

Ernest Chesneau



*L'art et les artistes
modernes en France
et en Angleterre*

Ernest Chesneau

L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre



Publié par Good Press, 2022

goodpress@okpublishing.info

EAN 4064066318161

TABLE DES MATIÈRES

LE RÉALISME ET L'ESPRIT FRANÇAIS DANS L'ART

LA PEINTURE EN ANGLETERRE

I LA SATIRE.-LE PORTRAIT.-L'HISTOIRE.-LE GENRE.-. LA
JEUNE ÉCOLE ANGLAISE.

II LE PAYSAGE

III LE PRÉRAPHÉLITISME.-CONCLUSION

III L'ÉCOLE ANGLAISE ET L'ÉCOLE FRANÇAISE

L'ÉCOLE FRANÇAISE

I L'ÉCOLE FRANÇAISE A L'EXPOSITION DE LONDRES.
EN1862.-L'ITALIANISME FRANÇAIS

II LA MOYENNE DE L'ÉCOLE

III L'ÉCOLE FRANÇAISE AU SALON DE1863

LE JURY

IV L'ENSEMBLE DE L'ÉCOLE

V SALON ANNEXE DES OUVRAGES D'ART REFUSÉS PAR LE
JURY

VI LE PAYSAGE

VII LE GENRE

VIII DESSINS, AQUARELLES, PASTELS, MINIATURE, ÉMAUX,.
PORCELAINES, GRAVURES

IX SUJETS ANTIQUES.-SUJETS RELIGIEUX.-SUJETS
MILITAIRES

X PORTRAITS.-NATURE MORTE

XI LES SUJETS MODERNES

XII LA SCULPTURE

I.

II

XIII CONCLUSION
EUGÈNE DELACROIX

L'ART
ET LES
ARTISTES MODERNES
EN FRANCE ET EN ANGLETERRE
PAR
ERNEST CHESNEAU



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET C, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35. QUAI DES AUGUSTINS

1864
Réserve de tous droits.

A la chère Mémoire

De Madame SOPHIE LEGAY.

Son gendre.

ERNEST CHESNEAU

LE RÉALISME ET L'ESPRIT FRANÇAIS DANS L'ART

[Table des matières](#)

Il y a vingt ans environ, Gustave Planche définissait le réalisme «une doctrine sérieuse, mais transitoire, qui pourrait bien servir à la régénération de l'art, mais qui, à coup sûr, n'était pas l'art lui-même.» «Le réalisme, qui, pour bien des jeunes gens, est le dernier terme, disait-il, le but suprême de la peinture et de la statuaire, ruinera la tradition entêtée, corrigera l'innovation étourdie, tiendra tête à la conciliation, et retrempera, j'en ai l'assurance, le métal amolli de la pensée. Il brisera l'importune monotonie des compositions copiées d'âge en âge, et usées le jour où elles paraissent, comme les monnaies frappées sous un coin effacé; il disciplinera les caprices excentriques, ignorants et fanfarons, qui prennent trop souvent la bizarrerie pour la nouveauté; il luttera toujours sans désavantage, parfois avec bonheur, contre ces ouvrages poltrons qui ne sont d'aucune religion, qui sourient à tous les autels et n'adorent aucun dieu; mais, quoi qu'il fasse, il ne suffira jamais aux besoins de l'art: il ne reproduira pas les merveilles de Phidias et de Raphaël.» C'était aux derniers jours de l'école romantique expirante que Gustave Planche saluait ainsi l'avènement des tendances réalistes dans l'art. Sans les estimer beaucoup, il les acceptait, on vient de le voir, comme une heureuse transition; il leur accordait quelque

utile vertu. Il est vrai de dire qu'alors le réalisme ne s'était point érigé en système; on ne l'avait pas encore posé comme principe fondamental d'école; il apparaissait au regard de Gustave Planche sous l'aspect d'une évolution dans la pratique de la peinture et de la statuaire, et nullement comme une loi théorique nouvelle. Aussi, à mesure qu'il vit augmenter ses prétentions, protesta-t-il en faveur de l'idéal contre l'invasion croissante du réel. Chacun de ses *Salons*, pendant quinze ans, contient un nouvel anathème contre une doctrine qui l'avait trompé, et qui, démentant son espoir, était devenue, non le moyen, mais le but.

On ne peut le méconnaître, en dépit des énergiques et fréquents avertissements donnés par Gustave Planche, en dépit des efforts renouvelés par quelques esprits distingués, le réalisme prend pied de plus en plus; loin de perdre du terrain devant les attaques dont chaque jour il est l'objet, il menace, au contraire, d'absorber à son profit et d'enrégimenter toutes les forces des jeunes générations de peintres qui se font place dans l'école.

En présence d'un tel fait, faut-il, au nom des «saines doctrines» en danger, poursuivre davantage un système de protestations demeurées stériles? Ne serait-il pas temps plutôt de combattre l'ennemi par d'autres moyens? Puisqu'on n'a pu détourner le torrent, il y aurait peut-être plus de sagesse à l'étudier à sa source, à mesurer son cours. Connaissant ainsi sa force d'impulsion et sa puissance, on arrivera, peu à peu sans doute et plus sûrement, à le maîtriser. L'opinion de Gustave Planche sur le réalisme, telle qu'il l'exprimait en 1836, est restée la nôtre,

même à cette heure. Nous croyons que, malgré les excès commis en son nom, on peut avoir confiance encore dans l'efficacité de cette doctrine. Les tendances réalistes de l'école moderne ne sont, en effet, que les indices préliminaires d'un retour légitime aux anciennes tendances de l'art français. Ces aspirations primitives, refoulées, étouffées dès l'origine sans avoir pu se développer et se manifester avec suite, sont en rapport étroit avec le génie même de la France intellectuelle, qui s'est montré toujours épris de lumière, de logique et de vérité, aimant l'observation exacte, voulant le fait précis. Une étude successive des peintres français qui sont restés vraiment Français, qui ont secoué ou n'ont pas accepté le joug de la tradition italienne, établirait abondamment la justesse de ces assertions. Mais il suffira de présenter sous ces divers aspects le mouvement de la peinture en France depuis le XVI^e jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Nous verrons de génération en génération un artiste plus audacieux que les autres, d'une main tantôt ferme, tantôt plus hésitante, renouer la chaîne rompue à son premier anneau. Ce coup d'œil rétrospectif doit démontrer qu'il y a une cause historique aux progrès du réalisme. S'il a résisté, en effet, à tous les efforts tentés contre lui, c'est seulement parce qu'il avait sa raison d'être à titre transitoire, parce qu'il était une promesse d'éclosion tardive pour le génie esthétique particulier à la France. On ne doit pas craindre d'insister sur une idée qui rencontre plus d'un adversaire parmi les partisans des doctrines absolues en fait d'art, parmi ceux qui croient à un type immuable du beau, type nécessaire et suffisant à l'homme, quel que soit son degré de culture

intellectuelle et morale, sous toutes les latitudes, sous les cieux les plus opposés, en dépit des influences de race, de climat et de civilisation. Le respect que savent inspirer de nobles ambitions spéculatives, une constante élévation de vues, ne saurait cependant dissiper des doutes réfléchis et profondément enracinés sur la valeur de principes trop inflexibles. Les affirmations absolues étonnent toujours; elles n'ont d'effet certain que celui de mettre le penseur sur ses gardes. Et c'est non-seulement la liberté du goût, mais l'histoire des arts elle-même qui proteste contre des théories dont la rigide application supprimerait d'un trait de plume toute l'école hollandaise et son maître incomparable, Rembrandt, n'admettrait Titien, Véronèse, que sous toutes réserves, immolerait Léonard de Vinci et Michel-Ange à Raphaël, et Raphaël lui-même à Phidias. Il faut être plus modeste, plus humain, et compter davantage avec les besoins des divers peuples dans l'âge moderne. Prétendre imposer à toute nation, à chaque tempérament local un idéal collectif, est une présomption fort noble assurément, mais non moins stérile. Que le même centre d'admirable lumière ait vu naître *Œdipe roi* et la frise du Parthénon, que les mêmes convulsions politiques de l'Italie du XV^e et du XVI^e siècle aient inspiré le *Jugement dernier* et la *Divine Comédie*, personne ne sera surpris de semblables éclosions se manifestant, pour ainsi dire, simultanément; mais pourquoi le serait-on davantage de rencontrer Rembrandt en pays luthérien et Hogarth en pleine société puritaine? Tous, ils ont vu le même idéal, mais ils l'ont vu sous un angle différent, propre à leur tempérament, aux milieux intellectuels et sociaux dans lesquels ils avaient été nourris.

Sachons donc comprendre et admettre que la France a droit à s'exprimer elle-même par les arts du dessin. Aidons-la à trouver en peinture et en statuaire une langue équivalente à celle qu'ont parlée Rabelais, Montaigne, Bossuet, Molière et Voltaire.- Lessing, dans le *Laocoon*, a fait justice de cet adage funeste, mortel à toute vérité esthétique, de cet *ut pictura poesis* dont les pédants ont passé aux naïfs, de siècle en siècle, la recette misérable; précepte qu'ils ont faussé en le transportant d'un peuple au génie lyrique à ces peuples du Nord dont le lyrisme est, comme leur lyre, une affaire de convention. S'il est juste, comme je le pense, qu'il y ait une étroite relation entre les divers modes de manifestations intellectuelles pour chaque peuple, ce n'est point au lyrisme que nos arts plastiques doivent emprunter des modèles; ce n'est point le lyrisme qui doit leur servir de guide, mais notre excellente prose, cette langue sobre, claire, précise, qui se prête à la sévère expression des sentiments les plus élevés aussi bien qu'aux plus charmants caprices de l'esprit, aux merveilles de l'imagination la plus rare. Lorsqu'on reconnaît, sous les grands élans poétiques de Racine et de Corneille, la trame serrée, sensée, précise de notre prose, n'est-on pas autorisé à dire que la prose est la véritable langue de la France? Il faut donc interroger l'histoire, et voir maintenant si l'art français n'a pas eu ses prosateurs.

Au moment de tracer sommairement les grandes lignes de l'histoire de l'art français, on ne peut se défendre de revendiquer pour notre école une part de gloire que nous sacrifions trop volontiers, à laquelle nous renonçons sans motifs sérieux. Enclins à admirer sur parole les écoles

étrangères, et souvent même à ne pas raisonner notre admiration, nous professons une singulière humilité pour les œuvres nationales. Il est vrai qu'il ne s'est pas rencontré, dans notre école, un de ces vastes génies qui réalisent pleinement et au delà toutes les conceptions d'une époque; en un temps où les conditions de l'art sont bien plus exigeantes qu'elles ne l'étaient dans l'antiquité, nous n'avons pas eu cette fortune de trouver un interprète qui fût au-dessus ou même à la mesure de sa tâche; l'Italie et la Hollande, plus heureuses que la France, ont enfanté des individualités qui ont approché davantage du but offert à leurs aspirations esthétiques. Mais si nous ne pouvons opposer de rivaux ni à Rembrandt, ni à Léonard de Vinci, ni à Raphaël; si l'art français, à aucune date, n'a jeté un éclat comparable à celui dont resplendit l'art italien de la fin du XV^e au commencement du XVI^e siècle; s'il n'a pas égalé dans sa sphère plus vaste et plus compliquée l'art antique dont le cercle d'activité était plus restreint: il faut bien convenir cependant et répéter que du jour où les arts ont pris naissance dans notre pays, ils n'ont cessé d'y rayonner, sans brûlants éclairs peut-être, mais continûment et sans nuits subites. On sait dans quelles ténèbres gisent aujourd'hui les foyers qui jadis répandirent tant de lumière; il n'y a donc pas de vain amour-propre à se glorifier d'une durée de trois siècles et demi, pendant lesquels l'école française, même marchant trop souvent à contre-sens du génie national, n'a cessé de compter des talents comme Nicolas Poussin, Le Sueur, Le Brun, Jean Jouvenet, Louis David, Ingres et Eugène Delacroix, et dans un autre ordre des peintres comme les frères Le Nain, Philippe de

Champagne, Hyacinthe Rigaud, Watteau, Chardin, Géricault; des graveurs comme Callot et Abraham Bosse; des statuaires comme Puget, Coustou, Rude, Barye; et je n'insiste même pas sur notre école moderne de paysage. Assurément, l'art français a été traversé par bien des agitations, il a subi bien des directions contradictoires; mais il n'a jamais eu de temps d'arrêt prolongé; dans son histoire il n'y a pas de lacune. C'est là son mérite exceptionnel, et c'est là son honneur. Attirés par le prestige éblouissant des écoles étrangères, nous avons détourné nos regards de nous-mêmes, nous avons à tort dédaigné ce qui devait être pour nous un juste sujet d'orgueil. Il est temps de revenir de cette erreur, qui a trop duré, et de renoncer définitivement à une prévention sans nul fondement. A quelque point de vue que l'on se place pour juger l'école française, quelles que puissent être les dissidences sur tel ou tel artiste, il est impossible de méconnaître son incontestable valeur.-Cette déclaration très-sincère doit me servir de sauvegarde s'il m'arrive de heurter quelque-une de ces opinions toutes faites dont s'accommode notre paresse habituelle, trop sujette à emprunter son *Credo* à des livres où la «bonne doctrine» se transmet d'âge en âge, c'est-à-dire sans contrôle et sans examen.

Dans cette éloquente étude sur Eustache Le Sueur, où M. Vitet a fourni un précieux modèle de critique appliquée à l'histoire des arts, l'auteur a été amené, par son sujet même, à caractériser l'influence qu'avait eue sur notre école nationale l'invasion des peintres italiens à la cour de François I^{er}. «Rien ne pouvait, dit-il, être plus funeste à la France que la tentative de la mettre d'emblée et d'un seul

coup à l'unisson de l'Italie. En lui supprimant ses années d'apprentissage, on lui enlevait toutes ses chances d'originalité. Il faut à un pays, pour s'élever au sentiment de l'art, les épreuves d'un noviciat; il faut qu'il se fraye lui-même son chemin: si l'artiste passe subitement de l'ignorance au savoir le plus raffiné, ce n'est qu'à la condition de singer ce qu'il voit faire, et d'employer des procédés dont il ne comprend ni le motif ni l'esprit. Faire fleurir la peinture en France était un louable projet; mais il ne fallait pas transplanter l'arbuste tout couvert de ses fruits; il fallait préparer le sol, faire germer la plante, la laisser croître en pleine liberté, et l'acclimater par une intelligente culture. Notre jeune roi victorieux ne devait pas avoir cette patience. Aussi peut-on dire qu'avec les meilleures intentions du monde il exerça sur l'avenir de la peinture en France une assez fâcheuse influence.»

Quelle influence? La plus regrettable, à notre avis, en ce sens qu'il détourna l'art français de sa pente naturelle, qu'il étouffa sa naissante originalité, déjà marquée dans certaines manifestations. Il faut les analyser, ces œuvres de notre primitive école, pour se rendre un compte exact des vertus particulières qui, sans la trop grande hâte de François I^{er}, auraient déployé dans la peinture et la statuaire leur féconde activité, et fondé sûrement la véritable tradition esthétique propre au génie français.

Le moine Alcuin, secondant les grandes vues de Charlemagne, avait introduit en France l'art des miniaturistes, et depuis, cet art d'ornementation n'avait cessé d'être en vigueur dans nos couvents. Après avoir feuilleté les marges et les miniatures de nos manuscrits,

essayons d'y retrouver qu'elles étaient nos chances d'originalité au commencement du XVI^e siècle.

Eh bien! à l'inspection de ces nombreux sujets reproduisant les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, on est saisi tout d'abord par l'évidente poursuite d'une imitation minutieuse appliquée aux objets extérieurs. Généralement les types humains sont peu variés. Il y a le vieillard, l'homme et l'enfant, dont l'expression, une fois adoptée, reste à peu près toujours la même. L'expression, avons-nous dit, et il est bon de s'en tenir à ce mot. Les artistes miniaturistes, en effet, ne sont point tourmentés par l'ambition de réaliser un idéal de correction et de beauté. Ils veulent le signe expressif par excellence, celui qui caractérisera le mieux l'âge et la fonction morale du personnage. Aussi leurs figures peuvent avoir parfois une certaine allure commune, annonçant l'humble extraction des modèles de race laborieuse; mais, grâce à l'accumulation des détails, précis et choisis, ces figures ne sont jamais vulgaires ni triviales. Le réalisme est ici relevé par un effort constant d'idéalisme expressif.

Le type enfin trouvé, c'est dans l'exécution des accessoires que se donne pleinement carrière le sentiment de naturalisme spécial à nos anciens peintres. Ce qu'on peut appeler le mobilier de l'art des miniaturistes est emprunté de toutes pièces à la vie réelle et contemporaine, rendu avec une exactitude scrupuleuse. La fidélité de l'imitation est poussée à ce point que les manuscrits du XIII^e au XVI^e siècle peuvent être considérés comme les documents les plus authentiques sur la décoration

intérieure des habitations au temps où chacun d'eux fut exécuté.

La composition séduit toujours par sa naïve clarté. On n'y remarque point de ces sacrifices dont les peintres italiens se montreront si prodigues un peu plus tard, péchant sans remords contre la vraisemblance de la représentation pour obtenir un effet pittoresque plus satisfaisant. Tout, dans les ouvrages français, est combiné dans une seule intention: rendre le fait; et tout y est rassemblé de manière à concourir à l'effet le plus vrai. S'il n'est pas déplacé de se servir ici d'un terme bien moderne à propos d'œuvres si anciennes, on peut dire que, dans les manuscrits, la raison domine aux dépens du dilettantisme.

C'est donc dans les manuscrits français, à partir du moment où l'art se sécularise et sort des couvents, à partir du XIII^e siècle, qu'il faut voir le berceau du réalisme tel que le comportait, que le comporte maintenant encore notre goût en fait d'art. Jusqu'au XIII^e siècle, nous avons l'art monacal, purement hiératique; le vrai n'y est nullement cherché. C'est un art symbolique dont l'unité est la même au nord et au midi, en Occident et en Orient, parce que le principe d'impulsion est unique. C'est un mot d'ordre qui ne peut être modifié que par les sectes schismatiques ou par l'introduction de la pratique de l'art dans des mains séculières.-Prédominance du fait sur le charme plastique, recherche constante du vrai, interprétation fidèle de la réalité grandie par un sentiment très-vif de la noblesse de l'expression, à défaut de la noblesse des formes: de tout cela résulte une grande séduction,-celle qu'exerce sur les âmes saines cette qualité si rare, le naturel. Le naturel

disparaîtra souvent de l'école, du XVI^e au XIX^e siècle, et toujours par quelque brèche il y reprendra place. Comment nier la parenté de certains groupes de saints dans les miniatures, avec les groupes qui figurent dans l'œuvre des frères Le Nain, de Philippe de Champaigne, de Watteau lui-même et de Chardin, bien moins encore, de Pater et de Lancre? Sous la variété des talents humbles et modestes, ou brillants, éclatants, superficiels et légers, que de fois ne rencontrons-nous pas, même chez les plus corrompus, ce retour de naïveté qui pose bonnement les personnages d'une scène en face du spectateur, inattentifs aux bruits du dehors, l'œil vaguement dirigé droit devant soi, regardant sans voir:—singulier accent qui se retrouve aux dates les plus éloignées! Ce n'est là qu'un trait particulier que nous signalons en passant. Le trait dominant c'est l'amour du vrai, une sincérité qui n'exclut pas l'imagination, mais qui la règle; précieuses qualités, tout à fait françaises, quoique mal servies au point de vue pittoresque par une inexpérience qui cependant n'est pas dénuée de grâce. Et l'on peut voir à quelle hauteur cet art français pouvait atteindre dans les belles miniatures qui portent le nom illustre de Jean Fouquet, le savant et naïf aïeul du savant et naïf Le Sueur.

Le même caractère d'imitation précise se remarque, dès le XIII^e siècle, dans les verrières de nos églises; on en peut juger par les belles parties qui en ont subsisté. La *Sibylle de Samos*, vitrail du XV^e siècle à l'église Saint-Ouen de Rouen, offre le plus rare assemblage de l'expression morale et du goût, de l'élégance et de l'exacte vérité. Et ce n'est là qu'une promesse, une transition pour arriver à la richesse

d'imagination, à la science et à cette charmante alliance de l'invention dans le réel qui distinguent les vitraux de l'église Saint-Patrice dans la même ville. Ils sont, il est vrai, du XVI^e siècle; mais le plus curieux, l'allégorie représentant *le Péch^e, le Diable, la Mort et la Chair*, est très-probablement antérieur à l'arrivée du Rosso à la cour. Léonard de Vinci, dans son bref séjour en France où il était venu mourir, n'avait pas eu d'action sur nos artistes français. Quant au Rosso on peut affirmer que ses leçons n'apportèrent aucune modification dans la manière de nos peintres verriers, dont la supériorité était reconnue, non-seulement en France, mais en Angleterre et surtout en Italie. Les vitraux de Saint-Patrice montrent à quelle grâce exquise et vraiment originale pouvaient aboutir nos qualités d'observation précise et de sincérité.

Si, maintenant, nous demandons nos informations aux musées, nous serons étonnés de voir avec quelle indépendance les Clouet poursuivent la tradition française dans la peinture de portraits, à peu près la seule qui nous reste de cette époque. Nous ne saurions vraiment regretter que ces artistes n'aient point recherché le faux grand style et les effets tourmentés dont les Freminet, les Dubreuil, élèves des Italiens, devaient se préoccuper exclusivement. Ils eussent perdu à cette recherche leur goût délicat, leur science d'interprétation.

Ce n'est pas sans arrière-pensée que nous avons choisi, pour les nommer auprès de Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Le Sueur et Philippe de Champaigne. Voici en effet deux peintres, Champaigne et Le Sueur, dont toute la vie se passa à rêver le voyage d'Italie et qui ne sont si grands que

parce que précisément ils n'ont pas fait ce voyage. Les circonstances ont été plus fortes que leur désir et les ont sauvés. On peut dire de l'un et de l'autre ce que M. Vitet a si bien dit du dernier: «Il ne savait pas que c'était sa bonne étoile qui le retenait loin de cette Italie si belle, mais si dangereuse. Sans doute, il perdait l'occasion de fortes et savantes études; mais que de pièges, que de contagieux exemples n'évitait-il pas!» Et l'auteur continue ainsi, mais d'avance je tiens à annoncer quelques réserves: «Aurait-il su, comme Poussin en fut seul capable, résister aux séductions du présent pour ne lier commerce qu'avec l'austère pureté du passé? Son âme tendre était-elle trempée pour cette lutte persévérante, pour cet effort solitaire? N'aurait-il pas cédé? et alors que seraient devenues cette candeur, cette virginité de talent, qui font sa gloire et la nôtre, et qui, par un privilège unique, lui ont fait retrouver dans un âge de décadence quelques-unes de ces inspirations simples et naïves qui n'appartiennent qu'au plus beau temps de l'art?» A cette série de questions, il faut répondre: Oui, Le Sueur, oui, Champaigne eussent cédé à la tyrannie de l'influence italienne, ou bien, préservés de cet écueil par les conseils de Nicolas Poussin, ils se fussent comme lui rejetés dans l'étude exclusive du passé. Ç'en était fait alors de cette admirable *Vie de saint Bruno* et des *Religieuses de Port-Royal*.

Que résulta-t-il, en effet, du séjour prolongé de Poussin et de Claude Lorrain à Rome? Un dédain profond et nullement dissimulé, et de leur siècle, et de leur pays. On eût fort étonné Poussin, peut-être l'eût-on blessé, en lui disant qu'il était dans ses œuvres Français presque autant que de

naissance. Il ne le croyait assurément point. Il l'est heureusement en dépit de lui-même et par ses grandes qualités; ses défauts seuls sont italiens. Il est Français de la grande manière pour un artiste, par la nature même de son génie et à son insu, sans le vouloir. Mais si nous analysons l'œuvre de Lorrain, combien de fois, malgré toutes les magies de sa lumière, ne sera-t-on pas tenté de regretter ce séjour en Italie, pour peu que l'on sente les beautés de la nature du nord, beautés moins sévères que celles de la terre italienne, mais plus pénétrantes et plus touchantes. On se console difficilement de voir ainsi engagé au profit de l'Italie un talent si merveilleux, et l'on constate avec regret certaines pauvretés auxquelles, sous prétexte de noblesse, Lorrain est parfois tenu d'avoir recours afin de meubler ses premiers plans. Ces fabriques, ces fûts de colonne gâtent en partie le ravissement, et l'on ne saurait se dissimuler que ce fut l'absence de sincérité qui lui fit trouver et fonder du premier coup, dans quelques-unes de ses œuvres, le style de convention. C'est Poussin qui engagea et maintint Claude Lorrain dans cette voie. Il en est de même pour ce grand artiste. Autant l'on s'incline avec admiration devant ses compositions religieuses, où le maintien de la tradition est une loi inséparable du genre, autant l'on admet parfois avec regret qu'il ait emprunté, pour rendre sa pensée, des formes et des symboles à l'antiquité. C'est une rare et admirable chose que cette vie nouvelle qu'il a donnée aux débris de l'art antique; mais sa gloire ne peut que gagner à dire qu'il est plutôt un grand artiste malgré son système que par son système.

On sent tout cela dans l'école française aujourd'hui, et il faut y faire attention, car auprès de nullités vaniteuses et peu intéressantes, nous sommes témoins d'inquiétudes et de troubles assez touchants pour qu'il soit de notre devoir et du devoir de chacun de chercher où est le vrai, où est la voie de l'art moderne.

Eh bien! je ne crains pas de l'affirmer, le vrai n'est point dans la résurrection même complète de la Renaissance ni de l'art grec. L'erreur de Poussin, la même que celle de bien des théoriciens de nos jours, c'est de l'avoir cherché dans l'un ou l'autre de ces deux sens.

Les Grecs, au siècle de Périclès, ont eu ce privilège de trouver en sculpture la formule exacte de leurs idées religieuses, de créer un art qui fut l'expression rigoureuse de leur civilisation, de leurs mœurs:— privilège unique, et que nous leur envierons toujours. Exemple digne d'être médité! ils ont pratiqué pour eux, seulement pour eux, pour les besoins de leur époque, dans le culte, dans la vie publique, un art qui, ayant un but prochain, déterminé, connu de tous, n'a cessé par cela même de s'élever à la perfection. Comment s'obstine-t-on à ne pas comprendre cette leçon? Toute l'esthétique des Grecs peut se résumer en quelques mots: ils ont déterminé le rapport de l'art avec leur société. L'esthétique, en aucun temps n'aurait dû varier, et, sans dédaigner les manifestations du passé, dans l'avenir elle ne doit pas être différente. Tout grand artiste, à quelque époque qu'il appartienne, ne saurait avoir d'autre loi. Raphaël, Titien, Rembrandt n'ont agi, sciemment ou non, qu'en vertu de ce principe. Rubens et Véronèse y ont manqué parfois, et c'est ce qui explique les taches que l'on

rencontre dans leurs œuvres. Poussin l'a en partie méconnu, et c'est là sa faute. Il a appliqué l'effort de son talent si puissant à galvaniser une forme de l'art désormais inerte et sans vie. Qu'il ait souvent réussi au delà de toute espérance, nous devons regretter d'autant plus vivement cette déperdition de forces supérieures, non employées à la glorification de l'époque où elles se sont manifestées. Les artistes grecs, les maîtres de la Renaissance italienne, le grand maître de l'art hollandais, seront donc pleins d'enseignements pour nous, si nous savons étudier leurs œuvres dans leur étroite relation avec les divers siècles de l'histoire et de la civilisation. Ils nous éclaireront et nous guideront, ils ne devront jamais être pris pour modèles absolus. Nous ne nions pas évidemment qu'au point de vue technique il ne soit bon de s'approprier celles de leurs qualités où ils ont excellé; mais c'est affaire d'atelier et de professeur intelligent que d'apprendre à modeler un corps, à plisser une draperie, et d'emprunter son enseignement au passé; on ne songe pas à blâmer un jeune peintre de copier les maîtres de son choix, ceux qui ont le plus d'affinité avec son tempérament, qui l'aideront à se connaître, à se révéler à ses propres yeux. Mais c'est ici que s'arrêtent les droits des siècles écoulés sur les siècles à venir.

Ce Le Brun fastueux et pompeux, cet aimable Watteau, ce Chardin, le premier peintre qui ait compris et rendu la bourgeoisie, étaient plus que ne le fut Poussin dans la direction indiquée à l'art français. Cette direction, c'est l'amour élevé de ce qui est vrai, clair, précis, exact sans trivialité, noble sans boursoufflement. Nous avons montré les premières traces de ce penchant du génie national dans ce

qui nous reste des œuvres de l'ancienne école française; nous l'avons montré dans les altérations que lui a fait subir l'influence italienne prématurée; nous l'avons montré souvent méconnu par l'admirable génie de Nicolas Poussin: il nous reste à le faire voir dans l'une de ses applications excessives, car il y a dans les arts en France une singulière loi de libration, phénomène très-particulier d'action et de réaction qui paraît nous interdire la stabilité dans le juste milieu, qui convient à notre raison cependant. C'est ainsi qu'après le réalisme expressif des miniaturistes nous assistons au développement de l'idéalisme, dont la manifestation la plus haute se trouve dans les œuvres de Poussin. Après Poussin, nous retombons avec les frères Le Nain dans le réalisme le moins déguisé, le moins préoccupé de noblesse et d'élévation. Le Sueur conserve seul le merveilleux équilibre entre les deux tendances. Le Brun réagit de nouveau dans le sens de la fausse grandeur. A l'école de ce maître succède celle du XVIII^e siècle, qui retourne par une pente rapide à l'extrême négation de tout ce qui est grand. Le réalisme de Chardin a plus de hauteur toutefois que celui de Le Nain; aussi est-ce dans l'œuvre de ces artistes qu'il est bon de l'étudier pour le bien connaître. On ne saurait choisir, à ce point de vue, un meilleur objet d'étude que les travaux de cette famille d'artistes, les frères Le Nain, qu'on a pu très-justement nommer les peintres du réel sous Louis XIII. Et d'ailleurs, c'est prendre le principe dans l'une de ses premières et plus naïves expressions que de l'aller chercher dans l'œuvre de ces peintres si longtemps oubliés qu'on remet en honneur aujourd'hui.

On ne sait que fort peu de chose de la vie des frères Le Nain, et le peu que l'on sait, on le doit aux patientes recherches de M. Champfleury, qui s'est pris pour eux de passion si fervente qu'il a réussi à les ramener à l'attention de la critique. Quinze années d'investigations de toutes sortes: visites dans les églises, dans les musées de Paris et des départements, dans les collections particulières, dépouillement de catalogues, recherches dans les archives de la petite ville où sont nés ces peintres, tout cela, semble-t-il, aurait dû amener quelques résultats positifs. Disons, à notre grand regret, qu'il n'en est rien. C'est là une nouvelle preuve de la maladroite indifférence dans laquelle l'école française a été tenue si longtemps, même par les écrivains qui se sont le plus spécialement intéressés aux arts dans notre pays. Il n'est pas d'artiste italien, si médiocre qu'il soit, qui n'ait trouvé un biographe intelligent, empressé à enregistrer les moindres anecdotes de sa vie, les moindres faits de sa carrière. La *Vie des peintres* de Vasari a été mainte fois pillée et reprise en détail par les de Piles, les Félibien; mais ils se sont bien gardés de comprendre le rôle qui leur appartenait tout naturellement, celui d'historiens de l'art français. Les documents qu'il leur était facile de consulter sont égarés, dispersés; ils pouvaient s'aider des témoignages contemporains, et maintenant, c'est à grand'peine que l'on retrouve de temps à autre les renseignements qu'ils ont dédaigné de recueillir. Ce n'est point la bonne volonté qui manque aux quelques chercheurs obstinés dont la légitime préoccupation est de reconstituer le passé de notre école. Et à ce propos, on ne saurait trop applaudir aux publications locales des académies de

province; on ne saurait trop encourager l'accroissement des sociétés des beaux-arts qui se fondent sur tous les points de la France, au milieu de difficultés sans nombre. Dans tous les sens, et particulièrement dans celui qui nous occupe, on est en droit d'attendre beaucoup de leurs efforts.

Tout ce que l'ardente et tenace curiosité de M. Champfleury a pu découvrir sur les frères Le Nain est un passage des *Mémoires manuscrits de dom Leleu sur la ville de Laon*, où il est assez longuement question d'eux, mais sans la moindre précision. «En ce temps fleurirent trois habiles peintres natifs de Laon.» Ainsi débute le manuscrit; et *en ce temps*, cela signifie vers 1632. Nous ne savons donc rien sur la date de naissance de chacun des trois frères. La date de leur mort est également incertaine. Les divers papiers conservés à l'École des beaux-arts ne sont pas du tout d'accord sur ce point. Le seul fait positif, c'est qu'ils ont été tous les trois de l'Académie de peinture, leur nom étant porté sur le registre des premières délibérations. En mars 1648, quelques semaines après la fondation de l'Académie, Louis, Antoine et Mathieu Le Nain y figurent comme peintres de bambochades. La même incertitude qui couvre la biographie des artistes laonnais s'est toujours opposée à ce qu'on pût attribuer sûrement une seule de leurs œuvres à l'un plutôt qu'à l'autre. En effet, sur aucun tableau signé Le Nain, le nom de famille n'est accompagné du prénom. La légende, qui se plaît toujours à grossir le mystère, en a conclu qu'ils avaient uni leurs pinceaux comme leur existence. Quelques critiques ont accepté cette fable, qui est non-seulement invraisemblable *à priori*, mais qui s'évanouit complètement à l'examen des peintures. Si

l'analyse critique pouvait laisser subsister quelques doutes à cet égard, la notice de dom Leleu achèverait de les dissiper, car, malgré la confusion qui y règne, on y trouve la définition des genres dans lesquels ils se sont exercés. «Antoine, l'aîné, excellait pour les miniatures et les portraits en raccourci (c'est-à-dire de petite dimension). Louis, le cadet, réussissait dans les portraits qui sont à demi-corps et en forme de buste. Mathieu, qui était le dernier, était pour les grands tableaux, *comme ceux* qui représentent les mystères, les martyres des saints, les batailles, etc.» Je souligne à dessein deux mots de cette dernière phrase qui me paraissent importants, et auxquels il me semble que M. Champfleury n'a pas assez fait attention. En effet, il conclut de ce passage que Mathieu Le Nain a dû peindre des tableaux de batailles. Et il ajoute: «Peut-être les retrouvera-t-on un jour, à moins que dom Leleu n'ait gratifié ses contemporains de toutes les facultés, car quand il parle de *mystères*, de *martyres* et de *saints* peints par les Le Nain, il faut entendre des tableaux religieux.» Dom Leleu, à mon avis, n'a pas prétendu désigner des tableaux de Mathieu Le Nain, mais donner une idée approximative de la dimension de ses ouvrages. Et il faudrait rétablir le texte ainsi: «Mathieu était pour les tableaux *grands comme ceux* qui représentent (habituellement) les mystères, etc.» C'est donc à Mathieu Le Nain qu'il faudrait attribuer la *Crèche* du musée du Louvre et la *Nativité* de Saint-Étienne du Mont. Quant aux autres œuvres des Le Nain, si l'on s'en rapporte aux indications de dom Leleu, on doit rendre à Louis, le cadet, les portraits de Cinq-Mars, d'Anne d'Autriche, de Mazarin et celui de la marquise de Forbin, un des plus beaux

morceaux du musée d'Avignon. Cette classification, qui n'a rien d'improbable, nous permettrait enfin de laisser à l'aîné, Antoine, les sujets «en raccourci,» c'est-à-dire les intérieurs de ferme, de corps de garde, les scènes de mœurs populaires, qui sont toujours de moyenne dimension, et dont les figures ne dépassent guère 60 centimètres. Je ne prétends point qu'il y ait rien de définitif ni d'absolument rigoureux dans cet essai d'attributions; mais c'est celui qui me paraît le plus vraisemblable, et par conséquent se rapprocher le plus de la vérité. La seule objection vraiment fondée que l'on y pourrait faire, c'est que le mérite des divers tableaux de genre peints par les Le Nain est loin de se soutenir constamment au même niveau, et l'on s'expliquerait difficilement les défaillances subites d'un même artiste, tombant tout à coup des finesses d'un tableau très-justement célèbre, la *Forge* (musée du Louvre), aux lourdeurs de l'*Abreuvoir* et du *Repas villageois*. Je suis donc tenté de croire, avec certains rédacteurs d'anciens catalogues, qu'il y eut un des trois frères dont le talent était tout à fait supérieur, celui qu'ils appellent «le *bon* Nain.» C'est lui qui aurait donné le ton à ses frères, qui leur aurait servi de guide, lui qu'ils auraient imité, en adoptant chacun l'un des genres divers dans lesquels il excellait. Toute hypothèse est permise en un pareil sujet; mais, tant que l'on n'aura pas de renseignements plus exacts sur la vie de ces artistes, il faudra se borner à des suppositions et ne rien affirmer. Ne nous préoccupons pas davantage de la question d'attribution. Nous y avons assez insisté pour mettre l'observateur attentif à même de poursuivre seul ce travail, où s'exercera son tact et son goût.

Nous avons dit que les peintures des trois frères ont un cachet d'individualité parfaitement marqué; on ne doit pas en conclure cependant qu'il n'y a entre elles aucune analogie, aucun air de parenté. Les points de ressemblance y sont nombreux, au contraire. C'est la même uniformité de palette, d'un aspect terne, crayeux, plombé, le même ton rouge brique destiné à relever un peu cette monotonie, cette monochromie de l'ensemble pour ainsi dire; c'est le même dédain de l'ordonnance et de l'action dans la plupart de leurs compositions, où chaque personnage pose gravement devant le spectateur, comme de nos jours il poserait devant l'objectif d'un photographe; c'est enfin, et par-dessus tout, une égale puissance d'observation réaliste. L'individualité de chacun des trois peintres ne se montre donc que dans leur plus ou moins d'habileté à faire usage de procédés semblables. Il est évident, par exemple, que l'auteur de la *Nativité* n'est pas l'auteur de l'*Abreuvoir* ni du *Repas villageois*, pas plus qu'il n'est l'auteur de la *Forge* ou du *Corps de garde*. L'*Intérieur de forge*, tant de fois reproduit par la gravure, est incontestablement le joyau de l'œuvre des Le Nain, et par excellence le morceau caractéristique de leur manière. Il est l'étalon auquel on peut rapporter tous les ouvrages qui leur sont attribués; et parmi ceux-ci celui qui ne porterait pas la même empreinte peut à coup sûr être relégué dans les apocryphes. C'est, sans aucun doute, par une série d'observations de cette nature que l'administration des musées a été amenée à enlever l'étiquette: *Attribué aux frères Le Nain*, qui a longtemps figuré au-dessous de l'un des tableaux du Louvre bien connu des amateurs. Je veux parler de cette petite

Procession dans l'intérieur d'une église, qui est une merveille d'habileté autant qu'une œuvre audacieuse à force de sincérité naïve et franche. A juste titre, on leur a ainsi enlevé une peinture qui leur faisait un grand honneur, mais qui ne leur appartenait pas. Ceux qui se sont pris d'admiration rétrospective pour les Le Nain doivent bien regretter qu'ils n'aient jamais rien fait qui ait cette valeur. La prestesse, la chaleur d'exécution, la touche large et grasse, la vigueur de coloration, l'intensité des tons qui distinguent la *Procession* révèlent un tempérament pittoresque bien autrement puissant que celui des frères Le Nain, braves gens qui peignaient solidement, pesamment, mais qu'aucune flamme intérieure, non plus qu'aucune inquiétude de la beauté plastique, aucun souci des procédés techniques n'ont jamais ému. Il faut se hâter de dire qu'au XVII^e siècle, en France, c'était là un mérite dédaigné de tout le monde, amateurs et artistes. La recherche du procédé était considérée comme un signe de décadence, et nous savons trop, au médiocre honneur de notre école, ce qu'un tel puritanisme a produit.

Les frères Le Nain, tout réalistes qu'ils fussent, n'ont pas mieux fait que les autres; et, par cela même qu'ils s'étaient affranchis de toute discipline, ils sont moins excusables que ceux qui obéissaient à ce qu'ils croyaient être l'intérêt et la dignité du grand art. Ne nous arrêtons pas plus que de raison cependant sur le peu de qualités pratiques que dénotent les tableaux des Le Nain; leurs faiblesses n'étant pas volontaires, ils n'en sont pas responsables. Mais ne laissons pas échapper cette occasion d'attirer sur ce point l'attention des jeunes gens que pourrait tromper la