

beaucoup de bonheur le genre qui, dans leur art, correspond au portrait. La statue de Houdon, représentant Voltaire assis dans son fauteuil, la figure pétillante, étincelante d'esprit et de malice, est, à mon avis, l'un des chefs-d'œuvre de l'art moderne, tel qu'il doit être compris et pratiqué. L'ancien régime s'écroule et les Français du XVIII^e siècle, voulant à tout prix et sur tous les points rompre avec leurs traditions nationales, vont demander des idées, des phrases et des costumes à la Grèce antique, — Grèce toute de fantaisie d'ailleurs, — telle que la figurait l'éducation classique d'alors.

Pendant les trente premières années de notre siècle, les sculpteurs français ne cherchent plus à traduire en marbre, en bronze ou en terre cuite les physionomies et les émotions contemporaines. Ils s'efforcent de traiter, en style soi-disant grec, des sujets tirés de la mythologie, de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*; ils peuplent nos monuments et nos places publiques de froides allégories, représentant, sous les traits de prétendus dieux ou déesses, généralement nus comme vers, le nez droit dans le prolongement du front, armés de tridents, de balances et autres ustensiles symboliques usuels, la Justice, l'Industrie, le Commerce, les Travaux Publics et peut-être jusqu'à l'Enregistrement.

Pour ce qui est des sujets antiques, il peut arriver, sans doute, à la rigueur, que par un effort d'érudition, ou mieux d'admiration pour les siècles passés, l'artiste se transporte en esprit dans une époque antérieure à la sienne, et se donne l'illusion qu'il comprend et partage les passions des personnages qu'il met en scène. Je dis l'illusion, parce que le plus souvent il ne parvient qu'à revêtir de costumes, d'ajustements anciens ou antiques, des corps et des visages contemporains.

Au point de vue de l'art pur, il importe peu, si l'illusion est sincère, car alors le sculpteur, sous cet accoutrement emprunté, se révèle lui-même à nous, et c'est là le principal.

Les allégories présentent, pour être traitées d'une façon intéressante, des difficultés considérables, dues aux habitudes analytiques de l'esprit moderne, et dont la plupart des artistes ne se doutent pas. Chez les Grecs, Minerve n'était pas, à proprement parler, la personnification de la sagesse abstraite. C'était, au moins pour le grand public, une déesse, une vraie déesse abreuvée de nectar, nourrie d'ambrosie, friande comme les autres de la fumée des sacrifices, sage sans doute, mais en même temps belliqueuse, rusée, adroite de ses mains, etc. Bref c'était *une personne* qu'un artiste pouvait *imaginer*

d'une façon acceptable pour les spectateurs. C'est comme serait aujourd'hui une statue de la Vierge Marie ou de Satan pour les croyants et dévots catholiques, c'est-à-dire une personne réelle, ayant des attributs surnaturels, des vertus célestes, ou des vices infernaux, mais

Conservant encore quelque chose d'humain,

de vivant, de réel.

Supposez au contraire un artiste de notre temps voulant représenter la Justice, c'est-à-dire le caractère général et commun de tous les hommes et de toutes les choses justes. Il fera une femme tout simplement, parce que le mot *justice* est du féminin; s'il s'était agi du Droit, il aurait fait un homme. Il lui mettra une balance dans les mains, symbole consacré qui remplace le mot *Justice* écrit sur le socle. Mais cette femme n'est d'aucun temps, d'aucun pays; pour assurer à ses formes la correction nécessaire, l'artiste fait poser une personne naturelle, grave autant que possible, de Montmartre ou des Batignolles, dont il rectifie et modifie le type pour l'accommoder au type grec consacré. Il l'enveloppe d'une draperie mal définie et le tour est fait. Mais lui ne croit pas à la réalité d'une déesse qui s'appellerait la Justice, qui différerait par certains traits visibles de sa sœur l'Équité, de son frère le Droit.

Quant au public, il ne connaît pas cette famille et s'y intéresse fort peu. C'est de la fausse mythologie, de la fausse symbolique, dont les créations ne peuvent sortir de la plus révoltante banalité sous peine de n'être pas comprises, et dont les données sont contradictoires, pour ainsi dire, avec les éléments constitutionnels de l'intelligence humaine.

L'allégorie est plus acceptable quand il s'agit d'une personnalité collective, d'une personne morale, comme on dirait en droit. On peut admettre jusqu'à un certain point qu'une nation, la patrie, une ville soient représentées par la sculpture sous les traits d'un être humain, mais les conditions artistiques ne sont encore guère favorables, et il faut généralement recourir à l'emploi de plusieurs personnages. Le groupe allégorique de Rude, par exemple, qui représente la Guerre sur l'Arc de triomphe de l'Étoile, est une œuvre magnifique de souffle, d'élan, l'un des plus beaux spécimens de la sculpture au XIX^e siècle. Mais c'est grâce au mouvement endiablé des deux guerriers d'âge différent bien plus qu'à la figure symbolique, la pièce la plus médiocre du groupe. Maintenant pourquoi déshabiller soi-disant à la grecque ce vétéran et ce volontaire de 1792? C'est, dira-t-on, que le costume moderne est laid; que le nu est plus

favorable à la sculpture, qui a pour mission de rétablir dans tous les temps et dans tous les lieux, le type éternel du beau idéal, qui est le type grec, à ce qu'on assure.

A cela il serait facile de répondre que Phidias n'a jamais représenté de personnages nus; que lui et ses successeurs n'ont jamais eu la pensée bizarre d'aller chercher, dans une autre race et dans une autre civilisation que la leur, chez les anciens Égyptiens par exemple, les types qu'ils voulaient idéaliser. Il en est de même des sculpteurs du moyen âge et même de la Renaissance. La Nuit de Michel-Ange est une Florentine pur sang; son Moïse est du plus beau type italien, pas sémite du tout.

Et puis ce travestissement extérieur des hommes, des types, des idées de notre temps a le grave défaut de dérouter le spectateur; de jeter dans son esprit la plus grande confusion; de priver par conséquent l'œuvre et l'artiste de la collaboration si précieuse de leur associé naturel le public.

Pour bien comprendre et sentir toutes les beautés d'un sujet ou d'une allégorie traités à l'antique, il faut être, sinon un érudit, au moins un lettré, un humaniste. L'œuvre reste lettre close pour l'immense majorité des contemporains. L'art ne peut devenir populaire comme

aux grandes époques; il se rétrécit en petite chapelle ouverte à un petit nombre d'élus.

David d'Angers, sous Louis-Philippe, avec ses médaillons contemporains, ses statues d'Ambroise Paré, de Gutenberg, etc., reprit la tradition interrompue du XVIII^e siècle.

Enfin depuis une trentaine d'années environ et à des degrés divers, Carpeaux, MM. Paul Dubois, Mercié, de Saint-Marceau, Dalou, etc., ont rendu à la sculpture le caractère de modernité qui fera rentrer cet art dans le monde des vivants.

Je n'ai parlé ici — et encore bien sommairement — que de la sculpture française, parce que c'est celle que je connais le mieux. Je ne sache pas d'ailleurs que la sculpture des autres pays de l'Europe ait suivi, dans notre siècle, des directions très différentes de celles que j'ai tâché de caractériser. Canova a fait de l'antique aussi faux que ses contemporains français. Rauch et Thorwaldsen ont laissé des œuvres très expressives.

La sculpture italienne moderne, telle au moins que je l'ai vue à l'exposition de 1878, m'a fait l'effet d'attacher une importance excessive au détail extérieur, tandis que l'expression des sentiments, de la personnalité de l'artiste était par trop négligée.

PEINTURE.

La peinture offre cette particularité curieuse qu'en dépit d'une imperfection, d'une sorte d'infirmité constitutionnelle, — je veux dire l'obligation de représenter sur un plan des objets à trois dimensions, — elle parle plus haut et plus fort que la sculpture et l'architecture le langage des sensations visuelles; aussi, à mérite égal, exerce-t-elle sur l'âme du spectateur des effets plus puissants, plus énergiques.

Pour suppléer à la troisième dimension, elle a recours à deux artifices principaux, la perspective linéaire et la perspective aérienne.

La perspective linéaire, par une fiction qui n'est jamais réalisée, suppose un œil unique placé en un point fixe appelé point de vue. Des lignes, allant de cet œil théorique aux différentes parties de l'objet, vont percer le plan du tableau en des points correspondants formant l'image.

Cette application de la géométrie comporte de nombreuses dérogations à la rigueur ordinaire des sciences, dérogations motivées parce que le spectateur a deux yeux au lieu d'un, et qu'il n'est presque jamais placé au point de vue théorique. La perspective linéaire est connue et étudiée à fond surtout depuis Léonard de Vinci, qui tenait compte des particularités de la vision binocu-

laire. Les peintres en connaissent tout au moins les principes fondamentaux, pas toujours assez pourtant, pour pouvoir apprécier les limites des dérogations légitimes.

La perspective aérienne, définie beaucoup plus exactement par Léonard de Vinci la *perspective des couleurs*, *prospettiva dei colori* (*Trattato*), est beaucoup moins avancée. Des peintres modernes du plus haut mérite paraissent ne l'avoir jamais comprise, ni même soupçonnée. La physiologie des sensations de couleur, science toute récente, n'a pu lui apporter jusqu'ici que des contributions relativement peu nombreuses. L'instinct seul, ou presque seul, a donc jusqu'à présent guidé les vrais coloristes.

A vrai dire, la couleur envisagée en elle-même, par exemple sous forme de teinte plate étalée sur un panneau, n'est pas un élément esthétique. C'est une sensation du même genre que l'odeur ou la saveur, procurant comme elles une impression agréable ou pénible, mais nullement expressive. Le rôle de l'expression reste exclusivement dévolu à la forme pure qui est le résultat d'une sorte de raisonnement fait sur les mouvements des yeux. (Voir la *Revue philosophique* du mois de juin 1881.)

Mais, associée à la représentation des formes, la couleur, ou plus exactement la lumière, mère

de la couleur, prend une valeur esthétique considérable, presque prépondérante.

La lumière solaire, en effet, composée de radiations diversement colorées, subit des modifications innombrables suivant la forme et la nature des objets qu'elle rencontre sur son passage. Elle s'accroche aux moindres saillies des objets polis, s'irise en traversant les surfaces minces; à distance elle éclaire les rouges et assombrit les bleus, met du jaune dans les grands soleils, du violet dans les clairs de lune, du bleu dans les ombres solaires, etc.

Bref, toutes les circonstances de la surface extérieure et parfois intérieure des objets sont racontées par la lumière solaire avec une variété, une précision de détails extraordinaire. Les peintres qui savent la voir, qui peuvent la rendre, ou mieux la traduire sur la toile par des équivalents ¹, donnent à leurs œuvres une intensité de vie étonnante; je dirais volontiers qu'ils font plus *vivant* que la vie elle-même. Leur œil exercé révèle, en effet, aux spectateurs, une

1. La physiologie moderne a su expliquer quelques-uns des procédés employés empiriquement par les artistes. Ainsi par exemple un objet blanc en plein soleil fatigue l'œil et y détermine la sensation du jaune. Le peintre dispose d'un blanc infiniment moins éclatant (ce blanc paraîtrait noir sur un mur dans le Sahara); en lui associant des tons jaunes, il donne à l'œil l'illusion d'une fatigue qu'il n'éprouve pas et la sensation de l'éblouissement.

foule de détails qui leur auraient échappé dans la nature.

Le dessin proprement dit, noir sur blanc, peut raconter très exactement les détails d'un objet en pierre ou en métal, éclairé par un soleil qui n'aurait que des rayons gris. Il donne au spectateur l'illusion d'une œuvre de sculpture ou de ciselure éclairée par le jour qui tombe des fenêtres d'un musée. C'est la forme pure, géométrique, abstraite, de l'objet réel. Quant à la peinture des peintres non coloristes, qui étalent la couleur en couches uniformes, c'est du dessin enluminé, colorié, où la couleur gêne bien plutôt l'œil qu'elle ne lui vient en aide ¹.

Au moment de la Révolution, et sous l'influence de la réaction pseudo-grecque, David, qui pourtant était coloriste à ses heures comme le prouvent ses portraits et son *Marat*, inaugura ce système de peinture que M. Guizot a fort justement définie de la sculpture sur toile, et qui a reçu dans les ateliers le nom irrévérencieux de style *pompier*. Attitudes académiques compassées, types soi-disant grecs, mais sans expression,

1. Pour bien se rendre compte de la différence entre les deux genres, comparez, dans l'une des salles du Louvre où un administrateur probablement coloriste les a malicieusement placés côte à côte, deux tableaux, l'un d'Ingres, l'autre de Delacroix, l'*Apothéose d'Homère* et les *Femmes d'Alger au Sérail*. Le contraste est saisissant.

costumes soi-disant antiques, couleurs plaquées. C'est de lui que procède toute la triste école du premier Empire, les Guérin, les Girodet, les Gérard, etc. Dans cette période terne, un seul peintre de grande race, Prudhon, vraiment coloriste, d'une imagination, d'une grâce exquis. Gros et surtout Géricault apportent à l'art un mouvement, une fougue, un entrain extraordinaire, restant néanmoins encore encadrés dans les étroites limites de l'école. Sous la Restauration, commence le duel entre Delacroix et Ingres, l'Ormuzd et l'Ahriman de la peinture française. Combattu pendant quarante ans au moins, Eugène Delacroix a plus qu'aucun de ses contemporains l'imagination coloriste. Il peint d'invention et de souvenir, l'*Entrée des croisés à Constantinople*, comme s'il l'avait vue en plein soleil de Stamboul. Dans sa *Barque du Dante*, dans son *Don Juan*, les tons changeants de la mer par un temps sombre sont comme pris sur le vif. Il a deviné la théorie des reflets, l'affaiblissement ou le renforcement avec la distance des différentes couleurs. Sa peinture est la plus vivante qu'on puisse imaginer. Il est juste d'ajouter qu'il doit beaucoup à l'Anglais Bonington, son véritable précurseur.

Quant à son émule et adversaire Ingres, sans vouloir contester la hauteur des aspirations, le

caractère élevé du talent de cet artiste, on reconnaît aujourd'hui, qu'il n'avait, à aucun degré, le sens de la couleur. Son dessin est très pur avec certaines incorrections parfois (voir l'*Andromède*, le *Saint Symphorien*, etc.), mais il y applique après coup la couleur par plaques de façon à produire les contrastes les plus disparates, et à détruire la vérité de la perspective (voir, dans les *Impressions et Souvenirs* de Mme Sand, une très curieuse et judicieuse lettre de Delacroix sur la *Stratonice*). Ses meilleures œuvres sont les portraits de Cherubini et de Bertin, la *Source*, l'*Odalisque*, les personnages isolés.

Au-dessous de ces *dii majores*, viennent les deux peintres les plus entachés de littérature, Paul Delaroche et Horace Vernet, l'un plus sérieux, l'autre plus amusant, mais dont les œuvres empruntent la plus grande partie de leur intérêt aux sujets qu'elles représentent. Beaucoup plus haut, il faut mettre Ary Scheffer, dont l'imagination, poétique plutôt que pittoresque, a créé néanmoins des types impérissables.

A l'étranger, pendant la même époque, il faut signaler l'école anglaise avec Bonington, Constable, Turner, Millais, école différant autant que possible de la nôtre, à laquelle elle a fourni parfois cependant d'heureuses directions.

En Allemagne, Overbeck et ses disciples nous montrent un nouvel et curieux exemple de la tendance à chercher des modèles dans le passé au lieu de s'inspirer du présent. Très pieux, Overbeck vécut longtemps à Rome et à Florence; il s'éprit d'une passion particulière pour les peintres antérieurs à Raphaël; il n'y a certainement pas là de quoi s'étonner. A travers leurs incorrections, leur inexpérience technique, les Giotto, les Cimabué, les Fra Angelico, s'élèvent aux expressions les plus curieuses, les plus intéressantes. Sur la figure de leurs contemporains, croyants fervents comme eux, ils lisaient les manifestations de la piété la plus vive et les transportaient naïvement sur leurs toiles. Mais, dans son admiration pour ses vieux maîtres, Overbeck négligea de regarder autour de lui. Il imita, il copia jusqu'aux fautes de perspective de ses vieux modèles, leur ignorance des couleurs, des reflets, etc. C'est exactement comme si un homme fait, ravi des grâces naïves d'un joli bébé, allait quitter ses chausses et, coiffant le bourrelet de la première enfance, se rouler sur le parquet. Il serait profondément ridicule. Les *préraphaélites*, Overbeck, Cornelius, Kaulbach, Schnorr, en Allemagne, leurs imitateurs en France, Orsel, Perrin, ne furent pas ridicules; ils avaient un sentiment trop élevé de leur

art pour cela. Mais on peut dire qu'à ne jamais étudier que les tableaux des autres, ils ont totalement perdu le sens des formes et des couleurs réelles. Leur peinture est expressive, parfois grandiose (voir les cartons de Cornelius), mais elle s'évanouit dans une sorte de brouillard terne et confus auquel l'œil refuse de s'intéresser; elle parle bien plutôt à l'esprit qu'à l'imagination, et elle cesse d'employer le langage des sensations visuelles.

Du règne de Louis-Philippe à celui de Napoléon III, une révolution s'opéra en France pour le paysage. De Poussin à d'Aligny et Bertin, on avait cultivé le paysage historique. Dans un site géographiquement indéterminé on plaçait des arbres d'essences quelconques, on faisait couler un « clair ruisseau », on bâtissait un temple ou des ruines; tout autour on établissait des bergers et des bergères de tragédie antique ou d'opéra-comique, faisant paître des prairies invraisemblables par des moutons de convention. On *corrigeait* ainsi la nature qui, ne faisant pousser que certains arbres dans certains sols, donnant aux verdurees une teinte différente dans les terrains secs et humides, a établi entre les divers éléments d'un paysage une harmonie nécessaire. Après des luttes très vives, les Rousseau, les Français, les Jules Dupré, les Corot, les

Troyon conquièrent le droit de représenter la nature telle qu'ils la voyaient ou croyaient la voir ¹.

Depuis une vingtaine d'années, la peinture française a vu s'ouvrir une période très intéressante plutôt peut-être par l'ardeur à rechercher des voies nouvelles, que par le mérite supérieur des œuvres réalisées.

D'abord parut Courbet qui, par la puissance de son exécution en dépit d'inintelligentes brutalités, a forcé le public et les artistes à s'intéresser à la peinture des scènes contemporaines. Millet, dans ses grands paysages, a su dégager la poésie qui s'exhale de la vie des champs à notre époque. Henri Regnault, comme un météore enlevé trop tôt, a passé laissant dans tous les yeux une trace éblouissante. Exalté par le ciel d'Espagne et d'Afrique, il s'est montré un des plus grands coloristes, des plus grands *luministes* de tous les temps, dans la *Salomé*, le *Général Prim*. Et que d'autres chefs-d'œuvre nous réservait ce génie si bien doué, cette âme de qualité si haute, comme on en peut juger par ses lettres ²!

Nous arrivons ensuite à un artiste qui, avec aussi peu de valeur intellectuelle que Courbet, ayant autant que lui le goût des choses vulgaires

1. Il serait injuste d'oublier la part d'initiation qui revient dans ce mouvement à un peintre anglais, Constable.

2. Le peintre espagnol Fortuny a exercé une très heureuse influence sur Henri Regnault.

et beaucoup moins que lui l'habileté technique, dont la plupart des œuvres sont justement classées comme d'un ordre très inférieur, et qui a pourtant été l'initiateur d'une tentative très féconde et très intéressante. Je veux parler de M. Manet, l'un des principaux fondateurs de l'école du *plein air* et de l'*impressionisme*. Jusque-là, les peintres même coloristes se décidaient à grand-peine à affronter la grande lumière, le grand soleil; on voyait très bien à leur peinture que les modèles avaient posé dans l'intérieur d'un atelier; dans le clair-obscur, l'obscur dominait et de beaucoup. Les ombres grises ou noires l'emportaient sur les lumières. Le modelé était ainsi plus aisé; on tournait aussi de cette manière le problème ardu qui consiste à rendre, avec les couleurs de palette, l'éclat, le *brio* des couleurs naturelles. Bravement, témérairement, M. Manet s'attaqua aux choses vues en plein air. Il réussit rarement à surmonter les difficultés spéciales du modelé au grand jour, mais il ouvrit la voie et, par une observation plus attentive, reconnut le ton bleu des ombres de grand soleil. Il souleva les critiques les plus vives, mais il est certain que, depuis ses travaux, tout le monde peint plus clair, et que les salles d'expositions n'ont plus le caractère sombre et noirâtre qu'elles avaient autrefois.

La peinture de bataille a été aussi comme renouvelée à la suite de la guerre de 1870; bon nombre d'artistes, qui avaient vaillamment payé de leur personne, ont abandonné les conventions régnantes pour reproduire avec un accent singulièrement juste la véritable physionomie des choses militaires. Comparez les tableaux de MM. Detaille, de Neuville, Berne-Bellecour, Morot, avec les œuvres du Musée de Versailles. La bataille d'Iéna, par exemple, y est figurée par trois généraux empanachés caracolant sur des chevaux de cirque; derrière une colline on voit de la fumée qui semble indiquer qu'on se bat peut-être par là. Dans *la Dernière Cartouche*, dans *la Charge de Reichshoffen*, il y a un sentiment autrement profond et vrai.

Parmi les peintres de notre temps, il en est un, très contesté, très contestable, qui a procédé au rebours de la plupart de ses contemporains, c'est M. Puvis de Chavannes, suivi par M. Cazin et quelques autres. Dans le monde imaginé par M. Puvis de Chavannes, le soleil n'a ni rayons rouges ni rayons jaunes; le spectre solaire est remarquablement terne et pauvre.

Aussi ses tableaux ont-ils plutôt l'apparence du rêve que celle de la vie, et c'est par la noblesse des idées, des attitudes, par la grandeur

de la composition, par la perfection de la perspective linéaire qu'ils se rachètent.

Pour résumer à grands traits le mouvement de la peinture française dans les vingt-cinq dernières années, on pourrait dire que l'art a pris une possession beaucoup plus complète de son vocabulaire naturel, le langage des sensations. Les peintres ont mieux vu, plus regardé qu'autrefois; leurs tableaux ont un caractère plus personnel; les sensations qu'ils retracent sont bien à eux. On ne saurait se dissimuler néanmoins qu'un trop grand nombre d'entre eux, même parmi les plus habiles, n'ont pas grand'chose d'intéressant à nous raconter. Vous faites ce que vous voyez, à la bonne heure! Mais il ne vous est pas défendu de regarder, de voir de belles choses, de traduire de nobles émotions, de nous donner en un mot la définition d'un état vraiment intéressant de votre âme.

Quoi qu'il en soit, cette recherche des sensations personnelles donne à notre jeune école un accent beaucoup plus original. Visitant il y a quelques années le musée de Vienne, j'y remarquai des tableaux de Makart, de Brozik¹ et

1. Faute d'espace, je ne mentionnerai qu'en passant les arts décoratifs qui ont réalisé, eux aussi, depuis trente ans un très notable progrès. Les arts décoratifs (céramique, orfèvrerie, tapisserie, etc.) ont pour but, non pas de nous émouvoir, mais de nous procurer le bien-être qui résulte des