

André Michel

*Notes sur
l'art moderne*

André Michel

Notes sur l'art moderne

**Corot, Ingres, Millet, Eug. Delacroix, Raffet,
Meissonier, Puvis de Chavannes: à travers les Salons**



Publié par Good Press, 2022

goodpress@okpublishing.info

EAN 4064066333737

TABLE DES MATIÈRES

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

J.-F. MILLET

I

II

III

A PROPOS DU MONUMENT D'EUGÈNE DELACROIX

I

II

III

IV

A PROPOS DE QUELQUES PORTRAITS D'ÉCRIVAINS ET DE
JOURNALISTES DU SIÈCLE

EXPOSITION DES OEUVRES DE M. MEISSONIER

L'OEUVRE DE PUVIS DE CHAVANNES

A TRAVERS LES SALONS

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

I

Table des matières

Il est inutile de revenir, après tant d'autres, sur sa biographie, d'ailleurs sans aventure; il suffira d'en retenir deux faits: la date de sa naissance, 1796 — et l'impérieuse vocation qui, en dépit de la résistance de parents respectés et obéis, fit d'un commis en draperie un des maîtres de la peinture. Quand, à force de doux entêtement, il obtint la permission de quitter le comptoir pour l'atelier, il avait passé le temps de l'apprentissage; il avait vingt-six ans; on était en 1822.

A cette date, l'école moderne de paysage n'existait pas encore, mais «le genre du paysage», ses lois et ses variétés, avaient été, depuis la fin du siècle précédent, chez les esthéticiens, les amateurs et les artistes, l'objet de discussions et de recherches dont il n'est pas indifférent d'essayer de marquer nettement le «moment» et les tendances, d'ailleurs contradictoires.

Il peut paraître étrange que la «découverte» de la nature, célébrée comme une des grandes conquêtes littéraires et sentimentales du XVIII^e. siècle, ait été si lente à faire sentir ses effets sur la peinture. Jean-Jacques Rousseau, depuis longtemps, avait ouvert les yeux de ses contemporains sur «l'or des genêts et la pourpre des bruyères, la majesté des arbres, l'étonnante variété des herbes et des fleurs» que dans ses promenades solitaires il foulait sous ses pas. Bernardin de Saint-Pierre, après lui, s'étonnant de la pauvreté pittoresque de la langue, avait demandé qu'on inventât des termes et comme des tours nouveaux, pour

«l'art nouveau de rendre la nature» ; il avait en quelque sorte frayé la voie aux peintres en analysant curieusement les variétés et combinaisons de formes que peuvent affecter les sommets ou les flancs des montagnes, la gamme infiniment nuancée de subtiles couleurs et de changeants reflets qu'un souffle d'air déplace et fait jouer à la surface des nuages ou des eaux... Les peintres, absorbés par d'autres contemplations, semblaient n'avoir pas compris. L'étude des plâtres antiques, le culte de la ligne sévère, étaient, pour eux, depuis David, la grande affaire et l'unique pédagogie. «Je ne vous dis rien du paysage — écrivait dédaigneusement, l'an III de la République, un esthéticien de la nouvelle école, l'auteur des Lettres critiques et philosophiques sur le Salon; — c'est un genre qu'on ne devrait pas traiter.»

Pourtant, à y regarder de près, on pourrait suivre, dès le dernier tiers du XVIII^e siècle, chez quelques peintres, du second ou du troisième ordre il est vrai, tous plus ou moins élèves de Joseph Vernet, les premiers effets du sentiment nouveau. Pour établir la part exacte de chacun, il faudrait retrouver, grouper et comparer leurs œuvres aujourd'hui éparses, et se donner beaucoup de mal sans pouvoir espérer d'être payé de ses peines. Que valaient ces Vues de la forêt de Fontainebleau ou de Montmorency, ces Intérieurs de ferme, ces Granges ruinées que le soleil éclaire à travers plusieurs solives, ces Effets de soleil couchant, tous ces paysages «agrestes» que l'on voit se multiplier aux Salons de 1789, 1791, 1793, signés des noms de Didier-Boguet, Gillion, Cazin, Bruandet, etc.? Avant eux, quelle place faudrait-il décidément accorder à ce mauvais sujet de

Lantara, mort à l'hôpital en 1778, quelques semaines après Jean-Jacques Rousseau? Les Couchers de soleil, les Effets du soir et du matin qu'il allait paresseusement contempler dans la banlieue de Paris et dont il rapportait d'inégales études, témoignent, par la limpidité et l'harmonie de leurs perspectives aériennes, d'une finesse d'œil dont on retrouverait encore, sous la maigreur de la facture, la vertu efficace. Les Vues, un peu trop panoramiques, mais d'impression très juste, d'exécution attentive et souvent spirituelle que Louis Moreau aimait à peindre à Meudon, à Saint-Germain et à Saint-Cloud, les Grandes routes de Louis de Marne avec leur jolie lumière blonde, et ses cours de ferme ou d'auberge, avec leurs bandes d'oies aussi majestueuses que si elles venaient de sauver le Capitole, les Moulins de Montmartre de Georges Michel, qui à force de nettoyer des Ruysdaël, des Cuyp, des Van Goyen (déjà recherchés par quelques collectionneurs originaux) s'était «grisé de demi-teintes, de beaux tons, de lumière et d'harmonie», et, à leur école, avait appris à peindre, — un grand nombre d'études enfin de cette même époque qu'on s'étonne de voir passer dans des ventes obscures ou de découvrir dans les cabinets de quelques vieux amateurs, pourraient témoigner que par un mouvement discret, silencieux mais ininterrompu, la peinture tendait à se rapprocher de la nature et que plus d'une tentative, modeste assurément, mais significative, avait devancé la venue et préparé peut-être le triomphe des grands lyriques du paysage... Quand, en 1826, Boutard, critique de goût très classique, mais de très libre esprit, imaginait dans son Dictionnaire des Beaux-Arts cette définition: «Le paysage a

pour objet l'imitation des effets de la lumière dans les espaces de l'air et sur la face de la terre et des eaux», ne donnait-il pas innocemment la «formule» même de la future école du «plein air» et de l'impressionnisme?



Table des matières

Ces premiers tâtonnements du paysage naturaliste furent rejetés dans l'ombre par la conception de l'art que l'esthétique de Winckelmann et de Raphaël Mengs, l'autorité de David, firent, pour un temps, triompher dans la pédagogie. L'esprit de système qui régnait en maître absolu sur la peinture d'histoire admettait malaisément la légitimité des genres secondaires. «L'art de peindre est un et ne devrait à la rigueur comporter qu'un seul genre, qui est la peinture d'histoire», écrivait un paysagiste, Valenciennes lui-même. Le paysage n'aurait pas dû exister. Du moins s'efforçait-on de le relever en dignité. Ceux qui s'y étaient exercés autrefois, Ruysdaël et ses compatriotes, «n'avaient travaillé que pour des hommes dont l'esprit et l'âme étaient engourdis... L'idéal leur était absolument inconnu.» Il fallait donc que l'idéal vînt au secours du genre méprisé :

Si canimus sylvas, sylvæ sint consule dignæ !

C'est à quoi Valenciennes employa sa plume et ses pinceaux. L'an VIII de la République, paraissaient en un vénérable in-4° les *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, suivis de réflexions et conseils sur le genre du paysage. Si l'on veut comprendre les ravages que la raison raisonnante peut exercer sur un honnête esprit, il faut lire ces conseils. Les principes y sont déduits avec une sorte de fureur. Claude Lorrain lui-même ne trouve pas

grâce aux yeux de Valenciennes; il a «trop sacrifié au genre». Sans doute, il «a rendu avec la plus exacte vérité et même avec intérêt le lever tranquille ou le brûlant déclin de l'astre du jour; il a peint admirablement l'air atmosphérique; personne n'a mieux fait sentir que lui cette belle vapeur, ce vague et cette indécision qui fait le charme de la nature et qu'il est si difficile de rendre». Mais il n'a pas su «affecter l'imagination; vous chercheriez en vain dans ses paysages un seul arbre où elle puisse soupçonner une hamadryade, une fontaine d'où elle voie sortir une naïade;.... les dieux, les demi-dieux, les nymphes, les satyres, sont trop étrangers à ses beaux sites...»

Le devoir du peintre de paysage n'est pas de nous donner «le froid portrait de la nature insifiante et inanimée», mais de la faire parler à l'âme «par une action sentimentale». Il doit lire, comparer, «s'enthousiasmer à la lecture des poètes qui ont décrit et chanté la nature» ; la voir à travers Sapho ou Théocrite — descendre «au Tartare avec Ixion ou Sisyphe», — gravir les rochers avec Ossian... On se demande parfois, quand on parcourt la liste des concours de paysage historique ou les livrets des salons de la première moitié du siècle, dans quels recueils innommés, dans quels dictionnaires de la Fable les peintres du temps puisèrent leurs sujets: c'est Valenciennes qui est responsable de ces débauches d'érudition. En «établissant» qu'aux quatre parties du jour correspondait «un choix de sujets propres à embellir le paysage», il a fait sortir de tous les manuels toutes les variétés de demi-dieux, nymphes, dryades, hamadryades, ægipans, satyres et sylvains; — il a réveillé au fond de l'histoire romaine des héros justement

oubliés. Au matin, «moment où la riante Aurore sortant des bras de son vieil époux répand des herbes et des fleurs sur la surface de la terre», le paysagiste ne perdra pas son temps à représenter «les habitants de la campagne se dirigeant à leurs travaux rustiques, pendant que leurs fidèles et innocentes compagnes s'occupent de la troupe intéressante des volatiles qui les suit battant de l'aile et demandant, par des sons variés et perçants, la graine préparée pour son premier repas». Il se plaira plutôt à évoquer les Fêtes de Delphes, les Heures attelant au char du soleil quatre coursiers fougueux. Pour le Soir, il pourra aller chercher jusque chez les «modernes» Tarsis et Zélie dans la vallée de Tempé ; pour la Nuit, Phrosine et Mélidor seront des sujets convenables. Quant à l'histoire romaine, elle peut être mise en tableaux, aussi bien qu'en sonnets; elle offre au paysagiste des ressources infinies. Victor Bertin, élève et continuateur de Valenciennes, ne trouvera-t-il pas un sujet de paysage dans l'épisode de Tanaquil prédisant à Lucumon sa future élévation au moment où un aigle lui enlève sa coiffure?

C'est à l'école de Valenciennes, il ne faut pas l'oublier, que se formèrent tous les paysagistes qui, pendant la première moitié du siècle, devaient diriger les ateliers, régenter l'école, composer les jurys, proscrire des salons les hérétiques dangereux, fonder et distribuer le prix de paysage historique, créé en 1816 comme une consécration solennelle de la bonne doctrine et un moyen de résistance aux velléités de naturalisme çà et là persistantes. C'est aux plus fidèles élèves de Valenciennes que Camille Corot allait innocemment demander des leçons.



Table des matières

Son premier maître avait été un jeune homme de son âge, que des succès précoces avaient mis en évidence dès 1812, et que, en 1817, le prix de paysage historique obtenu au premier concours avait presque illustré : Achille Etna Michallon. A voir la Mort de Roland du musée du Louvre, on aurait peine à comprendre les espérances que ses maîtres et ses contemporains avaient fondées sur lui. Mais on connaît d'autres tableaux plus intimes et plus clairs, surtout des études franches et lumineuses qui font pressentir un paysagiste de race. M. Émile Michel veut bien m'en signaler une (chez M. Eugène Thirion) peinte à Tivoli, à l'endroit même où Corot devait venir un peu plus tard planter son chevalet. «Le dessin en est très fin et scrupuleux, l'exécution très habile, la tonalité charmante; un effet de plein soleil par un temps très doux avec des nuages légers, flottant dans un ciel pâle. Les valeurs sont très exactement rendues: les colorations de détail respectées, mais bien dans la masse. L'étude poussée à fond dans les parties faites n'est même pas couverte au bas de la toile...» On voyait à Lyon, dans l'atelier d'un vieux professeur de dessin, plusieurs autres études de Michallon, remarquables par les mêmes qualités. Il serait intéressant de les retrouver; on y lirait clairement quelle influence le jeune professeur put exercer sur son élève. Que savait celui-ci et de quoi était-il capable quand il franchit pour la première fois le seuil de son maître? que valaient ces études faites au Bois-Guillaume près de Rouen (où il avait été boursier au lycée

impérial), plus tard sur la berge de la Seine, au bout de la rue du Bac, tout près du magasin de modes de sa mère, sous les yeux des jeunes ouvrières curieuses de voir peindre «monsieur Camille» ? Nous ne saurions le dire. On peut présumer en tout cas que ce qu'allait chercher ce jeune homme dans ses premiers tête-à-tête avec la nature, ce n'étaient pas des paysages historiques; «l'innocente clarté du jour» avait ravi ses yeux; un instinct mystérieux l'attirait vers ce qui «devait faire à jamais le charme de sa vie».

Michallon, dès ses premiers essais, le jugea capable d'aller sur le terrain et lui donna pour tout viatique le conseil «de bien regarder la nature et de la reproduire naïvement avec le plus grand scrupule». Corot avait conservé le plus reconnaissant souvenir de ce maître qui fut pour lui un camarade et un ami; avec sa nature enthousiaste et simple, prompte à la confiance et à l'abandon, son empressement à écouter et à provoquer les conseils, il profita beaucoup en peu de temps. Parmi les plus anciennes esquisses retrouvées dans son atelier, je remarque à côté d'Études de toits et cheminées à Montmartre, des Vues des Alpes au soleil «copiées d'après Michallon » et de nombreuses Études de plantes et d'architecture également «copiées d'après Michallon». Il devait malheureusement être bientôt privé de ce guide excellent. A la fin de l'année 1822, Michallon mourut subitement, à peine âgé de vingt-six ans; — et Corot se mit en quête d'un autre professeur.

Il alla chez Victor Bertin. C'était un des chefs reconnus de l'école; il régnait sur le paysage classique; l'histoire romaine et la fable n'avaient pas de secrets pour lui. Le temps était loin où un critique, l'auteur des Lettres d'un Danois sur la

situation des Beaux-Arts en France, pouvait lui reprocher «de ne connaître que les environs du pays qui l'a vu naître, de s'être engagé trop tôt dans l'hymen pour acquérir le titre honorable de père» et de n'avoir pas visité l'Italie! Les paysages italiens servaient de fond à tous ses tableaux, où de Numa Pompilius à Cicéron défila tout le De Viris.

Corot fut pendant trois ans l'élève respectueux de Bertin; il se pénétra de toutes les lois du paysage historique; il apprit à disposer noblement dans le rectangle d'une toile les architectures, les mouvements de terrain, les masses de feuillage; et s'il put lui arriver par la suite de dire ou de laisser entendre qu'il ne retira pas de cet enseignement tout le profil qu'il eût voulu, du moins ne prit-il jamais vis-à-vis de son ancien maître l'altitude d'un révolté. C'est de lui vraisemblablement qu'il reçut le sujet de son premier tableau d'exposition. Dans son voyage en Italie, Bertin s'était plus d'une fois arrêté à Narni, où les ruines d'un pont romain sur la Nera lui fournissaient un motif selon son esthétique. En 1810 et 1827, il avait exposé des Vues des environs de Narni; c'est par le Pont de Narni qu'au Salon de 1827 Corot fit ses débuts.

Regardons le tableau: entre deux rives encaissées au premier plan, un cours d'eau se dirige vers la plaine, qui s'élargit à l'horizon et fuit dans la lumière; un pont en ruine dresse sur le ciel ses arches démantelées; un chemin sablonneux court à gauche, animé d'un troupeau de chèvres blanches et va se perdre sous de grands arbres qui arrondissent noblement le dôme un peu métallique de leurs sombres frondaisons. Des paysans en costumes de lazzaroni sont assis en avant. L'aspect général est d'une netteté

rigide, la facture sèche; l'arrangement un peu mécanique des premiers plans fait penser aux «paysages ajustés» de Walelet; mais le grand ciel lumineux — qui emplit tout le fond du tableau, se dore à la ligne d'horizon, bleuit au zénith et se reflète aux eaux basses de la Nera — sollicite plus doucement l'œil. Jusqu'au bord du cadre, la marche décroissante de la lumière et son action sur les choses ont été suivies et indiquées avec une application et une timidité également sensibles; sur les piles et les morceaux de tablier encore debout du pont romain, sur la masse des feuillages, sur les blanches toisons des chèvres, sur le sable du chemin et les accidents du terrain, enfin sur les vêtements des paysans, des rappels de tons de lumière ont été posés après coup, par petites Louches «comme on met de la nonpareille sur un gâteau bien cuit», aurait pu dire Delacroix.

IV

Table des matières

Si l'on pouvait disposer dans une même galerie, d'un côté les «compositions» officielles que Corot peignit en ses premières années d'active production, d'après les préceptes et pour être soumis, aux Salons, au jugement de ses maîtres et du public, — de l'autre, les petites études qu'il exécutait seul, sans aucune préoccupation d'exposition, de jury, de règles à appliquer ou de critiques à éviter, sub Jove crudo, dans la présence réelle de la nature, — on serait frappé de contradictions singulières. Autant il paraît embarrassé et contraint dans les unes, autant il est spontané, original et charmant dans les autres. Qu'on se rappelle le Forum romain (mars 1826) et le Colisée qu'il légua au Louvre (montrant par là le prix qu'il attachait à ces premiers essais de sa jeunesse, à ces premiers éveils de son génie), le Château Saint-Ange, la Terrasse du palais Doria, l'Île San Bartolomeo, toute la série de ces petits tableaux que l'on a pu revoir en 1889 ou dans quelques expositions particulières, et qui datent tous de la fin de 1825 à 1827... Ils restent, par l'extrême simplicité de l'exécution et l'inexprimable finesse de la tonalité, parmi ses plus rares morceaux. Jamais il n'eut du monde extérieur, des formes dans l'air et la lumière une vision plus vive, plus nette à la fois et plus délicate, on voudrait pouvoir dire plus mélodieuse. C'est un don vraiment divin de retenir de toutes les apparences naturelles ce qu'elles ont d'exquis, d'en saisir et d'en fixer comme sans effort, dans une image fidèle et spiritualisée, la grâce intime et la douceur. Dans

ces heures fécondes, sous l'aménité du ciel printanier d'Italie, Corot reçut de la nature la révélation des plus charmants secrets et des suprêmes lois de la peinture. Il comprit, il sentit, il vit que ce n'est pas seulement avec des lignes, mais encore et surtout avec les valeurs, par le dosage et la distribution des quantités et des qualités de lumière que se construit et «s'établit» un tableau; et quand, beaucoup plus tard, à la fin de sa vie, sollicité de résumer en quelques mots les règles essentielles de son art, il se bornait à écrire: «Dans la carrière d'artiste, il faut conscience, confiance et persévérance; ainsi armé, deux choses, à mes yeux de la dernière importance, sont l'étude sévère du dessin et des valeurs», il livrait à la fois toute son expérience et toute son esthétique.

A vouloir analyser l'un après l'autre ces délicieux petits tableaux, on fatiguerait le lecteur. Quand on pourrait dire comment, dans le Pont-Saint-Ange par exemple, les blonds rosés des fabriques et les verts éteints de la berge, l'azur léger du ciel où se fondent des effluves d'argent et les tons d'ambre fin des dômes et du pont fraternisent tendrement; comment, dans le Forum romain, les modulations infiniment délicates des tons de brique ou de pierres saumonés, orangés, ardoisés, çà et là soutenus d'impondérables demi-teintes discrètement nuancées de verts et de lilas, chantent harmonieusement dans la transparence et la splendeur calme de l'air... aurait-on donné, avec des mots, la sensation de ce que les mots n'ont pas, après tout, mission de rendre sensible? L'accord de deux tons associés, le contraste de deux complémentaires, le blond rosé d'un campanile montant dans la limpidité d'un ciel d'azur qui

verdit par endroits, suffit à combler l'œil d'intime volupté. La littérature, à tenter de transcrire ou de «transposer» ces relations subtiles, se perdrait en d'inutiles et confuses bouillies de mots et d'adjectifs. C'est ici le domaine propre de «la peinture». Et, sans doute, la métaphysique a le droit de la dédaigner; mais enfin, c'est la peinture. Delacroix se plaignait qu'on oubliât trop communément que pour bien juger de ces choses, il faut «de l'œil», comme pour la musique «de l'oreille». Corot fut un grand peintre, parce qu'il reçut de la Providence l'œil le mieux organisé, le plus merveilleusement sensible et le plus «juste» dont elle ait jamais fait don à un mortel.

V

Table des matières

Comment expliquer alors qu'il ait pu, dans le même temps, du même œil et de la même main, voir et peindre la nature de façons si différentes? Comment le peintre du Pont Saint-Ange ou de l'île San Bartolomeo est-il aussi l'auteur de ces paysages compassés, dont les rochers aux «cassures savantes», les arbres redressés comme par un appareil orthopédique, les premiers plans aux ombres lourdes se retrouvent encore, en 1841, dans le Démocrite et les Abdéritains du musée de Nantes? Était-ce timidité? Avait-il foi vraiment, dans la candeur de son âme, à l'efficacité des règles et des formules qu'il voyait professer par les maîtres les plus élevés en dignités? et s'efforçait-il de s'en inspirer dans celles de ses œuvres qui devaient donner de lui-même, aux jurys et au public, l'opinion la plus «haute», dans celles où il mettait le meilleur de son application, sinon de son cœur?

Il lui fallut longtemps pour acquérir cette confiance dont, à la fin de sa vie, il faisait — il savait bien pourquoi — l'une des vertus cardinales de l'artiste, pour oser mettre d'accord les sollicitations intimes de son génie, les appels doucement impérieux de ses visions et de son rêve avec ce que la pédagogie lui avait inculqué. A suivre, de 1822 à 1845, les salons de Corot, on pourrait faire l'histoire de son «affranchissement», dire comment le souvenir et l'influence de ses libres études se fait de plus en plus sentir dans les constructions laborieuses et les «ajustements» de ses «grands» tableaux. En 1833, il avait fait, à Fontainebleau,

une étude de chênes qui est aujourd'hui entre les mains assurément les plus dignes d'un pareil dépôt, chez M. Français. A ceux qui ne connaissent de Corot que les fameux «brouillards argentés» dont les littérateurs, les contrefacteurs, les marchands et Corot lui-même, peut-être, à la fin de sa vie, ont fait un grand abus, il faudrait montrer ce morceau. Il est enlevé d'autorité, d'une facture directe et décidée, corsé de ton, délicat autant que ferme. Deux ans après, Corot «utilisait» cette étude et la plaçait au second plan et à gauche, près du rocher au-dessus duquel descend un ange, dans son tableau d'Agar au désert (Salon de 1835). Le critique qui l'accusait alors «de sécheresse» et «d'un coloris sale et terreux» pourrait à peine être taxé d'excessive sévérité. De l'étude au tableau, d'autres préoccupations étaient intervenues: la vision s'était refroidie, la main alourdie, le charme envolé. On trouverait le même écart entre les admirables Études de moines appartenant aujourd'hui à son ami Alfred Robaut et le Saint Jérôme du Salon de 1837.

Cinq ans plus tard, un précieux tableau du musée de Metz, le Pâtre, nous montre déjà Corot plus d'accord avec lui-même. Nous ne saurions mieux faire que d'en emprunter la description à M. Émile Michel : «C'est vers la fin du jour; le soleil vient de disparaître d'un ciel clair et pur; la pâle silhouette des montagnes lointaines se délache à peine sur l'or du couchant. Les profondeurs des grands arbres sont pleines de mystère et déjà une ombre bleuâtre envahit les vallées. Un ruisseau rapide court au premier plan parmi les gazons qu'il anime. Des chèvres folâtent et broutent çà et là, pendant qu'adossé au tronc élevé d'un jeune arbre, un

pâtre jette dans le silence du soir sa rustique chanson. Il semble que le souffle d'un air pur vous anime et en même temps qu'une impression de calme et de recueillement, je ne sais quel parfum d'antiquité et de nature, vous pénètre peu à peu...» Corot, paraît-il, avait gardé pour ce tableau une prédilection particulière, comme s'il eût eu le sentiment qu'il avait marqué pour lui le commencement de l'émancipation.

Aucune de ses œuvres peut-être n'est, à ce point de vue, plus instructive que l'Homère et les Bergers du Salon de 1845, conservé au musée de Saint-Lô ; aucune ne montrerait avec la même persuasive évidence la juxtaposition des souvenirs de l'école et du sentiment personnel. C'est de l'école que procèdent les premiers plans et le groupe d'Homère et des bergers, mais tout pénétrés déjà des caresses de la lumière enveloppante; et la mer bleue qui sourit au fond sous un pan de ciel vermeil, surtout, à droite, entre des bouquets d'arbres, l'apparition de blondes architectures dans la lumière jeune, annoncent la présence du véritable Corot. Ce qu'il avait rêvé dans ses premières études d'Italie, on le retrouve là. L'heure de l'affranchissement a sonné... On conviendra qu'il était temps, si l'on veut bien se souvenir qu'en 1845, le bon Corot touchait à la cinquantaine.

A mesure que, sans rupture violente ni scandale, il s'était éloigné de Victor Bertin et de Xavier Bidault, il s'était rapproché d'un maître, naïf comme lui, plus digne de le conseiller et de le soutenir: Claude le Lorrain. Le même rêve au fond habitait leurs deux âmes; de leur habituelle contemplation de la nature, une impression se dégageait,

dominante: la gloire du ciel profond, infini, dans son dialogue éternel avec la terre et les eaux. De l'un à l'autre, assurément, la différence des milieux et des temps se fait sentir: chez Corot, la sensibilité est plus agile; la rétine, plus tendre, semble emmagasiner plus de vibrations; il entre plus de consonances, des jeux plus compliqués d'harmoniques et de complémentaires dans la constitution de ses grands accords. A analyser ses ciels admirables, qui sont moins de la couleur que de la lumière et dont les sonorités sont tour à tour si légères et si riches, on y noterait la palpitation de plus d'atomes, et partout en même temps des sens plus aiguisés et plus exigeants, un métier moins simple, une main moins patiente. Mais chez l'un comme chez l'autre, les données essentielles se ramènent toujours à opposer la fluidité lumineuse des fonds aux constructions plus denses des premiers plans. Du Bain de Diane à Biblis, son dernier chef-d'œuvre, Corot, dans ce qu'on pourrait appeler sa grande manière classique, revient sans cesse au même motif: entre deux masses inégales de verdure ou de rochers s'appuyant de chaque côté aux deux montants du cadre, une grande trouée d'horizon fuyant, de ciel et d'eau est ménagée. Le moment choisi de préférence est aux heures indécises, surtout celles du crépuscule où les formes terrestres se silhouettent par grandes masses sur le firmament qui retient encore, dans un grave recueillement, une solennité tendre, la suprême splendeur du jour qui va mourir. Les figures qu'il se plaît à évoquer, dans ce décor auguste, n'y sont jamais qu'un accident pittoresque; elles animent de l'arabesque de leurs lignes ou des notes toujours savamment nuancées de leurs draperies flottantes,

la grande symphonie orchestrale qui les enveloppe de sa puissance et de sa douceur. Quel que soit le sujet, les véritables acteurs sont moins ces figures elles-mêmes que le chœur des choses inanimées, des harmonies aériennes, où vient se condenser et se manifester, dans un état général de nature bien mieux que dans un souvenir historique ou mythique, cette «action sentimentale» que Valenciennes exigeait dans tout paysage .

D'autres fois, c'est aux fêtes du matin, à l'arrivée joyeuse du jour dans les clairières humides ou sur les eaux frissonnantes, que sa fantaisie nous convie; des bandes de nymphes dansantes accourent; elles forment des rondes ou bien enroulent des guirlandes au tronc de quelque hêtre ou à la gaine d'un dieu Terme rieur. Mais c'est là-haut, dans l'ivresse légère et le lyrisme des jeunes rayons, dans l'échange des reflets qui, de la terre heureuse au ciel bienveillant, montent et redescendent, dans les échos de notes gaies, rapides et chantantes qui, de toutes parts, à tous les coins de l'horizon s'éveillent, s'appellent et se répondent, que se célèbre la véritable fête. Il faut avoir analysé patiemment le détail technique de ces symphonies pastorales; elles sont merveilleusement orchestrées..... Corot, qui était passionné de musique, n'aurait pas désavoué cette assimilation de son art à un art voisin.

VI

Table des matières

Nous avons parlé un peu légèrement des figures qu'il mêla à ses paysages «classiques». Gardons-nous d'oublier que lorsqu'il a abordé l'étude de la forme vivante dans ses rapports avec le milieu atmosphérique où elle baigne, Corot s'est montré l'égal des plus grands maîtres. Son incomparable finesse d'œil, là encore, l'a admirablement servi. Il n'avait jamais négligé la figure. Dès son premier voyage en Italie, il avait copié plusieurs fragments, des fresques du Campo-Santo; Andrea del Sarto surtout, le grand Andrea de l'Annunziata, l'avait ensuite enthousiasmé, et il en avait fait de respectueuses copies. Pour son Agar au désert (1835) et son Saint Jérôme, il avait beaucoup travaillé d'après le modèle vivant; pour la décoration de la chapelle des fonts baptismaux, à Saint-Nicolas du Chardonnet (où il peignit un Baptême du Christ, aujourd'hui à peu près invisible grâce à la construction d'un mur, aggravée par la pose de vitraux aussi médiocres de dessin que faux de ton et vulgaires de couleur), il avait abordé la «grande nature». Il avait ambitionné alors de plus importants travaux de décoration murale, et des tableaux comme l'Eurydice blessée ou la Toilette montrent ce qu'il eût pu faire en ce genre. Si le détail anatomique de ses figures nues n'est pas toujours impeccable, les relations des carnations (admirablement dans l'air) avec l'enveloppe atmosphérique sont d'une justesse et d'une qualité si rares que l'œil en reste comblé de plaisir. Enfin, il ne cessa jamais, pour son intime satisfaction de peintre, de broser,

sans aucune pensée d'exposition ni de vente, diverses études de Liseuses, Jeunes filles à la mandoline, Intérieur d'atelier, etc., qui sont, pour la seconde partie de son œuvre et dans une note très différente, ce que les études d'Ilalie furent pour la première. Dans ces morceaux faits sous un jour d'atelier, il est plus franchement «coloriste» que dans ses paysages; il y laisse au ton local toute sa plénitude, recherche des harmonies plus étoffées et des sonorités plus soutenues, sans jamais compromettre d'ailleurs cette impression totale et cette rigoureuse discipline des détails qui résultent de l'observation constante et de la présence de l'air ambiant. On pourrait citer de cette série quelques pièces dignes des plus grands maîtres; sans les imiter directement, avec une palette et des procédés différents, elles évoquent la ressemblance, tantôt de Van der Meer de Delft, tantôt de Velasquez, tandis que quelques Intérieurs de cuisine n'auraient pas déplu à Pieter de Hooch... Et, sans doute, on peut demander autre chose encore à un tableau et les esthéticiens transcendants doivent être respectés; mais croyons-en Chardin, c'est bien bon de bonne peinture!