

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received

Title Page

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

UMI Number: EC55693

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform EC55693
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

ST-Denis, Roges.

000124
C-P-2

(PEINTURE ET LITTERATURE :

de Watteau à Delacroix,
de Voltaire à Hugo.

M. P., 11 6. J. - 193.

-A- L'état de la question-

-1-

Une comparaison

Devant les yeux j'ai une copie du "Cygne"
par Penot. Dans cette peinture, l'artiste nous
montre la majesté de l'oiseau glissant sur des
eaux limpides au regard d'une enfant. Le peintre
a intitulé sa toile: "Les Amis". L'innocence de
l'enfant et la blancheur immaculée de l'oiseau se
contrebalancent dans le tableau et l'on sent à
l'examen attentif et sympathique de cette peinture
qu'il existe des liens ~~sensibles~~ ~~quelqu'~~ intangibles
entre l'enfant et le cygne.

Je quitte l'examen de cette peinture pour relire
le texte du "Cygne" de Sully Prud'homme.

"Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et
calmes,
Le cygne chasse l'onde avec ses larges palmes,
Et glisse. Le duvet de ses flancs est pareil
A des neiges d'avril qui croulent au soleil;
Mais, ferme et d'un blanc mat, vibrant sous le
zéphire,
Sa grande aile l'entraîne ainsi qu'un lent navire.
Il dresse son beau col au-dessus des roseaux,
Le plonge, le promène allongé sur les eaux,
Le courbe gracieusement comme un profil d'acanthé,
Et cache son bec noir dans sa gorge éclatante.
Tantôt le long des pins, séjour d'ombre et de paix,
Il serpente, et, laissant des herbages épais
Traîner derrière lui comme une chevelure,
Il va d'une tardive et languissante allure;
La grotte où le poète écoute ce qu'il sent,
Et la source qui pleure un éternel assent,
Lui plaisent: il y rôde; une feuille de saule
En silence tombée effleure son épaule.

Et ces vers, tout **p**arnassiens et objectifs, me font

voir le cygne d'une manière aussi réelle que la
toile de Monsieur Penot. Les expressions suivantes
ont autant de couleur que le bleu et le vert et le
blanc de la peinture:

- I- "Le duvet de s s flancs est pareil
"A des neiges d'avril qui croulent au soleil.
- II- "Son bec noir dans sa gorge éclatante,
"Il choisit pour fêter sa blancheur qu'il admire,
"La place éblouissante où le soleil se mire.
- III- "L'oiseau, dans le lac sombre, où sous lui se reflète
"La splendeur d'une nuit lactée et violette
"Comme un vase d'argent parmi des diamants,
"Dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments.

Ce poème de Sully Prud'homme réussit à me présenter en esprit d'une façon saisissante toute la beauté du cygne et malgré le genre impersonnel de l'artiste, celui-ci ne pût s'empêcher de me communiquer un sentiment de respect et d'admiration pour cet être qui a tellement conscience de sa beauté qu'il choisit toujours un endroit pittoresque pour faire ressortir la neige de son duvet.

Et, voici que, en lisant ces vers, la peinture de Penot apparaît à mon imagination; tout comme tantôt en regardant cette peinture de Penot, je n'ai pu m'empêcher d'évoquer les vers du poète.

Une question se pose

C'est peut-être là un phénomène psychologique tout personnel et peut-être n'y-a-t-il aucune base

Ce poème de Sully Prud'homme réussit à me présenter en esprit d'une façon saisissante toute la beauté du cygne et malgré le genre impersonnel de l'artiste, celui-ci ne pût s'empêcher de me communiquer un sentiment de respect et d'admiration pour cet être qui a tellement conscience de sa beauté qu'il choisit toujours un endroit pittoresque pour faire ressortir la neige de son duvet.

Et, voici que, en lisant ces vers, la peinture de Penot apparaît à mon imagination; tout comme tantôt en regardant cette peinture de Penot, je n'ai pu m'empêcher d'évoquer les vers du poète.

Une question se pose

C'est peut-être là un phénomène psychologique tout personnel et peut-être n'y-a-t-il aucune base

objective pour justifier cette association d'idées. Mais, je puis me poser la question: existe-t-il entre la peinture et la littérature des liens, des rapports qui reposent sur une réalité impersonnelle ? Serait-ce possible de voir les relations qui ont existé entre la Littérature française et la peinture française à certaines époques de l'histoire, par exemple au XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e ?

Communs dénominateurs

Avant de nous lancer dans le problème lui-même, il serait peut-être bon de placer la question dans son cadre et d'examiner quels principes pourraient nous guider pour saisir les rapports mutuels de l'art du peintre et de celui du poète.

Il s'agit bien de deux arts en effet; encore, faut-il le voir. Si tous les arts sont utiles, certains arts ont pour but particulièrement l'expression du beau; ce sont les "Beaux Arts". Et parmi ceux-ci, il en est où l'artiste se propose la fabrication d'un objet, c'est le cas de l'orfèvre; il en est d'autres où l'artiste extériorisera son rêve par la construction, et, c'est le cas de l'architecte. Il en est d'autres encore où l'artiste se proposera de décorer, et, c'est la tâche des peintres décorateurs. Enfin se présente le cas de ceux qui veulent communiquer une pensée ou un sentiment. Ces derniers représentants des Beaux Arts sont des artistes dans l'art de la communication. En cette catégorie peuvent entrer la peinture, la sculpture, la gravure, la littérature, la pantomime, la musique et la diction.

Dans chacun des arts on pourrait distinguer le fond, la forme et la technique. Prenons par exemple la peinture. Le fond, c'est la pensée, le sentiment, l'impression que l'artiste veut communiquer. Ici ce sera un paysage, là un portrait, ailleurs une scène d'intérieur, ou encore une scène tirée de la vie contemporaine ou de l'histoire. La forme comprendra les couleurs, les tons, les nuances, les teintes, la lumière et l'ombre et le métier variera selon le médium dont le peintre se servira, peinture tempéra pour la fresque, peinture à l'huile pour la toile, pastel, encre ou peinture à l'eau pour le papier, gouache pour le carton. La peinture a également ses genres selon le sujet ou encore selon le but que se propose d'atteindre le peintre.

En littérature, le fond, c'est encore les pensées, les sentiments, les images que l'artiste écrivain veut communiquer à ses lecteurs. La forme c'est le langage écrit. Le métier variera selon que l'écrivain se propose d'utiliser la versification ou la prose, les genres littéraires varient selon que l'auteur veut nous faire voir ce qu'il a vu en le décrivant, selon qu'il veut nous faire vivre ce qu'il a vécu ou imaginé en nous le narrant ou en le dramatisant, selon qu'il veut nous persuader d'une vérité dont il est certain en nous l'exposant, selon qu'il veut tout simplement causer avec nous en nous disant ce qu'il a dans son coeur. Nous pourrions continuer l'énumération du fond, de la forme, du médium, des genres et du métier propre à chacun des arts. C'est ainsi que la musique nous parle en notes, que la sculpture se sert des

formes, que le dessin emploie la ligne; la photographie, les tons; la pantomime, le mouvement; et la diction, les sons et l'articulation du langage parlé. Il découle de cette considération rapide qu'il semble exister entre tous les arts de communication, une certaine parenté. Ce que le peintre dit avec les couleurs qu'il jette sur la toile, le compositeur et le virtuose devraient pouvoir le dire en arrachant au piano des accents correspondant aux couleurs de la palette, et le sculpteur devrait pouvoir nous exprimer la même pensée en immobilisant cette partie de lui-même dans le marbre qu'il frappe de son ciseau.

La grâce et la majesté du cygne. Sully Prud'homme l'a chanté en vers, Fenot et Sellier l'ont exprimé en couleur. Michel-Ange a représenté cet oiseau dans le groupe mythologique de "Léda"; Saint-Saens nous le

fait apparaître dans un morceau de musique où les notes, le ton et le rythme lent et majestueux ont tout autant d'effet sur notre imagination et notre sensibilité que les couleurs du peintre et les vers du poète. Enfin dans sa dernière tournée, la grande ballerine russe "Pavlova" a terminé son programme de danse en exécutant une pantomime intitulée: "La mort du cygne". Et la robe blanche dans la lumière bleue évoquait la grâce et la majesté de cet oiseau superbe autant que les accords de Saint-Saens, et que l'harmonie douce de Sully Prud'homme.

Rapports possibles.

Ces exemples nous montrent bien que les arts de communication ont un commun dénominateur: Ils

servent tous à exprimer des pensées ou des sentiments. Chacun a une forme qui lui est particulière, une technique qu'il faut maîtriser avant qu'on puisse exprimer le beau d'une manière convaincante, mais il est nécessaire de bien concevoir les relations qui existent entre ces arts avant de vouloir déterminer tel ou tel rapport.

En effet les rapports qu'on pourrait établir entre les arts sont nombreux. Il existe une analogie de fond dans l'"Atala" de Chateaubriand et dans la peinture du même nom par Girodet, analogie de genre entre les peintures militaires du peintre Gros et les scènes de bataille qui prennent vie sous la plume de Hugo; rapport de genre également entre la peinture religieuse d'un Flandrin et les sermons de Lacordaire.

On peut assez facilement établir des rapports de technique entre un art et un autre quoique le médium ne soit pas le même dans les deux cas. Ainsi la composition sereine et majestueuse d'un Poussin du XVII^e siècle qui couvre sa toile d'une couche de peinture uniforme et égale ressemble à une page de Bossuet composée avec la sérénité et la sévérité classique et exprimée dans des phrases longues, balancées et harmonieuses. Par contre, le style nerveux du pointilliste Seurat suggère sans trop d'efforts les phrases morcelées de Pierre Loti. Pour qui s'occuperait de la peinture anglaise et de la littérature anglaise, il ne s'agit que d'établir une relation de lieux quasi géographiques et pour qui voudrait comme monsieur Focillon, étudier les arts particuliers au XIX^e siècle, il s'agit bien cette fois d'un rapport de temps. Monsieur Escholier dans

son livre "Victor Hugo, Artiste" entreprend une tâche des plus intéressantes lorsqu'il relève les analogies entre style du père des Romantiques et ses croquis. Ce qui l'intéresse c'est de faire ressortir un rapport d'origine. C'est Hugo qui écrit et qui peint.

Ce sont là quelques analogies qu'il est possible d'établir entre les arts en suivant les lieux communs usuels; relation d'origine: Qui?; relations de fond; quoi?; relations de temps: quand?; relations de lieu: où?; relations de forme: comment?; et relations de technique: par quels moyens?.

La Thèse

Ces considérations plutôt analytiques nous forcent à décider le caractère particulier des

rapports que nous désirons établir. Pour nous, nous choisissons d'établir des rapports dans le temps et dans le lieu: plus précisément les rapports mutuels qu'on peut saisir entre la littérature française ^{du XVIII^e siècle et} des débuts du XIX^e siècle, et la peinture française de la même époque. Ces rapprochements ont toujours un élément subjectif qui donne à l'argumentation des allures de théorie peu solide. Qu'est-ce que cela prouve si une peinture de Poussin me fait penser à une tragédie de Corneille ou encore si je saisis une ressemblance entre les paysans du peintre Le Nain et ^{ceux} du bonhomme Lafontaine, est-ce à dire qu'une telle ressemblance a un fondement dans la réalité? Si les bergères de Lancret me mettent en esprit une pièce de Marivaux, est-ce que je dois conclure que l'un s'est inspiré de l'autre? Ne serait-il

pas hasardeux en effet de vouloir prouver qu'il se trouve entre les arts des relations mathématiques de cause à effet? Ce danger est tellement grand que nous nous mettrons bien en garde de succomber à toute tentation. Mais, s'il n'y a pas de relations de cause à effet entre la littérature et la peinture, quelle espèce de rapprochement peut-on espérer d'établir? Au juste, que s'agit-il de prouver, quelle est la thèse? Nous essayerons de montrer que les peintres et les écrivains français de 1850 à 1850 ont subi des influences semblables et que de nombreuses manières les uns et les autres ont réagi dans le même sens à ces influences. Ces influences seront ici un milieu ultra-raffiné, une société de boudoirs, de Salons, là une société bourgeoise sortie de la révolution, ici, un engouement pour la mythologie

et les fouilles archéologiques, là une renaissance du moyen âge oublié et de l'esprit chrétien, ici le culte des grandeurs et des majestés olympiennes, là la simplicité et la beauté de la vie paysanne, ici l'admiration des palais et des colonnades et là un renouveau du sens de la nature. Autant d'influences qui se succèdent comme les mouvements d'un pendule et qui prennent de celui-ci les excès et les retours. Il ne faut pas oublier en effet que peintre et écrivain avant d'être peintre ou écrivain sont des hommes. Ils vivent dans un certain milieu, vont aux mêmes écoles, se vêtent à quelques exceptions près à la même mode, voient se découper sous le même ciel la même silhouette des mêmes édifices, leur patrie étant en proie aux querelles intestines, leur esprit et leur coeur battent, les uns craignent, les autres chantent. Experts écrivains et

peintres prennent une part importante et souvent semblable dans la formation de la physionomie sociale, économique et politique de leur pays. Mieux que cela les écrivains ne manquent guère de visiter les musées et les Salons où les peintres exposent annuellement. A preuve la critique d'art de Gautier et de Beaudelairé. Et les peintres comme leurs concitoyens cultivés vivent de la pensée des écrivains, ici d'est en prenant un journal, là en feuilletant un bouquin. Il y a même des preuves plus convaincantes encore des rapports intimes qui ont existé# entre les peintres et les écrivains du XIX^e siècle et ces preuves se trouvent dans l'existence d'une confraternité intellectuelle qui fréquentait les Salons et les studios où tous les artistes se donnaient rendez-vous. Nous chercherons donc à saisir, sans forcer la note, certaines analogies qui ont pu se produire dans le

domaine de la peinture et de la littérature

française et nous suivrons l'ordre suivant pour

plus de Clarté :

1° Le XVIII^e siècle.

2° Les précurseurs du romantisme
dans la peinture et dans
la littérature.

3° Romantisme du pinceau et roman-
tisme de la plume.

-II- La Thèse.

-A-

Le XVIII^e siècle aide à comprendre le XIX^e

-1-

LE XVIII^e SIÈCLE.

Puisqu'on est toujours le fils de quelqu'un, il serait évidemment sage de revoir les relations de la peinture et de la littérature française au XVIII^e siècle avant d'établir un parallèle entre ces deux arts au cours du XIX^e siècle. Il est vrai que l'évolution artistique ne suit pas, comme c'est le cas des sciences, une évolution ou un progrès lent et graduel, mais bien un mouvement plus saccadé, fait de sursauts successifs représentant des périodes de réactions très fortes. Toutefois, il n'est pas imprudent d'affirmer que, malgré le contraste frappant qui existe entre le siècle de Voltaire et celui de Hugo, les peintres du XIX^e

siècle ne peuvent pas se comprendre d'une façon satisfaisante sans étudier, au moins brièvement les mouvements artistiques du XVIII^e siècle.

-B-

Littérature de Salon et peinture de bergères.

Autant de siècle de Corneille est équilibré, autant il a le sens du solennel et de l'ordre, autant le XVIII^e siècle sera marqué d'un raffinement qui exaltera le plaisir et qui minera systématiquement les fondements mêmes de l'ordre. Enfant du siècle de Boileau, le XVIII^e conservera quelque peu ce que les classiques avaient de païen dans leur attachement au fatras mythologique. mais, malheureusement, le sens chrétien de Bossuet et de Pascal ne sera plus là pour rétablir l'équilibre. Ce goût démesuré du plaisir marquera la période de la Régence et celle de Louis XV, et se continuera jusqu'au jour où les aristos et

les belles marquises dans leurs dentelles et leurs velours monteront gravement les marches de la guillotine. Malgré les troubles financiers et les disettes fatales, la ~~société~~ noblesse essaye de s'étourdir en des divertissements qui lui font perdre peu à peu le sens des réalités et qui creusent un fossé entre cette noblesse et le tiers-état. Aux Salons de la marquise de Lambert et de madame de Tencin, succèdent durant la deuxième moitié du siècle, les Salons de madame Geoffrin, de la marquise du Deffond et de mademoiselle de Lespinasse. Dans ces sanctuaires de l'esprit sont passés Fontenelle et Marivaux, Montesquieu et Marmontel, d'Alembert et Diderot, Voltaire et Beaumarchais. Dans un éclectisme désordonné et d'origine cartésienne, l'on parle de tout dans ces Salons: philosophie, économie politique, sciences, arts et littérature. C'est le monde

du bel esprit. Si les conversations finement
tournées prennent parfois des allures savantes,
la plupart du temps elles sont frivoles, légères
et de l'artificiel le plus raffiné. Les mêmes per-
sonnes qui fréquentent les Salons se rencontrent
dans ces fêtes champêtres où la soie, le satin et
la dentelle tentent suprêmement de se mêler à une
nature toute peuplée de divinités païennes. Mais,
ces divinités ne sont plus Jupiter, ou Mars, ou
Junon avec leurs traits sévères, ce sont des Vénus,
des Nymphes, des Satyres et des Cupidons. L'anti-
quité est toujours là, mais c'est un monde où rien
ne froisse; ce n'est plus le beau de l'Attique,
c'est le joli et le tendre. Cette société avec sa
physionomie de jouisseur reflète son caractère dans
le miroir de la littérature comme dans celui de la
peinture. Monsieur Lanson disait de l'irréligion

de Voltaire, homme qui représente le mieux son temps: "elle procède de sa nature avide de jouisseur et que toutes les défenses de jouir révoltaient". Ce trait se révèle surtout dans la poésie sèche et raisonneuse de Voltaire et de Delille, dans les comédies de Marivaux et de Beaumarchais et dans les épigrammes de Ecouchard LaBrun. Dans ces petits vers libertins, les allusions mythologiques foisonnent: Apollon, Vénus, Orphée mêlent leur divinité aux amours des Téthys, des Clitandres et des Chloris. C'est l'époque des bergères, des pastorales, des petits appartements et des grandes fêtes champêtres. Nous pouvons juger un peu du ton artificiel de la poésie de cette époque en citant ces vers de Voltaire:

"Je veux dans mes derniers adieux,
Disait Tibulle à son amante,
Attacher mes yeux sur tes yeux,
Te presser de ma main mourante."

Mais quand on sent qu'on va passer,
Quand l'âme fuit avec la vie,
A-t-on des yeux pour voir Délie,
Et des mains pour la caresser?

Dans ce moment chacun oublie
Tout ce qu'il a fait en santé.
Quel mortel s'est jamais flatté
D'un rendez-vous à l'agonie?

Délie elle-même, à son tour,
S'en va dans la nuit éternelle,
En oubliant qu'elle fut belle,
Et qu'elle a vécu pour l'amour.

Nous naissons, nous vivons, bergère,
Nous mourons sans savoir comment;
Chacun est parti du néant:
Où va-t-il? ... Dieu le sait, ma chère.

Cet extrait d'une lettre du même auteur nous parle des gens
de lettres et des Salons:

...Il y a dans Paris un grand nombre de petites sociétés
où préside toujours quelque femme qui, dans le déclin de
sa beauté, fait briller l'aurore de son esprit. Un ou
deux hommes de lettres sont les premiers ministres de ce
petit royaume. Si vous négligez d'être au rang des cour-
tisans, vous êtes dans celui des ennemis, et on vous
écrase. Cependant, malgré votre mérite, vous vieillissez
dans l'opprobre et dans la misère. Les places destinées
aux gens de lettres sont données à l'intrigue, non au
talent ...

Que le hasard vous amène dans une compagnie où
il se trouvera quelqu'un de ces auteurs réprouvés du
public, ou de ces demi-savants qui n'ont pas même assez de
mérite pour être de médiocres auteurs, mais qui aura quel-
que place ou qui sera intrus dans quelque corps: vous sen-
tirez, par la supériorité qu'il affectera sur vous, que
vous êtes justement dans le dernier degré du genre humain..

Ajoutons finalement quelques lignes de mari-

vaudages tirées de "Le jeu de l'amour et du hasard":

SILVIA (à part): Mais, en vérité, voilà un garçon qui me surprend, malgré que j'en aie ... (Haut) Dis-moi, qui es-tu, toi qui me parles ainsi?

DORANTE: Le fils d'honnêtes gens qui n'étaient pas riches.

SILVIA: Va, je te souhaite de bon coeur une meilleure situation que la tienne, et je voudrais pouvoir y contribuer: la fortune a tort avec toi.

DORANTE: Ma foi! l'amour a plus tort qu'elle; j'aimerais mieux qu'il me fût permis de te demander ton coeur que d'avoir tous les biens du monde.

SILVIA: (à part) Nous voilà, grâce au ciel, en conversation réglée. (Haut) Bourguignon, je ne saurais me fâcher des discours que tu me tiens; mais, je t'en prie changeons d'entretien. Venons à ton maître. Tu peux te passer de me parler d'amour, je pense?

DORANTE: Tu pourrais bien te passer de m'en faire sentir, toi.

SILVIA: Ah! je me fâcherai; tu m'impatientes. Encore une fois, laisse-là ton amour.

DORANTE: Quitte donc ta figure.

Les peintres qui nous ont laissé le portrait le plus fidèle de cet aspect de la société du XVIII^e siècle sont Watteau et son élève Lancret, Boucher et son élève Fragonard, de même que Nattier. Sans se soucier du fond de la pensée ou de l'élevation du sentiment qu'expriment leurs tableaux, ces peintres, tout autant que les écrivains de Salons et de boudoirs, n'ont qu'un but: c'est celui de plaire. Comme les écrivains, ils ne s'adressent qu'à une élite et ne tenteront de représenter dans leurs tableaux que les traits, les occupations et les costumes des personnages de cette élite. Scènes de jardin où la nature ne sert que de décor au beau satin rose et bleu pâle, scènes d'intérieur qui révèlent le luxe raffiné des petits meubles, des petits fauteuils tenant de gentilles petites marquises devant lesquelles s'inclinent d'élégants jouisseurs.

Comme la plupart de ces toiles ont été faites de "chic", les peintres cherchent plutôt à obtenir un effet agréable à l'oeil; harmonie de couleur chaude et caressante, composition commode, enchaînement heureux des figures, Rien de violent: les arbres, les nuages, les corps se fondent gentiment des uns dans les autres. Il est vrai qu'un grand nombre des toiles de ces peintres étaient destinées à décorer des panneaux, mais la joliesse de leur style plein de marivaudage nous rappelle que le chef de l'école, Watteau, lui-même avait commencé par peindre des décors de théâtre.

-C-

La littérature bourgeoise et peinture bourgeoise.

Durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'intérêt que manifestaient les intellectuels aux choses

sociales, politiques et scientifiques ne put qu'avoir une influence marquée dans le monde de la littérature, où philosophes et encyclopédistes font leur possible pour arracher l'humanité aux griffes du monstre (L'Eglise) et pour l'éclairer au flambeau de la Science. La seconde moitié du XVIII^e siècle est d'autant plus intéressante pour nous qu'une réaction lente mais sûre commence à s'opérer dans les classes moyennes contre l'immoralité flagrante des classes supérieures. Certains auteurs décrivent ce mouvement par le terme "Réaction Vertueuse"; mais en l'occurrence il ne s'agit que de la vertu du Bon Sauvage de Jean-Jacques Rousseau. L'idée de l'auteur de la nouvelle "Héloïse et de l'Emile" par sa sensibilité morbide, par ses opinions naïve sur l'origine de l'état social de l'homme, et par son sentiment réel de la nature, a contribué largement à faire renaître chez les intel-
(lectuels

l'attrait pour la simplicité de la vie bourgeoise et pour la grandeur de la nature elle-même.

" A LA CAMPAGNE.

Sur le penchant de quelque agréable colline bien ombragée, j'aurais une petite maison rustique, une maison blanche avec des contrevants verts; et, quoique une couverture de chaume soit en toute saison la meilleure, je préférerais magnifiquement, non la triste ardoise, mais la tuile, parce qu'elle a l'air plus propre et gai que le chaume, qu'on ne couvre pas autrement les maisons dans mon pays, et que cela me rappellerait un peu l'heureux temps de ma jeunesse. J'aurais pour cour une basse-cour, et pour écurie une étable avec des vaches, pour avoir du laitage, que j'aime beaucoup. J'aurais un potager pour jardin, et pour parc un joli verger. Les fruits, à la discrétion des promeneurs, ne seraient ni comptés ni cueillis par mon jardinier, et mon avare magnificence n'étalerait point aux yeux des espaliers superbes auxquels à peine on osât toucher. Or cette petite prodigalité serait peu coûteuse, parce que j'aurais choisi mon asile dans quelque province éloignée où l'on voit peu d'argent et beaucoup de denrées, et où règnent l'abondance et la pauvreté.

J. - J. R. "

Il sont très rares les peintres du XVIII^e siècle qui représentent des scènes de la vie bourgeoise.

Deux ressortent d'abord: Chardin (1699-1779) et

Greuze (1725-1805). Le premier, précurseur de

Rousseau, est à certains égards le plus grand peintre du XVIII^e siècle. Dessinateur facile, Chardin montre dans ses peintures (exemple: "Le Bénédicté"), une habileté de composition, une maîtrise de la couleur sobre et chaude à la fois et une facture de virtuose tant l'effort y est peu apparent. Mais, les scènes que représentent Chardin ressemblent bien plus au tableau tracé par Rousseau, (exemple: "Les délices de la solitude) de la vie bourgeoise", qu'aux scènes de la vie paysanne que nous ont laissées Le Nain aux XVII^e siècle et Millet XIX^e. L'intérieur représenté dans "Le bénédicté" est tout de même aisé s'il est modeste, tandis que chez Millet, il n'apparaît aucune élégance, aucun raffinement. Le deuxième peintre qui ait tenté de représenter la beauté de cette simplicité savoyarde à la Rousseau, c'est Greuze; mais celui-ci ne semble pas avoir la

sincérité de Chardin. Il se rapproche un peu trop de la joliesse à la Boucher et sa peinture s'en ressent. Le naturel de ses laitières, de ses bergères, de ses fermières est un peu trop cherché.

Voici une lettre de Rousseau, où l'auteur raconte une aventure qui aurait pu arriver à une laitière de Greuze:

" LE POT DE BEURRE.

Sans avoir l'honneur, monsieur, d'être connu de vous, j'espère qu'ayant à vous offrir des excuses et de l'argent, ma lettre ne saurait être mal reçue.

J'apprends que Mlle de Cléry a envoyé de Blois un panier à une bonne vieille femme, nommée madame le Vasseur, et si pauvre qu'elle demeure chez moi; que ce panier contenait, entre autres choses, un pot de vingt livres de beurre; que tout est parvenu, je ne sais comment, de votre cuisine; que la bonne vieille l'ayant appris, a eu la simplicité de vous envoyer sa fille, avec la lettre d'avis, vous demander son beurre, ou le prix qu'il a coûté, et qu'après vous être moqué d'elle, selon l'usage, vous et madame votre épouse, vous avez, pour toute réponse, ordonné à vos gens de la chasser.

J'ai tâché, de consoler la bonne femme affligée, en lui expliquant les règles du grand monde et de la grande éducation; je lui ai prouvé que ce ne serait pas la peine d'avoir des gens, s'ils ne servoient à chasser le pauvre quand il vient réclamer son bien; et, en lui montrant combien justice et humanité sont des mots roturiers; je lui ai fait comprendre, à la fin, qu'elle est trop honorée qu'un comte ait mangé son beurre. Elle me charge donc, monsieur, de vous témoigner sa reconnaissance de l'honneur que vous lui avez fait, son regret de l'importunité qu'elle vous a causée, et le désir qu'elle aurait que son beurre vous eût paru bon.

Que si, par hasard, il vous en a coûté quelque chose pour le port du paquet à cette adresse, elle offre de vous le rembourser, comme il est juste. Je n'attends là-dessus que vos ordres pour exécuter ses intentions, et vous supplie d'agréer les sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être, etc.

J. - J. R. "

Greuze

~~Il~~ a cependant composé quelques tableaux de genre du plus haut intérêt. Critique d'art, Diderot fut chargé de faire dans la "Correspondance Littéraire", le compterendu des Salons qui étaient alors bisannuels; il s'acquitta de cette tâche de 1759 à 1781. Sa plume nous a laissé bon nombre de critiques très intéressantes des tableaux de Greuze. Plus littérateur que technicien, Diderot attache beaucoup plus d'importance au sujet, à la composition, à la psychologie des personnages, qu'à la technique, aux jeux de lumière et d'ombre, aux dessins ou à la couleur.

D'ailleurs jugeons plutôt du caractère
de cette critique d'après l'analyse du tableau
de Greuze intitulé: "L'accordée de Village.

"Enfin, je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze; mais ce n'a pas été sans peine; il continue d'attirer la foule. C'est un père qui vient de payer la dot de sa fille. Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant. La composition m'en a paru très belle: c'est la chose comme elle a dû se passer. Il y a douze figures; chacune est à sa place et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes! comme elles vont en ondoyant et en pyramidant! Je me moque de ces conditions; cependant quand elles se rencontrent dans un morceau de peinture, par hasard, sans que le peintre ait eu la pensée de les introduire, sans qu'il leur ait rien sacrifié, elles me plaisent.

A droite de celui qui regarde le morceau est un tabellion assis devant une petite table, le dos tourné au spectateur. Sur la table, le contrat de mariage et d'autres papiers. Entre les jambes du tabellion, le plus jeune des enfants de la maison, puis en continuant de suivre la composition de droite à gauche, une fille aînée debout, appuyée sur le dos du fauteuil de son père. Le père assis dans le fauteuil de la maison. Devant lui, son gendre debout et tenant de la main gauche le sac qui contient la dot. L'accordée, debout aussi, un bras passé mollement sous celui de son fiancé, l'autre bras saisi par la mère, qui est assise au-dessous. Entre la mère et la fiancée, une soeur cadette debout, penchée sur la fiancée, et un bras jeté autour de ses épaules. Derrière ce groupe, un jeune enfant qui s'élève sur la pointe des pieds pour voir ce qui se passe. Au-dessous de la mère, sur le devant, une jeune fille assise qui a des petits morceaux de pain coupés dans son tablier. Tout à fait à gauche dans le fond et loin de la scène, deux servantes debout qui regardent. Sur la droite, un garde-manger bien propre, avec ce qu'on a coutume d'y renfermer, faisant

partie du fond. Au milieu, une vieille arquebuse pendue à son croc; ensuite un escalier de bois qui conduit à l'étage au-dessus. Sur le devant, à terre, dans l'espace vide que laissent les figures, proche des pieds de la mère, une poule qui conduit ses poussins auxquels la petite fille jette du pain; une terrine pleine d'eau, et sur le bord de la terrine un poussin le bec en l'air, pour laisser descendre dans son jabot l'eau qu'il a bue. Voilà l'ordonnance générale. Venons aux détails.

Le tabellion est vêtu de noir, culotte et bas de couleur, en manteau et en rabat, le chapeau sur la tête. Il a bien l'air un peu matois et chicanier, comme il convient à un paysan de sa profession; c'est une belle figure. Il écoute ce que le père dit à son gendre. Le père est le seul qui parle. Le rest écoute et se tait.

L'enfant qui est entre les jambes du tabellion est excellent pour la vérité de son action et de sa couleur. Sans s'intéresser à ce qui se passe, il regarde les papiers griffonnés, et promène ses petites mains par-dessus.

On voit dans la sœur aînée, qui est appuyée debout sur le dos du fauteuil de son père, qu'elle crève de douleur et de jalousie de ce qu'on a accordé le pas sur elle à sa cadette. Elle a la tête portée sur une de ses mains, et lance sur les fiancées des regards curieux, chagrins et courroucés.

Le père est un vieillard de soixante ans, en cheveux gris, un mouchoir tortillé autour de son cou; il a un air de bonhomie qui plaît. Les bras étendus vers son gendre, il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante; il semble lui dire: "Jeannette est douce et sage; elle fera ton bonheur; songe à faire le sien..." ou quelque autre chose sur l'importance des devoirs du mariage Ce qu'il dit est sûrement touchant et honnête. Une de ses mains, qu'on voit en dehors, est hâlée et brune; l'autre qu'on voit en dedans, est blanche; cela est dans la nature.

Le fiancé est d'une figure tout à fait agréable. Il est hâlé de visage mais on voit qu'il est blanc de peau; il est un peu penché vers son beau-père; il prête attention à son discours, il en a l'air pénétré; il est fait au tour, et vêtu à merveille, sans sortir de son état. J'en dis autant de tous les autres personnages.

Le peintre a donné à la fiancée une figure charmante, décente et réservée; elle est vêtue à merveille. Ce tablier de toile blanc fait on ne peut pas mieux: il y a un peu de luxe dans sa garniture; mais c'est un jour de fiançailles. Il faut voir comme les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais. Cette fille charmante n'est point droite; mais il y a une légère et molle inflexion dans toute sa figure et dans tous ses membres qu'il a remplis de grâce et de vérité. Elle est jolie vraiment et très jolie

La mère est une bonne paysanne qui touche à la soixantaine, mais qui a de la santé; elle est aussi vêtue large et à merveille. D'une main elle tient le haut du bras de sa fille; de l'autre, elle serre le bras au-dessus du poignet; elle est assise; elle regarde sa fille de bas en haut; elle a bien quelque peine à la quitter; mais le parti est bon. Jean est un brave garçon honnête et laborieux; elle ne doute point que sa fille ne soit heureuse avec lui. La gaieté et la tendresse sont mêlées dans la physionomie de cette bonne mère.

Pour cette soeur cadette qui est debout à côté de la fiancée, qui l'embrasse et qui s'afflige sur son sein, c'est un personnage tout à fait intéressant. Elle est vraiment fâchée de se séparer de sa soeur, elle est en pleure; mais cet incident n'attriste pas la composition; au contraire, il ajoute à ce qu'elle a de touchant. Il y a du goût, et du bon goût, à avoir imaginé cet épisode.

Les deux enfants, dont l'un, assis à côté de la mère s'amuse à jeter du pain à la poule et à sa petite famille, et dont l'autre s'élève sur la pointe des pieds et tend le cou pour voir, sont charmants mais surtout le dernier.

Les deux servantes, debout, au fond de la chambre, nonchalamment penchées l'une contre l'autre, semblent dire d'attitude et de visage: quand est-ce que notre tour viendra?

Et cette poule qui a mené ses poussins au milieu de la scène, et qui a cinq ou six petits, comme la mère aux pieds de laquelle elle cherche sa vie a six à sept enfants, et cette petite fille qui leur jette du pain et qui les nourrit; il faut avouer que tout cela est d'une convenance charmante avec la scène qui se passe et avec le lieu et les personnages. Voilà un petit trait de poésie tout à fait ingénieux.

Chez les peintres du XVIII^e siècle comme chez les écrivains, l'élément humain prime sur tous les autres. Les littérateurs du genre Gresset ou Marivaux comme les peintres Boucher ou Lancret expriment des sentiments précieux, ^{déchus} ~~décadents~~ du sens humain plus large qui marquait le XVIII^e siècle. Montesquieu, l'abbé Saint-Pierre, Rousseau, présentent de l'Homme le côté social tout comme les peintures de genre de Greuze ou de Chardin nous montrent l'amabilité des vertus bourgeoises.

g) Précurseurs des Paysagistes.

Cependant, on a dit de Rousseau "qu'il a mis du vert" dans la littérature française. En effet, ses descriptions de paysages, quoique le ton général les marque plus que la couleur locale, sonnent une note décidément nouvelle dans les lettres, c'est vrai que ses paysages, il ne les décrit que pour servir d'arrière-plan à l'exposé lyrique de ses propres sentiments. Mais, tout de même, il montre souvent un sens frappant de naturalis-

te. Ainsi cette description de l'endroit préféré où il cherchait la solitude:

L'or des genêts et la pourpre des bruyères frappaient mes yeux d'un luxe qui touchait mon cœur; la majesté des arbres qui me couvraient de leur ombre, la délicatesse des arbustes qui m'entouraient, l'étonnante variété des herbes et des fleurs que je foulais sous mes pieds tenaient mon esprit dans une alternative continuelle d'observation et d'admiration: le concours de tant d'objets intéressants qui se disputaient mon attention, m'attirant sans cesse de l'un à l'autre, favorisait mon humeur rêveuse et paresseuse, et me faisait souvent redire en moi-même: "Non, Salomon dans toute sa gloire ne fut jamais vêtu comme l'un d'eux.".....

En ce sens, on peut l'appeler un écrivain paysagiste. Jusque là et longtemps après lui, peintres et écrivains ne considéraient la nature que comme le décor de la scène sur laquelle se meuvent, élément vraiment important du drame humain, les personnages. Bernardin de Saint-Pierre lui aussi par ses descriptions de paysages exotiques contribua à tourner les yeux des lecteurs français du côté de la nature. En ce sens, ils sont tous deux précurseurs du mouvement romantique qui atteint son apogée vers 1850. Mais, avant le romantisme de fait et d'école, il y a eu un romantisme d'intention et c'est le mérite de ces deux écrivains

d'avoir agi comme pionniers dans le retour de l'homme vers le monde extérieur. Châteaubriand et Madame de Staël continueront la tendance, mais les peintres ne se lanceront dans la peinture du paysage que vers 1830 avec Corot, Daubigny, Th. Rousseau et les paysagistes de l'école de Barbizon. Entre l'influence de Rousseau d'une part, et l'apparition des paysagistes avec Corot, des événements d'une portée incalculable devaient opérer des changements radicaux dans la pensée française: révolution et empire. Les philosophes, les encyclopédistes et Rousseau en réagissant contre la mode des mœurs trop faciles de la cour, tentaient d'augmenter le prestige des vertus sociales. Leur sociologie était le fruit d'une raison raisonnée, prête à partir, dans l'élaboration de ces théories, de n'importe quels principes, sauf les principes chrétiens. Devons-nous nous surprendre, alors, de voir un engouement pour l'antiquité tel qu'on en avait jamais vu encore.

f) Les fouilles archéologiques.

Les nouvelles fouilles opérées à Pompéi, la découverte de l'Apollon Belvédère, les travaux de Caylus et de l'archéologue Winckelman avaient tourné les esprits non seulement vers les fresques antiques et la statuaire de Rome et d'Athènes, mais tout autant vers une étude de la vie politique des anciens. Sortis de leur tombeau, ces Romains prenaient une taille héroïque; ils devenaient des modèles de frugalité et de simplicité de mœurs. Les doctrinaires de la Révolution rêvaient un retour à la république antique. Chénier se tourna du côté de Rome et d'Athènes pour apprendre des anciens maîtres, l'art de faire des vers antiques sur des pensées nouveaux. Mais, même cette prétention d'adapter à son être, la méthode de travail ~~des~~ ~~des~~ ~~des~~ ~~des~~ des anciens, ne l'empêchera pas de peupler ses poèmes d'une foule innombrable de divinités mythologiques, comme en attestent ces vers où il nous expose les principes de son esthétique:

g) Réaction néo-classique contre la
joliosse du XVIII^e siècle.

Le peintre David subira lui aussi l'influence de ce retour vers l'antiquité païenne. Peintre consciencieux, il ira en Italie trouver son inspiration, mais ce qui l'intéressera davantage, ce ne sera pas les chefs-d'oeuvre de la Renaissance ni même de l'époque préraphaélite. Il ira plutôt aux statues. Il concevra la beauté idéale du type humain, non pas dans le corps humain avec sa chaude couleur palpitante, mais plutôt dans la pureté de ligne, froide et blanche, des statues. Dans ses toiles, par exemple son "Léonidas", il représentera des personnages de tailles héroïques essayant d'exalter dans la représentation de ses formes rigides, les vertus héroïques des premiers Romains. Il réagira non seulement contre les petits maîtres et leurs fêtes champêtres, mais aussi, contre les classiques. Il abandonnera la disposition triangulaire des personnages pour les grouper comme dans une immense fresque en les plaçant en opposition les uns aux autres.

Si le romantisme a été une réaction contre les

dans l'intention, et cependant cet homme extraordinaire qui en 1793 devait voter en faveur de l'exécution de Louis XVI, fit école et eut de nombreux élèves. Son influence se fit sentir même après 1830. Républicain convaincu, il prêta son pinceau à Napoléon lorsque s'établit l'Empire. Et, l'homme qui devait nous montrer "La Mort de Marat" devait plus tard compléter le tableau du couronnement de l'Empereur.

Parmi ses contemporains, les plus remarquables, comptons Prud'hon, le Baron Gros, Gérard et Girodet.

II - LA THESE

(2) Les précurseurs du Romantisme.

a) Simultanéité du Classicisme et du Romantisme:

La période pendant laquelle ont vécu ces peintres en est une de transition du classique au romantique, de l'ancien au moderne. Les influences qui agissent sur les hommes sont tellement nombreuses et tellement complexes qu'il est hasardeux de vouloir lui donner une étiquette trop exclusive. Période de romantisme, oui et non; période de classicisme, oui et non. Les forces ne se précisent pas encore, tout est à l'état de devenir. Le classicisme n'est certes pas mort. Chaque année les prix de Rome se dirigent vers les cieux d'Italie et sous la direction de maîtres orthodoxes, des jeunes peintres français s'adonnent au culte séculaire des maîtres de la Renaissance et quand ce n'est pas Raphaël, Léonard ou Michel-Ange qui prêchent l'ordre et la mesure, ce sont les statues du monde classique grec ou romain. Dans les collèges, on cite pour modèle aux écrivains de demain, les grands classiques et on insiste d'une façon toute particulière sur les règles, parfois rigides, dont ces auteurs ont pu faire usage sans s'y asservir.

b) Influences étrangères:

Mais il est brisé le monopole de la Méditerranée sur la formation de l'esprit et du goût français dans les arts et dans les lettres. On connaît l'Allemagne par Voltaire, par Goethe et par madame de Staël. L'Angleterre

si longtemps redevable à la France, pour son éducation artistique, exercera elle aussi une attraction où la brume et le vert humide des paysages distraieront du sol brûlé et du beau ciel de Naples. Montesquieu aura déjà commencé le voyage d'Outre-Manche, Chateaubriand refera lui aussi le pèlerinage. L'auteur de "René" et d'"Atala" transportera le lecteur français au delà des mers en Amérique; de même que Bernardin de Saint-Pierre, il décrira tout un monde exotique qui n'a rien de romain ni d'athénien. Les voyages en Orient et les mémoires qui paraîtront à leur suite, feront naître dans l'imagination française tout un pays de mosquées et de minarets. Ces influences étrangères pousseront le public français à s'intéresser non seulement à Homère et à Virgile, mais à Goethe, à Shakespeare, à Walter Scott. Il ne faudra donc pas se surprendre si durant les premières années du XIX siècle on rencontre dans la peinture et dans la littérature française des traces d'influence nordique et d'exotisme.

c) Le sens national:

Les événements tumultueux qui saisissaient la vie entière des Français sous la Révolution, le Consulat, l'Empire et la Restauration contribuèrent non seulement à développer le culte du "moi" individuel, mais à créer en quelque sorte un sens national des plus prononcé. Le

"moi" révolté réclamera la place qui lui revient quand les grands Romantiques se lamentent avec une sincérité navrante et un manque de pudeur révoltant. Le sens national poussera les peintres et les écrivains à abandonner les lieux communs que lui fournissaient si généreusement l'étude de l'antiquité pour puiser dans l'histoire de leur pays des sujets d'un caractère profondément national.

d) Nouvelle Société:

Curieuse époque que celle de l'Empire et de la Restauration. Les voyages et les conquêtes ont forcé le Français à prendre conscience d'une humanité plus large et en quelque sorte internationale. Les déboires et une Renaissance du sentiment religieux le portent à se replier sur lui-même tant au point de vue personnel qu'au point de vue national. Par ailleurs, les idées démocratiques ont à peine terminé leur chant de gloire avec les derniers grincements du couperet qu'une nouvelle société l'élève avec son élite, sa bourgeoisie, ses classes moyennes hiérarchisées elles-mêmes comme la société sur les ruines desquelles elles s'édifient.

e) Les précurseurs sont à la fois classiques et romantiques:

Pendant ces années d'incertitude et de lutte paraissent des germes qui en réalité n'avaient jamais

disparu et l'on voit se dresser l'une contre l'autre les forces qui seront aux prises tout le long du siècle. C'est le sujet mythologique emprunté à l'antiquité et le sujet vivant tiré de l'actualité. C'est la méthode classique avec son respect des règles et des genres fixes et la méthode romantique qui veut s'affranchir des règles embarrassantes et faire du neuf. Ce serait un procédé beaucoup plus commode de pouvoir dire de telle époque qu'elle est romantique, mais ce serait là un mode de penser qui sacrifierait les exigences de la réalité au confort de la raison. De David à Delacroix, de Chénier à Lamartine, les écrivains et les peintres sont d'une part classiques, d'autre part romantiques.

f) Les peintres:

i - David.

Le romantisme de David est d'un caractère réactionnaire. L'homme qui a joué un rôle si important à la Convention et dans la Constituante éprouvera une haine toute aussi fervente à l'égard de la peinture facile et molle du XVIII^e siècle qu'à l'égard des lois qui hiérarchisaient la société monarchique d'une façon aussi rigide. Tandis que les peintres de l'école des boudoirs n'attachaient qu'une importance secondaire aux beautés que Rome leur présentait, David, prix de Rome en 1774, se plonge

dans l'admiration des chefs-d'oeuvre de l'antiquité. On prétendra peut-être que ce n'est pas là la marque d'un romantique, mais David, le révolutionnaire, s'inspirera au contact de la Rome héroïque et traduira dans ses peintures les vertus fortes et viriles de l'antiquité, d'une façon tellement magistrale, qu'il portera le coup de mort à l'école des peintres mièvres et artificiels du siècle de Boucher. Ces derniers peignaient fréquemment de mémoire, l'observation méthodique du modèle ne leur était pas nécessaire. David, par contre, fait preuve d'un métier plus consciencieux. Il étudie l'anatomie dans ces chefs-d'oeuvre de statuaire que ses contemporains faisaient renaître à la lumière par leurs fouilles. Ce culte de la statue influencera forcément sa peinture et dans bon nombre de ses tableaux, les personnages manifestent une certaine raideur qui ne va pas sans majesté. On peut voir des nus statuesques dans son "Léonidas" et dans "L'enlèvement des Sabines". Et même dans ses autres toiles de costume, "Le serment du jeu de Paume", "Le couronnement de Napoléon" et "La présentation des Aigles", on peut observer combien les lignes verticales et horizontales l'emportent sur les lignes courbes tant aimées de ses prédécesseurs.

Le romantisme de David se manifeste non seulement dans cette réaction contre la peinture du siècle,

mais surtout dans sa participation intense aux événements qui devaient contribuer si largement à édifier l'épopée nationale. L'influence unique de la Méditerranée ne disparaît pas complètement, mais à côté de celle-là surgissent de nouvelles forces nationales et régionales. Et l'on peut affirmer, en effet, que le romantisme est un phénomène européen, tant il est vrai que le sens national prend de force au commencement du XIX siècle. Mêlé à la tourmente et à la terreur, David a tourné ses yeux tout emplies de l'idéal antique sur ses contemporains et il les a peints dans des tableaux qui laissent percer à travers la grandeur, un sens profond d'humanité.

"Marat assassiné", "Bara", "Napoléon au Mont Saint-Bernard" "Le portrait de monsieur Sériziat et celui de sa femme", "Le portrait de madame Récamier", toutes ces toiles, autant que "Le sacre de Napoléon", nous montrent le grand peintre aux prises avec les réalités de son temps et ces grands tableaux sont autant de pages écrites dans l'histoire de son pays. Elles témoignent d'un renouveau de la fierté nationale, charrée à blanc, et ce sens de la patrie va directement à l'encontre de l'humanisme plus large qui émanait de l'Acropole, du Capitole ou du Vatican. Mais il est encore plus facile de voir en David un classique, qu'il est aisé de saisir chez lui des traits romantiques. Si le classicisme représente la subordination de la

sensibilité et de l'imagination à la raison, s'il représente le goût de l'ordre par l'observance stricte de règles établies, et s'il représente l'imitation des anciens, alors force nous est d'admettre que par un certain côté de son oeuvre, David est classique. L'imitation des anciens, le grand peintre de l'époque Napoléonienne l'a poussée jusqu'à vouloir infuser dans ses peintures statuesques un souffle de vertu antique, farouche et majestueux à la fois. La souveraineté de la raison chez David apparaît dans l'ordre logique et la composition impressionnante, mais savante, de ses toiles. Sans avoir la superstition des règles, David, en combattant contre ses prédécesseurs de l'école factice, a cru devoir remplacer les anciennes règles par de nouvelles. Lors de la Restauration en 1815, David dut s'exiler en Belgique où il mourait dix ans plus tard. Il avait fait école et à ses élèves, au nombre desquels on compte Gérard, Gros, Girodet et Guérin, il avait inspiré le culte de l'antique et un peu de sa statuomanie. Ce goût de la forme devait nuire à quelques-uns de ses élèves, moins créateurs, et leurs oeuvres, sans le souffle géant du maître et sans la couleur qui pourrait les animer, laissent paraître une certaine fadeur qui irritera les grands coloristes de la période romantique.

ii - Prud'hon

Si les deux influences classiques et romantiques peuvent se découvrir chez David, elles le peuvent également chez Prud'hon. Ce dernier n'a pas fait école comme le peintre de "Léonidas", mais il n'en est pas moins un trait d'union des plus importants entre la peinture de Boucher et celle d'Ingres. Si David a le culte de la ligne marmoréenne, Prud'hon a celui du modelé. Ce n'est pas la dureté des formes qui frappe chez lui, mais leur mollesse et leur enveloppe. Ce Corrège français peut se soustraire à l'influence de David parce que son voyage en Italie ne le porta pas à s'immiscer aux peintres de l'Institut de Rome où prédominait l'influence de David. Prud'hon est classique, en ceci qu'il continue Poussin, mais sa composition, aussi facile que celle de David est savante, est toute personnelle. Elle ne résulte d'aucune imitation, mais bien du jeu d'un réel habitus d'artiste. Les taches de lumière et d'ombre se distribuent sur la toile de la façon la plus naturelle. Son classicisme perce encore dans la noblesse, la délicatesse et l'humanisme sans âge de ses portraits. Sa "Psyché" de 1808, "La Justice poursuivant le crime", son "Portrait de l'Impératrice Joséphine" sont parmi les meilleurs témoignages de son art. Pocillon dit de lui: "Le moindre de ses dessins est une ode à l'harmonie. Ce grand secret du libre enchaînement des

formes, de leur belle correspondance, de leurs rapports pareils à la musique des nombres, il le possède avec aisance, avec plénitude, comme d'autres possèdent le don de chanter. Les meilleurs Girodet font penser à des camées vulgaires, à la pacotille des bourgeois d'Herculanum; les compositions de Prud'hon, à des reliefs attiques du VI^{ème} siècle". Ce grand classique, qui inspirera plus tard Chassériau, manifeste cependant dans son oeuvre, quelque chose d'une sensibilité tout à fait romantique. Focillon dit qu'"il a cette suprême grâce des artistes poètes, je ne dis pas la tristesse, mais une nuance de vie morale qui l'avoisine, sans voiler son oeil, d'un deuil éternel". Cette peinture de l'Impératrice Joséphine assise dans la forêt de Fontainebleau s'apparente assez facilement à une poésie de Lamartine sur l'"Automne"; _____

le cadre de la nature, l'attitude pensive de l'Impératrice, son regard rétrospectif, sont tout faits pour nous parler de la brièveté et de la vanité de la gloire qui ne dure qu'un temps comme les feuilles prêtes à joncher le sol. Ainsi par son inspiration, sa composition, la plupart de ses sujets, Prud'hon est classique, mais par contre, sa sensibilité tellement plus sincère que la sensibilité desséchée du XVIII^e siècle et le modèle facile de ses formes nous le montre sous un jour qui annonce le Romantisme.

D'ailleurs, son ménage peu satisfaisant et les événements troublants qui se déroulaient tout autour de lui ne pouvaient qu'accroître ce malaise intérieur. Il n'est pas question encore de "Mal du Siècle", mais cette fine sensibilité se retrouvera chez d'autres contemporains de Prud'hon et, cette fois, elle pourra prendre le dessus.

III- Gros.

Elève de David à l'âge de 14 ans, le baron Gros

(1771-1835), est un novateur aussi important dans la peinture que son maître. L'Italie qu'il a connue, ce n'est pas celle de Raphaël ou de Léonardo Da Vinci, mais bien l'Italie vivante de l'époque Napoléonienne lorsque le cœur de tout un peuple battait au souffle de Silvio Pellico et de Manzini. Sans doute, il a subi, dans une certaine mesure, l'influence de l'école davidienne et de son culte pour l'antiquité, et cette influence devint paraître dans plusieurs de ses peintures: les "Horace", le "Butus", "Oedipe" et "Antigone". Cependant, ce n'est pas par ses toiles à inspiration classique que Gros se fait une réputation de peintre. Quittant la France en 1795, il passe en Italie et séjourne à Gênes. Bientôt, Bonaparte traverse les Alpes et ce pauvre Gros se voit enfermé dans la ville, en 1800, pendant le siège. Dans les musées, il admire la composition forte de Michel-Ange, l'enchaînement tumultueux et chaud des figures dans les Rubens; entre ses courses aux musées, il vit de l'ardeur de la bataille.

Ces influences diverses expliquent de quelle façon Gros tient au classicisme et comment il annonce une période nouvelle en peinture. Son classicisme n'est pas celui d'un antiquaire comme David, mais bien l'esprit classique, large et généreux du peintre de la chapelle Sixtine et du grand coloriste flamand. Son romantisme, il le doit en quelque sorte à l'intervention du hasard. Bonaparte le nomme Commissaire pour le choix des œuvres d'art et Inspecteur aux revues militaires. De la sorte, Gros se trouve mêlé aux aventures de l'armée. Dès 1796, il avait peint un portrait de "Bonaparte au pont d'Arcole". Viennent ensuite "Le combat de Nazareth", "Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa", "La bataille d'Eylau" et "La bataille des Pyramides". Ces toiles d'engagements militaires présentent un intérêt tout particulier. D'une part, la distribution des personnages est d'inspiration davidienne, c'est-à-dire, Gros ne tente pas de former ce beaux triangles dans lesquels il place ses figures de soldats. D'autre

part, ses scènes de batailles établissent un contraste des plus marquants avec les peintures militaires du XVIII^e siècle comme celles de Casanova et de Pierre Lenfant. Pour ces derniers, la guerre est quelque chose qui s'est produit bien loin de leurs ateliers et dont ils entendent parler par les bulletins et les journaux, de sorte qu'ils se voient obligés de recourir aux services de leur imagination plus ou moins fertile pour enrichir le tableau de détails pittoresques ou vraisemblables. Malheureusement, leurs peintures de batailles comme les peintures de salons de la même époque, présentent un caractère artificiel de parade. Gros qui a suivi l'armée, peint ce qu'il voit, et des détails de typographie ajoutés à la précision des uniformes et surtout à la réalité des masses vivantes, nous parlent d'une façon plus directe que tout les petits procédés dont pouvaient se servir ses prédécesseurs. Ses tranches de vie toutes vibrantes sous des horizons larges, il n'aurait pas été possible à Gros de nous les donner s'il n'avait pas

participé aux aventures de la Grande Armée. L'intensité de ses sentiments lui permettent de s'exprimer sur des sujets qui sont bien de son époque et si, d'une part, son pinceau suit des règles bien établies par l'école, d'autre part, son inspiration et les couleurs de sa palette lui sont fournies par l'actualité. D'autres viendront après lui et qui chanteront l'épopée impériale, mais c'est à Gros que revient dans une large mesure, l'honneur d'avoir révélé à la France, la grandeur militaire de cette époque pendant laquelle devait renaître le sens national. Gros devait mourir, en 1835, par la voie du suicide, à une époque où le romantisme l'emportait. Lui, tellement romantique par la force vivante de ses toiles et qui présentait l'actualité d'une manière aussi forte, ne reconnaissait pas ses propres enfants dans les Géricault, les Delacroix, les Delaroche. Dans ses Mémoires d'Outre-Tombe, Châteaubriand devait écrire lui aussi: "Une famille de René poètes, et de René prosateurs, a pullulé: On n'a plus entendu que des

phrases lamentables et décousues; il n'a plus été question que de vents, d'orages, que de mots inconnus livrés aux nuages et à la nuit; il n'y a pas de grimaud sortant du collège qui n'ait rêvé d'être le plus malheureux des hommes, de bambin qui, à seize ans, n'ait épuisé la vie." Ce père des Romantiques, lui non plus, ne reconnaissait pas ses enfants.

1V- Guérin.

L'influence de David s'est fait sentir sur le peintre Guérin qui est redevable pour une partie de son entraînement à l'atelier de Régnault. De David, il emprunte l'effet, les types, la disposition, mais de Régnault il prend sa connaissance de l'anatomie. Tous ses sujets, c'est l'Antiquité qui les lui fournit. "Marcus", "Sextus", "Brutus", "Enée", et "Didon", ce sont là des titres qui laissent voir toute la force de l'influence classique antiquisante. Mais, par contre, Baudelaire qui voyait ces toiles à l'Exposition de 1855 ne pouvait s'empêcher de dire: "Ne

vous semble-t-il pas que cette "Didon", avec sa toilette si précieuse et si théâtrale, langoureusement étalée au soleil couchant comme une créole aux nerfs détendus, a plus de parenté avec les premières visions de Châteaubriand qu'avec les conceptions de Virgile et que son oeil humide, noyé dans les vapeurs du keepsake annonce presque certaines parisiennes de Balzac?" Guérin (1774-1833), est donc, lui aussi, un peintre de transition puisque, si d'une part, son inspiration et son entraînement ^{sont} ~~est~~ classiques, d'autre part, certains caractères de facture annoncent déjà l'école romantique.

V- Girodet.

Girodet (1767-1824) est également peintre de transition. Mais, dans son cas c'est à la littérature de Châteaubriand qu'il trouve son inspiration tandis que son style le trahit comme peintre classique. De l'"Atala" de 1808, Focillon prétend qu'il est aussi loin que possible de la saveur sauvage de Châteaubriand et que ce tableau

pourrait aussi bien représenter les funérailles d'une chrétienne ~~aux~~ catacombes. Quant au sentiment religieux, sans la croix et sans la bure de P. Aubry, il se dissipe dans l'agrément d'une vignette touchante." Et Monsieur Focillon d'ajouter: "l'inspiration littéraire et romanesque est singulièrement au-dessus de ton davidien et tout à fait étrangère à sa doctrine. Ossian, Dante, Châteaubriand, madame de Staël tendent à se substituer à Plutarque, et Clotilde de Surville, adroit pastiche qui remonte au début du siècle, enfante le style troubadour. Les chevaliers, les ménestrels, les clairs de lune, les ombres des guerriers morts, la lyre de Corinne, ne sont pas des éléments négligeables dans les nouveautés du goût, mais le romantisme en peinture n'a pas encore trouvé sa langue, il est toujours dans les limbes".

VI- Gérard.

Gérard (1770-1837) comme les autres peintres que nous avons mentionnés se rattache d'une part au clas-

sicisme du XVIII^e siècle, et d'autre part, il annonce la peinture romantique. C'est à la mythologie qu'il emprunte le sujet des deux toiles "Psyché", "Daphnée" et "Chloé". C'est à madame de Staël qu'il emprunte l'inspiration pour "La Corinne au cap Misène", mais c'est dans le portrait surtout que Gérard excelle. Citons entre autres celui de Monsieur Isabey et celui de l'Impératrice Joséphine, celui de Madame Récamier, celui de l'Empereur et celui du Roi de Rome. Elève de David, Gérard s'inspire pour son dessin des modèles de la statuaire antique, mais au lieu d'exprimer la froideur héroïque dans ses personnages, Gérard cherche surtout la tendresse, la délicatesse. Cette qualité quasi-féminine était toute choisie pour un peintre qui se proposait de montrer la femme, non pas forte comme une Sabine, mais charmante, douce, avec un grain de sentimentalité. Sa Corinne est bien la Corinne de Madame de Staël. L'une et l'autre sont des femmes qui se regardent vivre et chez qui une sensibilité excessive exagère l'importance

du "moi". Les femmes peintes par Girodet et Gérard sont bien les "Atala", les "Delphine", les "Graziella" chères aux romantiques.

VII- Robert.

Le peintre Hubert Robert flattera le goût naissant du public artistique en représentant des scènes de ruines. Les ruines italiennes commenceront à l'inspirer puis il se tournera vers les ruines de châteaux, précurseur en ceci des peintres romantiques qui abuseront peut-être de ce sujet d'inspiration.

o) Les écrivains:

o) Ayant vu que les peintres de la période révolutionnaire jusqu'à 1820, sont classiques par certains côtés, et précurseurs de Romantisme par d'autres, voyons maintenant si la même dualité se rencontre chez les écrivains.

o) Mme de Staël:

o) D'une certaine façon, on peut affirmer que les lettres ont été romantiques avant la peinture. En effet, "Corinne" et "Delphine" annoncent d'une façon évidente les Méditations de Lamartine et les Nuits de Musset, ces deux

livres n'étant que des autobiographies à peine dissimulées, le "moi" y occupe un rang entièrement nouveau dans le domaine littéraire. Par contre, les deux livres "De l'Allemagne", et "La Littérature en rapport avec les Institutions Sociales", de Mme de Staël, introduisent un nouveau critère pour juger le beau. Citons quelques lignes du premier de ces ouvrages:

La poésie du Nord.

La poésie du Nord convient beaucoup plus que celle du Midi à l'esprit d'un peuple libre. Les premiers inventeurs connus de la littérature du Midi, les Athéniens, ont été la nation la plus jalouse de son indépendance. Néanmoins, il était plus facile de façonner à la servitude les Grecs que les hommes du Nord. L'amour des arts, la beauté du climat, toutes ces jouissances prodiguées aux Athéniens, pouvaient leur servir de dédommagement. L'indépendance était le premier et l'unique bonheur des peuples septentrionaux....

Et maintenant, cette apologie de la littérature des peuples germaniques tirée du livre de Mme de Staël: "De l'Allemagne":

Quelques critiques français ont prétendu que la littérature des peuples germaniques était encore dans l'enfance de l'art: cette opinion est tout à fait fautive; les hommes les plus instruits dans la connaissance des langues et des ouvrages des anciens n'ignorent certainement pas les inconvénients et les avantages du genre qu'ils adoptent, ou de celui qu'ils rejettent; mais leur caractère, leurs habitudes et leurs raisonnements, les ont conduits à préférer

La littérature fondée sur les souvenirs de la chevalerie, sur le merveilleux du moyen âge, à celle dont la mythologie des Grecs est la base. La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau; elle exprime notre religion; elle rappelle notre histoire; son origine est ancienne, mais non antique.

La poésie classique doit passer par les souvenirs du paganisme pour arriver jusqu'à nous: la poésie des Germains est l'ère chrétienne des beaux-arts; elle se sort de nos impressions personnelles pour nous émouvoir; le génie qui l'inspire s'adresse immédiatement à notre cœur, et semble évoquer notre vie elle-même comme un fantôme, le plus puissant et le plus terrible de tous."

Le monopole de Rome et de la Méditerranée disparaît avec l'arrivée de Goethe, d'Ossian, de Shakespeare et de Walter Scott. Chez Mme de Staël comme chez les peintres précurseurs, il est possible de découvrir des caractères XVIII^e siècle et des caractères romantiques. La lutte qui se joue dans la personnalité tantôt trop intellectuelle, tantôt trop sensible de Mme de Staël, nous pouvons la suivre dans ses deux romans et ce retour sur soi-même pour exalter la passion où le sentiment appartenant à n'en pas douter aux poètes de 1830. D'autre part, en décrivant la beauté des ruines italiennes, si Mme de Staël se rattache au peintre Hubert Robert, elle n'en est pas moins classée dans la prédilection marquée pour les ruines antiques.. Jugeons-en

d'ailleurs par ces deux extraits de "Corinne":

Adieux de Corinne à Rome.

Mais, avant de rentrer, elle voulut aller à Saint-Pierre pour y attendre le jour, monter sur la coupole, et dire adieu de cette hauteur à la ville de Rome. En s'approchant de Saint-Pierre, sa première pensée fut de se représenter cet édifice comme il serait quand, à son tour, il deviendrait une ruine, l'objet de l'admiration des siècles à venir. Elle s'imagina ces colonnes, à présent debout, à demi couchées sur la terre, ce portique brisé, cette voûte découverte; mais alors même l'obélisque des Egyptiens devait encore régner sur les ruines nouvelles: ce peuple a travaillé pour l'éternité terrestre. Enfin l'aurore parut, et, du sommet de Saint-Pierre, Corinne contempla Rome, jetée dans la campagne inculte comme une oasis dans les déserts de la Libye. La dévastation l'environne; mais cette multitude de clochers, de coupoles, d'obélisques, de colonnes qui la dominent, et sur lesquels cependant Saint-Pierre s'élève encore, donnent à son aspect une beauté toute merveilleuse. Cette ville possède un charme pour ainsi dire individuel. On l'aime comme un être animé; ses édifices, ses ruines sont des amis auxquels on dit adieu.

Corinne au Capitole.

Elle était vêtue comme la sibylle du Dominiquin, un châle des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux, du plus beau noir, entremêlés avec ce châle; sa robe était blanche, une draperie bleue se rattachait au-dessous de son sein, et son costume était très pittoresque, sans s'écarter cependant assez des usages reçus pour que l'on pût y trouver de l'affectation. Son attitude sur le char était noble et modeste: on apercevait bien qu'elle était contente d'être admirée; mais un sentiment de timidité se mêlait à sa joie et semblait demander grâce pour son triomphe; l'expression de sa physionomie, de ses yeux, de son sourire, intéressait pour elle, et le premier regard fit de lord Melvil son ami, avant même qu'une impression plus vive le subjuguât. Ses bras étaient d'une éclatante beauté; sa taille grande, mais un peu forte, à la manière des statues grecques, caractérisait énergiquement la jeunesse et le bonheur; son regard avait quelque chose d'inspiré.....

Dans son livre sur le romantisme, Pierre Moreau prétend que : "Corinne chantant au cap Misène est une fille de

Virgile, une sibylle au délire classique."

Fille de Necker, habituée aux salons de sa mère, madame de Staël gardera du XVIII^e siècle la manie raisonneuse, elle ne peut se soustraire au besoin de briller par son esprit, en un mot, elle est "Corinne". Le salon de madame Necker, le salon de la rue du Bac se continuent en Suisse, lors de son exil. Et l'un des invités au Château de Coppet ne pourrait s'empêcher de s'exclamer: "Je suis fatigué de cette débauche d'intelligence; il se dépense plus d'esprit à Coppet en un jour, que durant toute une année en d'autres pays". Les peintres, s'ils se rattachaient à la tradition classique et s'ils annonçaient leurs successeurs romantiques, appartenaient cependant à leur époque. Les toiles de la Révolution, les tableaux de l'Empire et les nombreux portraits de la nouvelle société en témoignent. Comme eux, madame de Staël est bien de son époque. L'homme social l'intéresse autant que l'homme littéraire. Cette Révolution, cet Empire, qui la mènent en

brouille avec Napoléon, nous la montrent, en exil, aux prises avec le problème de la société humaine, du gouvernement et des constitutions. Femme de son temps, héritière d'un passé, annonciatrice de tendances à venir, elle se rattache ainsi aux peintres, ses contemporains.

Dans la peinture comme dans les lettres, il entre des idées, des images, des sentiments. Le style de madame de Staël appartient plutôt par la netteté des idées et l'absence quasi-totale d'images à l'école classique. C'est par l'expression des sentiments et un style parfois hystérique tout fait pour exprimer ces sentiments que l'auteur de Corinne se rattache aux écrivains et aux peintres du romantisme. Les quelques descriptions que contiennent son livre "De l'Allemagne" et ses romans disparaissent sous le flot tellement plus puissant des sentiments névrosés, et lorsqu'elle nous présente une scène, l'énumération méticuleuse des détails rappelle assez facilement un paysage à la Carl Gustav Vernet et à la Hubert Robert.

C'est également dans un style XVIIIème siècle que Senancourt nous présente son Obermann, victime de lui-même, et que Benjamin Constant nous fait suivre les aventures de cet autre déséquilibré, Adolphe. Ce n'est que par l'expression de sentiments individualistes que ces écrivains se rattachent au romantisme. Leur style, d'ailleurs, peu imagé, a des accents qui rappellent Voltaire, autant que Rousseau.

ii) Chateaubriand.

Le véritable précurseur du romantisme, c'est Chateaubriand. Ici, la réaction contre le XVIIIème siècle est toute entière. Ce n'est plus la déclaration des droits de l'individu ou simplement l'exaltation du "moi" ou encore une réplique au genre facile comme celle de Chénier ou de David; c'est l'innovation d'un nouvel esprit. A la raison raisonnante des Encyclopédistes et de Voltaire, Chateaubriand opposera la sensibilité. En cela, il continuera Jean-Jacques: au sophisme, il donnera la réplique par le sentiment. Lui aussi aura son "Obermann" et son "Adolphe", ce sera "René". Ce mal du siècle dont souffre son héros se retrouvera dans les oeuvres des écrivains de 1830 bien plus qu'on en verra des traces chez les peintres. Ceux-ci, comme on le verra, dépenseront en ardeur de métier ce bouillonnement intérieur que les poètes traduiront en lamentations et en confessions.

Précurseur des romantiques, Chateaubriand l'est encore en ce qu'il brise avec l'antiquité et tous ses faux dieux. Son "Génie du Christianisme" cause la défaite de la déesse Raison et rétablit la France dans la ligne de ses

traditions religieuses. Son succès immense est dû au fait que l'auteur, en faisant l'apologie de la religion chrétienne, ne s'est pas servi de la même langue que ceux qui avaient essayé de détruire le sentiment religieux au cours du siècle précédent. Ceux-ci, raisonneurs raisonnants, avaient procédé par sophisme: "Mentez encore", disait Voltaire, "il en restera toujours quelque chose". Le langage de Chateaubriand est tout autre, c'est celui d'un poète. Il ne faut pas lui en vouloir de ce que son livre ne soit pas composé en syllogisme. sa prétention n'est pas à la philosophie, ce n'est pas un apologiste qui sermonne, mais un enchanteur qui charme l'âme par la description lyrique de la beauté des dogmes et du culte et par l'expression de sentiments qui compensent par leur force ce qui pourrait manquer en sincérité. Cette réhabilitation de la religion est un des facteurs les plus importants de toute l'époque romantique. Peut-être n'en trouvera-t-on des traces dans la peinture qu'avec les élèves d'Ingres, les grands peintres catholiques de Lyon, mais l'innovateur, celui qui a rendu la religion à la mode, c'est Chateaubriand. Pierre Morault rapporte cette parole de madame Hamelin lors de la publication du "Génie du Christianisme": "Ce jour-là, pas une femme n'a dormi, on se volait un exemplaire. puis, quel réveil, quel habil, quelles palpitations! oui, c'est là le christianisme disions-nous toutes, mais il est délicieux". Dans cette restauration de la religion, Chateaubriand trouvera

des lieutenants en Joseph de Maistre et en de Bonald; mais si les plaidoyers de ces deux écrivains reposent sur une base plus logique que celle du "Génie du Christianisme", leurs raisonnements et leurs arguments souvent acerbes n'ont pas l'éloquence du magistral plaidoyer qui paraissait le jour de Pâques en 1802.

Si le renouveau du sens religieux portait les Français de l'époque à détourner les yeux de Virgile pour contempler les beautés de la Bible, de même ce regain de dignité du culte catholique devait aviver l'intérêt pour l'histoire du Moyen Age. C'était encore une fois reprendre la ligne de la tradition nationale. Sans doute les poètes troubadours et Clothilde de Surville avaient porté les lecteurs français à s'intéresser à une période de l'histoire de leur pays antérieure à la Renaissance et postérieure à l'Antiquité. Mais ce retour à la lumière du Moyen Age est attribué en bonne mesure à l'influence de la littérature allemande avec le "Werther" de Goethe, de la littérature anglaise et en particulier des oeuvres de Shakespeare et de Scott et à la traduction en français de l'"Ossian" de MacPherson. Ces peuples nordiques plus éloignés de la Méditerranée n'avaient jamais perdu contact avec le trésor mystérieux et ancien du folklore celtique. De leurs pages toutes imprégnées du charme mystérieux de la légende sortaient de belles dames, de braves chevaliers, des troubadours au chant plaintif, des châteaux

aux tours sombres et des cathédrales gothiques. Chateaubriand qui avait passé quelques années en Angleterre n'avait pu échapper entièrement à l'influence du milieu, mais dans ses "Martyres", c'est une page de l'histoire des Francs et des Romains qu'il nous raconte. Dans ce livre comme dans le "Génie du Christianisme", qu'il est censé compléter, l'auteur chante les beautés du merveilleux chrétien, non pas celui de l'Olympe. Ce mouvement de retour au Moyen Age que Chateaubriand a encouragé se continuera et si d'une part les écrivains romantiques de 1830 lui emprunteront les sujets de leur drame, les peintres de la même époque s'efforceront de représenter en un style tout romantique les épisodes de cette période d'histoire si longtemps considérée comme barbare.

L'auteur de "L'Itinéraire de Paris à Jérusalem", d'"Atala" et du "Dernier des Abencérages", est précurseur, encore une fois, en ceci qu'il permet à l'influence exotique de se préciser dans les lettres françaises. Sans doute ses voyages en Amérique, ses voyages en Grèce et en Palestine, comme son voyage en Espagne ne servent-ils qu'à stimuler son imagination. Et c'est peut-être avec raison qu'on reproche à Chateaubriand d'avoir composé ses récits de voyages en s'inspirant d'écrits antérieurs. Il est peut-être juste, aux yeux de la critique, d'accuser l'auteur du "Voyage en Amérique" d'avoir manqué d'objecti-

tivité; mais il n'en est pas moins vrai qu'en introduisant la couleur locale dans ses descriptions, Chateaubriand a montré aux écrivains qui devaient le suivre comme aux peintres, que la beauté pouvait se trouver sous d'autres cieux. En ceci il continue l'oeuvre de madame de Stael qui voulait établir le relativisme du beau. On devra attendre bien longtemps avant que les peintres cherchent dans l'exotisme, le sujet de leurs tableaux.

Mais si d'une part Chateaubriand est romantique avant son heure, par contre, il est bien classique dans certains aspects de son oeuvre. Le voyageur qui contemple le Forum où l'Acropole est bien le disciple des classiques. De plus, lorsque les poètes de l'école romantique se réclameront de lui, il les reniera et dans une pièce qu'il a composée, il s'est bien gardé de s'éloigner des règles toutes classiques prescrites pour le théâtre. Sa phrase, malgré le pittoresque des expressions, est un modèle d'ordre, de mesure, d'harmonie et de mouvement. Il n'est guère de l'école de ces improvisateurs rapides et, comme le dit Pierre Moreau, "il a joué en artiste de ce rythme, de la prose, de cette ample mouvement déroulé comme les grands fleuves, où se prolongent l'harmonie et les longueurs de grâces de Fénelon, de Jean-Jacques; un enchanteur qui savait trouver les syllabes musicales qui suggèrent je ne sais quel infini, qui bercent, qui jouent

du clavecin sur les fibres comme disait encore madame de Beaumont; un maître du verbe, rendant aux mots, une jeunesse et une couleur imprévue, par la hardiesse de leur emploi, par leur association nouvelle; empruntant à Bossuet et à Milton le secret de ces alliances téméraires qui rapprochent les plus grandes images des plus familières; un ouvrier patient de la phrase, se corrigeant docilement sur le conseil de ses amis, travaillant sans cesse une page, la reprenant de livre en livre, en la remettant chaque fois sur le métier."

Son style, comme d'ailleurs ses pensées, s'apparente plus intimement encore à celui des grands classiques du XVIII^{ème} siècle. Il se réclame lui-même de Bossuet et de Pascal et le caractère particulier des arguments dont il se sert dans son "Génie du Christianisme", nous porte à l'associer à Pascal, pour qui le coeur avait des raisons que la raison ne connaît pas.

Mais Chateaubriand est également héritier de Jean-Jacques. Il manifeste un sentiment profond de la nature qui fait contraste avec la littérature encore libertine et aride de son époque. Dès 1795, il écrivait de Lâbles, près de Norwich, sa "Lettre sur l'art du dessin dans le paysage", publiée trente ans plus tard, texte riche en divination, peut-être suggérée par des peintres paysagistes de l'école anglaise; en outre, celle-ci

qui semble annoncer romantisme et impressionnisme à la fois: "le même motif, éclairé par des jours différents prend une physionomie, une expression morale dissemblable."

Peintre de paysages, Chateaubriand nous a laissé des tableaux d'une beauté et d'une majesté impérissable:

Une nuit dans les forêts du Nouveau-Monde

Un soir je m'étais égaré dans une forêt, à quelque distance de la cataracte du Niagara; bientôt je vis le jour s'éteindre autour de moi, et je goûtai, dans toute sa solitude, le beau spectacle d'une nuit dans les déserts du Nouveau-Monde.

Une heure après le coucher du soleil, la lune se montra au-dessus des arbres, à l'horizon opposé. Une brise embaumée, que cette reine des nuits amenait de l'orient avec elle semblait la précéder dans les forêts comme sa fraîche haleine. L'astre solitaire monta peu à peu dans le ciel: tantôt il suivait paisiblement sa course azurée; tantôt il reposait sur des groupes de nues qui ressemblaient à la cime des hautes montagnes couronnées de neige. Ces nues, ployant et déployant leurs voiles, se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'oeil qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.

La scène sur la terre n'était pas moins ravissante: le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. La rivière qui coulait à mes pieds tour à tour se perdait dans le bois, tour à tour reparaisait brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétait dans son sein. Dans une savane, de l'autre côté de la rivière, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons: des bouleaux agités par les brises et dispersés çà et là formaient des îles d'ombres flottantes

sur cette mer immobile de lumière. Après, tout aurait été silence et repos, sans la chute de quelques feuilles, le passage d'un vent subit, le gémissement de la hulotte; au loin, par intervalles, on entendait les sourds mugissements de la cataracte du Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires.

La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau, ne sauraient s'exprimer dans les langues humaines; les plus belles nuits en Europe ne peuvent en donner une idée. En vain, dans nos champs cultivés, l'imagination cherche à s'étendre; elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes: mais dans ces régions sauvages, l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur les gouffres des cataractes, à méditer au bord des lacs et des fleuves, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu.

Les Ruines

Dans les ordres grecs, les voûtes et les cintres suivent parallèlement les arcs du ciel, de sorte que, sur la teinte grise des nuages ou sur un paysage obscur, ils se perdent dans les fonds; dans l'ordre gothique, au contraire, les pointes contrastent avec les arrondissements des cieux et les courbures de l'horizon. Le gothique, étant composé de vides, se décore ensuite plus aisément d'herbes et de fleurs que les pleins des ordres grecs. Les filets redoublés des pilastres, les dômes découpés en feuillage ou creusés en forme de cueiltoir, deviennent autant de corbeilles où les vents portent, avec la poussière, les semences des végétaux. La joubarbe se cramponne dans le ciment, les mousses emballent d'inégaux décombres dans leur bourre élastique, la ronce fait sortir ses cercles bruns de l'embrasure d'une fenêtre, et le lierre, se traînant le long des cloîtres septentrionaux, retombe en festons dans les arcades.

Meschacebé

Une multitude d'animaux placés dans ces retraites par la main du Créateur y répandent l'enchantement et la vie. De l'extrémité des avenues on aperçoit des ours enivrés de raison qui chancellent sur les branches des ormeaux; des cariboux se baignent dans un lac; des écureuils noirs se jouent dans l'épaisseur des feuillages; des biseaux-moqueurs, des colombes de Virginie, de la grosseur d'un

passereau, descendent sur les gazons rougis par les fraises; des perroquets verts à tête jaune, des piverts empourprés, des cardinaux de feu, grimpent en circulant au haut des cyprès; des colibris étincellent sur le jasmin des Florides, et des serpents-oiseleurs sifflent suspendus aux dômes des bois, en s'y balançant comme des lianes.

En décrivant la beauté du spectacle qui s'offrait à ses yeux ce soir où il s'était égaré dans une forêt à quelque distance du Niagara, il parle de la grandeur de l'étonnante mélancolie de ce tableau, et cet état d'âme, il l'attribue, non pas aux spectateurs, mais à la nature elle-même. En ceci, il est bien de la même lignée que Jean-Jaques et il annonce Lamartine autant que de Vigny: il existe des liens entre la nature vue et le spectateur qui la voit. Cette note subjective revient dans sa description des ruines des Orcades: "Assis sur un autel brisé, dans les Orcades, le voyageur s'étonne de la tristesse de ces lieux". Mais cette importance qu'il attache à l'élément subjectif dans ses descriptions ne l'empêche aucunement de présenter avec ordre et vraisemblance l'ensemble du tableau et les détails des choses vues, entendues et senties.

Le plan qu'il a suivi dans sa description d'"Une nuit dans les déserts du Nouveau-monde" indique qu'il possède la technique de la composition en véritable paysagiste. Bien plus sa plume a des allures de pinceau et la scène qu'il nous présente est toute de bleu et de blanc: "La course azurée", "Les montagnes de neige", les flocons d'écume", "l'ouate éblouissante", "le jour bleuâtre", ce sont là des valeurs qui s'harmonisent.

iii) Ecrivains pseudo-classiques:

Mais au temps de Chateaubriand, bien que le romantisme s'annonce déjà, la majorité des écrivains se rattachent bien plus à la tradition classique qu'au mouvement naissant. Les poètes épiques, comme Baour Lormian, traducteur des poèmes d'Ossian, composent des épopées sur des sujets antiques, les auteurs de tragédies comme Casimir de Lavigne ou Luce de Lancival, s'ils empruntent leurs sujets au Moyen Age n'en respectent pas moins méticuleusement les saintes règles classiques. Et la comédie ne fait que continuer Beaumarchais. Ce seront les approbateurs de cette école médiocre des pseudo-

classique qui livreront bataille aux forces romantiques lorsque celles-ci auront atteint leur apogée en 1830. Il représente d'ailleurs un élément de l'esprit français qui avait paru avec Rabelais et plus tard Voltaire et qui ne disparaît jamais entièrement des lettres, pas plus qu'il ne disparaît de la vie. Pour résumer ce que nous avons dit des écrivains, notons que dans leurs œuvres sous l'empire et jusqu'à 1820, le ton classique demeure, sinon avec la force du souffle Cornélien, au moins avec une ténacité en ce qui se rapporte à l'observance des règles, au rôle important de la raison et à la sécheresse abstraite du style. Par contre, nous devons noter en même temps la présence de forces nouvelles qui doivent aboutir à l'éclosion du mouvement romantique proprement dit.

b) Conclusion sur l'influence des écrivains et des peintres précurseurs du Romantisme.

Le XVIII^{ème} siècle continue.

Sans doute le XVIII^{ème} siècle ne finit pas avec

l'année 1800. L'esprit de Voltaire et celui des encyclopédistes règne encore. Certains écrivains le continuent. Madame de Staël a un tour d'esprit qui rappelle le salon de sa mère. Stendhal et Courier, désabusés par des campagnes militaires, s'enferment dans un scepticisme libertin et parfois mordant. Constant maintient toujours son culte pour la liberté, même jusqu'à l'anarchie du "moi". Certains peintres le continuent cet esprit XVIIIème siècle. Greuze et Fragonard meurent au commencement du siècle nouveau. Ce que Latour et madame Vigée LeBrun faisaient sous Louis XVI, les peintres de l'Empire le font pour la nouvelle société et les portraits de nouveaux nobles sont presque aussi nombreux que les fines têtes poudrées que les pastellistes du XVIIIème nous ont laissées. Le goût des vues panoramiques de villes et de ports maintenus par Carle Vernet et Hubert Robert ne disparaît pas même pendant cette période où s'annonce un sentiment plus profond des choses de la nature. Telles pages

de Joseph de Maistre où il nous parle d'une nuit de charme d'été à Saint-Pétersbourg pourraient se traduire ligne pour ligne en un tableau à la manière de Vernet.

Réaction contre le XVIII^{ème} siècle.

Mais si le siècle de Voltaire n'est pas encore mort, certaines forces réagissent cependant contre l'influence desséchante et amollissante à la fois de cet héritage marqué au coin du raffinement décadent et du sophisme trompeur. Ici c'est David qui se révolte contre la peinture facile, là c'est madame de Staël qui contribue à briser l'idée du beau absolu, ici c'est Chateaubriand qui détruit les idoles des révolutionnaires athés, là c'est Gros qui chante dans ses tableaux la gloire de l'épopée impériale.

Le sens national.

Le sens national se prononce. Si ce n'est pas là un phénomène particulier à la France, du moins c'est une tendance qui portera pour fruit le romantisme et son culte de

l'histoire nationale et du pays natal. Probablement, le renouveau d'intérêt pour les choses du Moyen Age est responsable, plus que tout autre facteur, de la formation chez les Français du culte de la patrie. Littérature de troubadours, pièces classiques aux traits moyen âgeux, petits poèmes à l'aspect archaïque de Clothilde de Surville, invasion des frontières par Ossian, Shakespeare et Goethe, toutes ces forces, activées par une de Staël ou un Chateaubriand, devaient faire éclore un intérêt particulier pour les choses d'autrefois. La révolution et l'Empire ont également contribué à donner conscience au peuple français de sa personnalité. Un nouveau nationalisme devait naître, mais dans la formation de ce sens national, les écrivains contribuent beaucoup plus que les peintres. Il n'est pas difficile de trouver des pages vibrantes de patriotisme bien français chez les précurseurs du romantisme. Elles sont nombreuses les pages où on rappelle aux Français de cette France renouvelée, qu'ils ont une

histoire qui remonte bien loin. A part les toiles de David et celles de Gros, toute inspirées par l'actualité, les peintres ne puisent pas dans l'histoire nationale les sujets de leurs tableaux; l'antiquité leur suffit encore. Il n'en est pas moins vrai cependant que le peintre de la "Bataille d'Eylau", que celui du "Sacre de Napoléon" ont fait appel à la fierté française et ont posé des documents dont les générations suivantes s'inspireront.

Le sens religieux.

Dans un autre domaine, celui du sens religieux, nous avons vu que certains philosophes continuent l'esprit voltairien. Stendhal fait à sa manière ce que Béranger chante à la sienne. Mais le Génie du Christianisme et les oeuvres de Joseph de Maistre et de Bonald s'opposent à la continuation de ces idées antireligieuses et les uns par leurs arguments, comme l'autre par l'expression de ses sentiments, préparent le renouveau romantique. Chez les peintres, ce sens religieux n'ap-

paraît pas encore. Cependant, les élèves de David qui vont étudier en Italie commencent à s'intéresser au primitif florentin. Ingres s'inspirera du Pérugin, il abstraira de ses toiles, toutes empreintes de simplicité, de naïveté et de pureté, son système d'art qui attache une importance si grande à la pureté du dessin; et ses élèves, à lui, s'adonneront en bon nombre à la peinture religieuse.

Les règles classiques.

Pour ce qui est de l'attitude mentale des précurseurs du romantisme devant les règles rigides héritées du passé, les écrivains les respectent. L'alexandrin était à l'honneur, et le théâtre conserve ces trois unités. Cependant, la théorie de madame de Staël pose déjà la question du relativisme en matière d'esthétique. Chez les peintres, par contre, si on a rejeté les règles trop artificielles de l'école de Boucher, l'on semble disposé à prendre tout bonnement les nouvelles règles de composition dictées par David. Ce ne sera plus l'en-

chaînement baroque des formes en triangle harmonieux, mais bien l'opposition de droite à gauche entre les personnages qui établiront une sorte d'équilibre symétrique dans le tableau. "Le Serment du Jeu de Paume", "Les Horaces", "Léonidas" symbolisent en quelque sorte la dualité morale qui existe en France pendant cette période des précurseurs. Il y a l'ancienne France et la nouvelle. Entre les deux commence à s'opérer une fusion qui ne sera jamais complète. Napoléon lui-même "avec ses cheveux plats et son habit à galon d'or" représente en quelque sorte cet état de choses. "Son style, ses lettres, ses proclamations, ses propos, ses goûts littéraires, tout traduit cette fusion: il s'accorde à la fois aux "Frances" diverses de son temps".

Beau idéal et Beau particulier.

La France nouvelle c'est celle de la Révolution, héritière de Voltaire. Elle a pour déesse la raison. L'ancienne, c'est celle de Chateaubriand. Elle remet en honneur l'ins-

tinct et la sensibilité. Les romantiques se rattacheront à la France de Chateaubriand en peinture. La France de la révolution rétablit le culte du beau idéal en réaction contre le culte du joli. Tant que les peintres de l'école de David s'en tiendront aux principes du maître et tant que celui-ci s'en tiendra à ses propres principes, leurs oeuvres seront marquées de la froideur de la beauté abstraite des statues. Prud'hon lui-même qui saura se soustraire à l'école davidienne, exprimera ce beau idéal en vrai classique. Mais si l'actualité leur fait oublier la théorie d'école, ces peintres et David lui-même autant que Gros sauront représenter le beau, non pas abstrait mais réel avec ses particularités, avec sa couleur locale; c'est le cas des portraits, comme celui des scènes de batailles.

Influences étrangères et exotisme.

Nous avons pu saisir chez les précurseurs du romantisme, des influences étrangères et l'introduction d'une note

exotique. L'Allemagne de madame de Staël, le nord brumeux d'Ossian, l'Amérique de Chateaubriand comme son itinéraire à Jérusalem nous montrent bien jusqu'à quel point cette exotisme s'infiltré dans les lettres françaises et prépare ainsi le goût pour les choses de l'étranger qui percera dans les "Orientales" et dans les "Contes d'Espagne et d'Italie".

Chez les peintres, par contre, la note exotique n'est pas aussi prononcée. L'étranger, pour eux, c'est toujours Rome et Florence, le Capitole et l'Olympe, sauf peut-être dans le cas de Gros, qui avait eu l'avantage de se rendre à Jaffa, à Eylau et à Nazareth.

En somme....

En somme, chez les écrivains comme chez les peintres il s'annonce des tendances qui devront se manifester au jour d'une manière plus évidente vers 1820. Chez les uns comme chez les autres, le classicisme lutte encore contre les forces nouvelles du romantisme. Ce classicisme ne disparaîtra jamais

tout à fait et c'est peut-être heureux. Les écrivains les plus notoires se font remarquer par le caractère romantique de leurs oeuvres. Chez les peintres par contre, ce n'est qu'à l'exception qu'on peut découvrir les innovations qui annoncent des audaces plus grandes. Il faut donc conclure que chez les précurseurs, ceux qui ont joué le rôle le plus important, sont les écrivains. Les peintres de 1820 auront appris à peindre dans les ateliers de leurs maîtres, mais ils auront lu "René", "Atala" et "Corinne". Et c'est peut-être par les lettres que le romantisme s'introduira finalement dans la peinture. Ce romantisme nous le verrons effrontément se présenter dès l'année 1819.

- I I -
- LA THESE -
(3) Le Romantisme

Durée.

Dès après la restauration commence une époque qui se prolonge jusqu'en 1850, au cours de laquelle aboutiront ces forces qui travaillaient depuis si longtemps et qui produiront

l'époque romantique. De cette période, nous étudierons rapidement quelques écrivains, quelques peintres, nous tenterons d'établir les rapprochements que la réalité semble permettre et nous verrons comment les circonstances favorisaient la rencontre plus intime de la peinture et de la littérature.

Difficulté de définir.

Comme la lettre de Dupuis à Cottonnet l'indique si spirituellement, il est plus facile de décrire le romantisme que de le définir. Il y aura sans doute le romantisme du "moi révolté", celui des chevaliers et des ménestrels, comme celui des gondoles et des guitares. Il y a aussi le romantisme des clairs de lune et des ruines, comme celui du mot pittoresque et de l'hostilité ouverte aux règles classiques. Mais, ce ne sont là qu'autant de manifestations différentes d'un état d'esprit, beaucoup plus facile à décrire dans ses effets qu'à définir dans son essence. Phénomène européen et français tout à la fois, le romantisme de la France ne peut guère se concevoir

sans remonter à certaines causes historiques et personnelles, c'est-à-dire, sans Jean-Jacques et la Révolution. Préparé de longue date, le romantisme trouvera les conditions idéales pour son épanouissement après la Restauration. De cette époque jusqu'au Second Empire, il existera à côté d'autres tendances non romantiques.

Un même souffle.

Il sera beaucoup plus aisé, au cours de cette période d'histoire, d'établir des rapprochements entre les écrivains et les peintres qu'il ne l'était pour les littérateurs et les artistes de la période précédente. Pendant ces années, les lettres auront leurs défenseurs classiques tout comme la peinture classique aura les siens: mais, comme pour la peinture, les lettres prendront chez bon nombre d'écrivains, un caractère franchement romantique. Ce qui nous permettra d'établir les rapprochements entre les peintres romantiques et les écrivains romantiques d'une part, et les peintres classiques et les

écrivains classiques d'autre part, ce sera moins une ressemblance de fond par le sujet, ou une ressemblance de forme par la technique du langage ou de la couleur, qu'une analogie d'inspiration. La relation, en effet, de la littérature romantique à l'art romantique en est une, moins de similitude que d'analogie; mais dans les deux cas on retrouvera le souffle, l'ardeur d'hommes qui ont rompu avec le passé et qui cherchent des modes d'expression plus conformes à leur tempérament, à leur époque et à leur milieu. S'il y a des rapprochements à faire entre artistes et écrivains de l'époque romantique, c'est à ce point de vue là qu'il faut se placer pour les faire.

Les Salons et les ateliers.

Charles Nodier ouvrait son Salon de l'Arsenal peu de temps après la Restauration. Chez lui se rencontraient Hugo, Vigny, Sainte-Beuve, Musset, et d'autre part, des peintres comme Géricault, Delacroix et le baron Gros. A l'Arsenal les survivants du classicisme étaient admis. Mais, les jeunes com-

mencent déjà à critiquer, d'une manière acerbe, les classiques et leur artificialité. Vers la même époque, Emile Deschamps tient Salon et les tout jeunes poètes se rendent chez lui pour parler littérature ou art avec les peintres de leur génération. Le premier Cénacle, celui de Charles Nodier, fut remplacé par le deuxième Cénacle, celui de Hugo. Chez ce dernier se rencontraient Louis Boulanger, Musset, Bonington, Sainte-Beuve. Ils avaient même leurs Corinnes en madame Girardin et madame Desbordes-Valmore. A côté de ces Cénacles littéraires se dressaient deux ateliers d'artistes. Chez les frères Devéria, se rencontraient Victor Hugo et son frère Abel, Musset, Sainte-Beuve, Paul Foucher, et, mêlés à ces poètes, les artistes Bonington, Johannot et Louis Boulanger. Gérard de Nerval, cet ami de Théophile Gautier, réunissait, lui aussi, dans sa Bohème Galante, peintres et artistes. Un peu plus tard, l'hôtel Rimodan fournissait à ces chercheurs du neuf, les sensations énevantes d'un paradis artificiel. Chez monsieur Auguste, l'atelier réunit

Géricault, Delacroix, Paul Huet, mais c'est avant tout une salle d'étude et de travail pour les peintres.

Influences réciproques.

Ces Cénacles littéraires et ces ateliers d'artistes donnaient l'occasion aux écrivains et aux peintres de se rencontrer, de discuter en commun de problèmes exotiques, politiques, littéraires ou sociaux. Musset nous parlera de ses longues conversations avec Devéria ou avec Delacroix. Théophile Gautier racontera ses rencontres avec le peintre Boulanger et ce dernier deviendra l'intime et l'auxiliaire de l'auteur d'Hernani. Ces rencontres, ces échanges de vues entre peintres et poètes devaient résulter en une certaine réciprocité d'influence entre les lettres et la peinture. Certains tableaux comme nous le verrons sont d'inspiration purement littéraire et certains poèmes sont inspirés de l'aveu même de leurs auteurs de peintures que ceux-ci avaient admirés. Mais cette littérature à tableaux comme cette peinture à littérature n'offre peut-être pas la

plus haute forme de collaboration entre les peintres et les écrivains. Les plus belles oeuvres écrites ne sentent pas la peinture et les plus belles toiles n'ont rien de littéraire, mais dans les "Nuits" de Musset, les "Ballades" de Hugo, ou le "Moïse" de Vigny, comme dans le "Radeau de la Méduse" de Géricault ou le "Massacre de Scio" par Delacroix, il vibre une âme bien romantique toute faite d'ardeur, de fougue et de recherche sincère, d'un mode d'expression qui ne sentent par le moins des règles classiques.

La citadelle des classiques.

En parlant des précurseurs du romantisme nous avons dû admettre que les écrivains avaient contribué beaucoup plus que les peintres à rapprocher le jour où devait éclore le mouvement romantique lui-même. En effet, il était extrêmement difficile aux peintres de la jeune génération de s'affranchir des règles imposées par l'école de David en ce qui se rapportait à la noblesse héroïque des personnages statuetiques et à la

froide distribution des personnages en lignes verticales et horizontales. Cet esprit du grand David avait imprégné l'Institut des Beaux-Arts sous l'Empire et même lorsque le chef d'école dut s'exiler à Bruxelles, sa forte personnalité dominait encore l'Institut devenu depuis la Restauration l'Académie Royale. Le jury qui devait, au nom de la nation, choisir les toiles et se prononcer sur leur valeur, était entièrement composé d'hommes à convictions davidiennes. C'était là une citadelle que les peintres de la jeune génération devaient attaquer et forcer, s'ils voulaient introduire leurs tableaux dans les Salons.

Premier assaut.

Le premier à s'opposer ouvertement à la dictature des néo-classiques, c'est Géricault. Ce Normand sanguin et fougueux avait étudié la peinture chez Guérin et son indiscipline avait poussé son maître à lui conseiller d'abandonner l'art comme carrière. Dès 1812, il présentait "Un chasseur à cheval" qui nous

montre un animal plein de vie, d'énergie et de mouvement et qui n'a certes rien des peintures équestres de David. C'est que ce bon Géricault préférait pratiquer son dessin dans les écuries même de Versailles plutôt que dans l'atelier remplie de plâtre de son maître Guérin. Avec Gros, il introduit ce goût pour les belles bêtes qui marquera l'époque romantique. D'ailleurs, à cette initiative, Buffon aurait souri avec indulgence.

Un stage à Rome mit Géricault en face de Michel-Ange. La forte manière de ce dernier, son tumultueux arrangement des personnages frappent une corde sympathique dans l'âme du jeune français. Il peint sur place une série de tableaux représentant "La course des chevaux Barberini". De retour à Paris, en 1818, il entend de toutes parts des nouvelles de la catastrophe du bateau "La Méduse" naufragé en mer. Après de nombreuses entrevues avec les survivants du désastre parmi lesquels les menuisiers qui avaient construit le radeau, après de nombreuses visites aux hôpitaux où il peut observer directement les

convulsions et les grimaces de la douleur, Géricault se met au travail et au Salon de 1819 paraît la peinture qui ouvre d'une manière brutale la porte au romantisme français. Les jurés de l'Académie Royale et tout le monde bourgeois furent littéralement choqués par cette toile. Les couleurs violentes et livides, la présentation de cadavres dans leurs postures normales, l'enchevêtrement de ces figures torturées par la faim, la soif, le désespoir, tout cela était bien loin de la majestueuse noblesse du grand style à la David. Ce bras qui s'étend vers l'horizon indiquant un coin de terre à peine perceptible, cette lutte entre les corps pour la vie, cela n'avait rien de beau, du moins aux yeux du grand public de l'époque. Cela froissait les idées, les conventions, et cela ne froissait pas moins les susceptibilités des autorités politiques qui voyaient, dans ce sujet d'actualité brûlante, une critique de l'administration.

C'est la même année que devaient paraître enfin les

oeuvres d'André Chénier, ce dernier des classiques, ou ce premier des poètes romantiques. La nouveauté de son vers à double césure hellénique de "Jeune Tarentine", comme l'emportement de ses "Iambes" révolutionnaires, tout cela faisait un appel direct à l'âme désabusée des lecteurs de cette société de la restauration.

Les Ecrivains:

En 1820, paraissaient les "Méditations" de Lamartine

et ces chants du coeur exprimaient d'une façon satisfaisante les sentiments qu'éprouvait la génération nouvelle. Par son lyrisme de la plus pure inspiration, Lamartine disait ce qu'un grand nombre de ses contemporains ressentait. La publication de son petit bouquin commença véritablement une révolution, comme le dit Brunetière. Toute sa génération, déçue par les orgies sanguinaires de la révolution et par le vide des lendemains de Waterloo, ne pouvait trouver de consolation à son malaise, conçu au bruit de la guillotine ou au roulement du tambour. On montrait à ces jeunes gens le faux lustre de la monarchie nouvelle et ils se souvenaient

qu'un monarque avait fini ses jours Place de la Concorde
et qu'un autre méditait là-bas à Ste-Hélène. On leur
montrait les beautés de l'Olympe et de toutes les divinités
qui en descendaient pour peupler la terre, mais ces spectres
blancs et froids les laissaient indifférents. On leur disait
d'écrire sur des thèmes corrects, dans une langue classique,
en respectant les règles traditionnelles, mais le bouillon-
nement intérieur de leur être trouvait ces sujets vide de sens
et la langue insuffisante pour dire tout ce qu'ils avaient
sur le coeur. Lamartine, dans ses "Méditations" brise avec
le passé quoique lui-même ait été influencé, comme il l'avoue,
par ses précurseurs, Chateaubriand et madame de Stael. Dans
ces méditations du poète sur la famille, le pays natal,
l'amour, la nature, la mort et Dieu, les lecteurs français
de 1820 trouvaient exprimées dans une langue d'une fluidité
incomparable les choses qu'ils auraient voulu dire; c'est
d'ailleurs ce qui explique le succès immense de l'oeuvre.

Il est d'autres poètes romantiques qui ont une

parenté plus étroite avec les peintres que Lamartine. Son langage musical plutôt que pictural est poétique par le rythme du mouvement qui s'harmonise avec les sentiments d'élévation vers l'infini que le poète exprime. On dit même de cette langue lamartinienne qu'elle est spirituelle, c'est-à-dire que l'immatérialité des scènes décrites par l'auteur est due au fait qu'il évite les expressions trop concrètes, mais qu'il cherche des qualificatifs qui représentent la fluidité ou l'ondoiement plutôt que la couleur et la masse. Cependant ce sentiment de la nature, en qui il voit un être sympathique qui répond à ses états d'âme mélancoliques ou gais en revêtant une allure sombre ou ensoleillée, aidera au public français à tourner les yeux vers les beautés naturelles et les préparera à mieux apprécier l'oeuvre des paysagistes de 1830. Son voyage en Orient, comme le voyage de Chateaubriand, accentuera la tendance orientaliste qui devait se manifester d'une façon si évidente dans les lettres et dans la peinture de la période romantique.

Voici un portrait rustique tiré des "Laboureurs":-

Laissant souffler ses boeufs, le jeune homme s'appuie
Debout au tronc d'un chêne, et de sa main essuie
La sueur du sentier sur son front mâle et doux;
La femme et les enfants tout petits, à genoux
Devant les boeufs privés baisant leur corne à terre
Leur cassent des rejets de frêne et de fougère,
Et jettent devant eux en verdoyants monceaux
Les feuilles que leurs mains émondent des rameaux.
Ils ruminent en paix, pendant que l'ombre obscure
Sous le soleil montant se replie à mesure
Et, laissant de la glèbe attiédir la froideur,
Vient mourir, et border les pieds du laboureur.

La description suivante tirée de "L'Isolément",

contient tous les accessoires du paysage romantique:-

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes,
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur:
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon;
Et le char vaporeux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs:
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Ces lignes extraites du "Chêne", sont écrites

autant pour nos oreilles que pour nos yeux:-

Et son vaste et pesant feuillage
Répandant la nuit alentour,
S'étend, comme un large nuage,
Entre la montagne et le jour;
Comme de nocturnes fantômes,
Les vents résonnent dans ses dômes;
Lesoiseaux y viennent dormir,
Et pour saluer la lumière
S'élèvent comme une poussière,
Si sa feuille vient à frémir:

La nef, dont le regard implore
Sur les mers un phare certain,
Le voit, tout noyé dans l'aurore,
Pyramider dans le lointain.
Le soir fait pencher sa grande ombre
Des flancs de la colline sombre
Jusqu'au pied des derniers coteaux.
Un seul des cheveux de sa tête
Abrite contre la tempête
Et le pasteur et les troupeaux.

Avec "Le Radeau de la Méduse", les poèmes d'André Chénier et les "Méditations" de Lamartine, l'heure romantique est commencée. Le coup de clairon est sonné. Les soldats de la nouvelle cause se rassemblent dans les cénacles et dans les ateliers et l'on lance bien haut ce cri de "Liberté" dont se réclameront les peintres comme les écrivains. La publication de nouveaux ouvrages, la présentation de nouveaux tableaux seront autant d'assauts successifs à la citadelle du classicisme et en 1830 la bataille d'Hernani se terminera en laissant les romantiques vainqueurs de la lutte. Après 1830, les groupes, les écoles, les cénacles se disperseront. Individuellement, les écrivains romantiques continueront leur oeuvre jusqu'au jour où le réalisme lèvera la tête et demandera ses droits.

ij) De Vigny.

C'est donc la période de 1820 à 1830 qui offre le plus d'intérêt, précisément à cause de ce caractère de lutte dont elle se revêt. Dès 1822, les "Poèmes antiques et modernes" de de Vigny, les "Odes et les ballades" de Victor

Hugo confirment les jeunes romantiques dans les tendances qu'ils manifestent déjà depuis quelques années. De Vigny est romantique, mais d'une manière bien différente de la manière lamartinienne. Lui aussi, il a le coeur plein. Ce n'est pas Elvire qui lui donne son souffle d'inspiration cependant, mais plutôt des déceptions de carrière qui se succèdent avec une régularité accablante et qui plongent ce pessimiste de naissance dans un pessimisme stoïque encore plus noir. Son sentiment le porte à considérer la nature, cette amie de Lamartine, comme une marâtre qui se moque de nos joies comme de nos douleurs. N'ayant ni l'harmonie de nature, ni le courage des confessions publiques de Lamartine, de Vigny sent tout de même le besoin de dire ce qu'il a sur le coeur. Cette réserve pudique le porte à exprimer son lyrisme en se servant de symboles, en faisant parler des personnages qu'il emprunte à la Bible ou à l'histoire. Moïse, Eloi, ses "Poèmes antiques et modernes" contiennent des tableaux tout impersonnels par contraste avec le "Milly" ou "Le lac" de l'auteur

des "méditations". Ces tableaux ont pour sujet des scènes comme celles qui inspiraient les peintres, ses contemporains. Et comme dans les toiles de ces derniers, la matière est remuée, la couleur est prodiguée avec largesse, ses propres tableaux sont décrits dans une langue qui a des accents bien fougueux, bien ardents, même si ces accents deviennent parfois aigus et dissonnants. Ainsi dans "Le cor", il y a matière à trois tableaux de la plus pure inspiration romantique. Delacroix, Boulanger ou Delaroche auraient pu représenter cette première scène, où sous les "feux mourants du jour", on voit Roland dans la vallée et le Maure "au plus haut des monts". Et voici cette deuxième scène où "Charlemagne et ses preux descendant la montagne et se parlant entre eux", l'on voit au loin apparaître les vallées de la douce France, où le soldat parle avec la bergère. Tout cela contient, non seulement les accessoires moyenâgeux, chers aux peintres romantiques, mais même une certaine naïveté qui se retrouve d'ailleurs chez les pré-raphaélites qu'étudiaient avec un nouvel intérêt les

élèves d'Ingres. Il nous est facile de nous le représenter le troisième tableau en termes d'une peinture à la façon de Delacroix. Cet empereur et cet évêque, qui plongent leurs yeux dans le fond de la vallée, sont deux figures épiques comme les peintres de la période romantique en ont présentées avec tant de fougue et d'imagination.

La scène où se déroule le drame de "La mort du Loup" est reproduite en tons sombres et inquiets:-

"Les nuages couraient sur la lune enflammée,
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée,
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.
-Nous marchions

" Ni le bois ni la plaine
Ne poussaient un soupir dans les airs; seulement
Le girouette en deuil criait au firmament;
Car le vent, élevé bien au-dessus des terres,
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires
Et les chênes d'en bas, contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés."

Voici un triptyque comme pourrait en peindre Flandrin ou Delacroix:-

"Tous les preux étaient morts, mais aucun n'avait
fui.
Il reste seul debout, Olivier près de lui:
L'Afrique sur les monts l'entoure et tremble encore.
"Roland, tu vas mourir, rends-toi, criait le More;

"Tous tes pairs sont couchés dans les eaux des
torrents."
Il rugit comme un tigre, et dit: "Si je me rends,
Africain, ce sera lorsque les Pyrénées
Sur l'onde avec leurs corps rouleront entraînés."

"-Rends-toi donc, répond-il, ou meurs, car les
voilà."

Et du haut des monts un grand rocher roula.
Il bondit, il roula jusqu'au fond de l'abîme,
Et de ses pins dans l'onde il vint briser la cime.

"Merci, cria Roland; tu m'as fait un chemin."
Et, jusqu'au pied des monts le roulant d'une main,
Sur le roc affermi comme un géant s'élança,
Et, prête à fuir, l'armée à ce seul pas balance.

III.

Tranquilles cependant, Charlemagne et ses preux
Descendaient la montagne et se parlaient entre eux.
À l'horizon déjà, par leurs eaux signalées,
De Luz et d'Argelès se montraient les vallées.

L'armée applaudissait. Le luth du troubadour
S'accordait pour chanter les saules de l'Adour;
Le vin français coulait dans la coupe étrangère;
Le soldat, en riant, parlait à la bergère.

Roland gardait les monts; tous passaient sans effroi.
Assis nonchalamment sur un noir palefroi,
Qui marchait revêtu de housses violettes,
Turpin disait, tenant les saintes amulettes:

"Sire, on voit dans le ciel des nuages de feu;
Suspendez votre marche; il ne faut tenter Dieu.
Par monsieur Saint Denis, certes ce sont des âmes
Qui passent dans les airs sur ces vapeurs de flammes.

"Deux éclairs ont relui, puis deux autres encor."
Ici l'on entendit le son lointain du cor.
L'empereur étonné, se jetant en arrière,
Suspend du destrier la marche aventurière.

.

Sur le plus haut des monts s'arrêtent les chevaux;
L'écume les blanchit; sous leurs pieds, Roncevaux
Des feux mourants du jour à peine se colore.
À l'horizon lointain fuit l'étendard du More.

"Turpin, n'as-tu rien vu dans le fond du torrent?
-J'y vois deux chevaliers; l'un mort, l'autre
expirant.
Tous deux sont écrasés sous une roche noire;
Le plus fort, dans sa main, élève un cor d'ivoire,
Son âme en s'exhalant nous appela deux fois."

Musset

En 1829, paraissait la première oeuvre d'Alfred de Musset. Ce grand ami des peintres romantiques, cet assidu de l'Arsenal, du Cénacle de Victor Hugo et de l'atelier des frères Devéria, était certainement des mieux posté pour exprimer dans les lettres ce que ses condisciples de la peinture cherchaient à faire dans leurs tableaux. Il pouvait soutenir une discussion sur la technique de l'art avec Delacroix ou Devéria, et on aurait cru qu'il se serait glissé dans son style quelque chose de la couleur, de la lumière, des tonalités qu'on rencontre chez les peintres. Cependant ce gamin de parisien coudoie les romantiques, prend part à leurs luttes, mais demeure tout de même un véritable classique. Lui, dont les accents sincères ont retenti dans les "Nuits" et dans les "Confessions", il a cependant le don de se moquer de ceux qui pleurent ou de ceux qui s'éloignent trop du bon goût par leurs extravagances. Il est l'auteur de la "Lettre de Dupuis à Cottonnet", comme il est l'auteur de ce délicieux poème qui rappelle presque

Watteau, "Sur trois marches de marbre rose", dont voici l'introduction:-

.....Je ne crois pas que sur la terre
Il soit lieu d'arbres planté
Plus célébré, plus visité,
Mieux fait, plus joli, mieux hanté,
Mieux exercé dans l'art de plaire,
Plus examiné, plus vanté,
Plus décrit, plus lu, plus chanté,
Que l'ennuyeux parc de Versailles.
O dieux! Ô bergers! Ô rocailles!
Vieux Satyres, Termes grognons,
Vieux petits ifs en rang d'oignons,
O bassins, quinconces, charmilles
Boulingrins pleins de majesté,
Où les dimanches, tout l'été,
Bâillent tant d'honnêtes familles!
Fantômes d'empereurs romains,
Pâles nymphes inanimées
Qui tendez aux passants les mains,
Par des jets d'eau tout enrhumées!

Malgré ses "Contes d'Espagne et d'Italie", Musset révèle bien plus ses relations avec les peintres, ses contemporains, par ses activités mondaines que par une communion entière au même idéal. Les guitares de ses espagnols, les peintres les reproduiront, les gondoles de ses vénitiens paraîtront à profusion dans les toiles romantiques, mais il ne faut pas oublier que ces "Contes d'Espagne et d'Italie" ont été écrits par Musset avant son voyage à Venise.

De cette Espagne mauresque qu'il n'a jamais vue, de Musset, cette fois en veine romantique, dépeint un drame à la mode orientale:-

Comme on voit dans l'été, sur les herbes fauchées,
Deux louves, remuant les feuilles desséchées,
S'arrêter face à face et se montrer la dent;
La rage les excite au combat; cependant
Elles tournent en rond lentement et s'attendent,
Leur mufles amaigris l'un vers l'autre se tendent.
Tels, et se renvoyant de plus sombres regards,
Les deux rivaux, penchés sur le bord des remparts
S'observent, - par instants entre leur main rapide
S'allume sous l'acier un éclair homicide.
Tandis qu'à la lueur des flambeaux incertains
Tous viennent à voix basse agiter leurs destins,
Eux, muets, haletants vers une mort hâtive,
Pareils à des pêcheurs courbés sur une rive,
Se poussent à l'attaque, et, prompts à riposter,
Par l'injure et le fer, tâchent de s'exciter.

Cet orientalisme factice n'aura guère d'effet sur la peinture de l'époque; on peut même se demander si ce n'est pas la vue de tableaux représentant des scènes orientales qui aurait donné à Musset l'idée d'écrire son livre; d'ailleurs le cas n'est pas sans précédent.

En tentant d'établir un rapprochement entre les écrivains romantiques et les peintres de la même école, il faut considérer que les rapports peuvent s'établir dans les sujets traités, par les uns et par les autres, et dans la

forme dont se sont servi les littérateurs et les artistes.

Musset, Lamartine et de Vigny, comme d'ailleurs un très grand nombre de poètes et dramaturges contemporains, ont traité des sujets romantiques, c'est-à-dire des thèmes inspirés de la nature, du sentiment de l'amour, du rapprochement avec Dieu, de l'histoire nationale ou encore des thèmes suggérés par les lettres du Nord ou le soleil de l'Orient. Mais il est une autre manière dont le romantisme peut se manifester chez un écrivain que dans le caractère du sujet traité par lui. Il est question ici de la forme. Le style chez de Musset est léger. Il exprime gracieusement des idées toutes parisiennes et des sentiments exaspérés. Les images toutefois que le poète des "Nuits" évoque sont délicates, fines, et les couleurs sont toutes de pastel. Chez Lamartine, par ailleurs les idées sur la nature, sur son Dieu panthéiste et sur l'amour sont du plus pur lyrisme romantique. Sa langue est toute de musique ou, du moins, bien plus symphonie que tableau. Les termes éthérés, fluides, ondoyés sont beaucoup plus descriptifs de la

forme qu'il ne le sont de la couleur. Lamartine en ceci se rapproche peut-être plus d'Ingres ou de Prud'hon que des peintres romantiques. De Vigny, de son côté, avec ses idées philosophiques, sur des sujets qu'il emprunte au moyen âge, à la Bible ou à la légende, se sert d'une langue ardente où l'on sent une sève intérieure bouillonnante du romantisme le plus orthodoxe. Son langage, enrichi qu'il était des comparaisons nécessitées par l'emploi fréquent de symboles, contient plus d'images frappantes que n'en contient la langue de Musset ou celle de Lamartine.

Hugo:

Mais de tous les écrivains romantiques, celui qui présente le plus de rapports avec les artistes de son époque, c'est, sans contredit, le chef de l'école, Victor Hugo. Son romantisme, à lui, n'est pas simplement question de sujet ou de fond, c'est question de forme. Les peintres de l'école attaqueront un grand nombre de sujets chers à l'auteur de "La légende des siècles" et leur méthode de présentation se rappro-

chers en plusieurs points de la manière de Hugo.

L'auteur des "Odes et ballades", quoiqu'il ait commencé par être classique dans les formes qu'il emploie, avait déjà le tempérament et la tournure d'esprit voulus pour lui faire jouer un rôle important dans la lutte des romantiques contre les classiques. Et ce qui le prédestinait à se ranger du côté des amis du cénacle de Charles Nodier et des amis de Lamartine, c'était cette particularité mentale qui le poussait à penser en images plutôt qu'en concepts abstraits. Lamartine est musicien, Hugo est visuel. Non seulement pense-t-il en images, mais les phantasmes se présentent à son esprit en anthithèses. Autant Chesterton devait penser tout naturellement en paradoxes, autant il était naturel pour Hugo d'établir dans son esprit des associations d'idées par opposition, et ces associations d'idées se traduisent régulièrement en apposition d'images contrastées. Ces années d'enfance passées en Espagne, en Corse et en Italie avaient facilité le développement chez lui de cette habitude de tout voir en rayons et ombres, en

noir et blanc. Ainsi:

"Ami", dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,
"Je veux de la poudre et des balles!"

L'Angleterre prit l'Aigle, et l'Autriche, l'Aiglon.

Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.

Et dans sa gaine, ainsi que le sang dans l'artère,
La froide horloge bat, jetant dans le mystère,
Goutte à goutte, le temps, saisons, printemps, hivers;
Et chaque battement, dans l'énorme univers,
Ouvre aux âmes, essaims d'autours et de colombes,
D'un côté les berceaux et de l'autre les tombes.

Ajoutons à cette caractéristique bien personnelle
une autre marque moins originale. Hugo, en effet, malgré
ses prétentions au titre de penseur n'a fait qu'exprimer des
pensées qui avaient cours à son temps et dans son milieu par-
ticulier. Il l'avoue lui-même d'ailleurs, lorsqu'il se vante
qu'il est un écho sonore placé au milieu de l'univers. Chef
d'école, il l'a été indubitablement et cela dès l'ouverture
du second cénacle et jusqu'à sa vieillesse, lorsque Banville
parlait du "père là-bas dans l'île". Son manifeste publié
en 1827, dans la préface de "Cromwell" contient bien des
idées qu'on peut retrouver ailleurs et en outre cette préface
de Cromwell n'est qu'un d'entre plusieurs manifestes. Ces

doctrines sur le théâtre, les règles classiques, le rôle du grotesque, l'insuffisance de l'inspiration antique, la richesse du trésor que contient l'histoire nationale et des littératures du nord, toutes ces idées avaient été exprimées déjà, soit par madame de Stael, soit par Chateaubriand, soit même par Berchoux qui criait en 1804 "Qui me délivrera des grecs et des romains?" Mais malgré sa faiblesse comme penseur, Hugo n'en demeure pas moins le véritable chef de l'école romantique. Son génie particulier lui permettait de tenter tous les genres, de les confondre parfois et de réussir dans la plupart d'entre eux, surtout dans le lyrique et l'épique. Son lyrisme a parfois des accents épiques, car il se confond lui-même avec l'homme universel. Son théâtre a toujours des allures lyriques, et c'est ce qui explique son échec. Ses romans ont des pages d'un caractère épique indéniable. Les sujets qu'il a traités sont bien ceux du romantisme. En face de la vie, il se montre un père attaché un grand-père incomparable; il nous a laissé des scènes de famille de la plus touchante sincérité et d'un humanisme qui

l'apparente au peintre flammand dont les tableaux de genre nous présentent la vie de famille dans toute son intimité, ou dans une intimité qui va parfois à la vulgarité. Ce sens du vulgaire, Hugo semble y avoir échappé lorsqu'il parle des siens et des enfants. La vie lui inspirera le culte de l'homme travailleur; sociologue improvisé, il se mêlera de présenter un tableau ~~faux~~ de l'homme persécuté. Mais la vue d'un semeur ou d'un simple pêcheur le poussera à nous présenter des portraits que seul Millet et Daumier pourront égaler en peinture.

Saison des Semailles: le Soir.

C'est le moment crépusculaire.
J'admire, assis sous un portail
Ce reste de jour dont s'éclaire
La dernière heure du travail.

Dans les terres, de nuit baignées,
Je contemple, ému, les haillons
D'un vieillard qui jette à poignées
La moisson future aux sillons.

Sa haute silhouette noire
Domine les profonds labours.
On sent à quel point il doit croire
À la fuite utile des jours.

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main, et recommence.
Et je médite, obscur témoin.

Pendant que, déployant ses voiles,
L'ombre où se mêle une rumeur,
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

La nature, source d'inspiration des écrivains romantiques et des paysagistes, fournira à l'auteur de "Pauvres Gens" et de "Soleils couchants", la matière à des tableaux tout chargés de lumière.

Le soleil à travers leurs ombres brille encor;
Tantôt fait, à l'égal des larges dômes d'or,
Luire le toit d'une chaumière;
Ou dispute aux brouillards les vagues horizons;
Ou découpe, en tombant sur les sombres gazons,
Comme de grands lacs de lumière.

Puis voilà qu'on croit voir, dans le ciel balayé,
Pendre un grand crocodile au dos large et rayé,
Aux trois rangs de dents acérées;
Sous son ventre plombé glisse un rayon du soir;
Cent nuages ardents luisent sous son flanc noir
Comme des écailles dorées.

Puis se dresse un palais. Puis l'air tremble et
tout fuit,
L'édifice effrayant des nuages détruit
S'écroule en ruines pressées;
Il jonche au loin le ciel, et ses cônes vermeils
Pendent, la pointe en bas, sur nos têtes, pareils
À des montagnes renversées.

Toutefois la physionomie particulière de la nature qui fera un appel plus direct à l'artiste en Hugo empruntera ses traits aux paysages cataclysmiques avec leurs vieilles ruines de châteaux légendaires, ou à la mer qu'il a compris mieux que

tout autre de ses contemporains.

Waterloo! Waterloo! Waterloo! morne plaine!
Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine,
Dans ton cirque de bois, de coteaux, de vallons,
La pâle mort mêlait les sombres bataillons.
(Waterloo)

Or, comme je l'ai dit, l'océan magnifique
Epanchait une voix joyeuse et pacifique,
Chantait comme la harpe aux temples de Sion,
Et louait la beauté de la création.
Sa clameur, qu'emportaient la brise et la rafale,
Incessamment vers Dieu montait plus triomphale,
Et chacun de ses flots que Dieu seul peut dompter,
Quant l'autre avait fini, se levait pour chanter.
Comme ce grand lion dont Daniel fut l'hôte,
L'océan par moments abaissait sa voix haute,
Et moi je croyais voir, vers le couchant en feu,
Sous sa crinière d'or passer la main de Dieu.
(Ce qu'on entend sur la Montagne).

En dehors de son champ d'observation directe, Hugo
empruntera des sujets bien romantiques à un Orient qu'il n'a
jamais vu et au passé qu'il a peut-être plus imaginé que compris.
Dans l'histoire, les époques qui l'ont inspiré davantage sont
l'antiquité biblique,

Tout reposait dans Ur et dans Jérusalem:
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre;
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de
l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,
Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses
voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.
(Booz endormi).

le moyen-âge français,

.....Alors, levant la tête,
Se dressant tout debout sur ses grands écriers,
Tirant sa large épée aux éclairs meurtriers,
Avec un âpre accent plein de sombres huées,
Pâle, effrayant, pareil à l'aigle des nuées,
Terrassant du regard son camp épouvanté,
L'invincible empereur s'écria: "Lâcheté!
.....

(Aymerillot)

l'histoire d'Angleterre vue par les yeux de Shakespeare et

l'époque de l'épopée impériale:

Il neigeait. On était vaincu par sa conquête.
Pour la première fois, l'aigle baissait la tête.
Sombres jours! L'empereur revenait lentement,
Laisant derrière lui brûler Moscou fumant.
.....

(La Retraite de Russie).

Une exposition des peintures des grands maîtres de
l'école romantique présenterait des tableaux sur tous les su-
jets qu'a traités Hugo; mais la ressemblance entre leurs
oeuvres et celles du poète se pousse plus loin encore.
Il y a ici un rapprochement non seulement de fond, mais un
rapprochement de forme. Les classiques davidiens aimaient
la ligne. Ingres et son école continueront avec quelques
changements, d'ailleurs assez sérieux, cette tradition de la

forme, mais les peintres romantiques, s'ils attachent quelque importance au dessin, en attachent beaucoup plus encore à la couleur. Les classiques dans la peinture usent avec modération des tonalités fortes, des effets d'ombres et de lumière frappants. Peut-être négligent-ils cet élément de la peinture au point de rendre leurs tableaux ternes et insipides. Les écrivains classiques manifestent le même scrupule dans l'emploi des termes trop concrets, des expressions qui font image. Très flatteurs pour ceux qui les lisent, ils préfèrent évoquer l'image plutôt que de la décrire minutieusement en forçant le lecteur à voir tous les effets du clair-obscur. Les écrivains romantiques abandonneront ce scrupule et le pittoresque s'implantera dans la littérature. Le langage de Hugo est tout chargé de ces expressions qui font image. Elles sortent d'un cerveau qui pense par image et c'est pourquoi il est facile de trouver dans le théâtre de Hugo des scènes à tableaux, comme dans ses poèmes des scènes à paysages.

Il est tout naturel dans ces conditions qu'il ait influencé les peintres et qu'il se soit laissé influencer par eux, et cela pour deux raisons en particulier. D'abord, à cause de ses relations personnelles avec ses amis des ateliers, et ensuite parce qu'il était lui-même artiste de quelque mérite. Habitué du sénacle de Rodier, il avait déjà rencontré Devéria et Johannot. Ce dernier devait illustrer de vignettes les "Odes et ballades" et les "Orientales". Devéria devait faire les croquis pour le costumier de "Cromwell" et Célestin de Nanteuil devait illustrer de hors-textes "Notre-Dame de Paris". Dès 1824, cependant, Hugo était tombé sous le charme d'Eugène Delacroix, un autre maître du romantisme, qui devait faire en peinture ce que Hugo faisait dans les lettres.

Cette année-là, Delacroix avait exposé "Le massacre de Scio". Il n'en était d'ailleurs pas à son premier essai, comme nous le verrons. Mais ce tableau, sorti d'un esprit romantique par le souffle et par la vigueur, inspira Hugo

et c'est d'une étude de cette toile et de vagues souvenirs d'Espagne que viendront les "Orientales". En 1830, c'est Delacroix qui préparera les croquis pour le costumier d'"Hernani", et si les relations de ces deux grands hommes n'ont pas toujours été aussi amicales qu'elles semblaient promettre de l'être, ni l'un ni l'autre ne cessa d'admirer chez son rival le génie et le mérite. Cependant, le peintre avec lequel Hugo devait avoir les relations les plus constantes est Boulanger, qui exposait dès 1827 son "Mazeppa" inspiré de Byron, interprété par Hugo. Quelques années auparavant Boulanger avait fait le voyage du Rhin et en avait rapporté des croquis qu'il montrait à Hugo. En 1836, accompagné de ce peintre et de quelques compagnons, Hugo faisait un tour de France où tous ces romantiques retrouvaient des vieilles ruines gothiques aussi charmantes qu'ignorées. Avec la dissolution du groupe compacte du cénacle, ce pauvre Boulanger devait tomber dans la médiocrité. C'était vraiment un peintre littéraire. Il avait besoin de l'inspiration du chef d'école pour trouver matière à sa peinture.

Ses relations amicales avec les artistes qui avaient constitué le plus fort de sa clique lors de la représentation d'"Hernani" en 1830 devaient certainement influencer non seulement Hugo l'écrivain, mais Hugo le peintre. Pour connaître ce dernier aspect de l'auteur de "Notre-Dame de Paris", et du "Voyage au Rhin", il faut consulter "Hugo l'Artiste", par Escholier. Les hors-textes de cet ouvrage, la plupart reproduits de la collection du musée "Victor Hugo", nous donnent une bonne idée de la façon dont fonctionnait l'imagination phénoménale de l'auteur de "La légende des siècles". Ses aquarelles encre de chine et café au lait indiquent plus qu'un talent d'amateur. La précision du dessin, l'intelligente gradation des tons, le scrupuleux respect des lois de la perspective nous laissent supposer que Hugo avait véritablement étudié le dessin. Son stage au Lycée l'avait initié au concept et à la terminologie de la géométrie et elles sont nombreuses ses descriptions où les termes géométriques abondent: Journaliste au "Conservateur Littéraire",

Hugo fait la remarque suivante sur une peinture de Michallon exposée au Salon de 1819 dont la critique artistique lui avait été dévolue:

"De loin, il offre un rectangle divisé suivant sa diagonale en deux triangles, l'un noir et l'autre blanc".

Une connaissance assez approfondie de l'architecture gothique nous explique pourquoi les croquis de la main de Hugo montrent un sens prononcé de l'élévation et de la force des beffrois et des clochers de cathédrales. Mais, là où il excelle surtout, c'est dans la peinture de châteaux, de donjons et de tours. Ces formes monumentales ont quelque chose de la ville légendaire de Tubalcaïn et ce qui ajoute à leur aspect saisissant c'est l'emploi, par l'artiste, de taches d'ombre très fortes qui font contraste avec des pans de lumière qui ressortent. C'est toujours l'homme qui voit en blanc et en noir. Ses croquis hâtifs pourraient fort bien figurer à côté des toiles de Delacroix comme ses caricatures pourraient faire pendant aux dessins de Daumier et il ne se présente aucune contraction^{di} entre l'oeuvre de Hugo artiste et son oeuvre d'écrivain.

Le sens religieux.

Les précurseurs annonçaient des tendances chez les écrivains qui se sont réalisées pleinement à l'époque du romantisme. Lacordaire et Lamennais s'expliquent difficilement sans Châteaubriand. Le sens religieux de la France se retrouve et s'épanouit dans des personnalités de la trempe d'Ozanam.

Les historiens.

Le renouveau d'intérêt pour l'histoire nationale, qui commença avec les événements qui redonnaient à la France sa conscience d'elle-même et qu'accentuaient les pages de Châteaubriand sur le moyen-âge, devait, lui aussi, trouver une expression plus complète dans les études historiques de Thiers, de Michelet et de Thierry. Ces études d'histoire quoique leur valeur scientifique soit réduite quelque peu, à cause des vues artistiques ou philosophiques des historiens, n'en inspiraient pas moins les dramaturges et les romanciers de leur temps.

C'est dans l'histoire nationale de la France et des peuples de l'Europe occidentale que Hugo et Alexandre Dumas devaient trouver matière à leurs drames comme à leurs romans.

Sous-courant de classicisme.

Nous arrêtons ici les considérations sur le caractère de l'oeuvre des écrivains de l'époque romantique. Nous n'avons montré qu'un côté de la médaille et il faudrait faire voir comment Nisard, Ponsard et même Scribe représentent toujours l'école classique dont l'étoile a pâli avec l'aurore du romantisme, mais dont les feux devaient réapparaître avec le crépuscule de cette même école. A côté des forces romantiques, certaines autres forces bien classiques par leur caractère avaient persisté et elles triomphaient temporairement en 1843 avec le succès de "Lucrèce", joué par Rachel, et l'échec retentissant des "Burgraves".

Les peintres romantiques:

Mort de Géricault.

Nous avons montré comment l'exposition du "Radeau de la Méduse", par Géricault, en 1819, ouvrait l'ère romantique. Deux ans plus tard ce peintre traversait la Manche et rencontrait les artistes de l'école anglaise. Toujours amateur de chevaux, il peignit "Le Derby d'Epsom". Il rencontrait Constable et le persuadait d'envoyer une de ses toiles à l'Exposition de Paris. En 1824, tout jeune homme, Géricault mourait et la France se trouvait privée d'un génie plein de promesses.

Delacroix.

Un autre français cependant devait reprendre la tâche du peintre du "Radeau de la Méduse" et continuer son oeuvre dignement. Eugène Delacroix (1799-1863) est considéré par les critiques littéraires, comme par les critiques d'art, le rival de Hugo dans l'expression du sentiment romantique et comme le rival d'Ingres en

peinture. Elève de Guérin, Delacroix commença sa carrière artistique dans des conditions particulièrement difficiles. En 1822, lorsqu'il exposait "Dante et Virgile", il ne pouvait pas se payer le luxe d'un cadre. Sa toile paraissait encadrée de lattes. Ce spectacle toucha le coeur sympathique du baron Gros, qui acheta un cadre, fit obtenir au jeune peintre une pension et lui conseilla de venir le voir s'il voulait apprendre à dessiner. Au Salon de cette année, un jeune journaliste du "Constitutionnel", nommé Thiers, devait faire la critique et le jugement qu'il porte sur le "Dante et Virgile aux enfers" est reproduit par Charles Baudelaire dans son livre sur la peinture romantique. En voici quelques phrases: "L'auteur a, outre cette imagination poétique commune au peintre comme à l'écrivain, cette imagination de l'art, qu'on pourrait appeler en quelque sorte l'imagination du dessin et qui est tout autre de la précédente. Il jette ses figures, les groupe et les

plie à la volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau. Je retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans efforts à son propre entraînement. Je ne crois pas m'y tromper, monsieur Delacroix a reçu le génie; qu'il avance cette assurance, qu'il se livre aux immenses travaux, condition indispensable du talent. Et ce qui doit lui donner plus de confiance encore, c'est que l'opinion que j'exprime ici sur son compte est celle de l'un des grands maîtres de l'école", et Baudelaire d'ajouter en commentaire: "Ces lignes enthousiastes sont véritablement stupéfiantes autant par leur précocité que par leur hardiesse. Si le rédacteur en chef du journal avait, comme il est présumable, des prétentions à se connaître en peinture, le jeune Thiers dût lui paraître un peu fou". Dès cette première contribution, Delacroix se montrait alors romantique dans toute la force du terme. Le sujet

est emprunté au moyen-âge de Dante. La composition est évidemment influencée par le "Radeau de la Méduse". C'est une attaque de front contre la froideur noble et impersonnelle de l'école de David. Les corps des damnés, le teint livide de Virgile et la couleur plus vivante du Dante représentent des détails, des particularités qui s'éloignent beaucoup du concept de la beauté idéale. On commence à dire dans les milieux romantiques: "le beau est horrible", et "l'Horrible est beau". Victor Hugo dira effrontément à une dame: "Vous n'êtes pas jolie, vous êtes pire". D'ailleurs cette parole ne surprend guère dans la bouche de l'avocat du grotesque.

Deux ans plus tard, "Le massacre de Scio" créa une nouvelle sensation. Le pauvre Gros disait en hochant la tête que c'était bien là le "massacre de la peinture", et Gérard s'écriait: "Un peintre vient de nous être révélé, mais c'est un homme qui court sur les toits!" Cette peinture représente un incident imaginé de la guerre pour l'in-

dépendance hellénique. On peut voir au naturel des cadavres et des pestiférés, l'influence exercée sur l'imagination de Delacroix par la "Bataille d'Eylau" de Gros. Comme le dit Focillon, les cadavres du Dante et de Virgile sont les morts d'Eylau, tout comme les victimes de Scio sont les pestiférés de Jaffa. Une étude attentive de ce tableau révèle des détails d'un dramatique saisissant. Le vieillard mourant, les femmes victimes de la barbarie des Turcs et jusqu'à cet enfant qui tient encore sa mère quand celle-ci est morte. D'ailleurs le sujet brûlait d'actualité. Byron venait d'expirer en faisant le coup de feu à Missolonghi.

Cette même année à la suggestion de Géricault, Constable avait exposé au Salon un paysage, "La Charette". A côté des fadeurs de la plupart des tableaux, la fraîcheur humide de ses bleus et de ses verts faisant un contraste des plus remarquables. Delacroix après avoir observé la peinture du maître anglais obtint la permission de retoucher "Le massacre de Scio". On dit qu'il retint la toile en se servant d'une matière plus épaisse et en introdui-

sant à côté des jaunes et des rouges qu'il aimait tant, des verts qui enrichissaient encore le coloris de son tableau. C'est la vue du tableau de Delacroix en 1824 qui inspirera à Hugo ses "Orientales", et c'est ainsi que "L'itinéraire de Paris à Jérusalem" portera ses fruits dans cet engoûment orientaliste si caractéristique de l'époque romantique.

Après un voyage en Angleterre, (Delacroix ne va pas en Italie chercher son inspiration), le Salon de 1827 trouvait côte à côte une toile de Boulanger inspirée du "Mazeppa" de Byron, "La naissance d'Henri IV" d'Eugène Deveria et "La mort de Sardanapale" d'Eugène Delacroix.

C'est l'année de manifeste de "Cromwell". Au Salon, les peintres romantiques avancent la cause du romantisme autant que les écrivains le faisaient au théâtre. Les trois tableaux exposés diffèrent par le sujet et se ressemblent pourtant par la manière. Ce qui frappe c'est la force de la lumière et la profondeur des ombres. Le groupement enchevêtré des figures pyramident contrairement

aux lois de l'école de David. La couleur y abonde et par la richesse des nuances et par l'épaisseur de la matière. Il y a autant de différence entre les peintures de Gérard, de Guérin et les peintures de ces trois jeunes romantiques, qu'il y a de contraste entre la pâleur timide de Millevoye et le romantisme chantant de Lamartine.

En 1830, Delacroix se rendra au Maroc d'où il rapportera des scènes d'Orient non plus imaginées à travers les lignes de Byron ou de Châteaubriand, mais bien prises sur le vif. A la même époque un autre peintre est rendu à Smyrne et lui aussi se remplit les yeux du soleil et de la couleur d'un Orient authentique.

Quoique son génie l'ait imposé à ses contemporains, Delacroix devait rencontrer des obstacles à son succès à cause de la composition davidienne du jury de l'Académie. Si, petit à petit, les critiques dénigrantes devenaient plus rares, ce n'est toutefois qu'en 1855, lors de l'exposition de ses œuvres que le peintre de "Dante et Virgile" devait être universellement reconnu. Tout le long

de sa carrière, il avait pris pour modèle d'abord les peintres anglais influencés par Van Dyck, puis Rubens avec sa profusion de figures et de couleurs, et enfin Rembrandt dont le génie remplissait les ombres d'un monde de figures profondément humaines. En tournant le dos aux écoles de Florence et de Rome, en accentuant la tradition nordique, Delacroix prend position carrément pour la thèse romantique. Comme les écrivains, il puisera les sujets de ses tableaux dans la Bible, dans l'histoire du moyen-âge, dans la littérature shakespearienne ou byronienne. Il s'inspirera encore des oeuvres de Goethe et il ouvrira les yeux sur l'actualité qui l'entoure. Ses toiles présenteront "Jacob luttant avec l'Ange", "La dernière scène de Don Juan", "Cromwell à Windsor", "La Liberté sur les barricades", "Faust et Marguerite". Elles présenteront de même "Les femmes d'Alger", "La chasse aux lions" et encore Vénus, Bacchus, Mars et d'autres divinités olympiennes.

Mais si Delacroix s'apparente d'une manière aussi

évidente aux écrivains romantiques par le choix des sujets qu'il traite, son lien avec eux est aussi fort du point de vue de la manière dont il les traite.

Considérons un peu son mode d'expression. Pour Delacroix comme pour Théophile Gautier "le monde extérieur existe". Mais avant l'extériorisation de ses pensées, Delacroix fait subir à ce monde extérieur une certaine alchimie. Il voit le monde, le monde des hommes et le monde des bêtes, le monde des vivants et celui des morts, mais il le voit en termes du monde qu'il possède déjà dans son imagination. Hugo, lui aussi aura dans sa tête de colosse un microcosme où tout entrera, l'esprit du bien et l'esprit du mal; la lumière et l'ombre, les riches avares et les pauvres Valjeans, Dans le microcosme de Delacroix surgissent des êtres bien humains, fougueux, dramatiques. La scène des barricades, il la voit en termes d'un élan passionné pour la liberté. La scène de Scio, il se la représente dans toute l'horreur et l'acharnement de la guerre. La chasse aux lions, pour lui, c'est

cette lutte entre les Centaures, cavaliers sur des chevaux fougueux, et des fauves farouches et puissants.

Même quand il représentera les divinités olympiennes, il nous montrera la puissance, le mouvement et le triomphe d'Apollon sur le serpent Python. Et quand il nous présentera Trajan rendant justice, ce ne sera pas dans la calme et sereine majesté d'un sénat romain bien ordonné, mais dans une rue encombrée par la populace au milieu de laquelle se dresse sur une magnifique bête, l'Empereur soldat.

Ce qu'il abstrait du monde présent et passé, qu'il absorbe et qu'il incorpore dans son microcosme, ce n'est pas simplement le geste ou l'attitude, c'est plutôt la passion et la force. Il ne voit pas ses personnages et ses décors en termes de lignes abstraites, mais plutôt en termes de couleurs et quelles couleurs! les rouges, les verts, les bleus, les jaunes, couleurs chaudes, brûlantes et passionnées! Les objets et les personnages qui nais-

sent dans son imagination, après la vue d'une scène ou après la lecture d'une page, ne se présentent pas à lui comme autant de corps distincts, séparés par des lignes, mais bien comme un tout de couleurs différentes. Si les objets et les figures se détachent les unes de sur les autres, c'est qu'il y a dans toute cette masse de couleurs, une superposition de lumière et d'ombre, de valeurs différentes. Il représente les surfaces où tombe la lumière par des teintes plus pâles, les endroits qui se perdent dans l'ombre par des nuances plus foncées, et les surfaces mi-éclairées, mi-ombragées, par des demi-teintes. Il représente encore les reflets rouges sur les corps verts, les reflets bleus sur les corps orangés, et en ceci, il emprunte un secret au vénitien.

Naturellement, pour réussir à représenter le sujet qu'il désirait communiquer à ceux qui verraient ses tableaux et pour réussir à composer toute cette symphonie de couleurs, Delacroix devait marier la couleur au dessin. Ses contemporains l'accusaient de ne pouvoir dessiner.

Ingres parlait du "Balai Ivre". Mais si Eugène Delacroix n'attachait pas la même importance à la forme que le grand classique qu'était Ingres, il n'en faut pas conclure qu'il ne dessinait pas. Sa méthode de dessin différait de la méthode d'Ingres; pour lui, la ligne n'est que la rencontre de deux surfaces colorées. L'important c'était donc de représenter la couleur de manière à permettre aux différents plans colorés de se détacher les uns sur les autres. Pour que cette superposition des plans ne soit pas trop brusque, les demi-teintes, les ombres et les reflets permettaient à l'artiste d'établir une certaine cohésion entre toutes les parties de sa toile. Et pour arriver à un tel résultat, il devait nécessairement appliquer une matière plus épaisse que celle dont se servaient les peintres de la forme pure.

Cette cohésion, Delacroix l'obtient par le rythme des couleurs qui se mêlent les unes aux autres en harmonies analogues ou complémentaires, et par la composition de ses tableaux: composition non statique, mais essentiellement dynamique.

Ceux qui ont connu Delacroix, le parfait gentilhomme, la douceur même, l'habitué des Salons et des réunions mondaines depuis la formation des premiers Cénacles jusqu'au Second Empire s'étonnaient toujours de l'apparente contradiction que présentaient l'extérieur posé et bourgeois de cet homme bien rangé et la force passionnée et violente de ses tableaux, enfants de son esprit. C'est peut-être que cet homme conservait toute sa fougue, toute son ardeur pour les moments précieux pendant lesquels il laissait jaillir de son imagination des Titans pour émerveiller ses contemporains. Il n'a pas connu le mal du siècle comme tant de poètes, il n'en a pas eu moins d'ardeur, il n'a pas porté de gilets rouges et la seule concession qu'il ait faite à la mode barbare des jeunes romantiques, c'est d'avoir conservé sa crinière de lion et un peu de barbe. Il n'en est pas moins le rival en peinture du chef de l'école des écrivains romantiques, puisant ou s'inspirant lui-même des toiles du baron Gros, il servira à son tour de modèle aux

impressionnistes qui le suivront.

Peintres de second rang.

Sans être peintre littérateur, Delacroix n'en occupe pas moins, dans le mouvement romantique, une place égale à celle de Hugo; cependant tous les peintres de l'école romantique n'ont pas atteint à la hauteur de Delacroix. De ce fait, il ne faut pas se surprendre, car nous rencontrons chez les écrivains une gradation analogue en mérites. Millevoys, Laprade et même ce bon Nodier, n'ont pas atteint les sommets de Lamartine ou de Hugo. On se ferait une idée incomplète du mouvement romantique dans les lettres en limitant son attention à l'auteur de la "Légende des siècles"; de même, il serait tout aussi faux d'affirmer que Delacroix, à lui, seul, constitue l'école romantique en peinture.

Les peintres d'histoire.

Le romantisme a aimé l'histoire, elle a eu ses peintres d'histoire. Les uns s'inspiraient de la littérature, les autres illustrent des livres avec leurs li-

thographies ou leurs frontispices. D'autres enfin représentent l'histoire en dehors des cadres littéraires. Indiquons brièvement quelques-uns de ces peintres d'histoire. Louis Boulanger, l'acolyte de Hugo, représente des scènes de la "Cour des Miracles", et il expose son "Mazeppa". Devéria lors de l'Exposition de 1827 semblait annoncer avec sa "Naissance d'Henri IV", les marques d'un génie qui deviendrait chef d'école. Comme Boulanger, une fois le groupe compact des cénacles dispersé, il ne retrouve plus en lui-même l'inspiration, et son premier succès n'eut pas de lendemain. C'est là un reproche qu'on adresse quelque fois aux romantiques, tel critique littéraire faisant remarquer, pour prouver sa thèse, que les meilleures oeuvres de Musset et de Lamartine sont écloses pendant la jeunesse de ces écrivains. Il ne répugne pas d'ailleurs d'associer la fougue romantique à une certaine ardeur de jeunesse.

Delaroche eut un véritable succès avec ses toiles d'histoire dont la meilleure est sans contredit "L'Assassinat

du duc de Guise". Le genre anecdotique de ces tableaux plaisait au public français de 1830, pour qui il adoptait l'histoire en la rendant claire et peu compliquée. Sa manière toutefois manque de la force et de l'éclair de Delacroix.

Ary Scheffer expose en 1827 les "Femmes de Souli", composition vigoureuse suggérée par la guerre d'indépendance grecque. Cette tranche d'histoire européenne devait inspirer les peintres autant que les poètes. Mais après quelques tableaux, décidément romantiques de fond et de forme, Scheffer évolue à la façon de Lamartine; mais au lieu de se lancer dans la vie politique et de siéger "au plafond", il développe en lui un sens du mystique qui se traduit dans ses dernières toiles. Il s'inspire du Titien et des préraphaélites dans des tableaux où l'intention est trop évidente tels "Le baiser de Juda" et "Saint-Augustin et Sainte Monique". Ajoutons à cette liste de peintres d'histoire un dernier nom, celui de Charlet, gai mondain qui a représenté avec un sens profond des réalités terri-

bles de la guerre, des "Episodes de la guerre de Russie".

Les orientalistes.

Comme les écrivains, les peintres romantiques ont eu leurs orientalistes. Nous avons déjà signalé le voyage de Delacroix en Algérie, mentionnons maintenant celui de Decamps à Smyrne. De ce voyage en Orient il devait rapporter "La patrouille Turque" et "La sortie de l'école". Les sujets sont orientaux, la manière est bien française. Et, son âme ne semble pas avoir subi l'influence de l'atmosphère orientale au même point que celle de Delacroix, mais on peut tout de même affirmer que son orientalisme résulte d'un contact direct avec l'Orient. On ne peut guère en dire autant de l'orientalisme de Hugo ou de celui de Musset.

Les marinistes.

En Victor Hugo, les romantiques ont trouvé leur peintre de la mer. Exilé à Jersey, l'auteur de "Océano Nox" et de "Pauvres gens", a connu la mer dans toutes ses humeurs, il l'a connue dans sa majesté, comme en atteste "ce qu'on

entend sur la montagne", il en a connu l'épouvante et l'horrible, comme nous le démontre "Pauvres Gens". La peinture contemporaine qui se rapproche le plus de ces tableaux saisissants de Hugo, c'est encore "La barque de Don Juan" avec sa mer sombre et orageuse. Le peintre Eugène Isabey a bien peint le "Port de Dieppe", grande vue à la manière de Bonington, mais il semble s'être intéressé davantage à tout l'outillage et à l'accessoire du port, plutôt qu'à une représentation dramatique de la mer elle-même.

Les paysagistes.

Les écrivains ont réalisé durant l'effervescence du romantisme un certain retour aux choses de la nature, Monde colossal pour Hugo, maître pour de Vigny, amie pour Lamartine, Cette nature romantique avec ses bois, ses monts, ses clairs de lune subissaient toujours, en passant à travers le prisme de la personnalité de l'écrivain, une certaine transformation. Sans doute, leurs yeux regardaient la nature, mais bien souvent ces yeux plongeaient plus loin

que le monde réel." Châteaubriand annonçait déjà cette qualité morale de la nature qui lui permettait de changer de physionomie et de revêtir des aspects différents selon les humeurs de celui qui la contemplait. Ce n'est qu'avec les naturalistes qu'on arrivera à une représentation plus objective du paysage et de la nature.

Durant l'époque romantique, deux forces s'opposent, en France, dans le champ de la peinture des paysages: l'influence italienne et l'influence anglaise. Les italianisants, disciples de Vernet et de Hubert Robert, apprennent leur métier de paysagistes au cours de leurs voyages, sous les cieux florentins. On leur montre à dessiner, dans un beau style, des paysages toujours différents et toujours les mêmes, où des arbres bien corrects encadrent une perspective, dans laquelle se distancent des ruines toutes ornées de vignes. Au premier plan, il faut toujours des figures: c'est là, le paysage conventionnel. Il n'a guère changé depuis les académies

de peinture du XVIII^e siècle. Et le meilleur représentant de cette école du vivant des romantiques est sans doute Aligny, l'aîné de Corot, qui devait subir pendant quelques années l'influence de ce paysagiste de convention.

Cependant, de même qu'on délaisse Virgile et Platon pour se tourner vers Shakespeare, de même dans la peinture du paysage, l'influence des peintres hollandais et anglais remplacera l'enseignement qui jusqu'ici est venu d'Italie. Le précurseur des paysagistes romantiques c'est Michel, bonhomme de Paris, qui avait l'habitude des marches à la campagne et qui a représenté sous de nombreux aspects différents, la nature telle qu'il l'a trouvée au tertre de Montmartre. Ses paysages ne contiennent pas de figures. Sous des cieux toujours chargés de nuages, il dessine en couleurs sombres et riches, ici une tour, là un vieux moulin.

D'inspiration flamande sont toutes ces peintures des paysagistes de l'histoire. Ce n'est plus un décor, il est vrai, un arrière-plan devant lequel se meuvent des per-

sonnages comme sur une scène de théâtre, mais ces paysages avec leurs beaux arbres, leurs chevaux, leurs diligences, n'indiquent pas, chez leurs auteurs, le sens de la nature, tel que le possédaient les peintres des Flandres et de la Hollande. Ceux-ci voyaient la relation intime qui existe entre la terre et les choses, les hommes et les bêtes et leur nature est un petit monde où tous les éléments se tiennent. De Marne, qui appartient à cette école, de même que Cabat, avait été peintre sur porcelaine avant de devenir paysagiste et le glacé des Sèvres paraît dans ses tableaux.

Paul Huet, ami des poètes, est peut-être de tous les paysagistes romantiques celui qui a le mieux traduit en peinture le sens de la nature des écrivains de son temps. Il choisit pour ses sujets des scènes où les forces de la nature sont déchaînées: "L'inondation de Saint-Cloud" ou encore "Le Gouffre". Sous un ciel tourmenté, des arbres se tordent, tout est instable. Il y a dans ces paysages une fougue déhâchée. En cela,

il se rapporte à Jehannot qui devait exécuter les lithographies pour les paysages fantastiques de "Bug Jargal" et de "Han d'Islande".

Toutefois, si ces peintres subissent l'influence de leurs condisciples de la mer du Nord dans leur conception plus inquiète et moins détachée des choses de la nature, ce sont les peintres anglais, eux-mêmes, par leurs voyages en France, qui opèrent la révolution fondamentale dans l'art du paysage en France. Lors de l'Exposition de 1824, Constable qui avait remporté un grand succès avec sa "Charette" écrivait ceci en parlant des paysagistes français: "La vérité est qu'ils étudient, et beaucoup même, mais seulement les tableaux et ils n'ont pas plus connaissance de la nature que les chevaux de fiacre des pâturages. Habituellement, ce qui est pire, ils peignent des études d'objets séparés, tel que des feuilles, des rochers, des pierres, etc., en sorte qu'ils ne voient que des morceaux isolés, détachés de l'ensemble et qu'il négligent l'aspect général de la nature ainsi que ses différents

effets". Dès la fin du XVIII^e siècle, les paysagistes anglais avaient acquis l'habitude d'aller à la nature et de la voir directement. Crome et Bonington, de même que Constable, initièrent les paysagistes de l'époque romantique à ce secret de méthode qui consiste à laisser parler la nature, à recevoir une impression sans préjugé et sans convention, puis à la reproduire aussi fidèlement et aussi naïvement que possible sans les déformer. C'est là, comme on le voit, un éloignement sensible de la théorie romantique et ce n'est qu'avec les peintres naturalistes qu'on se rendra compte de l'influence des paysagistes anglais sur la peinture française.

Peintres et écrivains du Romantisme.

Dans cette étude, nous ne parlons ni d'Ingres, ni de son école, nous n'étudions pas non plus les oeuvres de Corot, ce père des impressionnistes dont les paysages ressemblent toutefois aux "Harmonies" lamartiniennes sur le matin et le soir. Nous ignorerons de même ces précur-

seurs du naturalisme qu'étaient Rousseau, d'Aubigny, Diaz et Jules Dupré qui formèrent une école à Barbizon, tout près de la forêt de Fontainebleau.

Des peintres romantiques, en somme, nous avons vu qu'ils ont représenté des scènes d'histoire, des scènes orientales, des scènes marines et des paysages. Les écrivains du mouvement romantique ont puisé à ces mêmes sources les sujets de leurs poèmes ou de leurs drames. Nous avons vu de même qu'il y avait une forme romantique en peinture tout comme il y a une forme romantique dans les lettres, que dans un cas comme dans l'autre, ce renouveau inaugure une réaction directe contre certaines règles, jusque là respectées par les peintres de l'école classique. Il ressort aussi de cette étude comparative des peintres et des écrivains du mouvement romantique que les uns et les autres ont été influencés par des idées qui leur venaient non plus de la Méditerranée italienne, mais du Nord allemand, hollandais ou anglais.

Quod erat demonstrandum.

Nous disions au commencement de cette étude :

"nous essayerons de montrer que les peintres et les écrivains français de 1750 à 1850 ont subi des influences semblables et que, de nombreuses manières, les uns et les autres ont réagi dans le même sens à ces influences." Dans la suite de ce travail, nous avons procédé d'après une méthode qui repose sur l'indéterminisme en histoire. Nous n'avons pas consciemment établi entre les peintres et les écrivains, ni entre les oeuvres des uns et des autres, des rapprochements qui ne semblent pas justifiables. Nous n'avons pas tenté d'établir une équation mathématique entre tel peintre et tel poète, telle peinture et tel livre. Nous croyons pouvoir affirmer toutefois que malgré cet ~~le~~ indéterminisme, on découvre des rapprochements et des analogies entre les maîtres de la plume et les maîtres du pinceau; rapprochements qui peuvent ^{s'}établir et s'expliquer sans forcer la note. Bou-

cher, Fragonard s'associent sans trop de difficulté avec Marivaux et Voltaire, Greuze et Chardin avec Rousseau et Beaumarchais, David et ses élèves aux néo-classiques. Il ne répugne pas non plus de voir certaines analogies de fond et de forme dans les oeuvres écrites des précurseurs du romantisme comme dans les oeuvres peintes. A l'époque romantique elle-même, il est assez facile de faire le lien entre l'atelier et le cénacle, entre le poème et le tableau.

Ceux qui semblent avoir le mieux réussi dans la littérature, ce sont les écrivains qui avaient en eux cette vertu, cette habitude qui leur permettait de trouver matière à expression dans tout leur entourage présent et passé, immédiat et éloigné, d'assimiler cette matière d'après un mode de pensée bien personnel et d'exprimer la pensée, le sentiment ou l'imagé en respectant les exigences de la forme linguistique. De même parmi les peintres, ceux qui ont fait leur mar-

que, ce ne sont pas ceux dont les tableaux sentent la littérature, mais bien ceux-là qui respectent les exigences de la forme couleur et de la technique d'un art à la fois représentatif et décoratif. Dès la période romantique perce le germe de la confusion des genres; à une époque ultérieure apparaîtra la confusion des formes.