

48778

JOHN RUSKIN

48778

Les Peintres Modernes

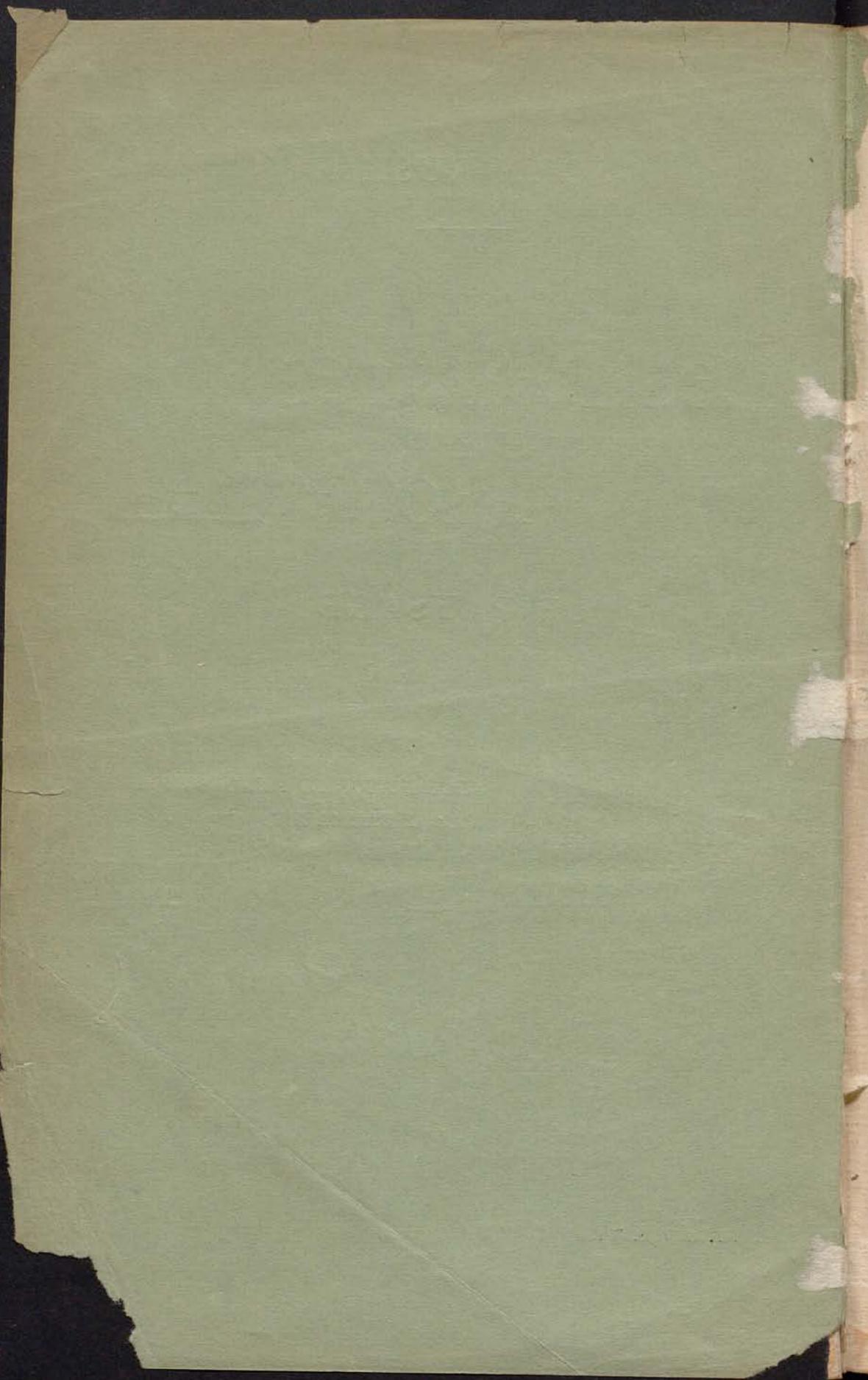
LE PAYSAGE

TRADUCTION ET ANNOTATIONS
PAR E. CAMMAERTS ♦ ♦ ♦ ♦

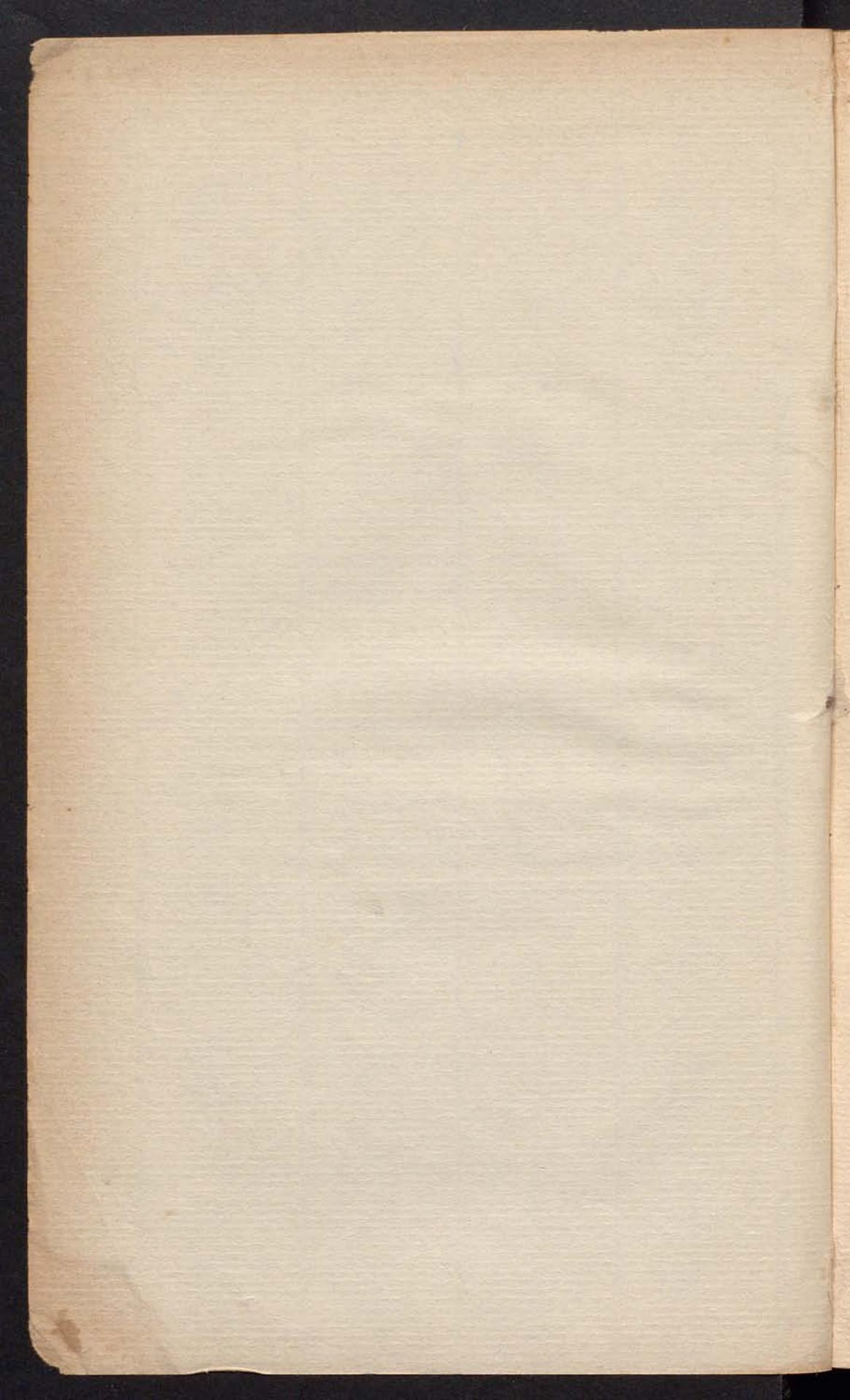


H. LAURENS, PARIS.

11280



48778



LES
PEINTRES MODERNES
LE PAYSAGE

A LA MÈME LIBRAIRIE

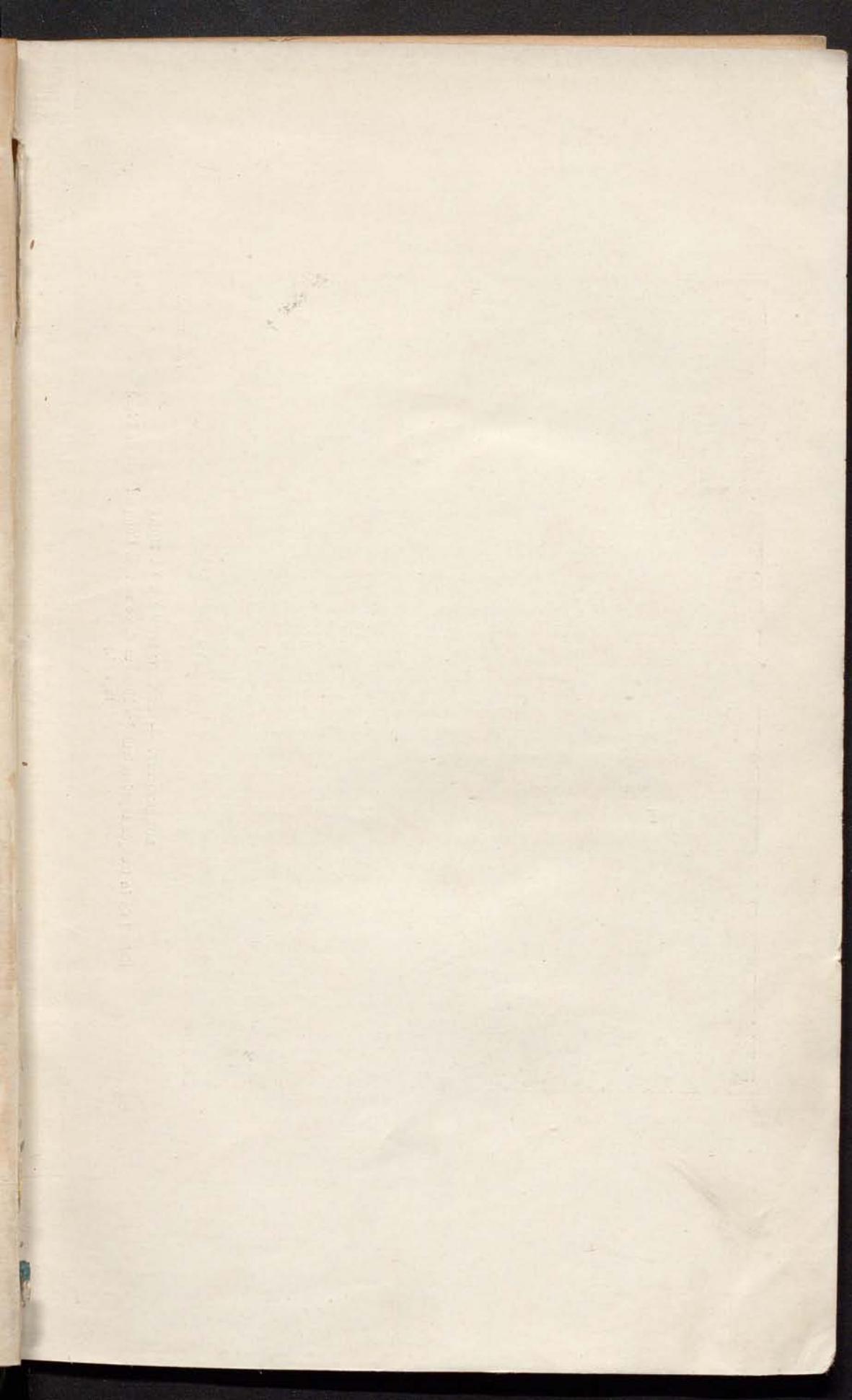
OUVRAGES DE JOHN RUSKIN

Le Val d'Arno. Traduction de E. Cammaerts. Un volume in-8° raisin, illustré de 12 planches hors texte : 6 francs.

Conférences sur l'Architecture et la Peinture, *L'Eloge du Gothique*. — Turner et son œuvre. — Le Préraphaélisme. Traduction de E. Cammaerts. Un volume in-8° raisin, illustré de 20 planches hors texte dont 12 en phototypie : 6 francs.

Les Matins à Florence. Traduction de E. Nypels. Annotations de E. Cammaerts. Préface de Robert de la Sizeranne. Un vol. in-8° raisin, illustré de 12 planches hors texte en phototypie : 6 francs.

Les Pierres de Venise. Traduction de M^{me} M. P. Crémieux; préface de Robert de la Sizeranne. Un vol. in-8° raisin, illustré de 24 planches hors texte en phototypie : 12 francs.



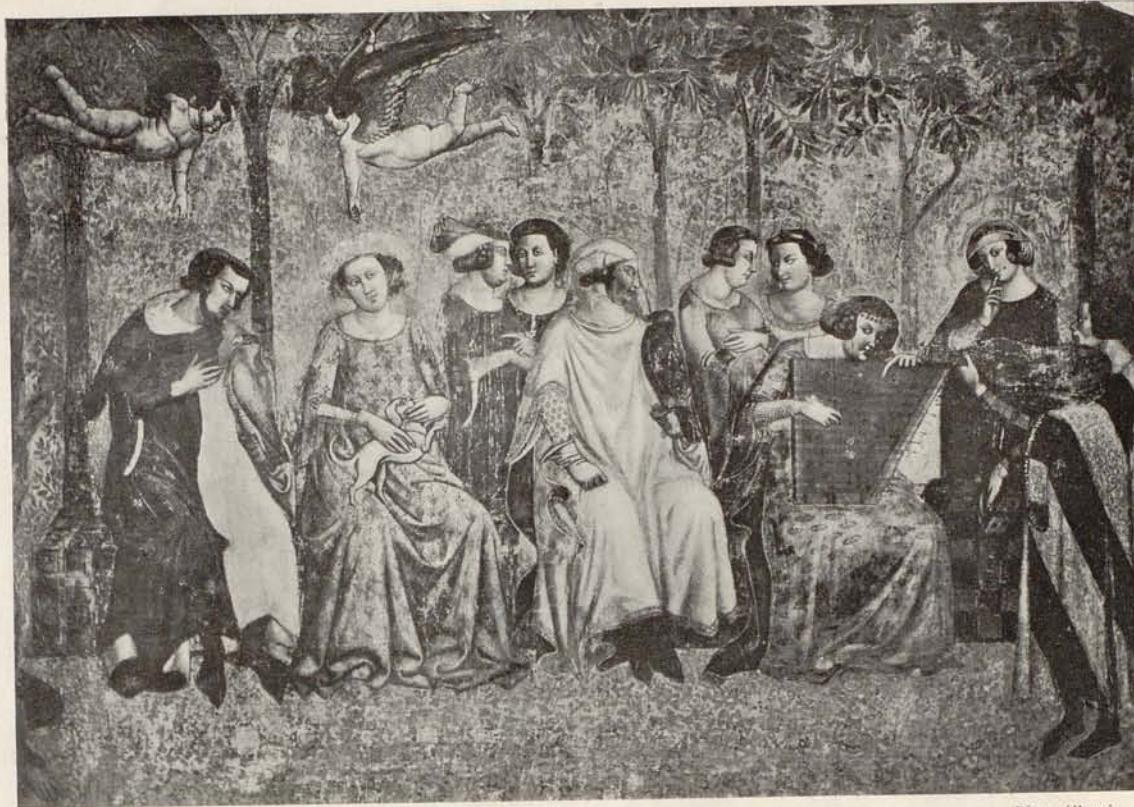


Photo Alinari.

LORENZETTI. — LE TRIOMPHE DE LA MORT

(Détail de la fresque représentant les Heureux de ce monde. Campo Santo de Pise.)

(Page 51.)

48778

JOHN RUSKIN

48778

LES

PEINTRES MODERNES

LE PAYSAGE

TRADUIT DE L'ANGLAIS ET ANNOTÉ

PAR

E. CAMMAERTS



Ouvrage illustré de 16 planches hors texte

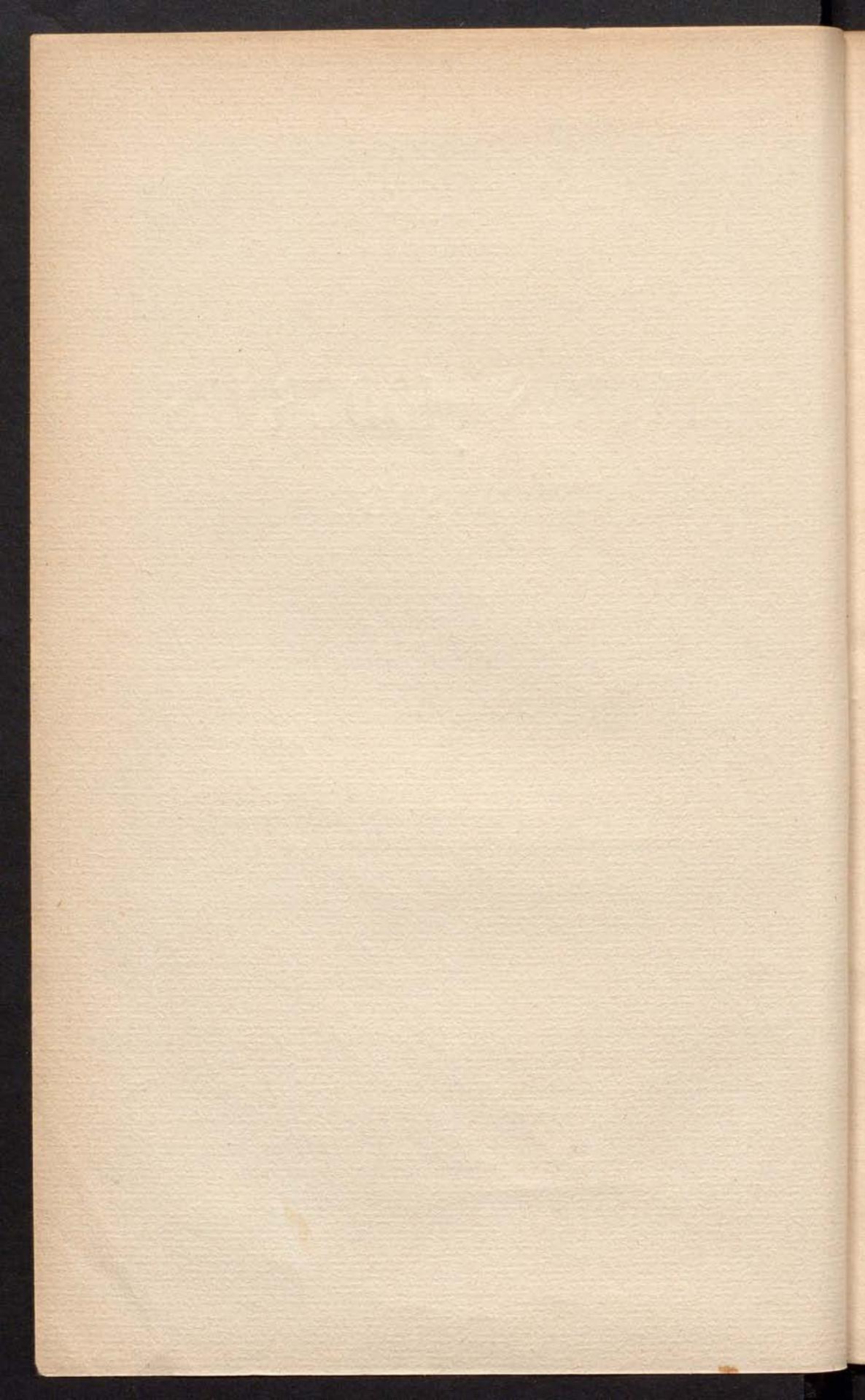


PARIS

LIBRAIRIE RENOARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VI^e)

1914

Tous droits de traduction et de reproduction réservés.



PRÉFACE

On pourrait, dès à présent, composer une modeste bibliothèque à l'aide des volumes critiques parus sur Ruskin et des traductions françaises de ses ouvrages. Si nous lui avons témoigné peu d'intérêt, durant sa vie, cette injustice a été largement réparée après sa mort. Nous possédons aujourd'hui des versions françaises des *Sept Lampes de l'Architecture*, des *Pierres de Venise*, de *Sésame et les Lis* et de cinq ou six autres œuvres illustrant la pensée du grand critique, durant les diverses époques de son inlassable activité. L'émulation qui a régné, durant ces dernières années, parmi ses traducteurs, est une preuve évidente de l'intérêt croissant que le public de langue française éprouve en présence de cette figure prophétique qui exprima, d'une manière si éloquente, les aspirations artistiques et sociales de son siècle.

Une lacune importante restait à combler. Nous ne connaissions rien encore — sauf par les aperçus critiques des commentateurs — de l'ouvrage capital de Ruskin, de ces fameux *Peintres Modernes* qui lui valurent, en Angleterre, le plus clair de sa précoce célébrité, et dont il poursuivit la publication de 1843 à 1859, durant la période la plus mouvementée de sa longue carrière.

C'est cette lacune que nous tentons de combler aujourd'hui.

Il ne pouvait naturellement être question pour nous de

traduire intégralement les cinq volumes des *Peintres Modernes*.

Ce n'est pas, comme on pourrait le croire à première vue, un traité théorique dont il est impossible de comprendre l'esprit si l'on n'en obtient une vue d'ensemble. Il faudrait peu connaître Ruskin pour s'imaginer cela. Je ne pense pas qu'il ait écrit un seul chapitre, qu'il ait donné une seule conférence, où son inspiration ne l'ait entraîné au delà des limites qu'il s'était tracées. Rien n'est à la fois plus puéril et plus suggestif que la minutie dogmatique avec laquelle il rédigea la table des matières des deux premiers volumes des *Peintres Modernes*. L'ouvrage commence comme un traité d'Esthétique. Une première partie, consacrée aux « Principes généraux », se divise en deux sections. Dans la première, subdivisée en sept chapitres, l'auteur passe en revue les « Idées exprimées par l'Art », idées de grandeur, de puissance, d'imitation, de vérité, de beauté, de relation. Dans la deuxième, il illustre de nombreux exemples les généralités émises au sujet de l'idée de puissance. La deuxième partie, qui ne comprend pas moins de six sections, est consacrée à l'examen des « Principes relatifs à la Vérité », la troisième aux « Principes relatifs à la Beauté », etc...

Surtout n'allez pas vous fier à ces chétives apparences. Cette belle ordonnance — et ce n'est pas le moindre mérite de l'œuvre — cache le désordre le plus confus. Le jeune bachelier frais émoulu d'Oxford, à l'âge de vingt-quatre ans, croyait sans doute nécessaire de donner à son ouvrage l'aspect rigoureux d'un traité d'Aristote ou d'un volume de Locke, mais l'artiste enthousiaste, le génie précoce qu'était déjà Ruskin ne pouvait supporter de telles entraves. Le premier volume, publié en 1843, n'est, en somme, qu'un vigoureux plaidoyer en faveur des paysagistes modernes anglais — l'auteur n'en connaissait pas d'autres — Prout, Fielding, Harding, Cox, mais surtout et par-dessus tout, Turner, et une violente attaque contre les traditions académiques inspirées par l'art de Claude, de Poussin et de Salvator.

Le titre de l'ouvrage donne une idée beaucoup plus exacte de son contenu que la table des matières. Ruskin s'était d'abord proposé de le baptiser tout simplement « Turner et les Anciens », mais, sur les conseils de son éditeur, il adopta ensuite une longue formule qui, pour nous paraître prétentieuse aujourd'hui, n'en traduit pas moins très clairement le but poursuivi par l'auteur : « Les Peintres Modernes ; leur supériorité, dans l'art du paysage, sur tous les maîtres anciens, prouvée par des exemples du Vrai, du Beau et de l'Intellectuel (je traduis littéralement) empruntés à des œuvres de l'Art Moderne, et plus spécialement à celles de J.-M.-W. Turner Esq. R. A. »

Mais ce titre cesse de s'appliquer aussi fidèlement au deuxième volume, publié trois ans plus tard, et qui semble, d'après son plan théorique, faire corps avec le premier.

Chose curieuse, car il avait déjà visité à plusieurs reprises l'Italie, c'est au Louvre, en 1844, que Ruskin conçut ses premiers doutes au sujet de la thèse qu'il avait si audacieusement développée dans les premiers chapitres des *Peintres Modernes*. Il s'aperçut que la tradition académique anglaise, basée sur l'étude de la Renaissance, avait complètement négligé les Primitifs, et qu'après tout Turner n'était pas le seul artiste véridique et sincère qui ait jamais manié le pinceau. Le terme « ancien » ne pouvait s'appliquer indifféremment à Claude et à Fra Angelico, à Poussin et à Ghirlandajo. Il était impossible d'établir les principes fondamentaux de l'art, sans en étudier l'histoire. Un nouvel horizon s'ouvrirait devant le jeune critique, et il se consacra, dès lors, à l'étude de l'époque préraphaélite et du Moyen Age.

Au cours du printemps de 1845, emportant avec lui son Dante et son Sismondi, il séjourna à Pise, à Lucques, à Florence, découvrant les trésors du Campo Santo, de Santa Croce et de San Marco. Après un court voyage dans les Alpes — d'où il rapporta cette étude de la gorge de Faido, à l'aide de laquelle il devait illustrer plus tard son chapitre

sur la « Topographie Turnérienne »¹ — il rejoignit Harding à Venise et fut ravi en extase devant les Tintorets de San Rocco.

L'hiver suivant, il écrivait, dans le recueillement de sa retraite de Herne Hill, le deuxième volume des *Peintres Modernes*. C'était, en apparence, la continuation de l'examen méthodique des idées de Vérité et de Beauté. C'était, en fait, un plaidoyer enthousiaste en faveur des Primitifs italiens et de l'école vénitienne, de Fra Angelico et de Tintoret.

J'en ai dit assez je suppose, pour détruire, dans l'esprit du lecteur, la fausse impression que pourrait provoquer chez lui une analyse superficielle de l'œuvre capitale de Ruskin. C'est bien moins un traité d'Esthétique, qu'une sorte de journal dans lequel l'auteur consigna, à cinq reprises différentes, ses impressions et ses idées concernant la peinture de paysage et, plus spécialement, la situation occupée par Turner dans l'histoire de l'art.

Ruskin n'était ni assez patient, ni assez concentré pour amasser, durant de longues années, les matériaux d'un ouvrage aussi considérable. Du moment qu'il croyait tenir une vérité, il fallait qu'il la montrât au monde. Peu importe que d'autres observations vinssent bouleverser, par la suite, ses premiers principes. Il mit toujours à se contredire la même bonne foi qu'il avait mise d'abord à s'affirmer, et son audace, à ce point de vue, n'a d'égale que son humilité. C'est dans cette spontanéité que réside d'ailleurs le grand charme de ses ouvrages. Malgré le vain apparat de ses formules philosophiques, Ruskin ne parvint jamais à écrire un livre ; il ne produisit que des mementos, des journaux, des notes d'un caractère intime et presque personnel. C'est le grave malentendu que, malgré leurs efforts, ses commentateurs ne sont pas encore parvenus à dissiper. On s'obstine à juger l'œuvre, alors que l'homme importe seul.

1. Voir le chapitre ix de notre traduction.

On retrouve partout ce caractère transitoire et passager. Mais il ne s'accuse nulle part davantage que dans les *Peintres Modernes*. Ruskin mit, comme nous l'avons vu, dix-sept ans à terminer cet ouvrage. Les premiers volumes datent de sa jeunesse, les derniers, de sa pleine maturité. Dans une de ses lettres, son ami Dante Gabriel Rossetti écrit à ce propos : « Je lui dis que ses Peintres Modernes deviendront de Vieux Maîtres avant qu'il n'ait fini. » Et, lorsqu'on lui reprochait de se contredire, au cours de l'ouvrage, Ruskin, loin de s'en défendre, répondait : « Toute vérité est vivante et manifeste sa vie en se nourrissant et, par conséquent, en changeant. »

Nous ne croyons donc avoir commis aucun sacrilège en extrayant quelques chapitres de ce volumineux journal.

Le lecteur se tromperait pourtant s'il croyait trouver ici une anthologie renfermant les passages les plus éloquents des *Modern Painters*. Ce travail a déjà été accompli avec beaucoup de goût, pour l'ensemble de l'œuvre de Ruskin, par M. de la Sizeranne, et nous n'avons pas la prétention de vouloir rien y ajouter. Notre but est plus modeste. Nous voudrions présenter au public de langue française une image fidèle de l'ouvrage capital de Ruskin, sans néanmoins fatiguer son attention par les répétitions, les digressions et les exposés abstraits qu'il renferme. Nous avons voulu reproduire, si je puis dire, un portrait de l'œuvre. Nous ne l'avons fait, ni au début, ni à la fin, ni dans son extrême jeunesse, ni dans sa vieillesse, ni à la première page, ni à la dernière, mais en pleine efflorescence, au cours de la deuxième moitié du troisième volume et de la première moitié du quatrième. La suite de ces chapitres présente un ensemble logique. L'auteur y fait l'histoire de la conception du paysage, en Grèce, au Moyen Age et aux Temps Modernes. Il termine par une analyse pénétrante des procédés artistiques de Turner qui ne manquera pas d'intéresser les adeptes de l'impressionisme moderne. Nous l'avons suivi pas à pas, en ne

nous permettant que quelques coupures sans importance qui n'altèrent en rien l'enchaînement des idées¹.

Les dix années qui s'écoulèrent entre la publication du deuxième et du troisième volume des *Peintres Modernes* furent remplies d'événements pour Ruskin.

Le moins important, en apparence tout au moins, fut son mariage avec Miss Gray, en 1848, et son installation, à Londres, dans une maison de Park Street. Cette union fut annulée cinq ans plus tard, sans aucune opposition de la part du mari, et l'ex-madame Ruskin épousa J.-E. Millais, l'ami intime de son premier époux et le chef incontesté de l'école préraphaélite.

Au point de vue qui nous occupe, la publication des *Sept Lampes de l'Architecture*, en 1849, et des *Pierres de Venise*, de 1850 à 1853, présente beaucoup plus d'intérêt. Ces deux ouvrages sont connus du public français. On sait qu'au nom des mêmes principes de Vérité et de Beauté, qui occupent tant de place dans les *Peintres Modernes*, Ruskin y présente une défense enthousiaste du style gothique et y attaque sans merci l'architecture renaissance. Les études auxquelles il se livra à ce sujet le confirmèrent dans les conclusions auxquelles il avait abouti avant d'écrire le deuxième volume des *Peintres Modernes*, et le portèrent à apprécier encore davantage l'art primitif. L'école d'architecture moderne ne possédant pas de Turner, Ruskin fut tout naturellement amené à considérer les Gothiques et les Primitifs comme les précurseurs du héros à la gloire duquel il élevait ce vaste monument littéraire. La Renaissance était leur ennemi commun. Turner et les Modernes, en se révoltant contre elle, loin d'être des révolutionnaires, ne faisaient que restaurer la tradition de l'art du Moyen Age. Ainsi disparaissait la contradiction apparente existant entre les deux premiers volumes des *Peintres Modernes*. Dans son génie de généralisateur,

1. Elles sont indiquées, dans le texte, par une ligne en blanc.

Ruskin avait découvert une vérité plus haute qui réconciliait les deux propositions de son paradoxe. Comme il le dit lui-même : « La Vérité est une, mais l'Erreur est multiple. La Vérité doit donc avoir autant de faces qu'elle doit réfuter de mensonges. »

Cette idée fut exposée clairement, pour la première fois, dans un pamphlet écrit pour la défense de l'école — ou plutôt de la confrérie — préraphaélite, en 1851 (*Pré-Raphaelitism*). Mais cette nouvelle attitude n'était pas sans dangers. En assimilant l'art de Turner à celui des Primitifs, Ruskin n'ignorait pas que leurs méthodes différaient en plus d'un point. Comment justifier, par exemple, le manque de précision, le « mystère » de Turner, alors que, dans leur dessin, les Primitifs et les Modernes qui s'en inspirent (tels que les Préraphaélites) sont toujours d'une scrupuleuse netteté ? Comment, si la vérité de couleur que possède Turner est la condition indispensable de tout grand art, comment expliquer l'idéalisme des artistes médiévaux qui leur faisait peindre des montagnes roses et des chevaux bleus ?

C'est pour répondre à ces nouvelles objections que Ruskin écrivit, en 1854 et 1855, le troisième et le quatrième volume des *Peintres Modernes*. Toute trace d'ordonnance théorique a disparu, cette fois. L'auteur a perdu ses prétentions universitaires. Avec une franchise presque cynique — après le savant édifice des sections et des sub-sections qui divisent le début de l'ouvrage — il intitule la série des chapitres indépendants qui forment son troisième volume : *Of Many Things, de choses et autres.* Pour le coup, le gradué d'Oxford a jeté son casque par-dessus les moulins.

Je voudrais, en terminant, recommander au lecteur de ne pas perdre de vue la date à laquelle ces volumes furent écrits. Elle leur expliquera bien des choses : Le manque de recul dont souffrent certains jugements de Ruskin relativement à des artistes contemporains, son admiration exagérée pour Scott, que nous ne voyons pas sans émoi figurer aux

PRÉFACE

côtés d'Homère et de Dante, son injustice envers Claude qui était considéré, à cette époque, non pas comme un des maîtres de paysage moderne, mais comme le « créateur » de la peinture de paysage de tous les temps. Je voudrais également le prier de se souvenir que, si l'histoire de la conception du paysage a été traitée récemment d'une manière plus approfondie — notamment par J. Gibert et par Friedlander —, ces quelques chapitres de Ruskin sont les premiers qui aient été publiés sur ce sujet.

Est-ce à dire que cette traduction arrive un demi-siècle trop tard? Ce n'est pas à moi, mais au lecteur, qu'il convient de décider. Peut-être estimera-t-il que, si ce volume a perdu un certain attrait de nouveauté, ce défaut se trouve largement compensé par le caractère prophétique des convictions qui l'inspirèrent¹.

1. Nous nous sommes efforcés, par une série de notes (marquées (a), (b), (c), etc.), de mettre cet ouvrage à jour, dans la mesure du possible. Les notes 1, 2, 3, etc..., sont celles de Ruskin.

ÉMILE CAMMAERTS.

LES

PEINTRES MODERNES

CHAPITRE PREMIER DU ROLE DE LA PEINTURE



Comme je quittais, il y a quelque temps, de grand matin, une ville de Suisse, j'aperçus dans les nuages, derrière les maisons, une montagne que je ne connaissais pas, plus admirable que toutes celles auxquelles j'aurais pu la comparer, plus noble que le Schreckhorn ou le Mönch. On eût dit qu'elle aboutissait, d'un côté, à un précipice d'une profondeur inimaginable, tandis que, de l'autre, elle s'abaissait, durant des lieues, en un champ de glace éclatant, clair, pur et bleu, jetant ça et là des éclairs d'argent sous le soleil matinal. J'éprouvai, au premier abord, une impression de sublimité qu'aucune impression, provenant d'un objet naturel, n'eût pu surpasser ; un instant après, je vis que mon Alpe inconnue n'était que le toit vitré d'une usine de la ville, dominant les maisons voisines, et à laquelle la fumée de bois bleue, s'échappant des cheminées intermédiaires, donnait une allure vague et éthérée.

Il est évident que, au point de vue du plaisir que m'avait causé sa vue, le toit vitré se trouvait ici au moins au même niveau que l'Alpe. L'attraction que l'objet exerçait sur mes sens dépendait entièrement de l'idée que je m'en

faisais, de la compréhension, de la conception que j'avais de sa nature, en tant que montagne de granit ou série de vitres. Car si ce toit vitré avait été une Alpe, il y a beaucoup de gens sur l'esprit desquels elle n'eût pas produit plus d'impression qu'un toit. C'eût été, pour eux, un objet brillant, d'une certaine longueur et d'une certaine largeur apparente, et peu leur eût importé qu'il fût de verre ou de glace, long de vingt pieds ou de vingt lieues. Ils n'eussent même pu concevoir la différence. Songez à la nature de votre émotion (si vous en éprouvez) à la vue d'une montagne, et vous verrez que tout son éclat est attaché, comme la rosée à une toile d'araignée, à un curieux tissu de rêves subtils et de science incomplète. Vous avez d'abord une vague notion de ses dimensions, associée à l'admiration qu'inspire l'art du grand Architecte qui éleva ses murs et établit ses fondations ; ensuite, la conception de son éternité, un sens ému de son caractère immuable, opposé au caractère transitoire de votre vie, aussi précaire que l'herbe qui tapisse ses flancs ; puis, à cette pensée mélancolique, vient s'associer un sentiment de fraternité à l'égard des générations disparues, qui ont vu ce que vous voyez. Elles n'ont pas vu les nuages qui flottent au-dessus de votre tête, ni le mur de la chaumière, de l'autre côté de ce champ, ni la route que vous arpentez, mais elles ont vu *cela*. Le mur de granit s'élevait dans les cieux pour elles comme pour vous. Elles ont cessé de le contempler, vous cesserez bientôt aussi, et le mur de granit sera là pour d'autres. Puis encore, à ces méditations solennelles, vient se mêler la notion de tous les dons, de toutes les merveilles des Alpes, la vision de toutes les sources qui s'échappent de leurs parois rocheuses, des rivières abondantes qui prennent naissance dans leurs glaces, de toutes les vallées riantes qui serpentent entre leurs falaises, de tous les

chalets qui brillent parmi leurs nuages et des fermes paisibles qui reposent dans leurs pâturages. Et, parmi toutes ces idées, surgit encore une étrange attraction vers le mystère de la vie humaine, du bonheur et de la mort symbolisé par cette étroite flamme blanche de neige éternelle, qui apparaît, au loin, dans le ciel matinal.

Telles sont les images qui, avec bien d'autres, sont à la source de l'émotion que vous éprouvez à la vue d'une montagne. Vous pouvez ne pas les discerner, en votre âme; car il y a bien plus de choses, en votre âme, que vous n'en pouvez discerner, mais cela n'empêche pas qu'elles vous excitent et vous émeuvent. Certes, pour autant que le sentiment provoqué chez vous, à la vue d'une montagne neigeuse, soit plus vif que celui que pourrait susciter tout autre objet du même gris argenté, ce sont bien ces images qui vous touchent. Et, remarquez-le, elles ne font rien que vous rapprocher de la compréhension des *faits*. Nous appelons cette faculté « imagination » parce qu'elle a pour vertu d'imaginer, de concevoir, mais ce n'est une noble imagination que pour autant qu'elle imagine et conçoive la *vérité*. Et le plaisir provoqué par elle sera proportionnel au degré de connaissance que vous possédez d'une chose, et au degré de réceptivité que vous possédez à l'égard du caractère pathétique ou émouvant qu'elle dégage.

Mais le point qui nous intéresse surtout à présent c'est que, si l'imagination peut être éveillée et accomplir sa tâche, il importe assez peu de connaître la cause qui l'a provoquée à agir. Si la fumée ne s'était pas, en partie, dissipée, le toit vitré aurait pu me plaire tout autant qu'une Alpe, jusqu'au moment où je l'aurais perdu de vue. Et si, dans un tableau, l'imagination peut être captivée et mise en œuvre, sans qu'un mensonge par trop éclatant lui donne un démenti, l'imperfection des détails

historiques n'a guère d'importance, au point de vue du spectateur.

C'est pour cette raison que les poètes et les personnes possédant, en général, une sentimentalité très développée, sont fréquemment de très mauvais juges en fait de peinture. Dites-leur qu'un trait blanc représente un bateau et une tache noire une tempête, et ils n'en demanderont pas davantage. Ils s'empresseront de se rappeler toutes les impressions que leur ont causé bateaux et tempêtes ; et ils attribueront à l'œuvre du peintre toute la richesse et la vivacité de leurs propres sentiments. Tandis que, si le tableau a une réelle valeur et s'inspire d'une sévère réalité, le poète, ou l'homme de sentiment, se trouvera très probablement entravé, détourné du cours de ses pensées, par cette réalité. Elle le blessera, elle suscitera sa surprise, ses critiques ; il y découvrira quelque imperfection — inhérente à toute œuvre humaine — et finira par l'attaquer et la rejeter en bloc. C'est pourquoi Wordsworth dédia tant de sonnets à Sir George Beaumont et à Hydon et aucun à Sir Joshua (a) et à Turner.

De là dérive également l'erreur dans laquelle tombent tant d'artistes superficiels, lorsqu'ils considèrent que l'unique fin de l'art est de « s'adresser à l'imagination ». Il est bien vrai qu'il faut s'adresser à elle, mais la tache laissée sur un mur par une bouteille d'encre peut remplir ce but. Celui qui l'y a jetée n'a guère de mérite, mais un observateur doué d'imagination peut trouver peut-être plus de plaisir à l'examen de cette traînée noirâtre qu'à celui de maint tableau laborieusement exécuté. L'auteur d'une toile bâclée ne mérite pas plus d'éloges pour s'être adressé à l'imagination ; et le succès d'une telle tentative n'établit en rien la valeur d'une œuvre. Le devoir

(a) Reynolds.

d'un artiste n'est pas seulement de parler à l'imagination, de l'éveiller, mais de la *guider*, et il n'est pas de guide sûr en dehors de l'observation de la réalité. Il nous importe peu qu'un tableau plaise à A ou à B, que C lui dédie un sonnet et que D le trouve divin. Le seule question qui doive nous inquiéter, qui doive inquiéter l'artiste, est : « Est-ce un fait ? Les choses sont-elles vraiment ainsi ? Ce tableau se dresse-t-il, parmi les autres, comme une Alpe, solide, ferme, éternel ; ou seulement comme une serre, fragile, vide, si méprisable, si destructible, que tout esprit honnête sera tenté d'en étaler les fautes et de le démolir ? »

« Mais pourquoi avoir introduit, dans le débat, l'imagination du pauvre spectateur, si vous n'avez rien d'autre à en dire, si vous vous contentez de la calomnier pour en revenir à votre ennuyeuse réalité ? ».

Non, je ne vais pas la calomnier. Au contraire, je dois reconnaître, en toute humilité, que, quoique nous ne devions pas croire que tout soit parfait, parce que l'imagination est excitée, nous pouvons être certain que rien ne l'est si elle ne l'est pas. La faute en peut être imputée au tableau ou au spectateur, et si le tableau reste en tout point fidèle à la réalité, il y a des chances pour que le spectateur soit le coupable ; mais la faute existe, en tout cas, car le but suprême de l'œuvre est de captiver l'imagination, et toutes ses vertus ne lui sont daucun secours, si elle n'y parvient pas. Peu importent les vérités qu'elle expose, si l'auditoire est endormi. Sa première tâche est de l'éveiller ; elle l'éduquera ensuite.

Remarquez que si l'imagination considère, avant tout, les choses *telles qu'elles sont*, lorsqu'elle tend à pénétrer leur nature ; lorsqu'elle exerce ses facultés créatrices, elle considère, au contraire, les choses *où* et *quand* elles *ne sont pas*. C'est une voyante, dans le sens prophétique

du mot, évoquant « les choses qui ne sont pas, comme si elles étaient (*a*) » et se complaisant dans ce qui n'est ni tangible, ni présent. De sorte que, si nous voulons lui faire prendre plaisir à un objet, il ne sera pas toujours sage, si nous pouvons faire autrement, de le lui présenter. L'imagination préférerait ne pas le voir là; le sentiment de sa réalité, de sa substance, arrête son essor; elle le priserait beaucoup plus si elle ne pouvait le voir. C'est pourquoi les choses revêtent un charme étrange et parfois funeste tant que nous attendons leur venue ou après que nous les avons perdues, et s'en trouvent privées lorsque nous les possédons; le duvet délicat des choses lointaines ne résiste pas au toucher. Ce sentiment n'est pas une faiblesse; c'est un des dons les plus glorieux de l'humanité. L'avenir infini, le passé impérissable deviennent un patrimoine plus précieux, si nous leur restons fidèles, que le présent variable, fragile et fugitif. C'est également l'un des nombreux témoignages de notre conscience, qui tentent de nous montrer que ces objets présents et tangibles ne suffisent pas à nous satisfaire. Cet instinct ne devient une faiblesse que si l'on y obéit mollement, si la faculté dont Dieu nous a doué afin de nous rendre ce que nous avons perdu et de dorer, à nos yeux, ce qui nous attend, est pervertie au point de nous faire déprécier ce que nous possédons. Mais, pur ou corrompu, cet instinct est éternel, et les choses que nous aimons le mieux perdront toujours fatalément *un certain* charme étrange et doux, dont elles étaient revêtues dans nos rêves, lorsque nous jouirons de leur présence.

Il est un autre caractère de l'imagination, tout aussi constant, et qui, au point de vue de nos recherches actuelles, présente encore plus d'importance. C'est une

(*a*) Épître aux Romains, IV, 17.

faculté éminemment *fatigable*, éminemment délicate, incapable de supporter le moindre surmenage. Si nous lui soumettons, un trop grand nombre d'objets à la fois, ou de très grands objets pendant longtemps, elle succombe devant l'effort, elle s'épuise, comme le corps cède à la fatigue physique, et devient incapable de répondre à aucun nouvel appel, avant de s'être reposée. Telle est la nature de la lassitude qui nous envahit si souvent en voyage, lorsque nous voulons trop voir. Elle ne provient pas de l'impression de monotonie qui pourrait se dégager d'un trop grand nombre de belles choses, mais du surmenage imposé à l'imagination. Au lieu de la laisser se reposer, le voyageur, étonné de se trouver atone, incapable d'admiration, se met à la recherche d'attractions nouvelles ; il excite, tourmente et bouscule sa pauvre imagination défaillante : « Regarde ceci, regarde cela, et cette autre merveille ! » — jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse complètement et devienne insensible pour longtemps à toute souffrance, à tout plaisir nouveaux. Désespérant de la recouvrer, le prodigue n'est plus bon qu'à suivre les courses de chevaux dans la Campagne (*a*). Tandis que, si son imagination avait pu s'étendre dans l'herbe, parmi des choses simples, s'il l'avait laissée en paix quelque temps, elle serait revenue peu à peu à elle, elle aurait regagné sa force et ses couleurs, et aurait promptement été capable de reprendre son travail. Lorsque l'imagination se lasse, il importe donc de lui fournir non pas quelque chose de *plus* admirable, mais quelque chose de *moins* admirable, en rapport avec son état de faiblesse ; le repos achèvera de la rétablir.

Je me souviens parfaitement de la promenade au cours de laquelle je fis cette observation. C'était sur la route

(*a*) Dans la Campagne romaine.

en lacets qui gravit la montagne de Sallenche à Saint-Gervais, par un beau dimanche après-midi. La route serpente doucement entre des talus rocheux et des pâturages entourés de murs ; de petites chaumières et des chapelles brillent à travers les arbres, à chaque tournant. Derrière moi se dressait, longue de plusieurs lieues, la crête ébréchée des montagnes du Reposoir. De l'autre côté de la vallée, la masse de l'aiguille de Varens élevait, d'un seul effort, dans le ciel, ses deux mille mètres de falaises, laissant tomber à ses pieds le don gracieux d'une cascade, le Nant d'Arpenaz, comme une colonne de nuages. Le Mont Blanc et toutes ses aiguilles, comme une flamme d'argent, en face de moi ; d'admirables blocs de granit moussu et de sombres allées de sapins, autour de moi. Mais je ne pouvais jouir de rien et, pendant longtemps, j'en cherchai vainement la cause. Je découvris enfin que, si je limitais mon attention à un seul objet, à un objet de faibles dimensions — une touffe de mousse, une crevasse au sommet de l'aiguille de Varens, une ou deux traînées de vapeur au pied du Nant d'Arpenaz, — j'en éprouvais soudain du plaisir, parce qu'il me restait assez d'esprit pour le fixer sur cet objet. Le plaisir résultait de la somme d'énergie imaginative dont je pouvais l'animer. Mais lorsque je contemplais ou que j'évoquais l'ensemble du paysage, mousses, pierres, Varens, Nant d'Arpenaz et Mont Blanc, ma pensée ne pouvait l'embrasser tout entier et rien n'avait plus de valeur à mes yeux. Un philosophe allemand eût déduit de cette observation que le Mont Blanc n'avait aucune valeur, que lui seul et son imagination comptaient pour quelque chose, que le Mont Blanc, en somme, sauf pour autant qu'il était à même de le contempler, ne pouvait pas être considéré comme possédant une existence distincte. Mais la seule conclusion qui me parut raisonnable, étant donné les circonstances (je n'ai

pas eu de raison de la modifier depuis), est que j'étais une créature extrêmement chétive, très lasse et, à cet instant, légèrement abrutie, pour laquelle un brin d'herbe ou une traînée de vapeur constituait une nourriture plus que suffisante, et que, si je tentais d'en absorber davantage, je risquais de me rendre malade. Je m'associai donc fraternellement à un groupe de fourmis qui se trouvaient profondément absorbées dans le transport de quelques brindilles sur la route, avec la hâte presque exagérée qui caractérise chez elles ce genre d'opération, et je rentrai bientôt chez moi en songeant avec satisfaction combien la Providence avait sagement ordonné les choses : Puisque l'on ne peut voir partout le Mont Blanc et ses forêts de sapins, et que tout le monde ne peut venir les voir, n'est-il pas heureux que l'esprit humain trouve, en somme, une satisfaction plus sûre à s'occuper, comme les fourmis, dans son labeur quotidien, des bouts de baguette et des grains de cristal qui tombent sur sa route ?

Il résulte évidemment du premier caractère de l'imagination, de son antipathie pour la présence matérielle des choses, qu'un tableau a, jusqu'à un certain point, plus de chances de nous plaire, s'il n'est pas réel. L'imagination est heureuse et flattée d'avoir quelque chose à faire ; elle s'exerce avec entrain, avec enthousiasme ; elle est prête à prouver, par ses plus belles couleurs, par son dessin le plus délicat, qu'elle est digne de remplir sa mission ; elle porte bientôt aux nues le vague objet confié à sa tendresse. Loin de vouloir donner à son œuvre l'apparence de la réalité, l'artiste devrait, au contraire, éviter une précision de style qui doit lui faire perdre son plus précieux allié dans l'âme du spectateur. Loin de vouloir donner à celui-ci l'illusion de la présence matérielle d'un objet, son esprit devrait consumer ce qu'il peint comme le feu consume un corps sur un bûcher ; il

devrait faire disparaître jusqu'aux cendres pour ne laisser subsister que l'ombre indestructible — le rêve immortel. C'est si vrai que le moindre succès partiel dans cette voie — l'imitation, par exemple, de la texture d'un morceau de bois mettant le grain en relief, — suffira à détruire immédiatement le charme d'un tableau. L'imagination en est blessée, comme si on lui faisait injure ; elle passe devant une telle œuvre, glacée et méprisante. Si beau que puisse être l'ensemble, comme dans le cas de certains décors de théâtre trop poussés, qui ont paru récemment sur la scène, le seul fait qu'il tente de nous fournir une illusion trompeuse, suffit à nous en fatiguer. Nous pouvons être surpris et charmés, au premier moment, mais, dans ces conditions, l'imagination se refuse à nous fournir aucune aide et, au bout d'un quart d'heure, nous voudrions que le décor changeât.

« Mais qu'advient-il alors des longs chapitres dogmatiques dans lesquels vous nous avez prêché de ne rien donner que la vérité, autant de vérité que possible ? » (a)

Ces chapitres ont parfaitement raison. Je répète. « Rien que la vérité » — « Autant de vérité que possible ». Mais la vérité présentée d'une telle manière que l'imagination doive lui venir en aide pour donner l'impression de la réalité. Cette impression devrait être créée en collaboration par le peintre et par le spectateur, chacun jouant son rôle. Ce n'est qu'après que l'imagination est intervenue et a agi de son mieux que, grâce à elle et sous son impulsion, le spectateur peut se dire : « C'est comme si j'étais à cet endroit, comme si j'assis-tais à cette scène. » Mais non pas avant.

D'autre part, en raison du deuxième caractère de l'imagination, de sa « fatigabilité », il est avantageux pour le

(a) Voir les *Sept Lampes de l'Architecture* (la Lampe de Vérité), et les *Modern Painters* (vol. I, chap. v).

peintre de ne pas représenter trop de choses à la fois, et de choisir et d'ordonner son sujet de manière à se faire comprendre aisément, à laisser l'imagination s'y reposer, à lui permettre, en quelque sorte, de s'y coucher tout de son long et de s'étirer les membres. Des espaces libres doivent doucement l'exciter à agir, à l'aide d'une suite plaisante et d'une prudente gradation d'incidents; toute pensée abrupte doit être exclue, toute vaine redondance proscrite, toute transition légitime accueillie.

G'est le secret de ce charme spécial que possèdent souvent les esquisses inachevées, les gravures, les croquis, les sculptures grossières, et qui fait fréquemment défaut dans les tableaux les plus poussés. Car non seulement l'œuvre finie excite moins l'imagination, mais elle la surmène davantage. Il est impossible qu'elle nous plaise avant que l'imagination ne s'en empare, et les détails d'une œuvre complète sont si nombreux qu'il faut toute l'énergie et toute la bonne volonté du spectateur pour les saisir tous. Quoiqu'une œuvre soit d'autant plus parfaite qu'elle atteint un degré de réalisation plus « acceptable », chaque nouvelle idée augmentera la difficulté qu'on aura à la comprendre, chaque nouvelle touche du pinceau augmentera le danger d'une orientation réaliste et contribuera à lasser l'imagination. Nous ne pourrions donc mieux définir la différence existant entre un noble et un « ignoble » peintre qu'en disant que le premier s'efforce de mettre, dans son œuvre, le plus de vérité possible et pourtant de la faire paraître irréelle, tandis que le deuxième s'efforce de bâcler son travail, en y introduisant aussi peu de vérité que possible, et pourtant de le faire paraître réel. S'ils ajoutent la couleur à une esquisse abstraite, le premier accomplira ce travail par amour de la couleur, le deuxième colorera pour faire parade de son talent.

Un autre avantage du tableau sur la réalité, c'est que, par les différences mêmes qui l'en distinguent, il devient l'expression de la puissance et de l'intelligence d'une âme humaine. Dans ce choix, cet arrangement, cette vision pénétrante, cette bienveillante direction, nous reconnaissions l'effet d'une opération surnaturelle. Nous ne percevons pas seulement l'action ou le paysage comme s'ils étaient réfléchis par un miroir ; nous pressentons, derrière eux, ce qui, dans toute cette opération, est peut-être la partie la plus merveilleuse de l'œuvre divine, l'esprit du grand homme par lequel ils se manifestent à nous. Si, pour beaucoup de ces spectacles naturels, nous devons considérer le fait de pouvoir les contempler de nos yeux, comme l'un des dons les plus précieux qui puissent nous être accordés, il est pourtant encore plus important pour nous, dans bien des cas, d'être autorisés à les voir par les yeux des autres. Au peintre mesquin, prétentieux et affecté qui ne songe qu'à étaler sa science étroite et les trucs misérables de sa dextérité, nous pouvons certes dire : « Retire-toi d'entre la nature et moi ». Mais, au grand peintre d'imagination — un million de fois plus grand que nous, par toutes les facultés de son âme — nous devons dire, au contraire : « Viens te mettre entre cette nature et moi — cette nature qui est trop grande, trop merveilleuse pour moi ; modère-la pour moi, interprète-la moi ; laisse-moi voir par tes yeux, entendre par tes oreilles, et puiser du secours et de la force dans ton âme ».

Toutes les plus grandes peintures possèdent ce caractère. Ce sont des aspects idéaux, vrais ou inspirés, reconnus immédiatement comme *étant* idéaux. Ce sont les fruits des facultés les plus sublimes de l'imagination, découvrant, devinant les vérités les plus pures, et les combinant de manière à faire ressortir leur valeur et à exalter leur clarté. Ces œuvres sont toujours ordonnées,

toujours unes, dominées partout par une idée sublime, à la réalisation de laquelle concourt chaque détail, qui ne pourrait être impunément supprimé. Cette unité ne résulte pas de l'observation de telle ou telle loi que l'on pourrait enseigner, mais de la splendeur harmonieuse d'un esprit d'élite qui n'accepte que ce qui favorise son idée et rejette tout ce qui lui est étranger ou superflu, qui ordonne instinctivement et instantanément tout ce qu'il accepte suivant une noble subordination ou une fraternelle entraide.

Tel étant l'art le plus haut, l'art le plus bas en est la parodie — la subordination du néant au néant, le groupement laborieux de l'aveuglement et du vide, l'ordre sans objet, l'unité sans vie, la loi sans amour, la lumière qui n'a rien à éclairer et l'ombre qui n'a rien à obscurcir¹.

Entre ces deux extrêmes, vient se placer une forme d'art saine, heureuse et noble — sans être sublime — consistant à copier la nature. En s'y consacrant, notre moderne Préraphaélisme nous rendra un pieux service ; il nous libérera des vieux mensonges, des vieilles « compositions », mais il ne pourra être autre chose qu'utile, simple et joyeux. Dans la mesure où il dépasse cette limite, il doit ajouter à la fidélité de sa reproduction — et chaque fois qu'il l'a dépassée, il l'a déjà fait — l'élément sublime de l'imagination. C'est pour cette raison que j'affirmais, à la fin de mes conférences d'Edimbourg, que, tant qu'il se contentera de copier la nature, le Préraphaélisme ne pourra être considéré comme une

1. « Si mes tableaux n'ont rien d'autre, ils auront au moins du clair-obscur. » (Constable dans sa *Vie*, par Leslie). Il est curieux de voir le mal que ce fatal clair-obscur a fait à l'art, à l'époque où il régnait en maître. Ce n'a pas été seulement une ombre, mais une ombre de mort, passant sur la face de l'art ancien comme la mort pourrait le faire sur un beau visage humain, murmurant, tandis qu'elle fait saillir les protubérances blanches de son crâne et qu'elle creuse ses orbites : « Ta face n'aura rien d'autre, mais elle aura le clair-obscur ».

école de grand art (*a*). Dans ses meilleures productions, il a déjà presque inconsciemment comblé cette lacune et assumé ce caractère, et il continuera à le faire désormais, dans une juste mesure, dès qu'il pourra cesser de se poser exclusivement en sévère critique des professeurs de composition qui nous entourent. Je dis « dans une juste mesure » car, comme je le faisais remarquer dans cette conférence, nous ne possédons que trop de peintures *imaginatives*. Nous en possédons tant que nous les laissons moisir, sans une pensée de regret, sur les murs et sur les plafonds d'Italie. Mais nous ne possédions, jusqu'à présent, aucune fidèle copie de la nature. Van Eyck et Albert Dürer eux-mêmes n'ont pas échappé à l'esprit idéaliste, et les Préraphaélites sont obligés de suivre à la lettre la définition de Steele, lorsqu'il parle de cet auteur qui s'était décidé à « écrire d'une manière tout à fait nouvelle, et à conter les événements exactement comme ils étaient survenus ».

Nous avons, je crois, répondu à la plupart des questions que notre conception de la nature du grand art a pu suggérer au lecteur. S'il rencontre encore quelque difficulté, à ce sujet, qu'il se souvienne que le sublime, dans l'art (comme en tout autre chose, mais en art plus spécialement), est l'*expression du génie d'un grand homme créé par Dieu*. Enseignez, prêchez, travaillez autant qu'il vous plaira, les facultés d'un homme différeront éternellement de celles d'un autre. Cette hégémonie spirituelle, ce don sans prix de Dieu, est aussi rare, dans le monde, à une époque qu'à une autre. Vous pouvez abaisser le prix des choses que vous fabriquez ou vendez, mais ce privilège est inaccessible. Vous ne pouvez en augmenter le nombre ni en réduire la valeur, et la meilleure tâche que

(*a*) Voir le chapitre concernant les Préraphaélites dans les *Conférences sur l'Architecture et la Peinture* (Laurens, éd.).

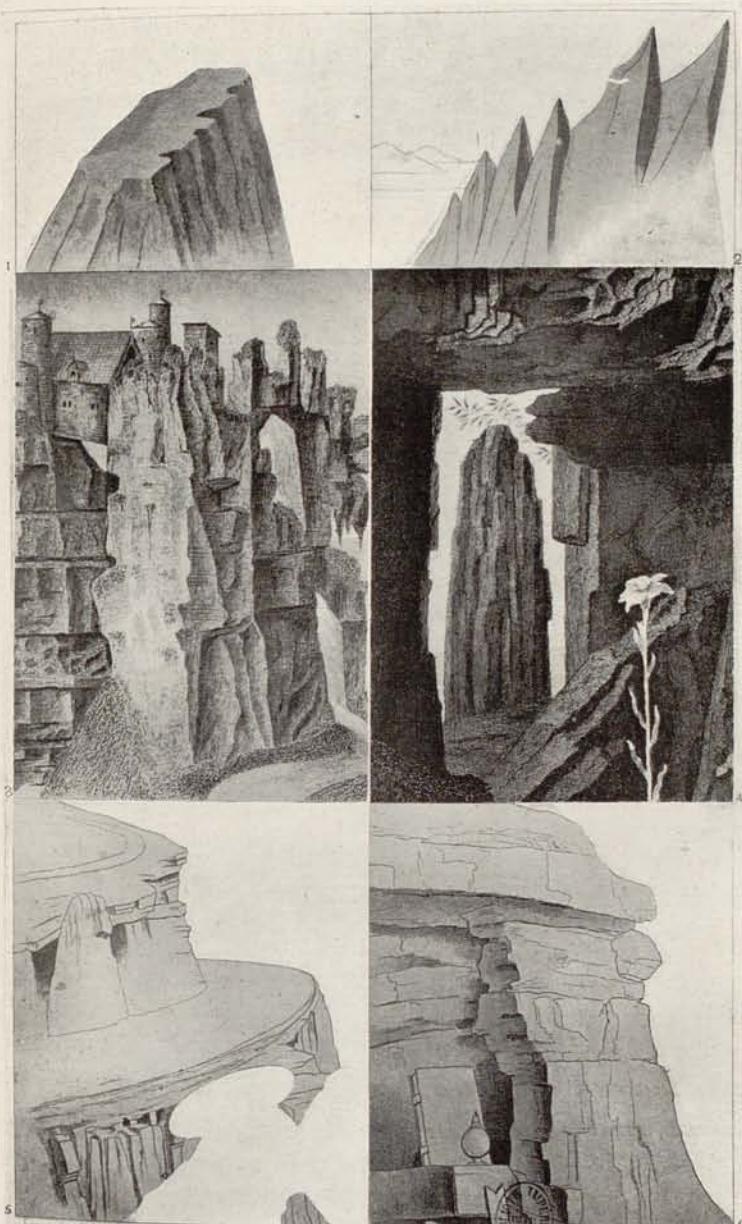
les hommes puissent généralement entreprendre est de se consacrer, non à l'obtenir pour eux-mêmes, mais à le découvrir chez les autres. Il est plus profitable d'apprendre à discerner l'or de l'oligiste et le diamant du cristal que de tenter en vain de transmuer le charbon en diamant. J'ai employé et je continuerai à employer, pour désigner cette divine suprématie, le mot « inspiration », non par négligence ou légèreté, mais en toute logique, avec le plus grand calme et en tout révérence.

Nous autres, Anglais, nous nous forgeons beaucoup d'idées fausses à ce sujet. Nous serions choqués, par exemple, de voir une femme, allant au marché, pénétrer dans une église, son panier d'œufs au bras. Nous croyons plus convenable de la laisser dehors jusqu'au dimanche suivant, d'entourer l'église de « respectabilité » et de clôtures de fer, et d'en faire garder la porte par des bedeaux. C'est précisément cette méthode que je trouve impie, et je suis beaucoup plus heureux de voir ma paysanne pénétrer sous le porche, dès six heures du matin, affairée, ayant chaud, la tête brouillée par ses calculs, supputant le prix probable des œufs, de la voir entrer dans la nef et dans le chœur, déposer son panier sur les marches mêmes de l'autel, et y recevoir le réconfort et l'espérance qui l'aideront au cours de sa journée de travail. C'est ainsi encore que nous sommes gravement choqués lorsque quelqu'un fait irruption dans l'église, portant, au figuré, son panier au bras ; et peut-être vaut-il mieux, tant que nous sentons ainsi, laisser ce panier à la porte. Mais nous ne pouvons en user de cette manière à l'égard de cette suprématie spirituelle qui caractérise l'artiste de génie, car sa source même est dans l'église, et nous ne pouvons la désigner autrement que comme une inspiration. On a ridiculement perverti le sens de ce mot. On l'a appliqué sans respect à des

poètes encore dans les langes et à de pompeux orateurs. Personne ne s'en est offusqué alors, mais tout le monde se met à ergoter si on l'applique simplement aujourd'hui à l'esprit qui guide un vrai génie. Nous espérons, je crois, reconnaître l'inspiration à l'apparence extérieure. Qu'un artiste ait la chevelure en broussaille, des yeux sombres, une voix puissante, une bonne dose d'énergie animale et la rime facile, et nous admettons volontiers que cet « improvisatore », ce « sentimentaliste » est « inspiré ». Mais s'il se contente de travailler tranquillement, s'il s'abstient de toute réclame mélodieuse, s'il reste familier, modeste, s'il ne nous cache pas ses petitesses, ses faiblesses, s'il reste spontané, s'il porte un habit mal taillé, nous trouverons que c'est manquer de piété que de le dire « inspiré », même si son pareil ne nous a pas été envoyé ici-bas depuis cinq cents ans. Quoi qu'il en soit, pour ma part, j'emploierai toujours ce mot, et le reste du travail que je me propose d'accomplir ici n'a d'autre but que de prouver qu'il s'applique pleinement à celui d'entre ces puissants esprits que nous venons de perdre (*a*). Comme maint orateur inspiré, avant lui, il aura divisé ses auditeurs en deux sectes, une grande et une petite — l'une déchiffrant patiemment l'Ecriture naturelle pour apprendre « si les choses étaient ainsi », l'autre se tenant dédaigneusement au sommet de sa colline de Mars, et demandant « ce que veut dire ce bavard ? (*b*) ».

(*a*) Turner mourut en 1851, cinq ans après la publication du deuxième volume des *Modern Painters* et cinq ans avant la publication du troisième.

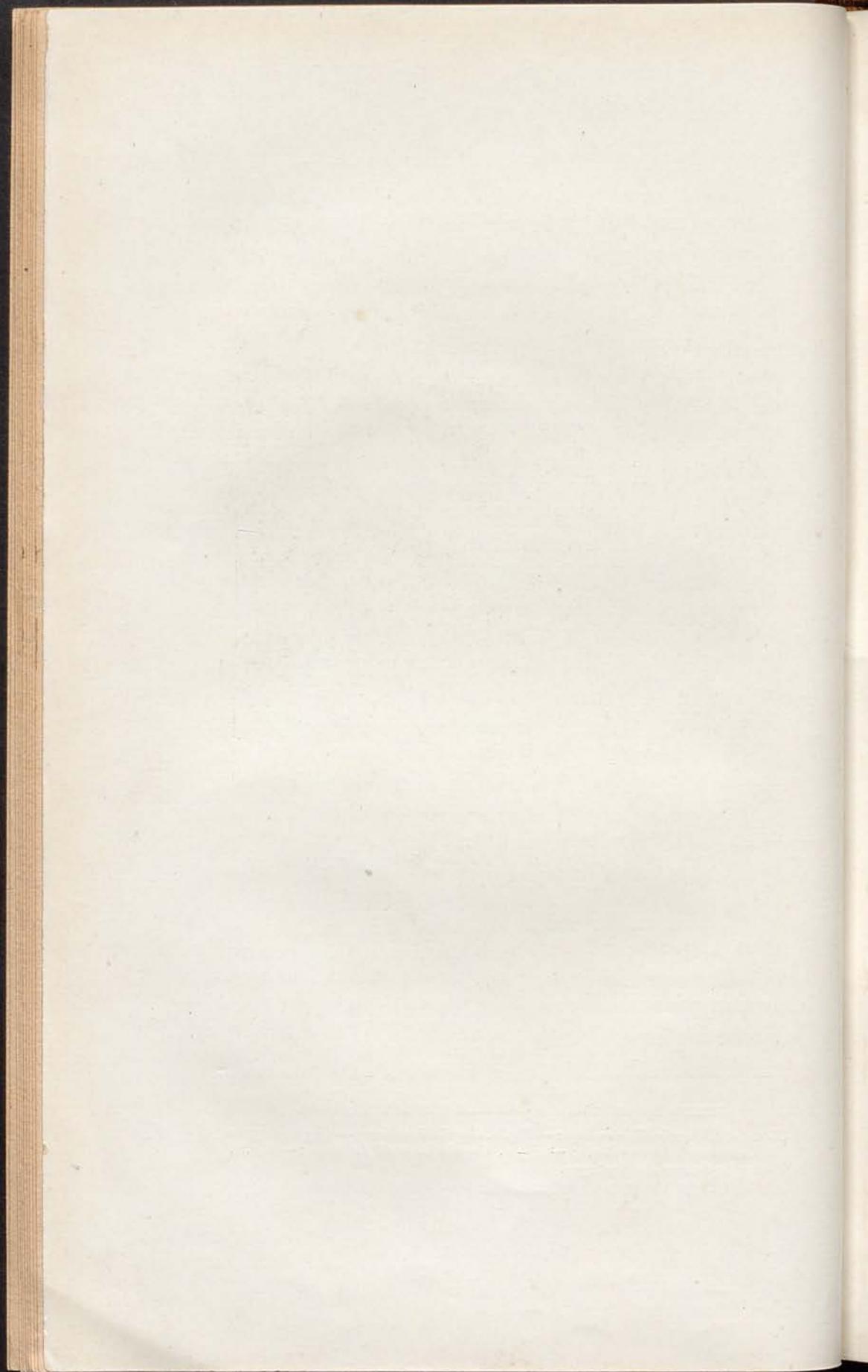
(*b*) *Actes*, XVIII, 18.

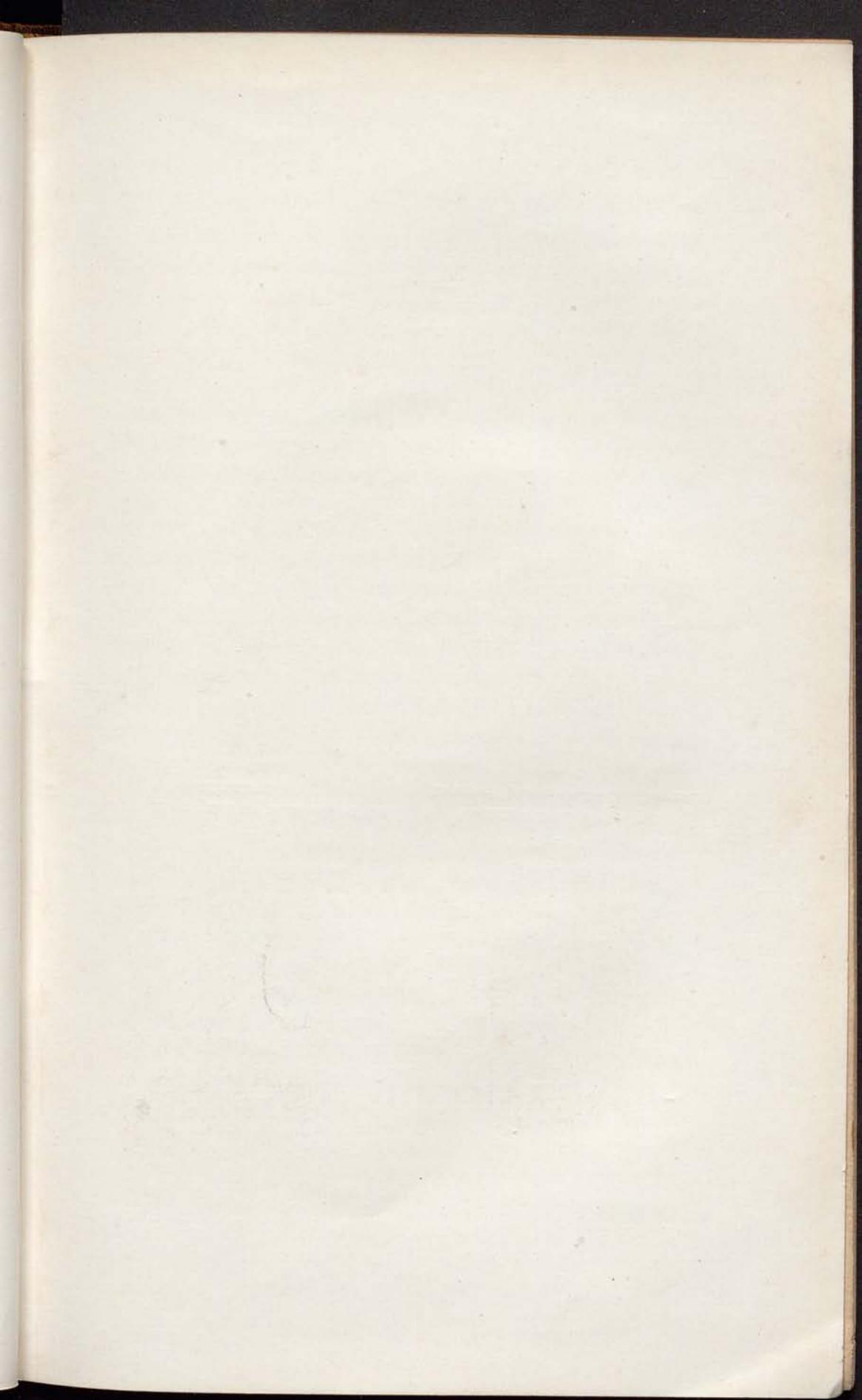


EXEMPLES DE ROCHERS DANS LE PAYSAGE MÉDIÉVAL

Fig. 1 et 5, d'après Ghirlandajo ; — Fig. 2, d'après Pesellino ; — Fig. 3, d'après un manuscrit du xvi^e siècle ; — Fig. 4, d'après Léonard de Vinci ; — Fig. 6, d'après Andrea del Castagno.

(Page 103.)





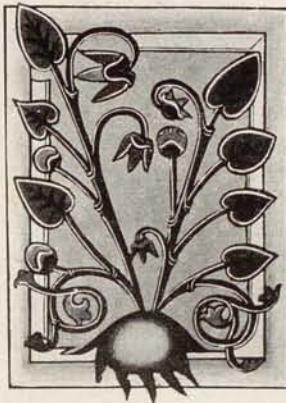


Figure A.

PLANT DE CYCLAMEN DANS LE STYLE
MÉDIÉVAL

(Page 59.)

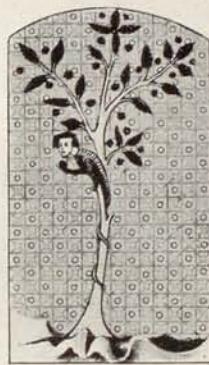


Figure B.

L'ARBRE DE LA SCIENCE

Manuscrit hébreu du British Museum.

(Page 64.)

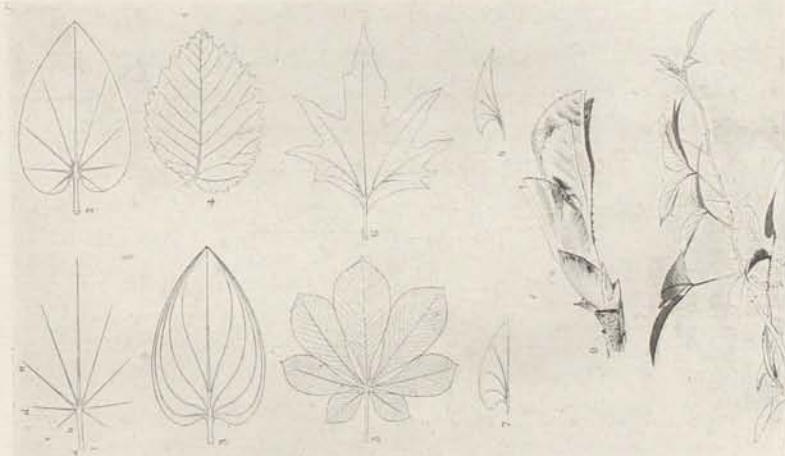


Figure C.

ÉTUDES DE FEUILLES

(Page 65.)



CHAPITRE II DE LA MODERNITÉ DU PAYSAGE

Maintenant que nous avons, je crois, acquis, jusqu'à un certain point, une idée claire de ce qui est bien et mal dans tout art, à la fois au point de vue de la conception et de l'exécution, il nous reste à appliquer cette conception à la branche de l'art qui fait l'objet de notre présente étude, à la peinture de paysage. Après les diverses réflexions auxquelles nous avons été amenés à nous livrer, concernant la noble tâche et l'idéal de l'art, il se peut que nous nous demandions si ce genre est réellement digne d'être étudié.

Le lecteur se dit sans doute que j'aurais pu poser cette question et y répondre plus tôt. J'y avais en effet répondu en moi-même, mais il me semble opportun maintenant de donner les raisons qui me dictèrent cette réponse. Si le lecteur n'a jamais eu aucun doute au sujet de la légitimité et de l'influence salutaire du paysage, je serais fâché d'en faire naître un dans son esprit; mais si, comme il est plus probable, vivant à une époque affairée et tragique, il soupçonne le paysage de n'être qu'une occupation vaine et stérile, ne méritant pas l'attention que nous lui consacrons, il sera peut-être satisfait de voir se dissiper ce soupçon avant de poursuivre ses recherches.

Je serais plutôt heureux qu'il ait conçu quelque doute à ce sujet. S'il a accepté, le moins du monde, ce que

nous avons dit jusqu'ici concernant le grand art et le choix de ses sujets, il me semble qu'il doit maintenant se demander si les mauvaises herbes des talus, de vieilles chaumières, des cailloux, et autres matériaux du même genre méritent que des hommes sérieux prennent tant de peine à les reproduire. Je désirerais qu'il sondât jusqu'au fond cette incertitude et qu'il étalât ses doutes au grand jour, afin que nous puissions voir comment les combattre, ou nous assurer s'ils sont trop bien fondés pour pouvoir le faire.

Pour atteindre ce but, je lui demanderai d'imaginer qu'il pénètre, pour la première fois, dans le salon de l'*Old Water Colour Society* et qu'il y entre, non pour examiner chaque tableau, l'un après l'autre, mais afin de se faire une idée générale sur le caractère de l'art moderne comparé à l'art ancien. Je suppose, bien entendu, qu'il est capable de faire une telle comparaison, et qu'il est plus ou moins familiarisé avec les diverses phases du développement artistique, durant la période de l'histoire qui nous est connue, mais qu'il n'a jamais vu auparavant aucune œuvre complètement moderne. S'il se trouvait dans cet état de demi-connaissance et de demi-ignorance, il serait d'abord frappé, dès qu'il aurait pu mettre un peu d'ordre dans ses idées, par le nombre de tableaux représentant des montagnes bleues, des lacs clairs, des ruines de châteaux et de cathédrales, et il se dirait : « Il y a quelque chose d'étrange dans l'esprit de ces modernes. Personne ne s'est jamais soucié des montagnes bleues, personne ne s'est jamais appliqué, avant eux, à peindre les pierres des vieux murs ». Et s'il poursuivait ses observations, il percevrait davantage ce caractère spécial. Songeant à l'art grec et romain, il répéterait avec encore plus de conviction : « Des montagnes? Je ne me souviens d'aucune. Les Grecs, en tant qu'artistes, ne semblaient

pas se douter de leur existence. Ils sculptaient, ou représentaient de diverses manières, des hommes, des chevaux, des bêtes, des oiseaux, toute espèce de créatures vivantes — jusqu'à des sèches — et des arbres, dans un certain sens, mais pas même les contours d'une montagne. Quant aux lacs, ils se contentaient d'indiquer la différence existant entre l'eau douce et l'eau de mer par les poissons qu'ils y plaçaient. » Il passerait ensuite à l'art médiéval et se trouverait contraint de répéter : « Des montagnes ? Je ne me souviens d'aucune. Quelques hâties combinaisons de lignes brisées, de flèches et de pointes bleues à l'horizon, et, ça et là, un timide essai représentant une roche surplombante, percée d'un trou, dans le seul but de diviser la lumière derrière quelque figure humaine. Des lacs ? Non, rien de semblable — rien que des baies bleues destinées à remplir l'arrière-plan, lorsque le peintre ne pouvait songer à rien d'autre. Des ruines ? Non plus. Presque toujours des édifices complets et bien entretenus ; encore ceux-ci ne sont-ils introduits que pour expliquer les circonstances de quelque action humaine. » Et il reporterait alors les yeux sur les tableaux modernes, pour s'apercevoir, avec une surprise croissante, que, dans beaucoup de cas, l'intérêt humain en a disparu. Que les montagnes, au lieu de servir de fond bleu, destiné à faire mieux ressortir les têtes des saints, étaient devenues elles-mêmes l'objet exclusif de la pieuse contemplation de l'artiste, que leurs ravins, leurs pics et leurs forêts semblaient peints avec autant d'enthousiasme qu'on en consacrait jadis aux fossettes d'une belle fille ou aux rides d'un ascète ; et qu'un voyageur en chapeau mou, un mendiant drapé d'un manteau rouge ou, à défaut de ceux-ci, même un héron ou un canard sauvage suffisaient désormais à animer la scène.

Si notre spectateur avait réellement réussi à se dépouiller de tout esprit moderne, s'il pouvait considérer ces œuvres avec les sentiments d'un chevalier ou d'un moine du moyen âge, il n'est pas impossible qu'il ne devienne quelque peu méprisant. « Quoi ! » pourrait-il grommeler en lui-même, « voilà des hommes qui consacrent toute leur vie à peindre des fragments de pierre, des filets d'eau, des baguettes fanées, et des trainées de brouillard ! Aucun tableau représentant les dieux et les héros ; aucune œuvre consacrée aux saints et aux martyrs, aux anges et aux démons ! Ni assemblées, ni batailles, rien qui soit digne d'arrêter la pensée d'un homme ! Des arbres et des nuages, vraiment ! Comme si je ne pouvais pas voir autant d'arbres que je pourrais le souhaiter, et davantage, au cours de la première moitié de mon étape de demain ! Comme s'il importait à aucun homme que le ciel soit clair ou nuageux, pourvu que son armure ne soit pas trop échauffée par le soleil ! »

Il est certain que telles eussent été, à peu près, les vues d'un Lacédémonien, d'un soldat de Rome, dans la belle période, ou d'un chevalier du xiii^e siècle, s'ils avaient été à même d'examiner les formes particulières que revêt l'art contemporain. Il n'est pas moins vrai, qu'à plus d'un point de vue, leur jugement eût été juste. L'indignation du Spartiate et du Romain eût été également provoquée par tout objet de luxe, tandis que le chevalier médiéval, tout en admettant parfaitement la noblesse de l'art, eût voulu la voir réservé à la décoration des églises et de son livre de prières, non à l'imitation de landes et de nuages. Tous trois eussent été d'accord pour reprocher aux tableaux exposés leur frivolité, leur futilité. Ils eussent admis la noblesse de tout ce qui contribue à honorer les dieux et à fortifier la nation, mais ils n'eussent pas compris que le travail d'une vie pût être sage-

ment consacré à un objet qui, sans faire honneur à Jupiter ou à la Vierge, ne contribuât pas davantage à l'accumulation de la richesse, à l'exaltation du patriotisme ou au progrès de la moralité.

Leur appréciation eût été parfaitement justifiée pour autant que l'on puisse prouver que le paysage est pour nous, comme pour eux, un sujet frivole. Mais si nous pouvons montrer, au contraire, que ce genre dérive d'une certaine sensibilité que ne possédaient ni les Grecs, ni les chevaliers du moyen âge, et qu'un profond changement s'est opéré dans la nature humaine, au cours des temps modernes, leur conclusion n'aura plus aucune valeur. Nous n'avons pas le droit de prétendre, sans y regarder de très près, que ce changement nous ait anobli. Le seul fait que nous différons, d'une manière étrange, de toutes les grandes races qui nous ont précédés ne constitue pas une preuve suffisante de notre supériorité. Et nous ne pouvons admettre d'emblée que nous devions spécialement nous vanter d'éprouver des sentiments qui n'eussent éveillé aucune sympathie chez Miltiade et le Prince Noir, chez Homère et Dante, ou chez Socrate et saint François.

Que cette observation doive ou non susciter notre orgueil, elle doit certainement exciter notre plus vif intérêt. Le fait en lui-même est certain. Depuis près de six mille ans, l'énergie humaine s'est exercée suivant certains sentiers battus ; elle n'a pas cessé, au cours de toute cette période, de maintenir une certaine communauté de sentiments, impliquant une certaine fraternité spirituelle entre les diverses nations qui se succédèrent et s'éclipsèrent, tour à tour, dans l'art et dans la politique. Pendant ces milliers d'années, toute la race humaine répond, d'une manière générale, au même signalement. L'homme était séparé des autres créatures par la divination instinctive

d'une Existence supérieure à la sienne, et ce sens de l'existence de Dieu se manifestait d'autant plus nettement chez lui que l'éducation de son corps et de son esprit devenait plus parfaite. Il ne cessait de faire de grands efforts et de lourds sacrifices pour obtenir quelque signe de la présence immédiate de la Divinité, ou de la faveur dans laquelle elle le tenait. Ses meilleures œuvres étaient donc accomplies pour honorer les dieux, et comme en leur présence. Les statues devaient l'aider à se les représenter, ses temples étaient édifiés en leur honneur, ses sacrifices étaient accomplis dans l'espoir de se concilier leur affection. Il consacrait le meilleur de son habileté à leur service et vivait constamment soumis à leur pouvoir invisible. Il était, de même, anxieux d'acquérir, à leur sujet, quelques notions définies, et ses peintures et ses livres les plus importants étaient remplis de légendes les concernant, ou plus spécialement consacrés à l'illustration de leur vie et de leur caractère.

Après les dieux, ses ancêtres étaient le principal objet de son attention ; il aimait à exalter leur mémoire, à raconter et à peindre l'histoire des anciens monarques, des anciens bienfaiteurs de sa race, ne manquant pas pour cela d'une enthousiaste confiance en lui-même, persuadé d'avoir dépassé, en plus d'un point, les plus nobles efforts du passé, et impatient de consigner ses propres hauts faits, pour qu'ils passent à la postérité. C'était une créature éminemment guerrière, puisant son principal orgueil dans sa puissance, éminemment belle et prenant grand plaisir à sa beauté, s'ingéniant à la faire valoir par toute espèce d'artifices dans le costume, et faisant de ses armes même un accoutrement superbe et décoratif. Il ne s'intéressait, d'ailleurs, que très vaguement à tout ce qui ne concernait pas l'humanité ; le monde extérieur ne l'inquiétait que pour autant qu'il pouvait

influencer sa propre destinée. Il honorait l'éclair parce qu'il pouvait le frapper, la mer parce qu'il pouvait s'y noyer, les sources parce qu'elles lui donnaient à boire, et l'herbe parce qu'elle lui fournissait la semence. Mais il était totalement incapable de puiser le moindre bonheur dans l'amour de ces objets, ou de ressentir, à leur sujet, aucune émotion profonde, lorsqu'il les considérait indépendamment de la vie humaine. Ne consacrant presque pas de temps à leur étude, il ne connaissait des herbes que celles qui guérissent et celles qui empoisonnent, des pierres que celles qui répandent le plus d'éclat sur une couronne ou qui durent le plus longtemps dans un mur, des bêtes sauvages que celles qui fournissent la meilleure nourriture ou la chasse la plus attrayante — ne consacrant aux créatures inférieures et aux choses inanimées que son surplus d'énergie, ses pensées les moins actives, ses émotions les plus paresseuses, il réservait le meilleur de son intelligence pour étudier sa propre nature et celle des dieux, toute sa volonté pour augmenter sa puissance morale et politique, tout son sentiment de beauté pour les choses qui concernaient directement sa personne et sa vie, toutes ses émotions les plus profondes pour ses affections domestiques et religieuses.

Telle fut, dans ses grands traits, et en peu de mots, la nature humaine durant cinq mille ans. Elle n'est plus ainsi aujourd'hui. Voyons ce qu'elle est devenue, en nous rapportant, point par point, à cette description.

I. L'homme *était* constamment conscient de la présence des dieux, et ne cessait, dans toutes ses spéculations, dans tous ses travaux, de la considérer comme un fait reconnu, consacrant le meilleur de ses forces à les servir. *Aujourd'hui*, il lui est possible de traverser la vie sans posséder, à ce sujet, aucune idée définie — doutant, craignant, soupçonnant, analysant — prenant, en somme,

toutes les attitudes, *sauf celle du croyant*, n'atteignant presque jamais cette limite qui, jusqu'à présent, avait été le point de départ pour toutes les générations. Son œuvre ne se rapporte, par conséquent, presque jamais aux êtres spirituels ; elle n'est plus inspirée que par un intérêt patriotique ou personnel, par l'amour de l'humanité ou par l'égoïsme ; elle n'est plus accomplie (je parle de l'œuvre humaine dans le sens le plus large) pour plaire aux dieux.

II. L'homme *était* une belle créature, faisant valoir cette beauté par tous les moyens dont il disposait, dépendant d'elle, en grande partie, pour l'exercice de son autorité. Les joues roses de David, le teint d'ivoire de l'Atride, la stature imposante de Saül et les yeux bleus de Richard Cœur de Lion constituaient l'un des principaux attributs de leur royauté. L'un des buts de toute éducation, de tout costume, était de développer la noblesse et le charme du corps humain. *Aujourd'hui*, une certaine philosophie s'attache à déprécier ou à cacher cette beauté physique ; même ceux qui continuent à l'estimer au fond, n'en font plus un des buts suprêmes de l'éducation. L'homme est devenu, en somme, une laide bête, et n'est pas honteux de sa laideur.

III. Il *était* essentiellement guerrier. *Aujourd'hui*, il devient de plus en plus honteux d'exercer l'art de la guerre et de poursuivre son objet. Le désir de puissance, qui était jadis hardiment proclamé comme une aspiration héroïque, se trouve maintenant sévèrement réprouvé ou astucieusement renié.

IV. Il ne s'intéressait qu'à ce qui le concernait immédiatement. *Aujourd'hui* il s'intéresse profondément à la nature abstraite des choses ; il étudie, avec la même ardeur, les lois qui régissent l'économie du monde matériel et celles qui régissent sa propre nature, et manifeste

une admiration enthousiaste à l'égard d'objets inanimés, admiration qui, par son élévation et sa tendresse, ressemble beaucoup à l'amour qu'il témoigne aux âmes vivantes auxquelles le rattache l'affection la plus étroite.

C'est ce dernier changement qui concerne seul l'objet de notre présente étude, mais il est évident qu'il se rattache intimement à tous les autres, et que nous ne pouvons parfaitement comprendre sa nature que si nous le considérons dans ses rapports avec eux. Si nous l'envisagions isolément nous pourrions, peut-être trop promptement, l'attribuer aux progrès de la race. Il semble témoigner de moins d'égoïsme et d'un désir plus intense et plus sincère de comprendre l'œuvre divine, et cela d'autant plus qu'il s'attache à déterminer avec plus d'exactitude les faits extérieurs. Lorsque les yeux des hommes étaient, avant tout, fixés sur eux-mêmes et subsidiairement sur la nature, en tant qu'affectant leurs intérêts, la connaissance des lois ultimes de la nature leur importait moins que celle de leur action sur la vie humaine. Leur esprit pouvait se satisfaire de l'observation des phénomènes — sans rechercher aucun principe général — et acceptait, sans contrôle, toute fable qui pouvait en rendre compte avec quelque charme ou quelque vraisemblance. Mais aujourd'hui que les yeux des hommes se sont détournés d'eux-mêmes, pour se porter sur les objets inanimés qui les entourent, les lois deviennent essentielles et leurs conséquences accessoires.

A ce point de vue, nous pourrions facilement considérer ce changement comme constituant un progrès incontestable. Mais si nous envisageons aussi les autres changements que nous avons notés, et avec lesquels il forme évidemment un tout inséparable, cette satisfaction peut être taxée de légèreté, et nous devons recon-

naître la nécessité d'analyser scrupuleusement ce nouveau sentiment et les tendances qui l'accompagnent.

Une étude quelque peu complète de cette question entraînerait l'élaboration d'un traité sur l'histoire du monde. Je m'efforcerai seulement de noter quelques-uns des aspects les plus importants et les plus intéressants de ce sujet, afin de justifier ma conclusion : à savoir que la peinture de paysage est bien un art noble et utile, quoiqu'il ait été longtemps ignoré par l'humanité. J'examinerai de mon mieux, dans ce but, l'action exercée par le paysage : 1^o sur l'esprit classique, 2^o sur l'esprit médiéval, 3^o sur l'esprit moderne.

CHAPITRE III

DU PAYSAGE CLASSIQUE

Si j'ai insisté si longtemps sur le « mensonge pathétique » c'est que, en littérature ou en art, il est éminemment caractéristique de l'esprit moderne (a). Le lecteur trouvera que, dans le paysage, le peintre moderne s'efforce d'exprimer par la parole ou par le pinceau, quelque chose que, en tant que créature vivante, il s'imagine exister dans l'objet inanimé, tandis que les peintres classiques et médiévaux se contentaient d'exprimer les qualités positives et réelles de cet objet. On observera que, conformément à un principe exposé au début de cet ouvrage, j'emploie indifféremment les expressions « peintre » et « poète », embrassant, dans notre étude, le paysage littéraire et le paysage peint. Je suis d'autant plus porté à le faire que l'esprit du paysage classique ne s'est guère exprimé autrement que par des mots.

Si nous considérons ce vaste champ d'observation, le fait que ce « mensonge pathétique » est éminemment caractéristique de la peinture moderne est certainement très remarquable. Lorsque Keats, par exemple, décrit une vague déferlant au large il dit :

(a) Avant d'aborder l'étude du paysage classique, R. se livre à une longue digression, sur ce qu'il appelle *The Pathetic Fallacy*, que nous avons cru pouvoir supprimer. L'exemple cité plus bas suffira à expliquer au lecteur ce qu'il entend par ces mots.

L'écume fugitive glissant sur son dos vert, toute blanche,
Se brise peu à peu avec une maussade indolence (a).

C'est un parfait exemple de la manière moderne. L'idée suggérée par la façon dont l'écume roule du sommet d'une grande vague ne pourrait être mieux traduite que par cette « maussade indolence ». Mais Homère n'aurait jamais écrit, jamais imaginé ces mots. Il n'aurait jamais pu perdre de vue que la vague n'était, d'un bout à l'autre, quoiqu'elle fit, rien que de l'eau salée, et que l'eau salée ne pouvait être ni maussade ni indolente. Il dira que les vagues sont « surplombantes », « lourdes », « monstrueuses », « d'un noir compact », « sombre-claires », « de couleur violette », « couleur de vin » etc... (b), mais chacune de ces épithètes décrit un trait purement physique. Il applique invariablement l'expression « surplombant » à toute chose — rocher, maison, ou vague — dont le sommet avance ; les autres termes ne réclament aucune explication, ils sont aussi exacts, aussi pénétrants que possible, mais ils ne suggèrent l'existence de rien d'animé dans l'océan. Noire ou claire, monstrueuse ou violette, c'est toujours de l'eau froide et salée, et rien autre.

Oui, mais l'écrivain moderne, en ajoutant cette teinte mensongère, nous a donné une idée de l'action de la vague qu'Homère ne pouvait nous donner, et a, en cela, fait sur lui un certain progrès. Il semble aussi qu'il y ait un certain degré de sympathie et de sentiment chez l'un qui n'existe pas chez l'autre. Et, comme on est d'accord pour admettre qu'un écrivain est d'autant plus grand qu'il peut traduire des sentiments plus intenses, l'écrivain moderne doit certainement l'emporter sur Homère qui ne semble éprouver d'autre impression, en présence de la mer, que

(a) Endymion, livre II, v. 350.

(b) κατηρεψής (Odyssée V, 367), τροφόεις (Iliade, XI, 307), πελώριος (Od. III, 290), ισειδής (Il. XI, 298), αλυρή (Il. II, 613), etc.

celle que lui cause sa couleur sombre et sa profondeur.

Arrêtons-nous un instant. Homère *avait* un sentiment à l'égard de la mer ; bien plus que Keats, il la croyait vivante. Mais cette foi dans l'existence de quelque chose d'animé revêt, dans son esprit, l'image abstraite d'une Puissance marine. Il ne dit jamais que les vagues sont furieuses ou paresseuses. Mais il dit qu'il y a quelque chose, dans les vagues, quelque chose de plus grand qu'elles, qui gronde ou qui paresse ; c'est *cela* qu'il appelle un dieu.

Je ne crois pas que nous nous efforçions suffisamment de comprendre la notion que les Grecs se faisaient de leurs dieux. Nous sommes si habitués aux parodies modernes de la religion classique, à voir les divinités grecques jouer le rôle de personnages humains, à les entendre invoquer par des gens qui ne croient ni en elles ni en aucun autre dieu, qu'il semble que nous ayons infecté l'Antiquité même de notre hypocrisie, et que nous l'ayons obscurcie de nos mensonges. Nous sommes enclins à considérer Homère comme un ingénieux fabuliste, à la manière de Pope ; nous nous imaginons, qui plus est, que toutes les nations du passé n'étaient aussi que d'ingénieuses fabulistes, pour lesquelles l'univers n'était qu'un drame lyrique, et qui n'en parlaient que pour le plaisir d'émettre quelque plaisante allégorie ou quelque gracieux mensonge. La création suprême de leur génie n'avait réussi à produire qu'une jolie statue, se dressant au milieu de la cour ou au bout du jardin.

Telle est, du moins, une des formes que revêt notre appréciation de la foi grecque. Quoique tout homme honnête, possédant une intelligence normale, ne puisse l'accepter, elle s'est si venimeusement mêlée à notre philosophie moderne que toutes les foudres de Carlyle n'ont

pas encore réussi à nous en affranchir complètement (*a*). A côté de cette pure sottise infidèle, se dresse l'ancienne myopie du Puritanisme, considérant le dieu antique ou bien simplement comme une idole — un bloc de pierre, objet d'une sincère et ignorante adoration — ou bien comme une puissance diabolique et néfaste, usurpant la place de Dieu.

Ces deux conceptions puritaines de la divinité grecque sont, jusqu'à un certain point, exactes. La corruption du culte antique aboutit à une idolâtrie stérile, et cette corruption fut fréquemment accrue par les mauvais anges qui la firent servir à leurs fins. Mais ce n'est pas là tout le culte païen ; ce n'en est pas même la partie principale. Pallas n'était pas uniquement, pour l'esprit grec, un morceau d'ivoire doué d'une puissance surnaturelle, dans un temple, à Athènes. Et ce n'est pas le Diable qui inspira l'oracle qui mit Léonidas dans la nécessité de choisir entre la mort et la ruine de sa patrie.

Qu'était donc le dieu grec ? Sous quels aspects ces deux conceptions de forme humaine et de puissance divine s'associaient-elles dans le cœur antique, pour devenir l'objet d'une véritable religion, indépendante à la fois de toute fable, de toute allégorie, de toute superstition idolâtre et de toute influence démoniaque ?

Il me semble que les Grecs ressentaient, en présence des éléments, les mêmes sentiments que nous ressentons nous-mêmes. Pour Homère, comme pour Casimir Delavigne, le feu devait sembler vorace et impitoyable (*b*) ; pour Homère, comme pour Keats, la vague marine semblait maussade et indolente et revêtait toutes les qualités qu'il plaisait à l'imagination poétique de lui attribuer. Mais le

(*a*) Voir notamment sa *Biography* (vol. IV des *Miscellaneous*).

(*b*) R. a cité, dans le chapitre précédent (*The Pathetic Fallacy*) une ballade de C. Delavigne : *La Toilette de Constance*.

Grec raisonnait cette impression et se disait : « Je puis allumer le feu et l'éteindre ; je puis sécher l'eau ou la boire. Ce ne peut être le feu, ce ne peut être l'eau qui est furieux ou indolente. Mais ce doit être quelque chose *dans* le feu et *dans* l'eau, quelque chose que je ne peux pas plus détruire, en éteignant l'un ou en évaporant l'autre, que je ne puis me détruire moi-même en me coupant le doigt. *J'étais dans* mon doigt, quelque chose de moi, du moins, y était ; je pouvais commander ses mouvements, et j'ai senti la douleur qu'il éprouvait ; quoique je sois tout autant moi-même, maintenant qu'il a disparu. Il peut donc y avoir une puissance dans l'eau qui n'est pas de l'eau, mais pour laquelle l'eau est comme un corps ; qui peut frapper avec elle, se mouvoir avec elle, souffrir avec elle, et n'être pourtant pas détruite avec elle. Ce quelque chose, ce grand Esprit Aquatique, ne doit pas être confondu avec les vagues qui ne sont que son corps. *Elles* peuvent couler de-ci, de-là, augmenter ou diminuer. *Cela* doit rester invisible, impérissable, — un dieu. Même chose pour le feu. Ces rayons que je puis arrêter et au milieu desquels je projette une ombre ne peuvent être divins, d'une nature supérieure à la mienne. Ils ne peuvent rien sentir, mais il peut y avoir quelque chose en eux qui sent — une glorieuse intelligence plus noble et plus vive que la mienne, comme ces rayons, qui forment son corps, sont d'une nature plus noble et plus vive que ma chair, l'esprit de lumière, de vérité, de mélodie et des heures qui s'écoulent. »

Il devenait dès lors aisé de concevoir que ces esprits devaient pouvoir revêtir, à volonté, une forme humaine, lorsqu'ils désiraient entrer en rapport avec les hommes ou accomplir une action pour laquelle leur corps — de feu, de terre ou d'air — n'était pas destiné. Et c'eût été les placer au-dessous, et non au-dessus de l'humanité, si,

après avoir pris la forme de l'homme, ils n'avaient pu goûter ses plaisirs. Nous n'avons plus qu'un pas, dès lors, à faire pour nous former ces images, plus ou moins matérielles, des divinités qui peuvent nous choquer au premier abord, mais qui ne sont déshonorantes que pour autant qu'elles représentent les dieux sous un aspect menteur et profane. Ce n'est pas le matérialisme, mais le vice qui dégrade cette conception, car le matérialisme ne peut être positif et absolu. Un corps spirituel et immortel suggère toujours une certaine exaltation, une certaine puissance procédant d'une forme visible par l'intermédiaire de l'élément infini dominé par le dieu. La portée précise de cette idée se voit clairement dans ce passage de l'*Iliade* où le fleuve Scamandre défend les Troyens contre Achille (a). Pour s'adresser au héros, le dieu prend une forme humaine qui n'en est pas moins reconnue, par Achille, d'une manière ou d'une autre, comme celle d'un dieu-fleuve. Le héros lui parle comme à un fleuve, non comme à un homme et, lorsque le dieu répond, sa voix « sortant des profonds tourbillons » est la voix du fleuve. Achille refusant d'obéir à ses ordres, il quitte immédiatement sa forme humaine pour reprendre sa forme naturelle et divine, et s'efforce de le submerger sous ses vagues. Vulcain défend Achille et envoie le feu contre le fleuve, qui souffre dans son corps aqueux, jusqu'à ce qu'il ne puisse plus supporter ses brûlures. Enfin l'« énergie du fleuve », la « force du fleuve » elle-même (notez l'expression) sent le feu, et cette « force du fleuve » supplie Vulcain de suspendre les hostilités. Il y a bien là l'idée d'une partie vitale du corps fluvial, capable d'agir et de souffrir et qui, une fois atteinte par le feu, entraînerait sa mort, tout comme si c'était un organe essentiel du

(a) *Iliade*, chant XXI. Les citations sont traduites d'après l'interprétation qu'en donne R.

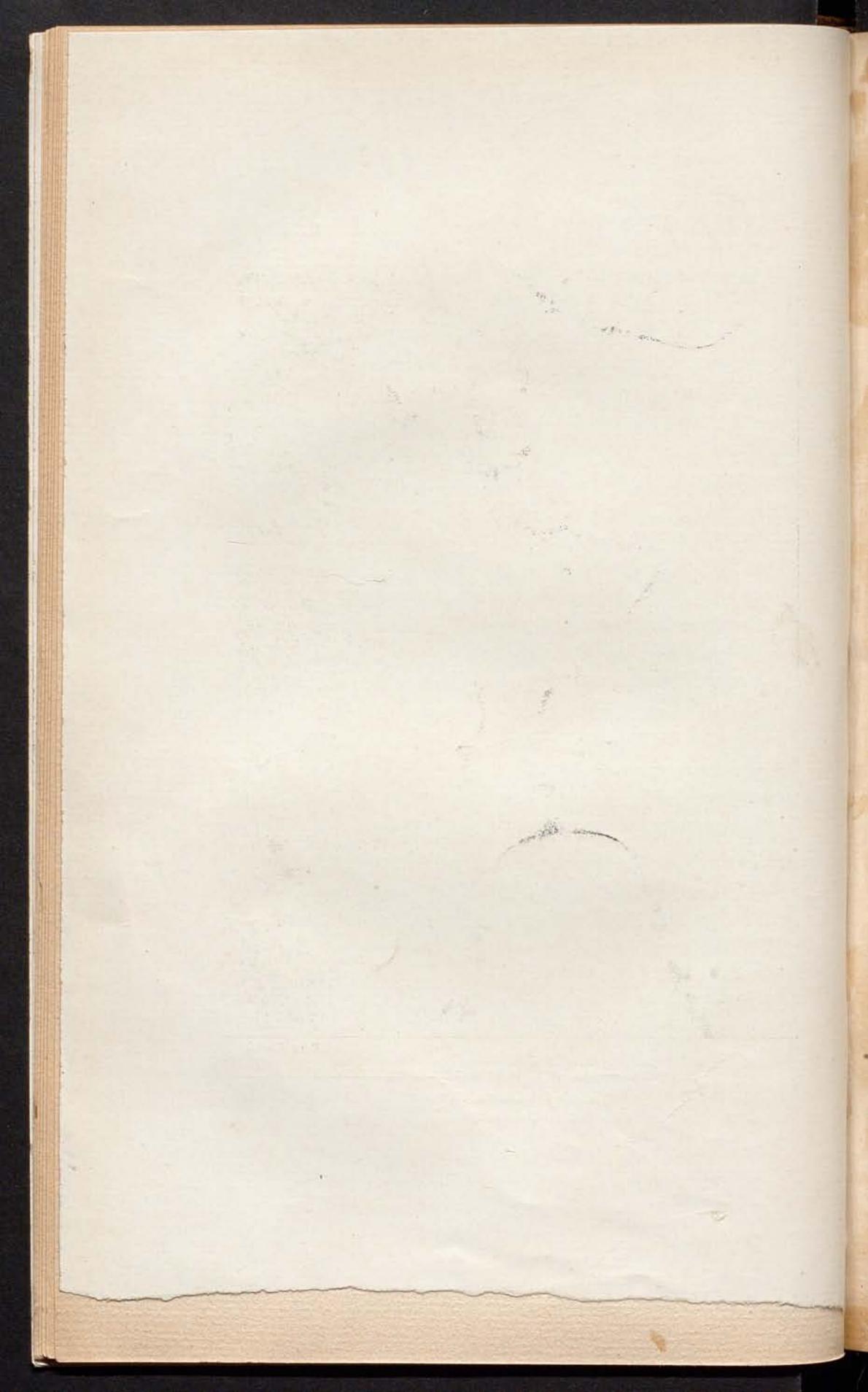


Photo Alinari.

RAPHAËL. — LA « MADONNA DEL GARDELLINO »

(Galerie des Offices, Florence.)

(Page 141.)



corps humain. D'un bout à l'autre de ce passage, cette conception reste parfaitement claire et ne se dément pas. Si, en d'autres endroits, le rapport exact existant entre l'esprit dominateur et la chose dominée n'est pas si manifeste, c'est parce qu'il est presque impossible à l'esprit humain de s'arrêter longtemps sur un tel sujet sans tomber dans des contradictions, sans que son effort pour saisir la vérité entière se ralentisse peu à peu. La partie la plus spirituelle finit par lui échapper et il ne retient que l'idée de la forme humaine du dieu, conçue et décrite comme étant sujette à toutes les erreurs de l'humanité. Mais je ne crois pas que cette idée dégénère jamais jusqu'à ne plus être qu'une vaine allégorie. Lorsque Pallas attaqua Mars et le frappa, cela ne veut pas dire que la Sagesse, à cet instant, maîtrisa la Colère. Cela veut dire qu'il y a deux grands esprits, l'un guidant l'âme humaine vers la sagesse et la chasteté, l'autre excitant sa rage et la poussant à se battre. Cela veut dire que ces deux esprits, à l'endroit où et au moment auquel un grand combat devait se livrer entre tout ce que chacun d'eux régit dans l'homme, revêtirent subitement une forme humaine, des armes humaines et se portèrent matériellement des coups, jusqu'à ce que l'esprit de Colère succombât. Et lorsque Diane chasse avec ses nymphes dans les bois, cela ne veut pas dire simplement, selon l'expression de Wordsworth, que le poète ou le berger ont vu la lune et les étoiles briller entre les branches des arbres, et ont voulu décrire ce spectacle d'une manière figurée (a). Cela veut dire qu'il existe un esprit vivant, dont le corps est formé par la lumière de la lune, qui aime à regarder à travers les nuages, à suivre les bêtes sauvages errant dans la nuit, — et que cet esprit revêt parfois une forme

(a) Voir *Excursions*, livre IV, p. 847.

humaine parfaite, et, sous cette forme, avec de vraies flèches, abat les bêtes sauvages qu'il ne pourrait abattre à l'aide de ses flèches lumineuses, sans quitter pour cela le clair de lune et les autres choses qu'il anime, et sans perdre pour cela la puissance que cette nature lui confère.

La conception grecque de la divinité est à la fois beaucoup plus réelle qu'on ne le suppose généralement, et beaucoup plus familière, beaucoup plus hardie qu'un esprit moderne ne pourrait se la représenter. J'aurai prochainement à parler du danger que présente cette ambition que nous avons aujourd'hui de vouloir atteindre, dans une certaine mesure, à la compréhension de la vérité divine, au lieu de croire simplement aux paroles, à l'aide desquelles la Divinité se révèle à nous. Le Grec péchait plutôt par l'excès contraire ; il ne faisait presque aucun effort pour éléver la nature divine au-dessus de la nature humaine. Il n'aurait pas davantage évité d'entrer en relation avec un dieu, il n'aurait pas craint davantage de se trouver en sa présence, que s'il se fût agi du plus humble des mortels. Atride, furieux de voir son glaive se briser dans ses mains sur le casque de Pâris, après avoir spécialement invoqué l'assistance de Jupiter, s'adresse à lui comme s'il s'adressait à un roi qui l'aurait trahi : « Jupiter, Père, il n'est pas un dieu plus méchant que toi ! » Et Hélène, dépitée de la défaite de Pâris, humiliée pour elle et pour lui, reste boudeuse lorsque Vénus apparaît à ses côtés et veut la conduire vers Pâris qu'elle a sauvé, et lui répond avec impatience « qu'elle aille le soigner elle-même (a). »

L'esprit moderne est naturellement, mais sottement

(a) *Iliade*, chant III, 365 et 406.

et injustement, choqué par cette sorte de familiarité. Bien comprise, elle témoigne beaucoup moins d'une mauvaise conception de la nature divine que d'une bonne conception de la nature humaine. Le Grec vivait, à tout point de vue, une vie saine, et, jusqu'à un certain point, une vie parfaite. Il n'était affecté par aucun sentiment faible ou morbide. Il était habitué à braver la mort sans la moindre hésitation, à supporter toute espèce d'épreuves physiques sans se plaindre, et à faire ce qu'il supposait être juste et honorable, dans la plupart des cas, sans en avoir presque conscience. Confiant en sa propre immortalité et dans la vertu de la justice abstraite, il comptait être bien traité après sa mort, et s'en rapportait pour cela à ses dieux. Mais, étant lui-même immortel, et découvrant, en son'âme, quelque chose de tout aussi difficile à maîtriser que les éléments eux-mêmes, il ne considérait pas que les dieux jouissaient, par rapport à lui, d'une telle supériorité, parce qu'ils possédaient des corps d'eau et de feu, et non de chair, et parce que leurs occupations les entraînaient, en dehors de sa route, parmi les vagues et les nuages, parfois même pour lui rendre service. Ne fournissaient-ils pas un aliment à ses besoins en lui donnant l'herbe et les fleurs? Les dieux n'étaient-ils pas, jusqu'à un certain point, ses jardiniers et ses esprits-servants? Leur force et leur faculté d'omniprésence ne lui semblaient même pas une distinction si formidable. Il se peut qu'il soit dans la nature d'un être d'être dans deux endroits à la fois, et dans la nature d'un autre de n'être qu'à un seul endroit, mais cela n'impliquait pas forcément, selon lui, qu'une de ces natures dût régner sur l'autre, pas plus qu'un insecte n'est supérieur à un homme parce qu'il peut regarder de quatre côtés de sa tête au lieu d'un seul. Les dieux pouvaient le tuer et le torturer, c'est vrai, mais, même cela, pas arbitrairement et pas pour toujours.

Il y avait une fatalité et une Divine Justice au-dessus d'eux, de sorte que, s'ils agissaient mal et s'il agissait bien, il pouvait vider sa querelle avec eux et finir par les vaincre. D'une manière générale, ils étaient plus sages, plus forts et meilleurs que lui, et il convenait de leur demander conseil, de leur obéir, de leur faire des sacrifices et de les remercier pour leurs bienfaits, mais il ne convenait pas, pour cela, de s'anéantir complètement devant eux, ou de ne pas leur déclarer franchement ce que l'on pensait d'eux, s'ils semblaient se conduire d'une manière indigne.

Telle étant l'idée générale que les Grecs se faisaient de leurs dieux, nous pouvons comprendre aisément leurs sentiments en présence de la beauté de la nature. Nous avons, remarquez-le, une tendance à séparer l'idée de la Divinité de la vie naturelle. Plaçant notre Dieu sur un trône de nuages, loin au-dessus de la terre, et nous-mêmes, parmi les fleurs et les eaux, nous nous rapprochons de ces choses visibles avec l'arrière-pensée qu'elles sont mortes, soumises à des lois purement physiques, etc. Mais, lorsque nous les considérons de près, nous nous apercevons que cette théorie ne tient pas, que ces choses ne sont pas mortes, que, quoi que nous prétendions à ce sujet, nous ne pouvons résister à la force du sentiment instinctif qui nous dit qu'elles vivent. En dépit de toute loi physique, la source s'obstine à chanter et les fleurs à rire. Intrigués, et pourtant heureux, contents, et honteux de l'être, acceptant la sympathie que nous ne croyons pas que la nature nous donne, et lui rendant une sympathie que nous ne croyons pas qu'elle reçoit — mêlant, en outre, à cette fraternité involontaire, toute sorte d'imaginaires dont nous sommes parfaitement conscients — nous tombons fatalement dans cette curieuse trame d'hésitation sentimentale, de mensonge pathétique, et

de fantaisie vagabonde qui constitue, pour la plus grande part, la conception que nous nous faisons de la nature. Mais le Grec ne fit jamais son dieu de la nature; il ne tenta jamais, un instant, de démentir son sentiment instinctif de l'omniprésence de Dieu. « L'arbre est joyeux, » dit-il, « je sais qu'il l'est. Je peux le couper; qu'importe, il renfermait une nymphe. L'eau chante », dit-il, « je peux la sécher; qu'importe, elle renfermait une naïade. » Mais, en définissant aussi clairement sa croyance, il la projeta entièrement dans la forme humaine, et ne consacra sa foi qu'à l'image de sa propre humanité. La sympathie, l'amitié qu'il ressentait, s'adressait toujours à l'esprit *dans la rivière*, non pas à la rivière, à la dryade *dans le bois*, non pas au bois. Satisfait par ce sentiment, il n'accordait aucune sympathie aux vagues elles-mêmes, aux fibres mêmes du tronc. Il acceptait, comme un fait établi, l'esprit qui les dominait. Il les acceptait, de même, dans leur humble matérialité; privés de leur esprit, ils restaient sans vie. Une rose possédait son parfum, un ruisseau son bruissement et sa fraîcheur; pour le reste, l'une n'était que feuilles, l'autre que de l'eau. Il n'aurait rien pu en faire d'autre, et toute la vertu divine que recélait leur existence ayant été distillée en quelque Flore, quelque Thétis, parfaitement distincte, les pauvres feuilles, les pauvres vagues étaient abandonnées à leur froide corporalité, et ne pouvaient se rabattre que sur leur rougeur, leur douceur, leur clarté, leur humidité, toute autre vertu leur étant strictement refusée.

Remarquez encore que les Grecs vivaient au milieu d'une nature admirable. La mer bleue, l'air pur, les contours harmonieux leur étaient aussi familiers qu'à nous les murs de briques, la fumée noire, et les plaines cultivées. Bercée et fatiguée par ces beaux spectacles natu-

rels, leur imagination ne pouvait plus s'exalter en leur présence ou s'y intéresser, pour autant qu'elle s'en occupât. Mais il était une autre beauté que l'on ne pouvait acquérir sans effort et qui, une fois acquise, leur semblait plus glorieuse qu'aucun de ces aspects sauvages — la beauté et la forme du corps humain. Celle-ci, ils le comprenaient, ne pouvait être atteinte que par la pratique incessante de la vertu, et elle était d'autant plus précieuse, aux yeux de Dieu et aux leurs, qu'elle nécessitait un sacrifice personnel. Ils s'attachèrent donc à l'acquérir et, une fois acquise, lui accordèrent toutes leurs pensées et la parèrent de leur mieux, de beaux vêtements. Avec un tel objet en vue, ils furent contraints de faire, de leur vie, un exercice et, de leur travail, une discipline salutaire. Vivant sainement, évitant de s'exciter par le jeûne ou la débauche, constamment en plein air, pleins de santé animale et d'énergie physique, ils devinrent incapables d'éprouver toute espèce d'émotion morbide. L'amour trompé, l'ambition déçue, le découragement, ou tout autre sentiment de ce genre, n'avaient que peu de prise sur l'énergie de leurs nerfs, sur le cours régulier de leur sang. Si quelque mélancolie parvenait, malgré tout, à s'attacher à eux, la boxe et la course avaient tôt fait de la dissiper, chez les garçons, le rouet et le métier, chez les filles, et la danse chez tous. Ils avaient bien leurs chagrins, sincères et profonds, mais c'étaient, plus que les nôtres, des chagrins d'enfant, éclatant en cris de douleur, ou cachés en tremblant sous le voile, mais passant sur l'âme comme les nuages sur le ciel, sans la souiller, sans se mêler à elle. Ils pouvaient l'assombrir peut-être longtemps ou complètement, mais ils ne pouvaient s'infiltrer en elle; et, la plupart du temps, ils se répandaient en une averse de larmes, laissant l'homme intact ; ils n'affectaient jamais, pour toujours, comme

nos douleurs, le fond même de sa pensée et de ses rêves.

Cette beauté humaine qui, sous son aspect mortel ou divin, était devenue, pour les raisons que nous avons dites, le principal objet de culture et de sympathie des Grecs, était, dans son aspect le plus parfait, essentiellement ordonnée, symétrique et délicate. Vivant dans sa constante contemplation, ils ne pouvaient ressentir qu'une crainte correspondante pour tout ce qui était désordonné, déséquilibré et rude. Ayant réussi à donner à leurs soldats les plus grossiers une forme si raffinée et si gracieuse que leur chair blanche, tachée de sang, ressemblait à de l'ivoire taché de pourpre¹, et possédant toujours autour d'eux assez d'exemples de cette beauté majestueuse pour satisfaire pleinement leur imagination, ils se détournaient avec crainte et avec hostilité des rudes aspects de la nature inférieure — de l'écorce ridée des troncs, de la crête ébréchée des montagnes, du ciel tempétueux, inorganique et sauvage. Ils les considéraient comme des puissances hostiles et ils ne pouvaient trouver plaisir qu'aux formes du monde inanimé qui leur procuraient directement une impression de repos et de santé, et qui s'accordaient avec les lois de la beauté plus aimable du corps humain.

Pour autant que je me souvienne, tout paysage homérique, devant dégager une impression de beauté, renferme une fontaine, une prairie et un bosquet ombreux. Ce type idéal est nettement indiqué dans le cinquième chant de l'*Odyssée*, lorsque Mercure s'arrête un instant, quoique chargé d'un message pressant, pour regarder un paysage « qui devait réjouir même le cœur d'un immortel. » Ce paysage se compose d'une grotte masquée par une

1. V. *Iliade*, IV, 141.

vigne grimpante alourdie de grappes, et entourée par un bois d'aulnes, de peupliers et de cyprès parfumés. Quatre sources d'eau blanche (d'écume), jaillissant *l'une après l'autre* (remarquez l'ordonnance de la scène) et non loin l'une de l'autre, se répandent, dans diverses directions, à travers une prairie pleine de violettes et de persil (le persil indiquant l'humidité ; Homère l'appelle ailleurs « marécageux » et l'associe au lotus¹). L'air est parfumé non seulement par les violettes et par les cyprès, mais par un brasier de bûches de cèdre dont la fumée remplit l'île de son encens. Calypso chante, et, sur les arbres, sont perchés des hiboux, des faucons et des « mouettes à la longue langue ». Je ne sais si ces dernières rentrent dans le paysage en tant qu'oiseaux chanteurs, mais ce sont les sources et la prairie de violettes qui semblent provoquer l'admiration de Mercure.

Ce qui nous frappe, dans cette description, c'est d'abord la subordination du paysage au confort de l'homme. Il est doux au pied, au goût, à l'odorat. C'est ensuite qu'au cours de tout ce passage, nous ne rencontrons pas une seule expression figurée, suggérant l'idée que nous ayons devant nous autre chose que de l'herbe, des fruits et des fleurs. J'ai dit que les sources jaillissaient, parce qu'il est évident que, suivant Homère, elles jaillissaient gaiement du pied des rochers (comme c'est presque toujours le cas lorsqu'elles sont abondantes), mais Homère ne dit pas « jaillissaient », il dit simplement « coulaient ». Il applique la même expression « poussant doucement » ou « richement » aux grands arbres, à la vigne et aux violettes. Il manifeste toutefois quelque sympathie à l'égard des oiseaux de mer ; il en parle dans les mêmes termes qu'il emploie ailleurs pour les nations

1. *Iliaade*, II, 776.

maritimes « ils se soucient des choses de la mer ».

Si nous parcourons les passages relatifs à d'agréables paysages, dans les autres livres de l'Odyssée, nous serons toujours frappés par la subordination de chacun de leurs traits à l'agrément que les hommes en retirent, et par l'extrême analogie que les diverses scènes présentent entre elles. Peut-être le jardin d'Alcinoüs est-il considéré comme le type de paysage le plus parfait, après celui que nous venons de décrire (a). Les caractères principaux d'ordre, de symétrie et de fécondité s'y trouvent encore mieux définis. Les parterres sont séparés par des rangées de vignes qui sont toujours couvertes de fruits — ainsi d'ailleurs que les poiriers, les pommiers et les figuiers — certaines grappes étant encore vertes, alors que d'autres sont déjà mûres. Il y a une foule de « carrés de légumes bien ordonnés », surtout des poireaux, et deux sources coulant, l'une à travers le jardin, et l'autre sous le palais, alimentant le réservoir de la ville. Ulysse s'arrête, pour contempler cette scène, comme Mercure pour contempler la prairie de violettes. Observez qu'en dépit de son amour de la symétrie, Homère réserve les sources libres, les violettes et la vigne sauvage à l'admiration d'un dieu, tandis que les rangs de ceps, les carrés de poireaux et les conduites d'eau doivent suffire à satisfaire celle d'un mortel.

Ulysse avait toutefois une touchante raison d'aimer les vignobles. Lorsqu'il était encore enfant, son père lui avait donné cinquante rangées de ceps, dans un champ de blé, comme on en voit encore aujourd'hui en Italie. Lorsqu'il veut plus tard se faire reconnaître par son père, qu'il trouve travaillant dans son jardin, « les mains couvertes de gants épais pour se protéger des épines », il

(a) *Odyssée*, chant VII, 112-135.

lui rappelle ces cinquante rangées de céps et les « treize poiriers et les dix pommiers » qu'il lui donna jadis, et Laërte se jette à son cou (*a*).

Si Ulysse n'avait pas cette faiblesse pour le jardinage, on pourrait invoquer, en faveur de son sentiment du paysage, le compliment qu'il adresse à la princesse Nausicaa. Voulant faire d'elle le plus brillant éloge (ne vient-il pas, il y a un instant, de lui demander si elle est immortelle?), il compare l'impression qu'il éprouve à sa vue à celle qu'il ressentit en présence du jeune palmier du sanctuaire d'Apollon, à Délos (*b*). Mais je pense qu'ici encore c'est son goût pour les haies taillées et les troncs droits qui l'inspire, et qu'il veut simplement dire que la taille de la princesse est élancée, haute et gracieuse.

Nausicaa n'en accepte pas moins son compliment avec plaisir et lui conseille d'attendre, en dehors de la ville, jusqu'à ce qu'elle ait pu parler de lui à son père. L'endroit qu'elle lui désigne est un nouveau paysage idéal : « un beau bois de trembles, une source et une prairie », au bord de la route. En fait, une scène exactement semblable à celle que le voyageur rencontre, à chaque instant, le long des routes trop méprisées des plaines du nord de la France — par exemple, le long du chemin de fer d'Arras à Amiens —, rendue délicieuse, selon moi, par le groupement gracieux et varié d'innombrables allées de peupliers, projetant une ombre douce et mouvante sur les prairies unies, coupées d'un labyrinthe de ruisseaux. Nous savons que la princesse parle de trembles parce qu'un peu plus loin Homère compare ses cinquante servantes, filant dans le palais et qui ne cessent de se mouvoir, aux « feuilles du haut peuplier » (*c*). C'est

(*a*) *Odyssée*, chant XXIV, 340.

(*b*) *Odyssée*, chant VI, 149-162.

(*c*) *Od.* VII, 106.

le tremble aussi qui croit ailleurs¹ dans le bois de Proserpine ; la palpitation de son léger feuillage traduit parfaitement la mélancolie, la fragilité, la langueur et l'inconsistance que les anciens attribuaient aux esprits des morts.

Il est remarquable qu'Homère, habitant un pays rocheux et montagneux, se plaise à décrire des coins de plaine. C'est ainsi, je pense, que font toujours les montagnards, tandis que les habitants de la plaine, au contraire, ne s'intéressent pas spécialement aux montagnes. Leurs champs uniformes et leurs saules satisfont pleinement les peintres hollandais. Quoiqu'il ait vu les Alpes, Rubens introduit presque toujours, dans ses paysages, une ou deux prairies, de nombreux saules, étêtés ou non, un clocher lointain, une ferme flamande entourée d'un fossé, et un moulin à vent. Les peintres religieux de l'école flamande sont les seuls qui mettent, comme nous le verrons, des montagnes à l'horizon ; encore est-ce d'une manière plutôt formelle que spontanée. Shakespeare, non plus, ne parle jamais des montagnes avec le moindre enthousiasme, mais seulement des fleurs des plaines, des champs et des rivières du Warwickshire. Si nous causons avec un montagnard, il nous parlera de son pays comme d'un « pays affreux (*a*) », ou il emploiera, en allemand, quelque expression encore plus énergique. Mais le paysan des plaines ne professera pas la même opinion. Ou bien il n'aura aucune idée à ce sujet, ou bien il le considérera comme le meilleur du monde et manifesterá le plus profond mépris pour tout accident de terrain, venant interrompre son uniformité, comme ce fermier du Lincolnshire dans *Alton Locke* (*b*) : « Je m'en vas vous montrer queuqu'chose comme un champ de fèves.

1. *Odyssée*, X, 510.

(*a*) En français, dans le texte.

(*b*) Titre d'un roman bien connu de Ch. Kingsley.

C'est pas ces maudites montées et descentes qui vous secouent la mangeaille hors du ventre. C'est plat comme l'aire d'une grange, dix lieues à la ronde. C'est là qu'il fait bon vivre ».

Je ne sais si j'ai entièrement raison (je n'ai certainement pas tout à fait tort), mais il me semble que le paysage de plaine, dans sa fraîcheur simple et féconde, avec ses arbres droits et ses rivières silencieuses, peut satisfaire, d'une manière générale, l'esprit humain. J'approuve Homère en ce sens que, si j'avais à inculquer à un artiste, l'impression du « charme » que peut dégager un paysage, je ne l'enverrais ni en Italie, ni en Grèce, mais dans ces bois de trembles, entre Arras et Amiens.

Mais revenons à notre paysage homérique. Dans sa perfection, il comprend, comme dans les exemples que nous venons de donner, le feuillage et la prairie. S'il est incomplet, il comporte l'un ou l'autre de ces deux éléments, de préférence la prairie ou le champ cultivé. C'est ainsi que des prairies d'aspodèles attendent les morts, aux Champs-Élysées ; Orion, qui chassa dans les montagnes, pendant sa vie, poursuit, dans ces plaines, les esprits des bêtes¹. Ainsi encore les sirènes chantent dans les prairies (*a*). Dans plusieurs passages de l'*Odyssée*, se manifeste une tendance à déprécier la pauvre Ithaque parce qu'elle est rocheuse, bonne seulement pour les chèvres, parce qu'elle ne contient pas de « prairies ». C'est pourquoi Télémaque refuse les chevaux dont l'Atride veut lui faire présent, et le félicite de régner sur une plaine où poussent abondamment le « lotus, les joncs », le blé et l'orge (*b*). Remarquez cette insistance à

^{1.} *Odyssée*, XI, 571 ; XXIV, 13. La couche de Cérès, avec l'exactitude dont Homère est coutumier, est un champ labouré.

(*a*) *Od.* XII, 45.

(*b*) *Odyssée*, chant XV.

priser les plantes de marais, ou tout au moins poussant dans une plaine basse, bien irriguée, ou sur les rives des cours d'eau. Lorsque Scamandre est repoussé par Vulcain, Homère dit tristement « que tous ses lotus, ses joncs et ses roseaux furent brûlés (*a*) », et lorsque Ulysse, ayant fait naufrage, après avoir été battu par les vagues durant plusieurs jours et plusieurs nuits, sur un radeau et sur un mât, atteint enfin la rive, à l'embouchure d'un fleuve abondant, il se jette d'abord dans ses *joncs*, puis, en témoignage de gratitude, embrasse la terre « qui donne du blé », l'opposant, dans son cœur, à la mer stérile et dévorante¹.

Nous rencontrons, dans ce même passage, diverses expressions caractéristiques traduisant le plaisir que les Grecs ressentaient à la vue des arbres. Lorsque Ulysse voit de loin la terre et se réjouit, « comme les enfants se réjouissent de la guérison de leur père malade », ce n'est pas seulement la vue de la terre qui lui cause cette joie, mais celle de la « terre et des bois ». Homère ne gaspille jamais un mot, du moins dans un passage comme celui-ci ; et ce qui, chez un autre poète, ne serait qu'une cheville inutile, exprime chez lui ce sentiment, généralement répandu en Grèce, qu'un pays ne pouvait avoir de valeur et de charme que pour autant qu'il s'y trouvât des *bois* (ou du blé, mais les champs, ou la plaine, ne pouvaient être aperçus d'aussi loin que la masse noire des forêts, sur les collines). C'est par ses roseaux et son blé que la plaine, c'est par leur bois que les collines devaient réjouir le cœur d'un homme ballotté, depuis plusieurs jours, sur les abîmes de la mer. Cette idée que les blés et les bois représentent la richesse, les prémices

(a) *Il.* XXI, 351.

^{1.} *Odyssée*, V, 398.

de la terre, est très bien indiquée dans un autre passage de l'Odyssée¹ où les matelots, jetés sur une île déserte, et n'ayant pas de nourriture à offrir en sacrifice, cueillent des feuilles d'arbre et les répandent sur le brasier, à la place de farine.

Chaque expression relative à cet épisode des aventures d'Ulysse, se rapporte néanmoins au caractère agréable et utile des choses, non à leur beauté. Après avoir embrassé avec reconnaissance la terre, qui donne le blé, le héros se demande comment il va passer la nuit. Il hésite un instant entre deux dangers : le froid humide qui l'attend au bord du fleuve, et les bêtes sauvages qu'il risque de rencontrer dans le bois. Ayant choisi le bois, il y découvre un berceau de verdure formé par deux oliviers, l'un cultivé, l'autre sauvage, entrelaçant leurs branches, ou — pour traduire avec plus de précision l'expression graphique d'Homère — *entr'échangeant* leurs branches. (Souvent, dans un fourré épais on ne parvient pas à déterminer à quel arbre appartient chaque branche.) Sous cet abri qui ne laisse passer ni le vent, ni la pluie, ni le soleil, Ulysse amasse « la *vaine* (ou *inutile*) dépouille des feuilles mortes » — autre excellente expression s'appliquant ailleurs aux chagrins, aux larmes inutiles — et, les ayant mis en tas, il s'en fait un lit, et s'endort, après s'en être couvert le corps « comme on couvre les braises de cendres ».

Rien n'exprime avec plus d'intensité les *faits* que ce passage : la mort, le vide, dans la vaine chute des feuilles, la vie sourde du corps humain, son ardeur, son héroïsme, sa force, dormant sous le tas de feuilles brunes, comme le charbon sous la cendre, et la force vivante des branches nouées, mêlées les unes aux autres,

1. *Odyssée*, XII, 357.

au-dessus. Mais on chercherait vainement, sauf en ce qui concerne l'homme, la plus vague suggestion éveillant l'idée de *beauté*. Le berceau de feuillage n'est admiré que comme un parfait abri, les feuilles mortes, comme une excellente couche, et Homère ne témoigne pas plus d'enthousiasme ou d'émotion, en nous les décrivant, que s'il nous disait comment la servante du « Cheval Blanc » sécha le matelas du lit et y ajouta deux couvertures de plus. Et il ne réclame pas de nous plus d'émotion qu'il n'en ressent lui-même.

C'est cette même subordination de la nature aux besoins de l'homme qui permet au Grec de prendre un certain plaisir à la vue des *rochers*, lorsque ceux-ci forment une *grotte* — mais seulement dans ce cas. Sous tout autre aspect, surtout s'ils sont vides et hérissés de pointes, ils l'épouvantent, mais s'ils sont polis, « sculptés » comme le flanc d'un navire, s'ils forment une grotte où il puisse s'abriter, leur présence lui devient supportable. Si nous associons donc l'image d'un bois touffu et ombreux, d'une mer calme, enclose dans un port par des promontoires rocheux, et de cavernes et de grottes s'ouvrant dans la roche polie, nous obtenons le type de paysage le plus agréable qu'un Grec puisse imaginer — après, bien entendu, la prairie marécageuse et le bois de peupliers.

Ce dernier aspect est toujours maintenu, si possible. C'est ainsi qu'en parlant du pays des Cyclopes comme possédant toutes les perfections, Homère dit d'abord : « Il y a de douces prairies *marécageuses* près de la mer, et de la bonne terre arable, riche et grasse, donnant de belles et hautes récoltes, et où poussent des vignes toujours couvertes de fruits ». Ensuite : « Le port est si calme qu'il n'est pas nécessaire de haler les bateaux et, au fond du golfe, une belle source claire

jaillit sous une grotte entourée de toutes parts par des trembles¹ ».

Dans tout ceci, je ne saurais trop insister sur l'absence complète du sentiment que nous appelons le pittoresque, et sur la préoccupation constante de l'auteur de s'attacher aux choses agréables ou utiles. Toute sa conception du paysage est résumée d'une manière caractéristique par Pallas elle-même, lorsqu'elle s'adresse à Ulysse qui, après toutes ses tribulations, ne reconnaît plus son propre pays. Elle s'efforce de le décrire avec autant de douceur et d'amabilité que possible : « Cette Ithaque est vraiment un assez rude pays qu'il n'est pas agréable de parcourir sur un char. Pourtant, il pourrait être pire ; il donne beaucoup de blé et du bon vin ; on y trouve toujours de la pluie et la rosée y est abondante et féconde. Il fournit de bons pâturages pour les chèvres et les bœufs, toute sorte de bois, et des sources qui ne dessèchent jamais » (a).

1. *Odyssée*, IX, 132, etc.

(a) *Odyssée*, chant XIII.

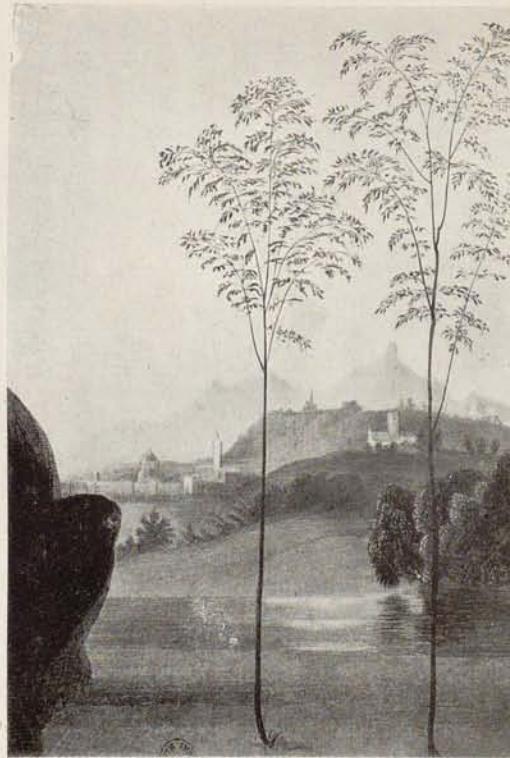


Figure A.

DÉTAIL DE PAYSAGE, D'APRÈS RAPHAËL
(Voir Pl. IV.)
(Page 141.)

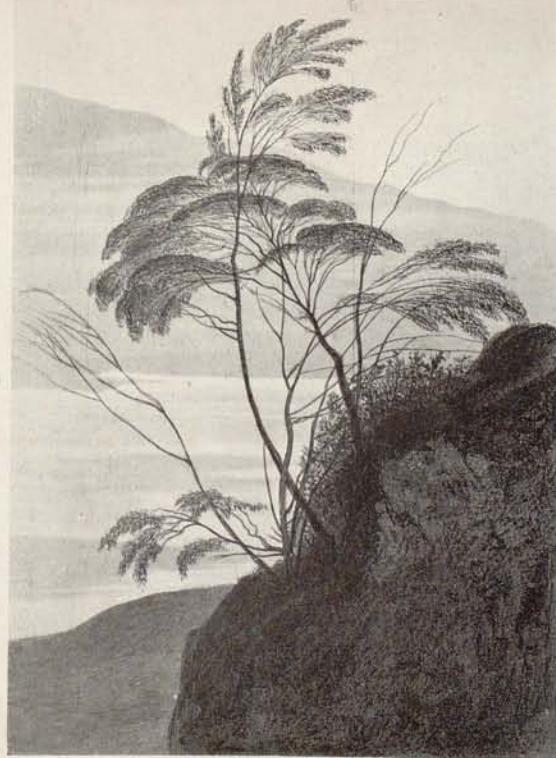
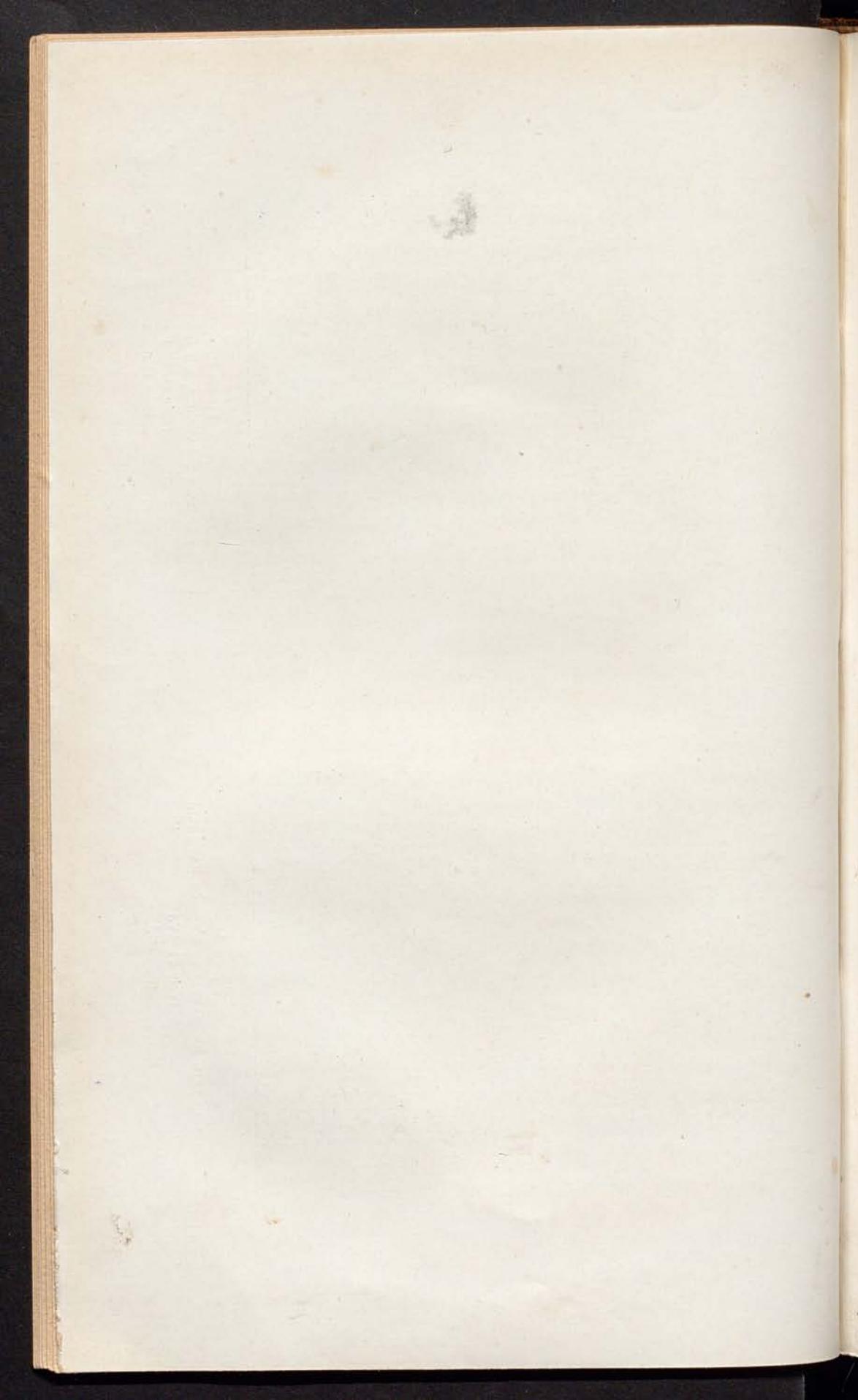


Figure B.

DÉTAIL DE PAYSAGE, D'APRÈS LE TITIEN
(Voir Pl. IX.)
(Page 144.)



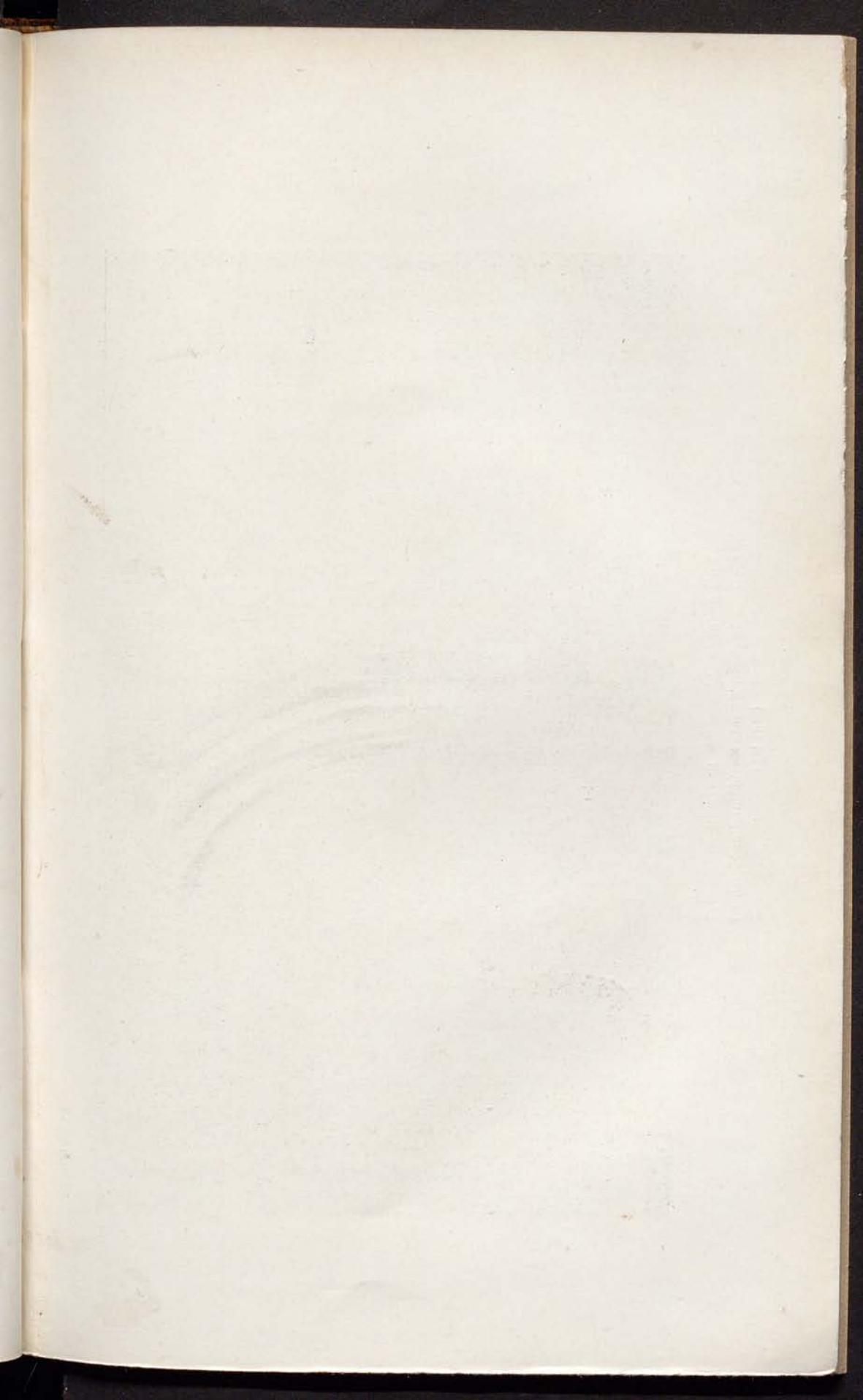




Photo Alinari.

DOM GHIRLANDAJO. — LE BAPTÈME DU CHRIST
(Fresque du chœur à Santa Maria Novella, Florence.)
(Page 142.)

CHAPITRE IV

DU PAYSAGE MÉDIÉVAL. — LES CHAMPS

Dans l'examen du paysage classique auquel nous nous sommes livrés, nous avons été contraints de nous borner aux témoignages écrits qui sont parvenus jusqu'à nous. L'étude des paysages sculptés d'Égypte et d'Assyrie aurait certes pu nous fournir des données intéressantes, mais pas assez importantes pour justifier un tel travail. Le paysage sculpté est nécessairement limité, et n'exprime que partiellement les sentiments de l'artisan ; il est plutôt destiné à localiser et à expliquer les événements qu'à décrire la nature. Mais, au moyen âge, la situation est totalement différente. Nous possédons des paysages écrits, sculptés et peints, portant l'empreinte du caractère de chaque localité importante d'Europe.

D'une manière générale, ce témoignage nous amène à faire une curieuse remarque. Il montre que l'esprit médiéval est d'accord avec l'esprit classique pour considérer les plaines, les ruisseaux et les bois de trembles comme les endroits les plus agréables de la terre, et pour proscrire et détester le séjour des rochers et des montagnes. Mais il en diffère complètement à un autre point de vue tout aussi important : chez lui, le coin de plaine idéal n'est jamais un champ labouré, une prairie de lotus, ou un riche pâturage, mais le sol d'un *jardin* couvert de fleurs et divisé par des haies parfumées, entourant un château. Il se plaît à considérer les trembles, non parce

que « le charron » (*a*) peut en faire des roues, mais parce que leur ombre est gracieuse. Les arbres fruitiers, couverts de fruits délicieux, surtout de pommes et d'oranges, jouent un rôle encore plus important. Des oiseaux chanteurs — non des « mouettes », mais des rossignols¹ — sont perchés sur chaque buisson, et l'occupation idéale de l'humanité ne consiste plus à cultiver le jardin ou le champ, mais à cueillir des roses et à manger des oranges dans l'un, et à chasser au faucon dans l'autre.

Enfin, le paysage montagneux, quoique méprisé comme lieu d'habitation, est toujours considéré comme favorable à la méditation et à la communication avec les esprits supérieurs. Même dans le paysage idéal de la vie quotidienne, les montagnes procurent un certain plaisir, pourvu qu'elles soient suffisamment loin.

Dans ce changement, il y a trois points de la plus haute importance à considérer.

D'abord, le mépris du travail agricole par la noblesse ; changement néfaste et qui provoquera ultérieurement la ruine de cette classe. Il se traduit, dans le paysage médiéval, par le caractère essentiellement plaisant et horticole de chaque détail ; par les clôtures, les haies, les murs du château, et l'abondance de fleurs inutiles et charmantes, surtout des roses. Les chevaliers et les dames chantent ou se font la cour dans ces lieux charmants. L'idée de représenter un vieux chevalier, comme Laërté (si bas qu'il soit tombé), armé d'une « paire de gants pour le protéger des épines », et taillant un rang de ceps, aurait été considérée comme un monstrueux outrage aux conve-

(*a*) ἀρματοπηγος ανηρ (Il. IV, 485).

1. L'antipathie du moyen âge pour la *mer* constitue un sujet si intéressant que je me réserve de le discuter séparément dans un autre ouvrage, actuellement en préparation : *Les ports d'Angleterre*.

nances ; et si un sénateur avait été trouvé poussant sa charrue, comme Cincinnatus, il n'aurait sans doute plus jamais pu se présenter dans la bonne société.

Un second point, d'une égale importance, est le plus grand plaisir ressenti en présence de la nature. Lorsqu'un Grec désirait se donner du bon temps, il s'enfermait dans un bel atrium, avec un bon dîner, auquel étaient conviés des philosophes et des musiciens. Mais le chevalier se rendait dans son jardin pour cueillir des roses et entendre chanter les oiseaux, ou chassait à courre ou à l'oiseau. La soirée, quoique parfois très bruyante, n'était pas le meilleur moment de sa journée de plaisir. Si l'on veut représenter les charmes du monde, comme opposés à l'horreur de la mort, on ne décrira jamais un banquet dans une salle, mais un dessert raffiné, dans un bosquet d'orangers, avec des musiciens jouant sous les arbres, ou une chasse, par un beau matin de mai, le faucon sur le poing (a).

Ce changement est très salutaire et particulièrement intéressant à observer.

Le troisième point concerne l'idée que l'on ne peut être parfait si l'on se contente de manger des pommes et de chasser au faucon, qu'il y a autre chose à faire dans la vie, et que les montagnes, par contraste avec les délices des jardins, sont l'endroit où cette autre chose peut le mieux s'apprendre. Ceci provoque évidemment un respect tout nouveau pour les montagnes, et constitue un autre changement salutaire dans les aspirations du cœur humain.

Jetons un coup d'œil sur les symptômes indiquant ces changements et sur les diverses conséquences qu'ils provoquent.

Les deux premiers, quoiqu'ils ne soient pas également

(a) Voir le *Triomphe de la Mort*, fresque des Lorenzetti (xive siècle) au Campo Santo de Pise. Un détail caractéristique de cette œuvre est reproduit sur la pl. I.

favorables, sont en relation intime. Si l'on prend un plaisir plus poétique à contempler la nature, c'est précisément parce qu'on ne l'envisage plus avec l'œil du fermier ; dans la mesure où les plantes et les fleurs cessent d'être utiles, elles deviennent charmantes. Ce ne sont pas les poireaux, mais les lys et les roses qui constituent l'intérêt d'un jardin. La prairie qu'un Grec n'aurait regardée que pour évaluer la *quantité de fourrage* qu'il pouvait y trouver, devient, pour le chevalier médiéval, un tapis sur lequel dansent de beaux pieds, et il ressent d'autant mieux sa douceur, sa couleur, sa beauté. Le ruisseau que le Grec s'enorgueillissait de capter dans un réservoir, sous le seuil du palais, eût formé, sous la conduite du médiéval, de jolis étangs ou de brillantes fontaines, et eût été considéré tantôt comme le miroir où viennent se refléter de beaux visages, tantôt comme un sortilège captivant les rayons du soleil et l'arc-en-ciel.

Ce changement de sentiment en implique deux autres. Lorsque les fleurs et l'herbe étaient regardées comme des moyens de subsistance — avec le respect que le travailleur réfléchi doit toujours accorder à ces dons de Dieu qui sont indispensables à sa vie — quoique leur beauté fût moins bien comprise, leur origine divine était plus sincèrement reconnue. Quoique moins admirés pour eux-mêmes, les arbres fruitiers, couverts de fruits, et les herbes, couvertes de semences, s'associaient solennellement, dans le cœur de l'homme, avec le culte de Cérès, de Pomone et de Pan. Mais lorsque l'aristocratie perdit plus ou moins ce sens d'utile beauté, en se déchargeant des soucis de l'agriculture sur le paysan, la fleur et le fruit, dont l'éclat et la richesse ne constituaient plus qu'une source de plaisir, ne furent plus considérés seulement comme les dons solennels de la divinité. Ils devinrent des jouets, non des trésors, des cadeaux de fête, non la récompense

promise d'un travail. Alors que le Grec n'aurait pu fouler du pied un sillon ou cueillir les grappes d'une vigne grimpante, sans songer, avec reconnaissance, aux dieux des champs et des feuilles qui font fructifier les semences et éclore les boutons de fleurs, le chevalier médiéval cueillait des violettes pour couronner, de leurs guirlandes, les cheveux de sa dame, ou semait à ses pieds la rose stérile, sans que la nature qui les lui donnait provoquât en lui autre chose qu'un enthousiasme superficiel, fugitif et inconscient. Avec le sacrifice ritualiste juif, avec la mythologie payenne, l'idée de l'offrande des mets et des premiers fruits, ainsi que toutes les pieuses conceptions qui s'associent aux dons de la nature, s'effaça progressivement de l'esprit de ceux qui se consacraient à l'art et à la littérature, tandis que le paysan, réduit en servage, devenait incapable, faute de culture générale, de créer une œuvre d'imagination. Mais, d'autre part, dans la mesure où l'idée d'une présence spirituelle définie disparaissait de la nature inanimée, le sentiment du *mystère* de la vie des choses elles-mêmes se développait de plus en plus, et l'esprit s'ouvrait à ce courant de sympathie illusoire, mais touchante qui caractérise l'époque moderne.

Une autre différence devait se manifester, résultant du caractère beaucoup plus solitaire de la vie des barons, privée de l'intérêt des travaux agricoles. Le palais d'un chef grec de l'époque primitive pouvait être entouré de jardins, de champs et de fermes, mais il était toujours situé à proximité de quelque ville, de quelque port actif. Plus tard, la ville elle-même devint la principale résidence du chef, et il ne se rendait à la campagne que pour visiter ses fermes, ou pour la traverser au cours d'un voyage. Tout autre était la vie du baron médiéval, niché à la pointe de quelque promontoire ou au sommet d'un rocher. Il ne pénétrait dans la ville qu'exceptionnellement, pour

quelque grave raison politique, ou en temps de guerre, et passait presque toute sa vie isolé comme un lion dans sa tanière. Le village habité par ses serfs s'échelonnait, il est vrai, sur les flancs de la montagne, à ses pieds, mais sa propre demeure se dressait au-dessus, auprès des nuages taciturnes, commandant, du soir au matin, le cours de quelque rivière silencieuse et l'ondulation infinie de montagnes inaccessibles. Quelle différente conception de la nature devaient se faire le noble vivant en Grèce, sous les portiques de marbre d'un groupe de temples et de palais, au milieu d'une plaine couverte de champs de blé et de bois d'oliviers, au bord d'une mer étincelante, semée de voiles nombreuses — et le maître de quelque promontoire montagneux, dans quelque recouin du nord de l'Europe, épiant, un jour après l'autre, du haut du tas de pierres battues par la tempête qui forme ses tours, l'éclat de la mer déserte déferlant sur les sables d'Harlech (*a*), ou les brumes éternellement changeantes, parmi les sapins immuables qui hérisSENT les crêtes du Jura.

La plus grande fréquence des voyages et des pèlerinages, la plus grande étendue des pays traversés, et le plus grand isolement du voyageur contribuèrent également à produire ce résultat. Pour le Grec, un voyage en Égypte ou dans l'Hellespont devenait un sujet de gloire et était célébré longtemps par la légende ; les forêts du Danube et les rochers de Sicile marquaient les limites du monde intelligible. Lorsqu'il traversait ce domaine restreint, c'était presque toujours à bord d'une flotte ou avec une armée ; le camp peuplait la plaine et les vaisseaux, l'un derrière l'autre, serraient avec prudence les côtes de près. Mais, pour le chevalier médiéval, des bruyères de l'Écosse aux sables de Syrie, le monde n'était

(*a*) Sur la côte ouest du Pays de Galles.

qu'un vaste champ d'exercices et d'aventures. La marche puissante de son destrier pénétrait les forêts les plus reculées et soutenait l'ardeur des déserts inconnus. Très souvent seul — ou accompagné seulement par des hommes d'armes, de rang inférieur, incapables de partager toutes ses pensées — il doit avoir été fréquemment contraint de nouer, avec la nature silencieuse qui l'entourait, une confuse amitié; il doit certainement avoir parlé parfois de son amour aux fleurs, qui bordaient son chemin, et de ses ambitions aux nuages fugitifs.

Mais, à un autre point de vue, l'idée qu'il convient de se retirer du monde pour se mortifier, pour combattre les démons, pour communier avec les anges et avec leur Roi — ayant pour elle l'autorité et le constant exemple du Christ même — revêtit, dans l'esprit médiéval, les solitudes montagneuses d'un sentiment de terreur et de sainteté, totalement différent de celui qu'elles inspirent aux époques non-chrétiennes. D'une part, on attachait un caractère de sainteté aux solitudes rocheuses, parce que ce fut toujours sur les montagnes que la divinité se manifesta le plus clairement aux hommes, et parce que c'est parmi elles que les saints de Dieu se retirèrent pour méditer, pour communier de plus près avec Lui et pour se préparer à la mort. Des hommes familiarisés avec l'histoire de Moïse, seul sur l'Horeb, ou avec celle d'Israël au Sinaï, d'Élie au bord du ruisseau de Cherith et dans la grotte de l'Horeb, — avec les morts de Moïse et d'Aaron, sur l'Hor et sur le Nebo, avec les derniers moments de la fille de Jephthé, parmi les montagnes de Judée, avec l'exemple fréquent donné par le Christ, gravissant les montagnes pour prier, pour subir la tentation dans le désert de la mer Morte, pour prêcher son sermon sur la montagne de Capharnaüm, pour être transfiguré au sommet du Tabor, pour errer soir et matin dans le jardin

des Oliviers, durant les quatre ou cinq jours qui précédèrent sa Crucifixion (*a*) — ces hommes ne pouvaient regarder sans respect et sans amour les montagnes bleues qui encerclaient leur horizon d'or, ou qui attiraient sur leurs crêtes, du haut du ciel plus obscur, de mystérieux nuages. Mais à ce sentiment de respect s'associait une étrange impression de terreur. Tous ces souvenirs de la vie des prophètes, de la présence des anges, des pensées et des paroles éternelles du Sauveur, séparaient les montagnes de l'activité du monde ; elles ne pouvaient être approchées sans appréhension que par ceux qui la condamnaient. S'il avait semblé nécessaire aux hommes les plus nobles de se recueillir dans les montagnes, afin de mieux accomplir leur mission et de purifier leur esprit ; par comparaison, la vie journalière de la plaine devait être profane et dangereuse, et, pour ceux qui aimait cette vie et ses œuvres, les montagnes semblaient lourdes d'un constant reproche ; leur vue leur causait forcément une crainte pénible.

Dans toutes ces transformations de caractère et de principe, nous relevons une tendance à envisager la nature avec un sentiment passionné, attendri ou craintif, qui se rapproche beaucoup — sauf cette peur mystérieuse des montagnes — des sentiments que nous éprouvons aujourd'hui. Mais il est *un* trait que les médiévaux possèdent en commun avec les anciens, et c'est précisément le plus important, de part et d'autre. Il s'oppose à tous les sentiments que nous avons examinés jusqu'ici : c'est leur constante admiration pour la beauté humaine. Entraînés à peu près de la même manière que les Grecs,

(*a*) Voir *Exode* III, 12. *Deutéronome* XXIII, 2. — 1 *Rois* XVII, 5. — *Deut.* XXXIV, 5. — *Nombres* XX, 28. — *Juges* XI, 37 et *Mathieu* IV, 1; V, 27; XVII, 1; *Luc* IX, 28; *Math.* XXI, 30; *Luc* XXII, 39.

depuis leur jeunesse, les médiévaux présentaient encore un type plus parfait. Quoique leurs traits fussent moins sculpturaux, moins réguliers, et présentassent, par suite du mélange des races, une certaine lourdeur d'expression septentrionale, quoique leurs lèvres fussent plus minces et que leurs sourcils en broussaille fussent moins bien arqués, ils possédaient un caractère à la fois plus sérieux et plus raffiné, dérivant de l'éducation donnée à leur pensée par la religion chrétienne, et de leur existence plus aventureuse et plus variée. Les femmes et les hommes atteignirent, au moyen âge, un degré de beauté individuelle auquel la période classique ne peut rien opposer de comparable, et cette beauté était mise en valeur par les vêtements les plus splendides et les plus gracieux que l'humanité ait jamais inventés. Leur génie artistique était, en grande partie, orienté vers ce but, et leurs meilleurs artisans et leurs plus brillants inventeurs se consacraient à tresser une cotte de mailles et à broder une robe. L'art exquis de l'émaillage et du ciselage des métaux leur permettait de rendre une armure aussi brillante et aussi délicate que le plumage d'un oiseau tropical, et la fantaisie la plus variée et la plus vivante se déployait dans les gradations de couleur, dans les caprices sauvages de la forme des boucliers et des cimiers. De tous les beaux spectacles sur lesquels les yeux pouvaient se porter, à cette époque, aucun ne devait pouvoir rivaliser avec celui d'un jeune chevalier, chevauchant dans le soleil matinal, plein de foi et d'espérance.

Le premier effet de ce merveilleux développement de la beauté physique fut, exactement comme en Grèce, de détourner les yeux et les pensées des médiévaux de toute autre beauté, et de leur faire surtout considérer l'herbe des prés comme un tapis pour la danse, comme l'arène d'un tournoi, ou comme une utile récolte de fourrage. Le

deuxième, pour autant que leur attention se portât sur la nature inanimée, fut de les faire s'intéresser uniquement à ce qui est gracieux, symétrique et brillant de couleur. Ils repoussaient immédiatement dans le domaine des « barbares » et des géants monstrueux, tout ce qui était aigu, rude, sombre, désordonné et confus. Ils n'admireraient que ce qui était tendre, brillant, équilibré, clôturé, symétrique — symétrique, dans le sens noble et libre du mot, car ce que nous appelons aujourd'hui « symétrie » ou « équilibre » diffère autant de cette symétrie médiévale que l'équilibre d'une balance d'épicier ou celui d'une momie égyptienne, les bras liés aux côtés, diffèrent de celui d'un chevalier au galop, frappant un ennemi de sa hache d'armes. L'équilibre de la momie semble parfait, mais ne l'est pourtant pas, si vous en pesez la poussière. L'équilibre du chevalier oscille et varie comme le vent, et reste pourtant aussi scrupuleusement exact que les lois mêmes de la vie.

Cet amour de la symétrie était encore accentué par la tâche spéciale remplie par l'art, à cette époque. Pour ciseler une fleur ou une feuille dans une armure, ou pour la peindre sur un vitrail, il était indispensable de supprimer ses caractères complexes, et de la réduire à la forme simple et disciplinée d'un type d'ornementation. D'autant plus que, pour des raisons pratiques, le motif devait être parfaitement reconnaissable de loin. Il importait peu qu'il fût, de près, une fidèle imitation de la nature, mais il était de la plus haute importance que, dès que l'étendard d'un chevalier apparaissait au soleil, au détour de la route, ou s'élevait, déchiré et sanglant, au-dessus de la poussière du combat, on pût encore reconnaître les armes qu'il portait.

Parmi le tumulte de cette scène,
Ils virent voler le faucon de Marmion,

*Et la blanche bannière de Tunstall
Et le lion brillant d'Edmund Howard (a).*

Il importait qu'ils vissent non seulement que c'était un faucon, mais le faucon de Lord Marmion, non seulement un lion, mais le lion d'Howard. Pour atteindre ce degré d'*intelligibilité*, on sacrifiait tout élément de ressemblance secondaire et, avant tout, les lignes *courbes* qui provoquent surtout la confusion. Le dos droit et prolongé, la queue doublement prolongée, les griffes dessinées séparément, et autres caractères rectilignes et contraires à la nature, devinrent les traits auxquels on pouvait distinguer, au milieu du tourbillon confus de la mêlée, le léopard du chien, et le lion du loup. Et, malgré ces altérations nécessaires (si souvent méprisées aujourd'hui par notre esprit superficiel), l'artiste médiéval obtenait un dessin d'une extraordinaire vitalité (b).

Il était encore nécessaire, pour obtenir une brillante harmonie de couleur et une composition parfaitement claire, de rejeter toute ombre confuse, toute ligne vague ou indécise. La plupart des artisans étaient ainsi contraints de méconnaître complètement l'aspect naturel des choses, et de se livrer à un mode de représentation consistant à peindre un sanglier ou un lion en bleu, en or ou en écarlate, suivant l'écusson du chevalier ou la nécessité d'introduire l'une ou l'autre de ces couleurs dans l'ensemble — et à nier qu'aucun objet pût jamais porter une ombre ou pût être modifié par le degré de lumière qu'il reçoit.

Tout ceci était, dans un certain sens et pour obtenir un certain résultat, absolument légitime, admirable et merveilleux, et ceux qui s'en moquent, qui méprisent ce

(a) Extrait du *Marmion* de Walter Scott, VI, 26.

(b) Voir, comme exemple de ce style, la plante de cyclamen reproduite planche II, fig. a.

style et n'y puissent aucun plaisir sont totalement ignorants des plus nobles principes de l'art et des premiers éléments relatifs à l'usage des couleurs. Mais, si admirable qu'ait été cette méthode, elle n'en distrayait pas moins les hommes de l'observation des beautés les plus délicates et les plus subtiles de la nature. De sorte que l'artiste, qui avait d'abord considéré la nature *légèrement*, comme subordonnée à l'homme, se trouvait amené maintenant à l'interpréter *inexactement*, parce qu'il devait constamment l'altérer et la simplifier, pour des raisons pratiques.

Si nous groupons tous ces différents caractères du sentiment de la nature au moyen âge, nous obtiendrons le tableau suivant :

1^o Amour du jardin, au lieu de la ferme, substituant aux conceptions pratiques et agricoles de la nature, une contemplation sentimentale ;

2^o Perte du sentiment de la présence divine, inspirant une foule de fantaisies et de légendes relatives à l'animation des plantes, des fleurs, des nuages, etc. ;

3^o Relations constantes et paisibles avec la nature sauvage ;

4^o Idée que les anges et les démons hantent les montagnes, entraînant une pieuse crainte de celles-ci ;

5^o Importance prédominante de la beauté humaine, provoquant un mépris relatif pour la nature inanimée ;

6^o Amour de l'ordre, de la lumière, de la clarté et de la symétrie, engendrant une certaine hostilité à l'égard de tout ce qui est sauvage, sombre ou mystérieux dans la nature ;

7^o Inexactitude dans l'observation de la nature, dérivant de l'habitude d'altérer ses formes.

Comme résultat de la combinaison de ces divers éléments, nous devrions nous attendre à trouver, dans le paysage médiéval — comparé au paysage grec —,

un sentiment beaucoup plus élevé, une sympathie beaucoup plus intense, plus ou moins tempérés par un plus grand respect pour la beauté humaine et, par conséquent, entièrement subordonnés aux besoins de l'homme. Il s'y mêlera une certaine crainte pieuse, de curieuses superstitions, et il se trouvera entravé, dans son expression, par un certain formalisme — tantôt sage et nécessaire, tantôt décelant une ignorance et une inexactitude d'observation injustifiables.

Examinons maintenant les faits.

Le paysage du moyen âge est admirablement représenté dans les enluminures des manuscrits des romans, datant du milieu du xv^e siècle. Avant cette date, on rencontre des paysages primitifs traités à peu près comme un simple motif de décoration, après, se trouve le paysage plus récent, plus ou moins influencé par nos idées modernes et nos procédés d'imitation.

Ces paysages du milieu du xv^e siècle sont presque toujours composés d'un ou deux groupes de grands arbres, d'une rivière sinuueuse et d'un château ou d'un jardin. Ce qui frappe surtout, dans ce dernier, c'est le *bon ordre* qui y règne; l'artiste met en évidence les clôtures, il entoure les espaliers de gracieuses guirlandes d'églantiers, et il place des pots d'orangers sur les murs, veillant à ce qu'aucune brique ne se détache des uns et qu'aucune branche ne se brise sur les autres. Les troubles et les nombreuses guerres de l'époque avaient fait de la sécurité la première condition du charme d'un endroit, de sorte qu'un artiste ne pouvait concevoir le Paradis s'il ne l'entourait d'un fossé, et ne croyait pouvoir mieux indiquer son entrée que par une étroite porte à guichet, surveillée par son portier.

Voici la description que Macaulay donne de l'un de ces paysages : « Nous avons un carré parfait, limité par

les fleuves Pison, Gihon, Hiddekel et Euphrate, traversés chacun par un pont au milieu ; des parterres de fleurs rectangulaires ; un long canal, avec une clôture et des quais de briques tout neufs ; l'arbre de la science, taillé comme un des tilleuls derrière les Tuilleries, se dressant au milieu de la principale avenue ; le serpent enroulé autour, l'homme à droite, la femme à gauche, et les bêtes formant un cercle parfait autour d'eux (a). »

Tout ceci est parfaitement exact et semble, ainsi décrit, parfaitement absurde. Le seul côté absurde de cette affaire, est pourtant l'exquise *naïveté* dont fait preuve l'historien, lorsqu'il suppose que ce curieux paysage dénote, chez son auteur, une profonde infériorité intellectuelle, alors que c'est lui, au contraire dont l'esprit se trouve en défaut, lorsqu'il ne comprend pas que des nations qui, durant leur jeunesse, avaient été décimées parmi les sables et les serpents de Syrie, ne connaissaient pas un peu mieux l'Orient que les élèves d'une Académie Royale moderne, et que cette curieuse symétrie était purement symbolique. M. Macaulay ignore évidemment que le serpent à tête humaine, enroulé autour de l'arbre, était le symbole universellement reconnu du mauvais ange, depuis l'aurore de l'art religieux jusqu'à Michel-Ange ; que les plus grands artistes religieux placent toujours l'homme, d'un côté de l'arbre, et la femme, de l'autre, afin de marquer l'équilibre de leur double règne que le péché va ruiner ; que, lorsque les bêtes sont rangées en cercle autour d'eux (ce trait est beaucoup moins fréquent), c'est pour exprimer qu'elles n'étaient pas sauvages, mais obéissantes, intelligentes et disciplinées ; et que les quatre fleuves sont endigués en carré, pour indiquer que les

(a) *Macaulay's Essays.* (*Moore's Life of Lord Byron.*)

eaux qui, aujourd'hui, errent au hasard, détruisant tout dans leur fureur, avaient alors pour principale mission d' « arroser le jardin » de Dieu (*a*). Sa description n'en est pas moins intéressante en ce qu'elle illustre l'amour des *clôtures* que manifeste l'esprit médiéval et dont j'ai parlé plus haut.

A côté de ce singulier formalisme, nous trouvons aussi, chez le médiéval, un plaisir spécial à représenter des fleurs d'agrément avec tous leurs détails et un contour toujours précis. Le ciel est toujours bleu, avec quelques délicats nuages blancs, et les montagnes bleues se dressent dans le lointain, si le paysage doit être agréable; elles se rapprochent, au contraire, et se divisent en de curieux rochers surplombants, s'il doit donner une impression de recueillement ou d'isolement mystique. Mais le tout — fleurs, châteaux, rivières, nuages et rochers — reste subordonné aux figures humaines du premier plan et n'a d'autre but que de commenter leurs aventures et leurs travaux.

Avant d'atteindre ce développement, le paysage avait une forme purement synthétique; les contours des objets indispensables à la compréhension de la scène représentée étaient simplement tracés sur un fond d'or ou sur un fond de couleur échiqueté, non sur le ciel. Le passage du fond d'or (caractérisant les meilleures œuvres du XIII^e siècle) et du fond de couleur échiqueté (caractérisant, de même, le XIV^e siècle), au ciel bleu, avec dégradations jusqu'à l'horizon, a lieu au XV^e siècle et indique la transformation qui s'opère, à cette époque, dans l'esprit médiéval. Strictement parlant, nous pourrions diviser l'art chrétien en deux grandes époques — Symbolique et Imitative —, l'époque symbolique s'étendant depuis

(a) *Gen. II, 10.*

les origines jusqu'à la fin du XIV^e siècle, et l'époque imitative s'étendant, de là, jusqu'à la période contemporaine. Dans ces conditions, le fait le plus important, indiquant le point culminant, le grand tournant de l'art, serait cette transformation du fond échiqueté en fond de ciel. La figure b planche II représente l'arbre de la science, tel qu'il paraît sur un manuscrit hébreu de la fin du XIII^e siècle, au British Museum (*Additional 11.639*). Elle illustre le « serpent enroulé autour de l'arbre » de M. Macaulay, et montre l'introduction du fond échiqueté. Elle permettra au lecteur de comprendre l'esprit d'une époque qui ne prétendait pas plus représenter réellement le jardin de l'Eden, par des murailles et des fleuves stylisés, qu'elle ne prétendait fournir une image fidèle du ciel à l'aide de ce fond échiqueté.

Du moment qu'on introduit le ciel (et il est curieux de remarquer combien ce changement est *soudain*, certains manuscrits présentant, à la fois, des fonds échiquetés et des ciels d'un bleu profond délicatement gradués jusqu'à l'horizon), du moment, dis-je, qu'on introduit le ciel, l'esprit de l'art est à jamais transformé et se propose toujours davantage comme but l'imitation de la nature, jusqu'à la période turnérienne. Cette grande division en deux écoles serait donc la meilleure que nous pourrions adopter, mais ce ne serait pas la plus commode. Le grand art médiéval s'épanouit, en effet, autour de ce point culminant, symbolisme d'une part, imitation de l'autre ; il s'étend comme un nuage éblouissant sur le pic montagneux des siècles, descendant en partie sur chacun de ses flancs, de 1200 à 1500, la partie la plus brillante du nuage s'inclinant légèrement en arrière, et se fixant entre 1250 et 1350. La division la plus commode sera donc : art roman ou barbare, jusqu'à 1200, art médiéval, de 1200 à 1500, art moderne, depuis 1500.

Mais c'est seulement au cours de la période primitive ou symbolique de l'art médiéval, s'étendant jusqu'à la fin du XIV^e siècle, que nous pouvons observer, dans toute sa perfection, l'altération subie par les formes naturelles pour satisfaire aux besoins de la décoration, avec les avantages et les imperfections qu'elle entraîne. L'esprit humain était, à cette époque, exactement partagé entre son culte pour la forme humaine, analogue à celui des Grecs, et cette affection sentimentale pour la nature, qui lui était particulière. L'expression de ces deux sentiments variera suivant les lieux et les procédés employés. En peinture, les formes conventionnelles prédominent afin d'obtenir, à la fois, une plus grande clarté dans la composition et plus d'éclat dans les couleurs. En sculpture, au contraire, les objets naturels sont souvent reproduits avec une sympathie et une fidélité qui font honte à l'art moderne. Cette sérieuse contemplation des objets extérieurs et cette tendance à simplifier leur aspect, pour obtenir plus de netteté, amenèrent les artistes décorateurs à deux conclusions abstraites des plus curieuses.

Ils virent d'abord que toute feuille peut être considérée comme l'extension secondaire de la tige qui la porte, comme une irrépressible expression de joie de la part du rameau, à la venue du printemps, se traduisant par l'expansion de son tendre cœur de verdure dans l'espace. Ils virent que, au lieu de croître simplement droit devant elle, comme elle avait fait jusqu'alors, la tige, proclamant violemment sa liberté, manifestait la joie et le plaisir intense qu'elle ressentait à la venue du soleil, en poussant ses jets à droite et à gauche. Soit *a b*, figure *c* (1), planche II, une tige poussant dans la direction de *a* à *b*. Le printemps survient lorsqu'elle atteint *b*; incapable de se contenir, elle pousse aussitôt dans toutes les directions, et saute même en arrière, dans

l'excès de sa joie. Mais, comme ce mouvement rétrograde est contraire à sa nature et à sa destinée, elle ne peut aller aussi loin dans cette dernière direction, et la longueur de chacune des nervures, en lesquelles elle se divise, est exactement proportionnelle au rapport existant entre la direction qu'elles suivent et la destinée naturelle de la plante. Ainsi la nervure *c*, en complet désaccord, par l'orientation de sa vie et de son énergie, avec le plan de développement de l'arbre, est de courte durée; *d* qui ne contrecarre pas autant sa destinée, vit plus longtemps; *e*, mieux adaptée à sa tendance progressive, se prolonge encore davantage. Mais la plus longue nervure de toutes n'a pas cédé aux dispositions vagabondes qui s'emparèrent des autres à la venue du printemps; tout en ressentant autant de joie qu'elles de son avènement, elle n'a pris aucun loisir, s'est appliquée à son travail et a poussé tout droit devant elle.

La figure *c* (6), sur la même planche, qui montre la disposition des nervures dans un platane d'Amérique, illustre parfaitement ce principe. Il se manifeste plus clairement dans cette feuille que dans les autres, parce que les nervures s'y sont évidemment querellées amicalement, au sujet de leurs vacances printanières; les plus dissipées s'en allant, par groupe de trois, de chaque côté, ont dû railler le septième frère, au milieu, qui prétenait marcher droit et accomplir sa tâche. Malgré son isolement, ce septième frère, suivant tranquillement la bonne direction, vit le plus longtemps et amasse le plus gros magot, tandis que les associés de droite et de gauche n'obtiennent qu'un très modeste succès.

Si nous entourons la figure *c* (1), planche II, de deux courbes, passant à l'extrémité des nervures, nous obtenons, dans la figure *c* (2), le type par excellence de toute feuille. Ce type est naturellement modifié de mille

manières par la vie de la plante. Si c'est une plante aquatique, les nervures se développent presque toujours en courbes, semblables à celles que suivent les courants d'eau douce à l'embouchure d'un fleuve, figure *c* (3) (*Alisma Plantago*). Si c'est un des arbres les plus altiers de la terre, elles s'épanouiront en étoile, chaque rayon de la feuille formant un rayon de lumière autour de la cime, figure *c* (5) (*Marronnier d'Inde*). Et si c'est un arbre ordinaire, d'un caractère plus prudent et pratique qu'imagination, elles ne pousseront pas toutes à la fois, mais de temps à autre, à droite et à gauche de la nervure médiane, comme un bon commerçant prenant périodiquement de courtes vacances, figure *c* (4) (*Orme*).

Dans le bourgeon, où tous ces projets de la feuille sont tout d'abord conçus, la jeune feuille est généralement (toujours?) pliée en deux, de manière à présenter le profil d'une demi-feuille, comme dans la figure *c* (7), mais suivant une disposition d'une exquise complexité. La figure *c* (9), par exemple, représente un bourgeon de feuille de rose. Le dessin indiqué dans la figure *c* (8) (dans lequel la ligne inférieure est légèrement recourbée pour indiquer la souplesse de la vie) exprime donc, pour jamais, l'expansion joyeuse de la jeunesse végétale ; de toutes les formes, c'est celle qui procure à l'âme humaine la jouissance la plus pure. Elle apparaît, sous mille aspects différents, dans les bourgeons et dans les profils des feuilles. C'est la constante répétition de ce dessin typique qui confère son charme à la branche de ronces, figure *c* (10), planche II, et nous verrons qu'il ne joue pas un rôle moins important dans les chaînes de montagne, quoique, dans ce cas, les forces *destructives* prennent la place des forces *vitales*.

Les grands artistes du XIII^e siècle furent les premiers à aboutir à cette conclusion abstraite. Alors qu'avant eux

l'ornementation s'était toujours développée suivant une subdivision symétrique de plus en plus délicate, ils se contentèrent d'adopter ce simple motif, comme un de ses

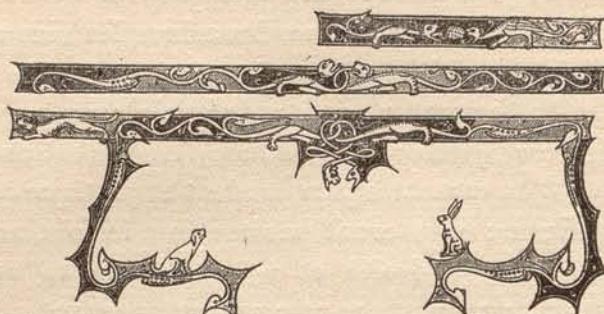


Fig. 1.

traits les plus importants. La figure 1, une enluminure d'un psautier de la fin du XIII^e siècle, suffit à montrer jusqu'à quel point l'usage de ce motif s'était répandu.

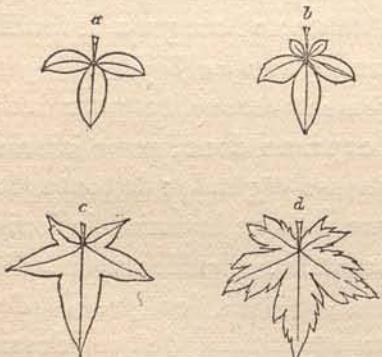


Fig. 2.

La deuxième grande découverte du moyen âge, en matière d'ornementation florale, consiste à exprimer la loi de subordination entre les nervures d'une feuille, en ne représentant que deux nervures, de chaque côté, *pas davantage*, de manière à former une série de trois, avec la nervure centrale. Toute proportion devant s'établir entre trois termes au moins.

En effet, si nous n'avons que trois nervures en tout, comme dans *a*, figure 2, nous ne pouvons établir aucune loi de relation entre les nervures ou entre les

folioles qu'elles portent ; mais, si nous en ajoutons une troisième, de chaque côté, comme en *b*, nous pouvons immédiatement établir une proportion arithmétique, géométrique, ou autre. C'est la raison pour laquelle les

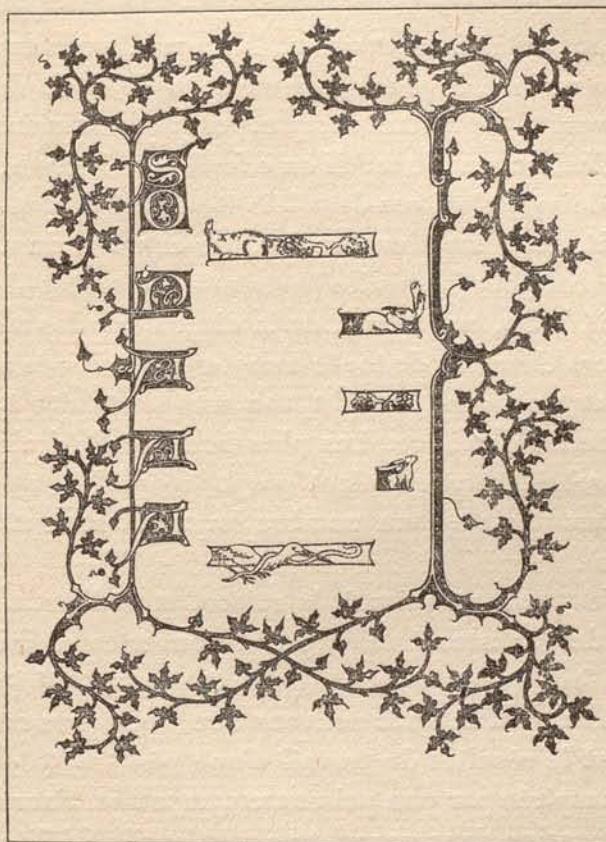


Fig. 3.

artistes adoptèrent des feuilles plus ou moins semblables à celle-ci, comme *c* (jeune lierre) ou *d* (géranium sauvage), pour motif favori de leur ornementation florale. Ces feuilles sont, en effet, les plus simples qui puissent exprimer, dans la disposition de leurs masses, une parfaite loi de proportion, de même que la figure 7

planche II, est la plus simple qui traduise une loi parfaite de croissance.

La figure 3 reproduit grossièrement l'encadrement d'une des pages d'un missel de ma collection. Il fut exécuté pour la comtesse Yolande de Flandres¹, dans la deuxième moitié du XIV^e siècle. Il fournit, avec une inépuisable variété, le plus gracieux exemple de la décoration favorite de cette époque, connu ordinairement aujourd'hui comme le motif en « feuille de lierre ».

En réduisant ainsi ces deux lois éternelles de beauté en leurs éléments les plus simples, les artisans du moyen âge jetèrent pour jamais les bases non seulement de l'art décoratif, mais, en général, de la disposition des masses. Les divers éléments de toute composition groupés autour d'un centre peuvent, en effet, toujours se réduire à la loi de la feuille de lierre. Les plus belles cathédrales ont cinq porches, correspondant proportionnellement à ses cinq lobes (trois est un nombre imparfait et sept serait superflu).

Ce n'est pas, selon moi, la raison, mais l'instinct qui amène des artistes à faire ces découvertes définitives. Chaque fois que nous rencontrons une grande vérité abstraite de ce genre, nous pouvons être à peu près certains que c'est le résultat du travail d'une pénétrante organisation inspirée par une puissante sympathie. J'aurai plus tard l'occasion de vous montrer avec quelle fidélité, avec quel amour de la nature, les maîtres du XIII^e siècle, enlumineurs ou sculpteurs, traçaient les grandes lignes de leur décoration, et combien, à ce point de vue, la manière dont ils altèrent, pour plus de clarté, les formes naturelles, diffère du raide formalisme avec lequel les Grecs, indifférents à ce qui n'était ni complètement divin, ni com-

1. Elle épousa, en 1352, Philippe, le plus jeune fils du roi de Navarre, et mourut en 1394.

plètement humain, traitaient l'épine de l'acanthe et la douceur du lys. Si parfait et si compréhensif que soit cet art décoratif, nous n'y trouvons néanmoins presque rien d'autre, au point de vue du paysage, que des plantes et des fleurs ; les montagnes, l'eau et les nuages y sont introduits si grossièrement que leur représentation ne peut avoir que la valeur graphique de lettres ou de signes. C'est ainsi qu'au XIII^e siècle, le *signe* des nuages est une bande ondulée ; en peinture, elle est généralement bleue, bordée de blanc ; en sculpture, elle prend l'aspect d'un rideau aux plis étroits ; et c'est sa situation seule qui nous permet d'y reconnaître des nuages. Elle entoure les saints et les anges, au ciel, elle s'ouvre devant les âmes des bienheureux, dans le Jugement Dernier, ou elle forme un dais au-dessus du Sauveur et de la Vierge. L'eau est représentée par des lignes en zigzag, semblables à celles qui figurent les nuages ; en sculpture, elle s'en distingue par les poissons qu'elle renferme, en peinture, à la fois par les poissons et par une teinte bleue ou verte plus uniforme. Lorsque ces symboles invariables s'associent, sous l'influence de cette tendance à préciser les clôtures, les fossés et les formes définies — qui, comme nous l'avons vu, constitue un des caractères saillants de l'esprit médiéval —, il devient impossible de deviner, sous la rigidité des symboles, quels sentiments le paysage naturel pouvait éveiller dans l'âme de l'artiste et du spectateur. Nous voyons que la peinture et la sculpture ne prétendent ni imiter la nature, ni nous communiquer les sentiments que l'artiste ressentait en la contemplant. Il a une manière de nous en parler si définie et si froide, il nous dit avec tant de calme, à l'aide de son ciseau, que le chevalier va attaquer un château ou que le saint va traverser une rivière à pieds secs, sans faire le moindre effort pour nous décrire le château ou la rivière, que nous ne

pouvons savoir quelle pouvait être son émotion devant ces objets. Nous devons pourtant tenter d'analyser aussi clairement que possible ce sentiment intermédiaire entre celui des Grecs et celui des Modernes, et, comme il ne se trouve pas exprimé entièrement dans les œuvres d'art de l'époque, nous sommes contraints de faire appel, comme nous l'avons fait pour l'antiquité, au paysage écrit, et de chercher son expression dans le poème de Dante.

Ce qui doit d'abord nous frapper, lorsque nous examinons ce poème, à ce point de vue, c'est le *formalisme* de son paysage.

Dans tout ce qu'il nous dit de son Enfer, Milton s'efforce de le rendre vague ; Dante, au contraire, veut le rendre *précis*. Tous deux parlent, il est vrai d'une porte d'entrée mais, au delà de cette porte, tout est sauvage et illimité dans Milton. Les quatre fleuves subsistent, comme une dernière trace de la tradition médiévale, mais ces fleuves coulent à travers un désert de montagnes et de landes, et au pied « de mainte Alpe de glace, de mainte Alpe de feu (a). » Dante, lui, divise exactement son Enfer en une série de cercles tracés à l'aide d'un compas aigu ; il en dresse la carte et l'explique soigneusement dans toutes les directions ; il creuse, suivant les données de l'art de l'ingénieur, un gouffre après l'autre, et divise l'abîme le plus profond en une série de dix fossés et de dix digues concentriques, tracés autour du « centre exact » (*dritto mezzo*) (b), semblables à ceux qui entourent un château, avec des ponts jetés d'une digue à l'autre, comme ceux qui traversent l'Hiddekel et l'Euphrate et que M. Macaulay juge si naïvement placés (sans se douter qu'en se moquant de cette enluminure, il se moque aussi de

(a) *Paradise Lost*, II, 620.

(b) *Enfer*, XI, 16—XVIII, 1.

Dante). Ces grands fossés, ces ponts, sont taillés dans le roc ; mais, entrant dans plus de détails, Dante nous parle de quelques fossés plus petits, sur la perfection de la forme et de la maçonnerie desquels il attire vivement notre attention. En nous décrivant, par exemple, le fleuve Phlégeton, il nous dit que « le fond en était dallé de pierres ainsi que les côtés et les *rebords des côtés* », comme le bassin des bains de Bullicame, et, de peur que nous imaginions cette digue plus grande qu'elle ne l'est en réalité, il ajoute scrupuleusement qu'elle était construite exactement comme les digues qui protègent Gand et Bruges des attaques de la mer, ou comme, en Lombardie, celles qui bordent la Brenta mais « ni aussi hautes, ni aussi larges » qu'aucune de celles-ci (*a*). Outre les tranchées, nous avons deux châteaux bien construits ; l'un entouré, comme Ecbatane, de sept enceintes de murailles et d'un beau fleuve, dans lequel vivent le grand poète et les sages de l'antiquité ; l'autre ayant l'aspect d'une grande ville fortifiée, avec des murs d'acier rougis au feu et un profond fossé, pleine de « graves citoyens » — la cité de Dis.

Tout ceci est-il ou non ce que nous, modernes, appelons de « bon goût » ? C'est une question dans laquelle je n'ai pas à entrer. Car Dante ne s'inquiète en rien du bon goût, mais seulement des choses qu'il a vues. En ce qui concerne la faculté d'imagination des deux poètes, notez que le vague de Milton, loin d'être un signe d'imagination, est plutôt, pour autant qu'il indique quelque chose, un signe de son absence. Du fait que Milton n'a pas dressé, comme Dante, la carte de son Enfer, il ne s'en suit pas qu'il n'eût *pu* le faire, s'il l'avait voulu, mais il était évidemment plus facile et moins imaginatif de lais-

(a) *Enfer*, chant XV.

ser les choses dans le vague que de les préciser. L'imagination est toujours une faculté voyante et affirmative ; le jugement, le sentiment, peuvent obscurcir ou cacher une image, non l'invention. Bonne ou mauvaise, celle-ci se plaît aux choses exactes et ingénieuses, elle fuit le brouillard et l'incertitude.

Si nous passons, avec Dante, de l'Enfer dans le Purgatoire, nous y trouvons, il est vrai, plus d'air, plus de lumière, mais pas plus de liberté. Nous nous trouvons sur une série de corniches, taillées dans le flanc de la montagne, avec un précipice d'un côté et un mur à pic de l'autre, et, de crainte que nous nous méprenions sur leurs dimensions, on nous dit que les corniches étaient larges de dix-huit pieds¹, et que la montée d'une terrasse à l'autre se faisait par un escalier semblable à celui qui monte de Florence à l'église de San Miniato².

Quoiqu'au Paradis règnent une parfaite liberté et un espace infini, quoique, à la place de gouffres, nous ayons des planètes et, au lieu de terrasses, des constellations, pourtant il y a plus de rythme, de processions et de discipline, parmi les âmes bienheureuses, que parmi toutes les autres. Elles volent de manière à tracer dans l'air des lettres et des phrases entières ; elles s'arrêtent en cercle, comme des arcs-en-ciel, ou forment certaines figures bien déterminées, un aigle, une croix, dans lesquelles les esprits les plus glorieux forment les yeux de l'oiseau ; et la foule blanche des élus de premier rang est disposée en une série de pétales, de manière à former l'image d'une rose blanche s'épanouissant au milieu du ciel (*a*).

On peut donc affirmer que, d'un bout à l'autre du

1. 5^m, 40. « Trois fois la longueur du corps humain. » *Purg.* X, 24.

2. *Purg.* XII, 102.

(*a*) *Paradis*, XVIII, 70, 96; XIV, 100; XXVIII, 23, 33; XXI, 31, 72; XXX, 17.

poème, le caractère le plus frappant des scènes qu'il nous décrit est cette même précision que nous avons déjà remarquée dans l'art pictural. Un second point à noter est que les plaines et les fossés endigués sont réservés à l'Enfer, tandis que le Purgatoire n'est formé que d'une montagne; ce qui confirme ce sens de l'influence purifiante et salutaire exercée par les montagnes que l'esprit médiéval, nous l'avons vu, était tout disposé à reconnaître. La même idée générale est indiquée, au début même du poème, lorsque Dante succombe à la peur et au désespoir en traversant une sombre forêt, mais se ranime en voyant le soleil éclairer le sommet de la colline que Virgile appellera plus loin « la plaisante montagne, la cause et la source de toute joie (a) ».

Si les montagnes jouissent d'un plus grand honneur au moyen âge que dans l'Antiquité, je pense que nous pouvons constater une hostilité et une crainte plus grande encore à l'égard des bois. Nous avons vu qu'Homère semble, en général, considérer avec plaisir les forêts, comme une source de richesse et un abri, et qu'il leur donne un caractère sacré, comme à un lieu spécialement hanté par les dieux. Il n'est pas jusqu'au bois qui entoure la maison de Circé qui ne soit un « taillis sacré (b) », une « allée sacrée » ou un « labyrinthe d'allées » (j'aurai bientôt à reparler du terme qu'il emploie), et Ulysse y trouve un abri hospitalier, en dépit des fauves. Dans un passage que les fervents de tragédie grecque se rappellent toujours avec plaisir, Sophocle fait conduire le vieil Œdipe dans l' « asile le plus doux », des environs d'Athènes; l'endroit est décrit à l'aveugle comme constamment hanté par les rossignols qui chantent « dans les allées vertes,

(a) *Enfer*, I. 77.

(b) *Odyssée*, X, 275.

dans le lierre sombre, et dans les buissons aux mille fruits du dieu (Bacchus) qui protègent du soleil et du vent » ; l'idée d'abri, comme dans l'épisode de l'Odyssée, dominant les autres (*a*).

Pour Dante, au contraire, l'image d'une forêt est extrêmement redoutable. Comme nous venons de le faire remarquer, il ne peut mieux traduire, au début de son poème, une impression de désespoir qu'en se voyant perdu dans un bois si sauvage et si terrible « qu'il est pénible même d'y penser ou d'en parler ; — il est si amer que la mort l'est à peine davantage (*b*). » Une des scènes les plus tristes de l'Enfer se passe dans une forêt dont les arbres sont hantés par des âmes damnées (*c*). Et, à une seule exception près, chaque fois que le poète nous décrit un beau paysage, c'est un paysage à ciel ouvert, parmi des prairies (*d*).

Il est vrai que ce caractère n'est pas seulement particulier à Dante et aux poètes médiévaux, mais à tous les écrivains méridionaux. La forêt étant, chez eux, située à une plus grande altitude et plus à l'écart que dans le nord, suggère davantage l'idée d'un endroit solitaire et sauvage. En Angleterre, au contraire, le *greenwood* venant jusqu'au pied des remparts des villes, il était possible de « se réjouir dans le *good greenwood* » (*e*), d'une manière qui ne peut sembler compréhensible à un Italien. Chaucer, Spenser, Shakespeare, envoient constamment leurs héros favoris se distraire ou méditer dans les bois ; ils confient leurs tendres Canacé, Rosalind, Helena, Silvia, ou Belphœbé, à des lieux où Dante n'aurait pu placer que des

(*a*) *OEdipe à Colone*, 668-711.

(*b*) *Enfer*, I, 1-7.

(*c*) *Enfer*, XIII, 94.

(*d*) L'exception étant le bois du Paradis terrestre (*Purg.* XXVIII).

(*e*) Voir *The Lady of the Lake* de Walter Scott (IV, 12).

damnés (*a*). On peut néanmoins relever, dans l'esprit médiéval, une crainte des feuillages épais qui était absente en Grèce. Même dans le nord, nous avons nos tristes « enfants dans le bois », nos noirs chasseurs du Hartz et autres terreurs forestières. La principale différence gît dans ce fait que, le Grec n'étant pas voyageur, considérait ses bois comme une propriété de bon rapport ; si jamais il s'y promenait, il s'attendait à y rencontrer un ou plusieurs dieux, mais nul bandit. Le médiéval, au contraire, qui voyageait beaucoup plus, ne comptait voir sortir aucun dieu des fourrés, mais des voleurs ou des ennemis en embuscade, ou un ours ; c'était, de plus, une mauvaise route pour les chevaux et l'on était presque certain de s'y égarer ; il s'efforçait donc, autant que possible, de rester en pays découvert et n'avait, en général, qu'une médiocre sympathie pour les bois.

Telles sont, je crois, les principales remarques qui s'imposent si l'on compare la Divine Comédie à la littérature classique. Entrons maintenant dans un peu plus de détails.

Si Homère nous décrit un paysage idéal qu'un dieu même eût été charmé de contempler, Dante nous présente aussi, par une heureuse coïncidence, un paysage idéal représentant le paradis terrestre. Ce ne sera pas sans quelque surprise, après ce que nous venons de voir plus haut, que nous nous trouverons plongés dans une forêt et même dans une *épaisse* forêt. Mais ce symbole renferme une signification cachée. Chez tout autre que Dante, cela pourrait passer pour une légèreté, une preuve d'inconséquence. Mais, si nous nous reportons aux deux lignes dans lesquelles il nous explique la nature du Paradis, nous comprendrons ce qu'il veut dire. Virgile

(*a*) Voir *Canterbury Tales*, *Comme vous l'aimez*, *Songe d'une Nuit d'Été*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, *Fairy Queen*.

lui dit, dès l'entrée : « Prends désormais ton plaisir pour guide, tu es hors des chemins étroits et au delà de tout Art¹ ». La nature humaine anoblie et purifiée ne peut se réjouir que du bien ; elle est indépendante de tout effort, de toute *règle* ; l'Art n'a pas de raison d'être pour elle. Le premier but de Dante, dans ce paysage, est donc de nous fournir une preuve de cette parfaite liberté, et de la pureté et de l'innocence de la nouvelle âme, se dirigeant sûrement, sans l'aide d'aucun chemin. Toutes les barrières, tout le formalisme, qui lui avaient été nécessaires pour caractériser l'état d'imperfection de l'âme, disparaissent au Paradis, et la sauvagerie des bois qui l'avait tant terrifié, en ses jours de faute et de péché, devient, pour sa nature épurée, un sujet de joie. De même que le fourré sans barrières du péché conduisait à l'ordonnance terrible du châtiment éternel, le fourré sans barrières de la vertu libre conduit à l'ordonnance tendre et constellée du bonheur éternel.

Ce bois du Paradis est, à plusieurs points de vue, semblable à celui de Colonos — ; il y règne le même calme, le même recueillement, il s'y trouve aussi une foule d'oiseaux. Il en diffère en ce qu'étant moins épais que le bois grec, il laisse passer une légère brise. Les vers charmants qui nous disent comment la voix des oiseaux se mêlait au murmure du vent, comment les feuilles se tournaient toutes du même côté devant son souffle, ont été plus ou moins imités par tous les poètes, depuis cette époque. C'est, pour autant que je sache, la plus délicate description d'un bois qui existe dans la littérature.

1. *Purg.* Chant XXVII (a).

(a) Si nous nous en rapportons à la plupart des commentateurs, cette interprétation de R. reposeraient sur une erreur. Le texte dit : *Fuor se dell' erte vie, fuor se dell' arte*, *arte* étant un adjectif et signifiant « étroit », par opposition à *erte* « escarpé ».

Avant de s'être avancé fort avant dans le bois — c'est-à-dire dès qu'il a perdu de vue l'endroit où il y est entré, ou plutôt, je suppose, l'éclaircie de la lisière (et le bois doit avoir été bien clairsemé s'il dut pour cela parcourir plus de quelques centaines de mètres) — Dante arrive au bord d'un ruisseau qui inclinait vers la gauche l'herbe croissant sur ses rives ; une prairie s'étendait au delà et, dans cette prairie, se trouvait « une femme qui allait chantant et choisissant des fleurs parmi celles dont toute sa route était émaillée.

« — Oh, belle dame, qui vous échauffez aux rayons de l'amour, si je dois en croire les traits, témoignage habituel du cœur, daignez vous approcher, lui dis-je, vers cette rivière, afin que je puisse entendre ce que vous chantez. Vous me faites souvenir du lieu où était Proserpine, et de ce qu'elle était au temps où sa mère la perdit, et où elle-même perdit le printemps.

« Comme se tourne, avec les plantes des pieds rapprochées et posées à terre, une femme qui danse, et met à peine un pied devant l'autre, ainsi elle tourna vers moi sur les petites fleurs dorées et vermeilles, semblable à une vierge qui baisse pudiquement les yeux. Et elle exauça mes prières en venant si près du bord que son chant arrivait jusqu'à moi avec tous ses détails. Aussitôt qu'elle fut là où les herbes étaient baignées par les eaux de la rivière, elle me fit la grâce de lever les yeux (a). »

J'ai transcrit tout au long ce passage parce qu'à notre point de vue c'est non seulement le plus important dans l'œuvre de Dante, mais dans tout le cycle de la poésie. Cette dame, remarquez-le, se tient de l'autre côté de la rivière qui, comme elle va l'expliquer à Dante, n'est autre que le Léthé, qui procure l'oubli de tout mal, et

(a) *Purg.* Trad. Fiorentino, chant XXVIII.

elle est debout parmi les herbes courbées par le courant qui bordent la rive. On la voit d'abord cueillant une fleur après l'autre, ensuite « cueillant avec ses mains des fleurs innombrables », et souriant, en même temps, si gaiement que les premiers mots qu'elle adresse à Dante ont pour but de lui expliquer son sourire, « s'il veut se souvenir du verset du 92^e psaume commençant par *delectasti*, il comprendra pourquoi elle est si heureuse ».

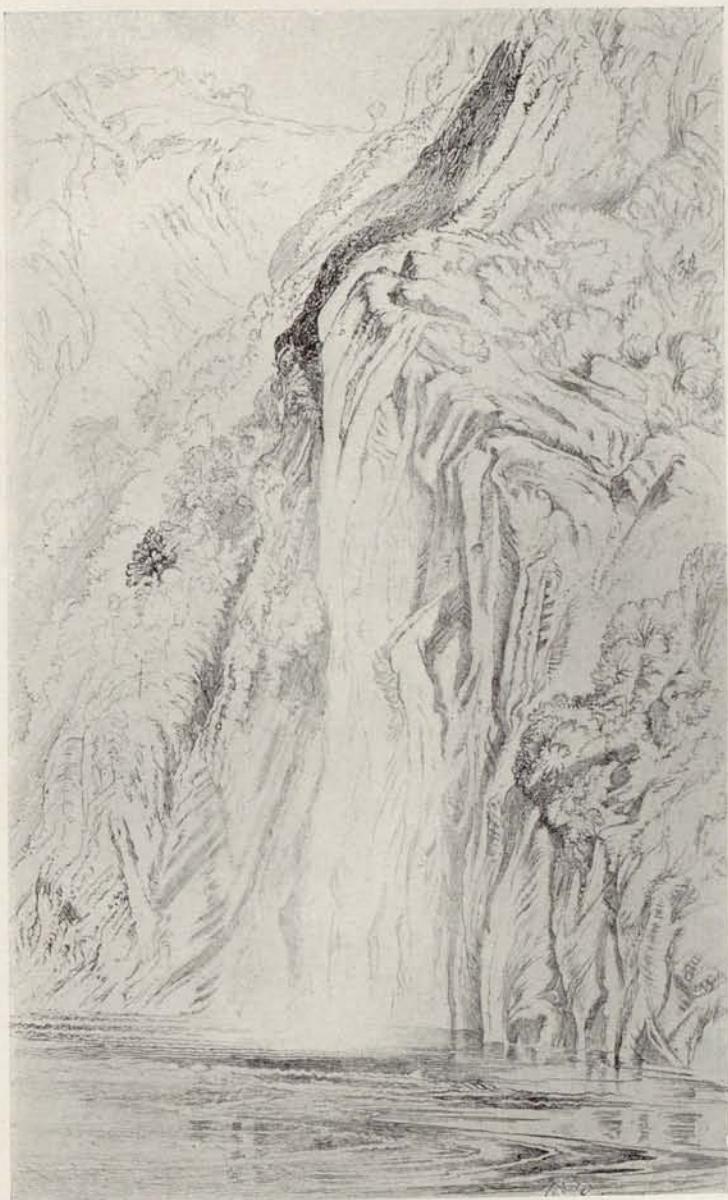
Et si nous nous reportons au verset indiqué, nous lisons : « Parce que vous m'avez réjoui, Seigneur, par ce que vous avez fait, et à la vue des œuvres de vos mains, je tressaillerai » ; ou sous la forme qui était familière à Dante :

« Quia delectasti me, Domine, in factura tua,
« Et in operibus manuum Tuarum exultabo. » (a)

Nous ne pourrions avoir aucun doute, au sujet de ce passage, si cette dame n'était pas appelée plus tard Mathilde par le poète. Les commentateurs supposent, avec raison, qu'il s'agit de la comtesse Matilda, célèbre au xi^e siècle pour son incessante activité, son brillant génie politique, sa parfaite piété et le profond respect qu'elle témoigna au pape. Cette comtesse Mathilde devient le guide de Dante, dans le paradis terrestre, comme Béatrice deviendra plus tard son guide, dans le paradis céleste. Chacune d'elles possède, sous sa forme bienheureuse, un caractère spirituel et symbolique, sans perdre pour cela sa personnalité.

Quel est donc le caractère symbolique de la comtesse Mathilde, comme guide du paradis terrestre ? Avant d'y pénétrer, Dante se reposa sur une marche de rocher et, tandis qu'il observait les étoiles, il s'endormit et, dans

(a) Ps. XCI (Hébr. XCII), 4.

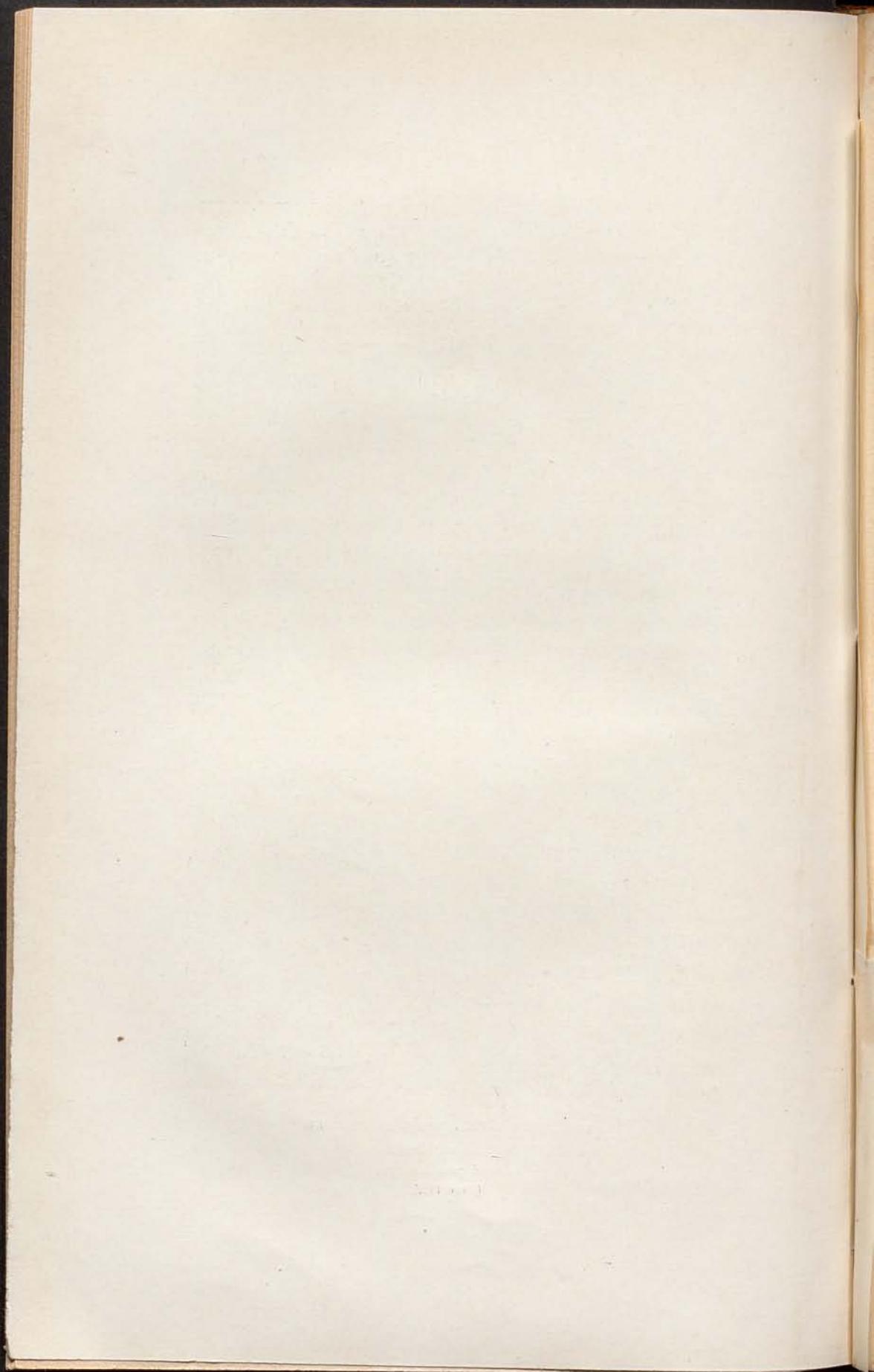


FRAGMENT D'UN DESSIN DE TURNER

(*Bolton Abbey*)

(Gravé par Ruskin.)

(Page 142.)



un rêve, il vit « une jeune et belle femme, qui allait par une lande en cueillant des fleurs, et qui disait en chantant :

« — Que quiconque demande mon nom, sache que je suis Léa, et je vais, portant de tous côtés mes belles mains pour me faire une guirlande. C'est pour me plaire, à mon miroir, que je me pare ; ma sœur Rachel ne se détourne jamais du sien, mais elle demeure assise devant lui tout le jour. Elle est avide de voir ses beaux yeux, comme moi de me parer avec mes mains. Son bonheur est de contempler, et le mien d'agir » (a).

Cette vision de Rachel et de Léa a toujours été considérée, à juste titre, comme caractérisant la vie active et contemplative, et comme expliquant les deux parties du Paradis dans lequel Dante va pénétrer. L'âme inlassable de la comtesse Mathilde représente la vie active, la félicité terrestre, et l'âme de Béatrice la vie contemplative, la félicité céleste. Cette interprétation semble, à première vue, simple et concluante, mais elle ne tient pas compte du fait le plus important relaté dans ces deux passages. Remarquez-le : Léa cueille des fleurs pour se parer *elle-même* et se réjouit dans *Son propre Travail*. Rachel est assise, silencieuse, et se contemple et se réjouit dans *Sa propre Image*. Ce sont là les types non glorifiés des puissances active et contemplative de l'homme. Mais Béatrice et Mathilde représentent ces mêmes puissances glorifiées. Et comment sont-elles glorifiées ? Léa se réjouit dans *ses œuvres*, mais Mathilde « *in operibus manuum Tuarum* » — dans l'œuvre de *Dieu* ; Rachel en contemplant *son visage*, Béatrice en contemplant le *visage de Dieu*.

Et lorsque, plus tard, Dante voit Béatrice sur son

(a) Trad. Fiorentino, *Purg.* chant XXVII.

trône et la prie de le recevoir avec bonté lorsqu'il mourra, Béatrice abaisse un instant son regard vers lui et lui répond par un sourire, puis se tourne de nouveau « vers la source éternelle (a) ».

Il est donc évident que Dante ne distingue pas, dans les deux cas, entre la terre et le ciel, mais entre le bonheur parfait et imparfait, sur la terre ou au ciel. La vie active qui n'a pour but que le service de l'homme et cueille des fleurs, avec Léa, pour se parer elle-même, est certes heureuse, mais pas parfaitement heureuse; elle ne procure que le bonheur d'un rêve, elle n'appartient qu'au rêve de la vie humaine et s'évanouit avec lui. Mais la vie active qui s'efforce de découvrir toujours davantage l'œuvre de Dieu, est parfaitement heureuse; c'est la vie du paradis terrestre, donnant un avant-goût du ciel et commençant, sur terre, dans le vestibule qui y mène. De même, la vie contemplative qui se consacre aux sentiments, à la pensée, à la beauté humaines — à la poésie terrestre et à la création de nobles émotions terrestres — est heureuse, mais d'un bonheur de rêve. Tandis que la vie contemplative qui a pour objet la personne de Dieu et l'amour du Christ jouit du bonheur de l'éternité. Et c'est parce que ce bonheur sublime commence sur la terre que Béatrice descend sur la terre. Lorsqu'elle se révèle, pour la première fois, à Dante, celui-ci voit la double personnalité du Christ réfléchie dans ses yeux; tandis que les fleurs, qui sont, pour l'âme médiévale, la création suprême de Dieu, passent constamment entre les mains de Mathilde (b).

Le lecteur comprendra maintenant, je pense, pourquoi

(a) *Paradis*, XXI, 93.

(b) *Purg.* XXXI, 118.

j'ai accordé à ce passage une place éminente dans tout le cycle de la poésie. Il constitue la première grande confession de cette vérité, acquise par expérience, non par révélation, à savoir que le bonheur des hommes ne doit pas être cherché en eux-mêmes, et que leurs œuvres ne doivent pas avoir pour seul but de les servir. Il exprime, en quelques mots, la différence *essentielle* existant entre le grec et le médiéval. Le premier s'attachait aux plantes et aux fleurs pour en tirer profit, le deuxième pour rendre honneur à Dieu. Le premier considérait, avant tout et par principe, sa propre beauté et les créations de son esprit, le deuxième la beauté du Christ et les créations de l'esprit du Christ.

Si nous nous souvenons de cette grande leçon que Dante nous donne concernant l'esprit qui préside à la conception du paysage médiéval, les autres remarques que nous avons à faire, à ce sujet, en parcourant son poème, seront aisées à comprendre. Nous avons, avant tout, à voir comment il concevait la *couleur*. Nous avons montré, dans les *Pierres de Venise* (vol. II, chap. v), que la couleur est l'élément le plus *sacré* des choses visibles. Comme l'esprit médiéval avait, avant tout, en vue leur caractère sacré, nous devons nous attendre à le voir traduire ce caractère avec infiniment plus d'amour et de fidélité que l'esprit grec.

Le sens de la couleur, chez les Grecs, semble avoir été relativement si trouble, si hésitant, qu'il est presque impossible de préciser quelle valeur réelle ils attachaient à tout mot exprimant une nuance. Quoique leur œil, comme celui de tous les hommes, se soit plu à considérer les couleurs, celles-ci ne semblent jamais avoir éveillé chez eux aucun sentiment. Ils avaient, en général, une préférence pour la pourpre, mais chaque couleur ne pos-

sérait pas pour eux, comme pour les médiévaux, une signification agréable, joyeuse ou mélancolique.

Lorsque Achille, par exemple, triste et courroucé, se plaint à Thétis de l'injure que lui a faite Agamemnon, la mer lui apparaît « couleur de vin (*a*) ». On pourrait croire que la mer lui semblait sombre et d'un rouge violet, par une sorte de sympathie pour sa colère. Mais si nous nous reportons au passage de Sophocle cité plus haut — un passage respirant le calme et le repos —, nous voyons que les oiseaux y chantent parmi le lierre « couleur de vin (*b*) ». On ne pourrait mieux montrer l'incertitude existant concernant la nuance traduite par ce mot, et son absence de caractère expressif.

J'ai dit que les Grecs trouvaient, d'une manière générale, plus de plaisir à contempler la pourpre que toute autre couleur. Toutes les personnes saines, dont l'œil est sensible à la couleur et qui n'y mettent pas de parti-pris, partagent ce sentiment, et le partageront à jamais pour une raison que nous dirons tantôt. Mais cette préférence instinctive pour la pourpre évoquait si peu, dans l'esprit grec, la joie ou le sentiment de piété que peut inspirer cette couleur, qu'Homère ne cesse de l'associer à l'idée de la mort : « la mort pourpre (*c*) ».

Dans le passage de Sophocle rappelé ci-dessus, je signalais tantôt une difficulté concernant le mot généralement traduit par « buissons ». Selon moi c'est « allées » qu'il faudrait dire, littéralement « endroits par lesquels on passe » dans les bois — c'est-à-dire les places où, naturellement ou artificiellement, les arbres s'écartent de manière à ménager une avenue. Or, Sophocle nous dit que les oiseaux chantent dans ces « vertes

(*a*) *Il.* I, 350.

(*b*) *OEdipe à Col.*, 674.

(*c*) *Il.* V, 83.

allées (*a*) », et nous accueillons cette expression avec reconnaissance, en nous disant que les Grecs avaient remarqué, comme nous, la teinte verte que prend la lumière lorsqu'elle filtre parmi les feuilles, dans les endroits où la forêt s'éclaircit quelque peu. Mais, si nous nous reportons à la tragédie d'Ajax, notre confiance dans cette conclusion se trouve fortement ébranlée, lorsqu'on nous dit que le corps d'Ajax restera sans tombeau et sera dévoré par les oiseaux marins sur le « sable vert » (*b*). La formation géologique désignée par ce terme n'étant certainement pas connue à l'époque de Sophocle, la seule conclusion à laquelle nous puissions aboutir, dans ces circonstances, en nous fiant à l'autorité d'Ariel concernant la couleur du beau sable¹ et à celle du vieux marin (ou plutôt de son auditeur) concernant celle du laid sable², c'est que Sophocle ne pouvait distinguer le vert du jaune ou du brun.

Sans sortir du paradis terrestre, dans lequel Dante nous a laissés, nous allons pouvoir comparer la précision de la vision médiévale avec cette incertitude de la vision grecque. Trois portées de flèche plus loin dans le bois, nous rencontrons un grand arbre, d'abord dénudé, mais qui s'épanouit bientôt en fleurs d'une couleur « qui était moins que la rose et plus que la violette » (*c*).

Il est certainement impossible de donner, à l'aide de mots, une *définition* plus précise de la teinte exacte que Dante veut désigner — celle des fleurs de pommier. S'il s'était servi de toute autre expression technique, telle que « rose pâle » ou « rose violet », il n'eût pas traduit

(*a*) *OEd.*, 673.

(*b*) *Ajax*, 1064.

1. « Come unto these yellow sands » (*Tempête*).

2. « And thou art long, and lank, and brown, as is the ribbed sea sand. » (S. T. Coleridge : *The Ancient Mariner*).

(*c*) *Purg.*, chant XXXII, 58.

aussi parfaitement la délicatesse de la nuance; il eût peut-être pu indiquer son caractère, mais non sa douceur. En prenant la feuille de rose comme type d'un rouge délicat, et en dégradant cette teinte à l'aide du gris-violet, il obtient, autant qu'il est possible en écrivant, une reproduction complète de la vision, quoiqu'il sente pourtant très justement que sa beauté parfaite reste ineffable. De toutes les choses charmantes qui ornent le printemps, cette éclosion du pommier n'est-elle pas la plus exquise?

Mais un Grec l'eût considérée comme l'eût fait un fermier du Devonshire, en supputant le prix probable du cidre. Il l'eût appelée rouge, cérulée, blanche, violette, ou simplement « *aglaos* », agréable, suivant la convenance de son vers.

Nous avons vu que les Grecs aimaient à couvrir d'herbe le sol humide de leurs paradis, et que cette préférence cachait une arrière-pensée relative au fourrage de leurs chevaux. Ce n'est pas tant la couleur de l'herbe que sa fraîcheur et sa hauteur qui leur plait. Si nous passons en revue les expressions généralement employées, à ce sujet, dans la littérature moderne, je crois que l'idée que nous rencontrerons le plus fréquemment associée à la prairie ou au gazon sera celle de l'émail. Nos pseudo-poètes emploient ce terme, comme tout autre, sans en comprendre le sens, simplement parce qu'il a été employé par d'autres écrivains avant eux et parce qu'ils ne savent pas quelle autre épithète donner à l'herbe. Si nous leur demandions ce que c'est que l'émail, ils ne pourraient nous le dire, et si nous leur demandions en quoi le gazon ressemble à l'émail, ils ne le pourraient pas davantage. Cette expression n'en possède pas moins une signification, et une signification qui caractérise particulièrement bien l'esprit médiéval et moderne.

Dante me fournit le premier exemple que je connaisse de son usage légitime, quoiqu'elle ait probablement été employée avant lui. Il rencontre, dans l'Enfer, les esprits des justes de l'époque pré-chrétienne, mais ils se trouvent dans un endroit découvert, élevé et lumineux, et ils se promènent sur l'« émail vert » (a).

Je suis convaincu que Dante n'employait pas cette expression comme nous l'employons aujourd'hui. Il savait ce qu'était l'émail et, pour le comprendre, ses lecteurs doivent se rappeler sa nature — une pâte vitreuse dissoute dans l'eau, mêlée à des oxydes métalliques qui lui donnent l'opacité et la couleur désirables, que l'on étale à l'état pâteux, sur le métal, et que l'on durcit ensuite au feu, afin qu'elle ne s'altère plus. Lorsqu'il emploie cette métaphore, Dante veut indiquer que le gazon est étalé sur le sol noir et dur de l'Enfer comme l'émail sur le métal, pour l'adoucir et le rafraîchir. Durcie par le feu, l'herbe a perdu sa fraîcheur et sa vie, ce n'est plus qu'un tapis uni, silencieux et mort de verdure éternelle.

Près de l'entrée du Purgatoire, comme à l'entrée de l'Enfer, nous trouvons un groupe de grands hommes, se reposant sur l'herbe. Mais l'idée est totalement différente. Il ne s'agit plus d'« émail » mais d'« herbe », et, au lieu d'être d'un vert uniforme, elle est remplie de fleurs diaprées. Avec une précision toute médiévale, Dante tient à nous dire le nom de chaque couleur et son éclat. Il se sert pour cela des termes désignant les couleurs de l'enlumineur : « L'or et l'argent fin, et la cochenille, et le blanc de céruse, et le bois de l'Inde, serein et lumineux, la fraîche émeraude au moment où elle se brise, auprès de l'herbe et des fleurs semées dans ce réduit, seraient vain-

(a) *Enfer*, chant IV, 118.

cus d'éclat, comme le moins est vaincu par le plus (*a*) ». Il est évident que l'émeraude dont il s'agit ici est le vert émeraude des enlumineurs, car une émeraude « fraîche » n'est pas plus brillante qu'une autre et Dante n'était pas homme à gaspiller ses paroles. Nous voyons ici l'« herbe verte », dans sa croissance et dans sa variété, s'opposant à l'émail de l'Enfer. Ses diverses couleurs sont représentées et définies par les matières colorantes que l'enlumineur emploierait pour les reproduire. Tandis que les autres teintes sont plutôt claires, le fond bleu (bois de l'Inde, indigo ?) est calme, lumineux, mais serein. Deux anges apparaissent, quelques lignes plus loin ; ils sont drapés de vert, mais d'un vert plus pâle que l'herbe, ce que Dante indique en nous disant que c'était le « vert des feuilles à peine écloses (*b*) ».

Il y a, il me semble, quelques importantes conclusions à tirer des faits que nous venons d'exposer. Le Grec, nous l'avons vu, prenait plaisir à voir l'herbe pour son utilité, le Médiéval, de même que nous modernes, pour sa couleur et sa beauté. Mais l'un et l'autre en font la première condition du charme d'un paysage. Nous avons vu comme Homère insiste sur ce point ; nous voyons aussi que Dante estime que la seule *image* de l'herbe verte, sous leurs pieds, doit être une consolation suffisante pour les payens de l'Hadès. L'heureuse retraite du Purgatoire n'offre d'autres délices que son herbe et ses fleurs et, enfin, au paradis terrestre, les pieds de Mathilde s'arrêtent « là où le courant du Léthé incline les premières herbes ». Songez à la profondeur de cet instinct de la race humaine. Cueillez un brin d'herbe et considérez un instant tranquillement l'étroite bande verte cannelée, en

(*a*) Trad. Fiorentino, *Purg.* Chant VII, 73.

(*b*) Chant VIII, 28.

forme de glaive. Rien là, à première vue, d'extraordinaire-
ment bon et beau. Très peu de résistance, très peu
d'étendue et de longues lignes délicates, se réunissant en
un point, pas même en une pointe parfaite, mais émous-
sée, mal finie. Ce n'est pas une œuvre dont la nature ait
lieu d'être fière, ou même, au premier abord, dont elle
se soucie beaucoup. Elle semble n'avoir été accomplie
que pour être foulée aux pieds aujourd'hui et jetée au feu
demain, avec sa petite tige pâle et creuse et les fibres
humbles et brunes de ses racines. Et pourtant, pensez-y,
et demandez-vous si, parmi toutes les fleurs splendides
qui brillent au soleil d'été, et parmi tous les arbres forts
et excellents, plaisant à l'œil et donnant de bons fruits
— le noble palmier, le sapin altier, le frêne résistant et
le chêne vigoureux, le citronnier parfumé et la vigne
lourde de grappes —, il est une seule plante que l'homme
chérisse si profondément, que Dieu ait bénî davantage
que cette étroite et faible pointe verte. Ce n'est pas,
selon moi, sans raison que notre Seigneur, avant d'accom-
plir celui de tous ses miracles qui semble avoir ému le
plus profondément la foule — la multiplication des
pains —, ordonna au peuple de s'asseoir, par groupes,
« sur l'herbe (*a*) ». Il allait les nourrir avec les produits les
plus importants de la terre et de la mer, les types les plus
simples de la nourriture de l'homme. Il leur donna la
semence de l'herbe. Il leur dit de s'asseoir sur l'herbe
elle-même qui constituait un don aussi précieux, pour
leur plaisir et pour leur repos, que son fruit, pour leur
subsistance, indiquant à tout jamais, par cette seule
action, si on la comprend bien, que le Créateur avait con-
fié le bien être, la consolation et la nourriture de l'homme
à la plus humble et à la plus méprisée des plantes de la

(a) *Marc*, VI, 39.

terre. Et elle remplit parfaitement cette mission. Songez à ce que nous devons rien qu'à la prairie, à ce glorieux émail couvrant le sol sombre des innombrables compagnies de ses lances tendres et pacifiques. Les prés ! Que votre pensée s'arrête un instant à tout ce qu'évoquent ces mots. Tout le printemps, tout l'été est en eux — les promenades par les sentiers silencieux et parfumés — les repos dans la chaleur de midi — la joie des troupeaux — toute la vie pensive des bergers — la vie du soleil sur le monde, tombant en trainée d'émeraude, s'éteignant dans l'ombre bleue, alors qu'ailleurs elle eût frappé la terre sombre ou la poussière brûlante — les pâtrages auprès des ruisseaux — les berges douces et les collines — les pentes couvertes de thym, dominées par la ligne bleue de l'horizon marin — les pelouses drues ternies par la rosée matinale, ou rayées, pendant les chaudes soirées, par des barres de soleil, portant l'empreinte de pieds heureux, atténuant le son de voix aimées — : ces simples mots renferment tout cela et bien plus encore. Nous ne pouvons apprécier pleinement la richesse de ce don divin, dans notre pays. Plus nous y pensons, plus l'infinie douceur des prés, si chère à Shakespeare, se révèle davantage à nous ; mais nous n'en possédons pourtant qu'une partie. Parcourez, au printemps, les prairies qui s'élèvent des rives des lacs suisses jusqu'aux pieds des montagnes voisines. L'herbe y pousse, haute et libre, mêlée à la grande gentiane et au narcisse blanc ; en suivant les sentiers sinueux de la montagne, sous les arceaux des branches voilées de fleurs — des sentiers qui montent et descendent sans cesse, par les vallées et les collines s'abaissant en ondulations parfumées vers l'eau bleue du lac, parsemées çà et là de meules de foin fraîchement coupé, remplissant l'air d'une senteur plus douce — tournez-vous vers les plus hautes collines, où les vagues

de vert éternel roulent silencieusement, à l'ombre des sapins, dans les golfes des vallées, et vous pourrez peut-être comprendre enfin le sens de ces simples mots du 147^e psaume : « Il fait pousser l'herbe sur les montagnes ».

Nous devons aussi retirer certains enseignements du caractère symbolique de l'herbe. Remarquez que les qualités qui l'adaptent spécialement au service de l'homme sont son *humilité* et sa *gaieté*. Elle semble créée pour les emplois les plus vils ; elle est destinée à être foulée aux pieds, à servir de nourriture. Et elle n'en semble pas moins exaltée, lorsqu'elle subit toute sorte de mauvais traitements. Si vous roulez la pelouse, l'herbe en sera plus serrée le lendemain ; si vous la fauchez, elle multipliera ses pousses comme si elle vous en était reconnaissante ; et si vous marchez dessus, elle répandra un meilleur parfum. Le printemps vient, et elle se réjouit avec toute la terre — elle brille de la flamme diaprée de toutes ses fleurs — la brise lui imprime une ondulation puissante et féconde. L'hiver vient, et, quoiqu'elle ne veuille pas faire honte aux autres plantes en croissant alors, elle ne dépérira pas et ne prend pas le deuil comme elles. Elle ne perd pas sa couleur et ses feuilles. Elle reste verte, et le givre ne la rend que plus brillante et plus gaie.

Ces deux caractéristiques — l'*humilité* et la *joie* dans l'épreuve — sont précisément celles par lesquelles l'esprit chrétien se distingue le mieux de l'esprit payen. La vertu payenne avait, pour racine, l'*orgueil* et, pour fruit, la *tristesse*. Elle débutait par l'exaltation de sa propre nature et prenait fin dans le *verde smalto* — le vert sans espoir — des Champs Élysées. Mais la vertu chrétienne a pour racine l'*abaissement* de la personnalité et est fortifiée, dans la souffrance, par la *joie* et l'*espoir*. N'est-il pas curieux de constater le peu de plaisir que l'âme

grecque semble avoir pris dans la floraison de l'herbe?

Lorsqu'Homère nous montre Ulysse se laissant tomber sur les jones et sur le sol « qui donne du blé » de la rive, les jones et le blé ne sont utiles, selon lui, que pour le repos et la nourriture qu'ils procurent. Mais lorsque Dante nous dit qu'il reçut l'ordre de descendre au bord du lac, à l'entrée du Purgatoire, pour cueillir des jones et s'en faire une ceinture, pour lui le jone est non seulement un emblème de repos, mais d'humilité et de pénitence, car c'est la seule plante qui peut croître en ce lieu : « aucune autre plante qui puisse avoir du feuillage ou une tige dense ne saurait y vivre, car elle ne se prêterait pas à la fluctuation des eaux qui la battent » (a). Le lecteur doit être frappé par la profondeur et l'harmonie qui règne dans ces paroles de Dante. Chaque syllabe, lorsque nous la pénétrons, devient une source de nouvelles pensées ! Poursuivons, en effet, cette image de la ceinture de jonc, dans l'épreuve, et voyons aux pieds de qui elle nous mène. Comme l'herbe de la terre, considérée comme portant de la semence, nous conduit à l'endroit où notre Seigneur ordonna à la foule de s'asseoir, par groupes, sur l'herbe verte, — l'herbe des eaux, considérée comme battue par le fleuve des vagues de l'affliction, nous conduit à l'endroit où une tige de roseau fut placée dans Sa main, en guise de sceptre (b). La couronne d'épines et la baguette de roseau sont les témoignages de la vérité éternelle qui dominera l'ère chrétienne : Toute gloire commence dans la souffrance, toute puissance, dans l'humilité.

Si nous groupons les images que nous venons de rappeler et si nous y ajoutons la plus simple de toutes, tirée

(a) *Purg.*, chant I.

(b) *Mathieu*, XXVII, 29, 48.

d'Isaïe XL, 6 (*a*), nous trouvons que l'herbe et les fleurs représentent, dans leur fragilité, la fragilité de la vie humaine, et dans leur excellence, l'excellence de la vie humaine. Et cela de deux manières ; par leur bienfaisance et par leur endurance : — l'herbe de la terre, en donnant le grain de blé, et en conservant sa beauté, foulée aux pieds ou frappée par la faux ; et l'herbe des eaux, en donnant sa fraîcheur pour notre repos et en cédant devant les vagues⁴. Mais, si on l'interprète dans le sens humain et divin le plus large, l'expression « *herbe donnant la graine* » (opposée à l'arbre fruitier donnant son fruit) comprend une troisième famille de plantes, et rend un troisième service à l'homme. Elle comprend la grande famille du chanvre et du lin et remplit ses *trois* fonctions en lui procurant la nourriture, le vêtement et le repos. Considérez cette triple mission : voyez comme le vêtement de toile et la broderie sur toile s'associent à la fonction du prêtre et à la décoration du tabernacle ; comme le roseau a été, de tout temps, le premier tapis naturel jeté sous les pieds des hommes. Remarquez ensuite comme les trois vertus sont chacune représentées par l'une de ces trois familles de plantes, non par quelque rapprochement fantaisiste, mais, dans chaque cas, par les paroles mêmes de l'Écriture :

1^o Gaieté, ou joyeuse sérénité ; l'herbe pour la nourriture qu'elle donne et pour sa beauté. « Voyez les lis des champs comme ils croissent ; ils ne travaillent ni ne filent (*b*) ».

(*a*) « Toute chair est de l'herbe, et toute sa gloire est comme la fleur du champ. »

1. Ainsi encore, dans Isaïe XXXV, la prédominance de la justice et de la paix sur tout mal est annoncée par ces mots : « Dans les repaires hantés auparavant par les dragons, croîtra la verdure du *roseau* et du *jonc*. »

(*b*) Mathieu VI, 28.

2^o Humilité ; l'herbe pour le repos qu'elle procure.
 « Il ne brisera pas un roseau courbé (a) ».

3^o Amour ; l'herbe comme vêtement (parce qu'elle s'enflamme aisément). « Il n'éteindra pas l'étoope fumante (b) ».

Voyez enfin la confirmation de ces deux derniers symboles dans les derniers chapitres d'Ezéchiel, qui constituent, peut-être, la plus importante prophétie de l'Ancien Testament relative à l'avenir de l'Église Chrétienne. Il faut prendre les mesures du Temple de Dieu, et comme ce n'est qu'à force de charité et d'humilité qu'elles peuvent être prises, l'ange a « une corde d'étoope à la main et un roseau comme mesure. » La corde devait servir à mesurer le sol, et les dimensions de l'édifice devaient être prises à l'aide du roseau. L'édifice de l'Église, ou ses travaux doivent donc être en rapport avec son *humilité*, et l'étendue de ses domaines en proportion de son *amour*.

Les domaines de l'Église ont été mesurés, dans ces derniers temps, pour le plus grand malheur du monde, par une autre espèce de corde d'étoope, enflammée, non par la charité, mais par un zèle profane; et peut-être la meilleure leçon que nous puissions retirer de la contemplation des champs verdo�ants du paysage médiéval est-elle que, en dépit des idées étroites qui régnaienent en son temps, ce grand Dante, ce représentant inspiré du meilleur de l'âme de l'Église primitive, affranchit son paradis terrestre de toute clôture, de toute division, en un lieu où l'herbe était inclinée dans le même sens que les douces vagues qui apportaient avec elles l'oubli de tout mal.

(a) *Is. XLII, 13.*

(b) *Ezéchiel XL, 3.*

CHAPITRE V

DU PAYSAGE MÉDIÉVAL. — LES ROCHERS

J'ai terminé le chapitre précédent, non parce que notre sujet était épuisé, mais pour permettre au lecteur de respirer, et parce que je supposais qu'il n'aimerait pas passer brusquement de l'ordre de pensée auquel nous avions abouti, en dernier lieu, à des considérations moins suggestives, relatives au paysage médiéval.

Cette interruption était d'ailleurs justifiée par la division de notre sujet. Jusqu'ici nous nous sommes arrêtés surtout à la beauté des champs et des prairies et nous avons observé avec quelle sympathie l'esprit médiéval considérait les feuilles et les fleurs. Nous aurons maintenant quelques dures ascensions à accomplir, et nous aurons le plus souvent à les faire sur nos mains et nos genoux. Il n'était donc pas mauvais de respirer avant de partir.

Vous vous souvenez qu'au cours du dernier chapitre nous avons prévu que la vision médiévale de la nature présenterait mainte erreur. Jusqu'à présent, pourtant, nous n'en avons pas trouvé; au contraire, la fidélité, l'exactitude la plus scrupuleuse et la sympathie se manifestent partout. La beauté des feuilles et des fleurs pouvait, en effet, être parfaitement représentée, au point de vue de la forme, par la sculpture et par la peinture ornementale de l'époque; on était donc préparé à en apprécier

cier le charme. Mais comme les montagnes, les nuages et les grands traits du paysage ne pouvaient trouver aucune représentation parfaite, nous devons nous attendre à ne pas les voir observer avec autant de soin — avec plus d'attention pourtant que par les Grecs, mais avec moins qu'ils n'en méritent.

Nous avons aussi remarqué que les montagnes, quoique considérées avec respect par le médiéval, lui inspiraient une certaine crainte, une certaine antipathie. Et nous avons vu que, quoique le lieu où se purifient les âmes fût une montagne, dès qu'il doit nous procurer une impression plaisante, Dante lui enlève tout caractère montagneux, pour ne plus parler que de ses vallées herbeuses, et des rives de ses lacs, couvertes de roseaux. Dans sa conception générale, le Purgatoire ressemble d'ailleurs beaucoup aux remparts d'un château entouré par des terrasses circulaires — comme les flancs des collines dominant le Rhin, dans lesquelles le caractère pittoresque se trouve altéré par la nécessité d'adapter leurs formes à la culture de précieux vignobles, et qui n'ont plus rien de ce que nous entendons aujourd'hui par « montagneux ». D'autre part, quoique l'Enfer soit aussi exactement mesuré et aussi régulièrement divisé que le Purgatoire, les crevasses de ses abîmes rocheux n'en présentent pas moins quelque analogie avec la nature des vraies montagnes — nature qui, pour nous, modernes du nord, est pleine d'attraction, mais qui, pour le grand Florentin, ne semblait devoir s'adapter qu'au châtiment des âmes des damnés. Même aujourd'hui, elle ne produit guère une impression plus favorable sur presque tous les Italiens, si bien qu'avant de s'éteindre au nord des Alpes, leur langue gracieuse proclame son aversion pour tout ce qui est dur et abrupt, et résonne, pour la dernière fois, dans le plus beau défilé des Grisons, sinon de la chaîne

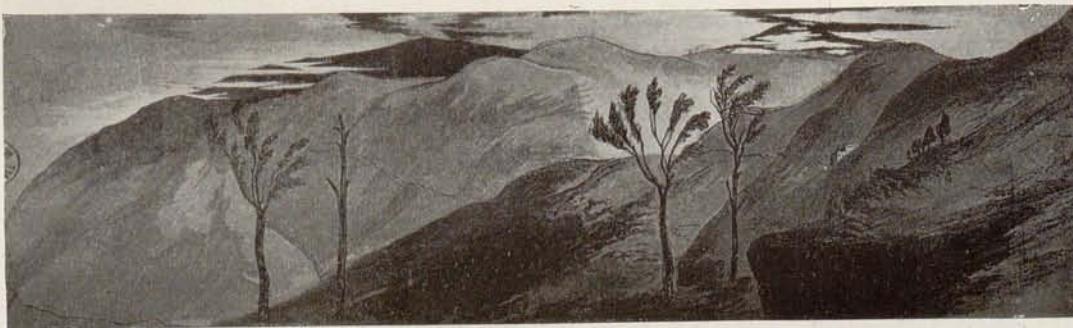


Photo Alinari.

MASACCIO. — SAINT PIERRE PRENANT LA PIÈCE DE MONNAIE POUR LA REMETTRE AU PUBLICAIN

(Fresque de Santa Maria del Carmine, Florence.)

(Page 143.)

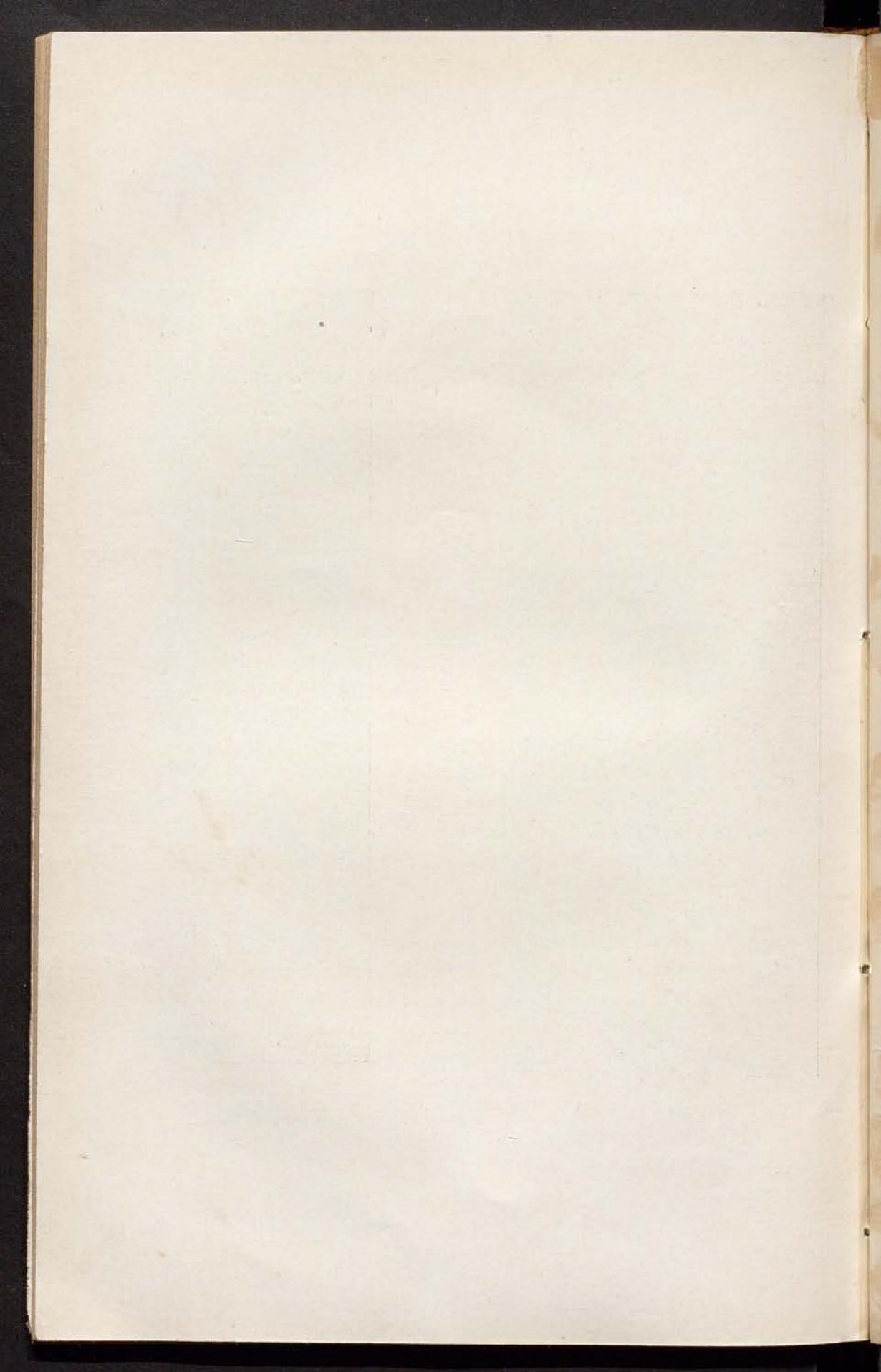


FRAGMENT DE LA MÊME FRESQUE

(Gravé d'après un dessin de Ruskin.)

(Page 143.)





entière des Alpes, qu'elle a baptisé « le *mauvais chemin* » — « la *Via Mala* ».

C'est avec un intérêt particulier que nous devons examiner la description que Dante nous donne des rochers du huitième cercle. D'abord, en ce qui concerne la couleur. Etant donné l'amour du moyen âge pour les couleurs brillantes et variées, il est aisément de prévoir que son antipathie pour les rochers doit dériver, en Italie, de leurs teintes sombres. Nos schistes et nos granits prennent souvent de très jolies teintes, mais le calcaire des Apennins est si gris, si terne, que je ne connais aucune région montagneuse aussi mélancolique, lorsque la végétation ne la recouvre pas. Pour autant que nous puissions en juger, d'après le témoignage même de la Divine Comédie, dans presque tous ses voyages de montagne, Dante avait parcouru les Apennins. Il avait visité une ou deux fois les Alpes, mais il semble avoir été surtout frappé par la route de Garde à Trente, et par la route de la Corniche qui, l'une et l'autre, traversent des régions où domine soit ce même calcaire, soit un marbre sombre qui ne présente presqu'aucune couleur avant d'être poli. On ne peut affirmer qu'il ait vu un paysage de montagne, où la couleur des roches fût mise en relief par les mousses alpestres. Je ne connais pas la chute d'eau de Forli (*Enfer*, XVI, 99), mais toutes les autres scènes auxquelles il fait allusion sont situées dans cette même région du calcaire des Apennins. Lorsqu'il veut suggérer l'idée d'une énorme masse montagneuse, il cite Tabernicch et Pietra-pana. Le premier nom est évidemment choisi pour la sonorité de sa dernière syllabe qui doit imiter le bruit de la glace qui se brise, lorsqu'on y ajoute les deux rimes suivantes de la strophe ; le deuxième désigne un rameau des Apennins, près de Lucques (a).

(a) *Enfer*, XXXII, 28.

Suivant ces expériences, Dante se figure que les rochers sont d'un gris cendré terne, plus ou moins taché du brun de l'ocre de fer. C'est précisément la couleur du calcaire des Apennins; leur teinte grise est spécialement froide et désagréable. Si nous descendons la colline qui s'étend de Pietra-pana à Lucques, nous remarquons que les pierres, entassées sur le bord de la route, pour la réparer, ont cette couleur gris cendré, avec, dans les fissures, des efflorescences de manganèse et de fer. C'est la pierre dont est fait Malebolge « tout en pierre, et de la couleur du fer¹ ».

Nos ingénieux principes d'architecture Renaissance nous ont habitués à considérer la couleur de la farine et celle de la cendre comme les plus propres à décorer un édifice, et à croire que les harmonies les plus aristocratiques devaient résulter de la combinaison du mortier gris avec le stuc couleur crème. Nos architectes modernes s'empresseraient avec joie de couvrir une colline de bruyères d'une couche de ciment romain, et, n'était le prix, les sacrists italiens blanchiraient à la chaux les monts Cheviots. Mais les médiévaux n'avaient pas encore développé ces goûts abstraits. Ils préféraient les fresques à la chaux, et estimaient qu'en somme la nature avait eu raison de peindre ses fleurs en jaune, en rose, et en bleu — non en gris. C'est pourquoi cette absence de couleur, dans les rochers comparés aux prairies et aux arbres, constituait, à leurs yeux, un défaut irrémédiable. Peu leur importait qu'un gris neutre ou brun couleur de fer y suppléât; ces deux teintes ne représentant pour eux que la tristesse, le désespoir ou la mortification, et étant, pour cette raison, toujours adoptées pour le froc des moines. Le mot « brun », par exemple, prenait, chez

1. « *Tutto di pietra, e di color ferrigno.* » — *Enf. XVIII, 2.*

eux, une signification plus ténébreuse que chez nous. J'ai été longtemps intrigué par l'usage que Dante en fait pour décrire un ciel ou une eau sombre. Ainsi, parlant d'un crépuscule — non pas d'un crépuscule de l'Hadès, mais d'une pénombre ordinaire (*Enfer* II, 1) —, il dit que l'air « brun » enlevait à leurs travaux les animaux de la terre ; plus loin, les vagues, sous la barque de Caron, sont « brunes » (*Enfer*, III, 117) ; et le Léthé, qui est parfaitemen limpide mais sombre pourtant, comme pour exprimer l'oubli, est « *bruna bruna* », « brun, très brun ». Il est clair que, dans tous ces passages, aucune teinte ne devait être *chaude*. Dante n'avait jamais vu cette couleur de porto que prend l'écume de nos ruisseaux marécageux ; et lorsqu'il nous dit que le Léthé est brun, il veut dire par là que ses eaux sont gris d'ardoise, tirant sur le noir, comme par exemple, nos lacs limpides du Cumberland qui, sondés du regard, aux endroits profonds, semblent des lacs d'encre. Je suis convaincu que c'est là la couleur qu'il veut indiquer, car aucun fleuve, aucun lac d'Europe n'est brun, mais bleu ou vert ; en faisant abstraction de ces teintes agréables, Dante devait forcément aboutir à cette image du gris clair et austère.

Ce qui me préoccupait donc n'était pas de savoir ce que le poète entendait par ce mot, mais de m'expliquer pourquoi il ne semble jamais admettre l'existence de la couleur *brune*. S'il désignait par ce terme toute teinte sombre et neutre, quel terme employait-il pour désigner la terre d'ombre brûlée ? Un jour que cette idée me préoccupait, je me trouvais dans l'atelier d'un de nos meilleurs coloristes modernes, et je le regardais travailler, lorsque soudain il jeta, dans la conversation, cette remarque accidentelle : « J'ai trouvé qu'il n'y a pas de *brun* dans la Nature. Ce que nous appelons brun est toujours une nuance d'orange ou de pourpre. On ne peut

le représenter par la terre d'ombre, à moins qu'un effet de contraste en altère la valeur. »

Il est curieux de voir combien cette remarque illustre et confirme le sentiment médiéval des couleurs, et combien, d'autre part, elle bouleverse le vieux fétichisme de l'ombre de Sir George Beaumont et de ses collègues, l'école du « Où placez-vous votre arbre *brun*? », le code des avant-plans couleur violon de Crémone, du vernis brun et de l'asphalte.

Mais, pour en revenir à la conception dantesque des montagnes, nous voyons donc que la teinte que le poète donne en général aux rochers, foncée ou pâle, est d'un gris terne — la couleur la plus triste qu'il croyait exister dans la nature (d'où son synonyme, qui a subsisté jusqu'à une époque avancée, en parlant des vêtements médiévaux de « *triste couleur* »¹) — avec quelques taches de rouille. Peut-être même la « *color ferrigno* » de l'Enfer n'implique-t-elle pas autant d'orange et devrait-elle se traduire par « *gris fer* ».

Telle étant l'idée qu'il se faisait de la couleur des rochers, nous devons nous demander ce qu'il pensait de leur substance. Je crois que le caractère qui le frappe tout d'abord est leur « *frangibilité* » (*a*), la qualité qu'ils ont de se briser en morceaux, par contraste avec le bois qui peut être scié ou arraché mais qui ne se brise pas sous le marteau, et avec le métal qui est solide et malléable.

Au sommet de l'abîme du septième cercle, réservé aux « *violents* », aux âmes qui ont abusé de leur force, on nous dit que le rebord du gouffre est formé d'un « *cercle de pierres brisées* (*b*) » et que le paysage est « *alpestre* ». Si,

1. *Sad coloured.*

(a) L'anglais « *frangibility* » est également un néologisme.

(b) Chant XI, 2.

l'attention éveillée par ce mot, nous voulons apprendre ce qu'était, aux yeux de Dante, un lieu alpestre, nous trouvons que cet endroit ressemblait « à cet éboulement qui, en deça de Trente, roula sur un des flancs de la vallée, soit par un tremblement de terre, soit que le sol manquât d'appui, du haut de la montagne jusqu'à la plaine, de sorte que celui qui se trouve au haut peut à peine trouver un chemin pour descendre » (a). Ce n'est pas là une description bien enthousiaste d'un paysage alpestre, et cette description ne gagne rien dans les vers suivants, où Dante nous dit qu'il descendit par « cet *amas* de pierres » que le poids de son corps faisait rouler sous ses pieds. Le fait est que, dans maints passages du poème, Dante se révèle piètre alpiniste. Aimant à s'asseoir au soleil, en face de son beau Baptistère, ou à arpenter dignement les dalles unies des rues, drapé dans sa longue robe, il se trouve pris au dépourvu lorsqu'il doit regarder à ses pieds ou ramper sur les genoux. La première impression que lui cause un paysage alpestre dérive certainement de ses mauvais chemins. Lorsqu'il est saisi de peur ou qu'il doit se hâter, dans une descente abrupte, Virgile doit le porter comme un enfant; son guide l'encourage également, à plusieurs reprises, lorsqu'ils doivent escalader une pente raide — comme dans la montée du premier degré de la montagne du Purgatoire (b). Toutes les comparaisons dont il se sert, pour illustrer les difficultés de cette ascension, sont empruntées au chemin de la Riviera de Gênes, parcouru aujourd'hui par la bonne route de voitures de la Corniche. Mais cette route n'existant pas, à l'époque de Dante ; les précipices et les promontoires abrupts étaient,

(a) Chant XII.

(b) *Enfer*, XXIII, 37. — *Purg.* IV, 36.

sans doute, franchis par des sentiers qui, passant en maint endroit sur des roches boulantes de calcaire glissant, devaient être d'un accès dangereux; comme ils dominaient la mer et étaient exposés aux rayons du soleil du sud-est, leur situation correspondait exactement à celle du chemin par lequel le poète s'élève au-dessus de la mer du Purgatoire. Aucun exemple n'aurait donc pu donner une meilleure idée de cette ascension au lecteur. Notons, en passant, que nous ne devrions pas trop mépriser ici les qualités d'alpiniste de Dante; avec son souci habituel d'exactitude, il nous donne l'angle d'inclinaison du chemin, qui accuse une pente de plus de quarante-cinq degrés. Or, une pente continue de quarante-cinq degrés est déjà périlleuse, à la descente comme à la montée, si on ne l'aborde en zigzag, et une pente plus accusée ne pourrait être gravie, en ligne droite, qu'en s'aïdant des crevasses et des irrégularités des rochers, et au prix de grandes fatigues.

Dans tous ces passages, l'attention de Dante est entièrement concentrée sur le caractère d'accessibilité ou d'inaccessibilité. Il ne manifeste aucun intérêt pour les rochers, si ce n'est pour les gravir. Les descriptions qu'il nous donne sont d'une grande pauvreté. Il n'emploie d'autre épithète que *erto* (escarpé), *Enfer* XIX, 131, *Purg.* III, 48 etc...; *sconcio* (monstrueux), *Enfer* XIX, 131; *stagliata* (découpé), *Enfer* XVII, 134; *maligno* (malfaisant), *Enfer* VII, 108; *duro* (dur), XX, 25; combinées avec « grand » et « brisé » (*rotto*), dans plusieurs autres passages. Aucune idée de rondeur, de massivité, ou de toute autre forme agréable, ne pénètre un instant son esprit, et les divers termes qu'il emploie, pour désigner les rochers, semblent se rapporter uniquement à leurs différentes dimensions : ainsi un *rocco* fait partie d'un *scoglio* (*Enfer* XX, 25 et XXVI, 27); un *scoglio* (XXI, 60 et XXVI, 17)

est un fragment de moindre importance; un *petrone*, ou *sasso*, est une grande pierre ou galet (*Purg.* IV, 101, 104), et une *pietra*, une pierre plus petite. Ces deux derniers termes, spécialement *sasso*, sont également employés pour désigner l'ensemble d'une grande montagne (comme dans *Purg.* XXI, 106); quant au mot *monte*, il peut s'appliquer, comme le français « montagne », soit à une pente, sur la route, assez accusée pour qu'on doive employer le frein, soit au mont Blanc. Ceci indique, chez l'un et l'autre peuple, à l'époque où se formèrent leurs langues, une certaine indifférence à l'égard des grandes montagnes; alors que « *mountain* » suggère à une oreille anglaise une masse importante, le français et l'italien ne disposent d'aucun terme correspondant.

Dans tous ces modes de représentation des rochers, nous trouvons que l'esprit médiéval commet précisément l'erreur que nous prévoyions; la montagne (qui n'est pourtant, comme nous le verrons, ni monstrueuse, ni terrible) n'en échappe pas moins à cette conception symétrique et parfaite de l'humanité où il puise son idéal. Par les termes qu'ils emploient et les sentiments qu'ils expriment, Dante et Homère sont ici singulièrement d'accord. Le mot *stagliata* (entailé) correspond à peu près exactement à l'épithète favorite d'Homère lorsqu'il parle des rochers « sculptés » (il l'emploie également en parlant du flanc d'un bateau) (a). Les fresques et les enluminures médiévales nous permettront de voir exactement ce qu'étaient ces rochers « entaillés ».

J'ai réuni, sur la planche III, quelques exemples qui donneront au lecteur une idée suffisante de la manière dont les maîtres les mieux connus du moyen âge décrivaient les rochers. Ils sont empruntés à des gravures, avec

(a) γλαφυρος. *Od.* III, 298-IV. 356.

lesquelles le lecteur peut les comparer; si donc quelque injustice est faite à l'original, je n'en suis pas responsable. Mais l'impression générale reste la même.

Les figures 1 et 5 sont d'après Ghirlandajo; la figure 2, d'après Pesellino; la figure 4, d'après Léonard de Vinci; et la figure 6, d'après Andrea del Castagno. Tous ces peintres travaillèrent à une époque de beaucoup postérieure à celle de Dante, mais le mode de représentation des rochers ne change pas, de Giotto à Ghirlandajo; il subit alors une légère altération, par suite de l'introduction des stratifications, indiquant une observation un peu plus attentive de la nature, et reste tel jusqu'au Titien. Quoique de Ghirlandajo, la figure 1 pourrait aussi bien représenter un rocher de Giotto; et la figure 2 est plus rudimentaire encore. Ces deux figures indiquent précisément ce qu'Homère et Dante entendent par des rochers entaillés. Ils avaient remarqué que certaines roches brisées présentent une surface lisse et concave, et avaient choisi ce caractère comme élément distinctif de la roche opposée à la terre. Dès lors le terme « entaillé » ou « sculpté » différenciait pour eux leur surface lisse de toute surface caillouteuse ou sablonneuse. Quant à leurs contours, ils n'avaient rien observé d'autre que ce qu'expriment les rochers des figures 1 et 2, qui semblent taillés à l'aide d'une herminette. Dans ses plus belles œuvres, Lorenzo Ghiberti conserve ce même type.

La figure 3, empruntée à un intéressant manuscrit du xvi^e siècle (*a*), au British Museum (Cotton, Augustus, A, 5), illustre la manière des meilleurs enlumineurs de l'époque; et la figure 5, d'après Ghirlandajo, représente assez bien l'image que Dante pouvait se faire des terrasses de la montagne du Purgatoire. C'est la route par laquelle

(*a*) Ce manuscrit date, d'après des recherches plus récentes, du xv^e siècle.

arrive le cortège des Mages, dans le fond du tableau représentant l'Adoration des Bergers, à l'Académie de Florence.

Si inexacte que soit cette conception du paysage de montagne, l'art du moyen âge ne semble pas en avoir eu d'autre. Dante ne peut se représenter les montagnes que comme un ensemble de grosses pierres ou de crevasses. L'ampleur de leurs contours, les ondulations de leurs flancs semblent lui avoir complètement échappé. Avec ce sens du symbole qui ne le quitte jamais, il décrit les grandes pierres et l'éboulis qui conduisent au cercle réservé au châtiment des violents ; il nous dit qu'en dépit de leur dureté de cœur, les violents et les cruels ne possèdent pas la véritable force ; « soit par un tremblement de terre, soit que le sol manquât d'appui », ils finissent par tomber en ruine, nus, tremblants et cédant sous les pas. Mais nous ne trouvons nulle part une allusion aux montagnes qui ne soit empreinte de cette même sévérité ; nulle part, le moindre indice que Dante prenait plaisir à les contempler. Du haut de cette colline de San Miniato, dont il connaissait si bien l'escalier, l'œil aperçoit, à l'extrémité du Val d'Arno, la chaîne pourpre des montagnes de Carrare, hérissée et puissante ; leurs contours silencieux, se détachant dans la lumière du couchant, sont les derniers traits qui dominent cette scène, lorsque le crépuscule fait place à la nuit. Dante semble pourtant être resté indifférent devant ce spectacle, et, n'était l'allusion de Lucain d'Arunc à Luna, il n'aurait sans doute pas même parlé des montagnes de Carrare, au cours de son poème (a). Lorsqu'il en parle, c'est pour rappeler leurs marbres et leur situation « dominant les étoiles et la mer », sans manifester aucune admiration pour les col-

(a) *Enfer*, XX, 46. — Lucain : *Pharsale*, I, 575.

lines elles-mêmes. Il n'est pas une seule phrase, une seule syllabe, dans tout le poème, qui traduise ce sentiment.

Nous n'avons plus qu'une remarque à faire, à propos du paysage dantesque. Quel est le sentiment qu'inspirait au poète la vue du ciel? L'amour des montagnes est si intimement associé à celui des nuages, la beauté de ces deux spectacles dépend à un tel point de leur combinaison, que l'indifférence manifestée par le poète devant la chaîne de Carrare, vue de San Miniato, semble impliquer une égale indifférence pour les nuages, parmi lesquels le soleil descendait derrière elle. Et nous trouvons, en effet, que Dante n'aime le ciel que pour sa « blanche clarté », pour ce *bianco aspetto di cilestro* qui caractérise si bien les beaux jours en Italie (*a*). Ses descriptions de lumière pure et pâle sont toujours exquises. Lorsque l'aube se lève, sur la montagne du Purgatoire, il voit d'abord, dans sa première blancheur, la *tremola della marina* (*b*), le tremblement de la mer; puis le ciel devient vermillon et enfin orange (*c*). Ce sont là précisément les changements de couleur d'une aube calme et parfaite. Le Paradis est éclairé par un « jour ajouté au jour », la lumière du soleil inondant à tel point le ciel que « jamais pluie ni rivière ne formèrent un lac aussi vaste (*d*) »; et, durant toute cette partie du poème, la beauté de la scène dépend des sphères lumineuses, ou des étoiles, jamais des nuages. Mais le gouffre de l'Enfer est, dès l'abord, obscur, profond et si *nuageux* qu'on n'en peut apercevoir le fond (*e*). Quand Dante et Virgile arrivent au marais dans lequel sont

(*a*) *Purg.* XXVI, 6.

(*b*) *Purg.* I, 117.

(*c*) *Purg.*, chant II, 7.

(*d*) *Par.* I, 61.

(*e*) *Enf.* IV, 10.

plongés ceux qui furent tristes et colériques durant leur vie, ils le trouvent couvert d'un brouillard épais, et les âmes damnées s'écrient : « Nous avons été tristes *dans l'air doux que le soleil égaie*. Et maintenant nous sommes tristes sous la fange noire » (a). Même l'ange qui vient à leur secours se trouve incommodé par le brouillard amer, *fummo acerbo*, du marais, et ne cesse de le chasser de la main étendue devant son visage (b).

Sur la montagne du Purgatoire, la colère, en raison de l'aveuglement et de la violence qu'elle engendre, est également représentée, cette fois par les nuages alpestres. Lorsque les deux poètes émergent du brouillard, ils aperçoivent la lumière blanche brillant entre ses plis (c). C'est le seul nuage qui puisse s'arrêter sur la montagne purificatrice : « Ni pluie, ni grêle, ni neige, ni rosée, ni givre ne tombent plus haut que le court escalier des trois marches. On n'y voit ni des nuages épais, ni des nuages légers, ni les éclairs, ni la fille de Taumante, qui là-bas change souvent de place » (d).

Songez, un instant, à cet amour intense de Dante pour la lumière — Béatrice ne lui enseignera-t-elle pas à fixer le soleil même, comme un aigle ? — ; tâchez de pénétrer son égale aversion pour toute espèce de brouillard, nuage, ou sombre pluie, et représentez-vous quelle impression eût produit sur lui un paysage de Copley Fielding, ou une journée passée dans les Highlands. Il n'a donné, en fait, d'autre châtiment aux âmes des gloutons, dans l'Enfer, qu'un éternel temps de Highlands : « La pluie éternelle, maudite, froide et pesante tombe également et toujours la même. Une grosse grêle, de l'eau noirâtre et de la

(a) *Enfer*, chant VII, 121.

(b) *Enfer*, chant IX, 82.

(c) *Purg.*, chants XVI et XVII.

(d) *Purg.*, chant XXI, 46.

neige tombent, à larges ondées, par l'air ténébreux » (a).

Dans cette insurmontable aversion pour les nuages, Dante dépasse quelque peu, il faut l'avouer, les sentiments de son époque. Quoique l'orage et la pluie fussent universellement redoutés et que l'on aimât seulement le ciel par un temps calme, tous les peintres primitifs ont montré une certaine préférence pour les nuages horizontaux qui barrent les ciels d'été. Ils les considéraient comme devant accompagner les manifestations du pouvoir spirituel. Pour des raisons théologiques que nous aurons bientôt à examiner, ces nuages étaient devenus le symbole de la bénédiction et de la grâce divine, sans qu'aucun autre signe ne dût préciser cette idée. Dans presque toutes les œuvres représentant le paradis céleste, les primitifs emploient ces nuages horizontaux pour y faire marcher les élus ou pour y faire trôner les anges. Dante, au contraire, conserve, cercle après cercle, la même conception parfaitement sereine ; il termine sa description du ciel, comme il l'avait commencée, au sommet de la montagne du Purgatoire, par l'image d'un matin sans nuage : « Je levai les yeux, et comme, le matin, la partie orientale de l'horizon est plus éclatante que celle où le soleil se couche..., ainsi cette oriflamme de paix flamboyait au milieu et faisait pâlir également les splendeurs autour d'elle » (b).

Mais ce sentiment exprime surtout, chez Dante, cet amour intense et exclusif de la lumière, de la couleur et de la clarté qui distingue l'esprit médiéval de l'esprit grec, d'une part, et de l'esprit moderne, de l'autre. Les préoccupations agricoles des Grecs leur faisaient forcément considérer les nuages avec moins d'hostilité que le

(a) *Enfer*, chant VI, 7.

(b) *Paradis*, chant XXXI, 118, etc.

chevalier médiéval, qui se contentait de cueillir les fleurs de son jardin, par un bel après-midi, sans partager ni même se représenter les inquiétudes que son jardinier a pu avoir à leur sujet. Lorsqu'Ulysse entend avec plaisir parler de la « pluvieuse Ithaque », et que les filles de Colonos vantent leur patrie pour la même raison, nous pouvons être certains que leur sympathie s'étendait aux nuages. Sauf Aristophane, tous les poètes grecs parlent avec éloges des nuages et les considèrent comme dignes d'abriter les dieux. Leur conception ne se limite pas au léger cirrus, elle englobe les nuées lourdes et changeantes de l'orage et même les tourbillons de poussière soulevés de terre, comme dans ce noble passage où Hérodote nous parle d'un nuage, plein de voix mystiques, jailli de la poussière d'Eleusis, et qui gagna Salamis (*a*). Les orientaux et les méridionaux — les Juifs et les Égyptiens — témoignaient à la pluie et aux nuages la même gratitude. Ce n'est que parmi les hommes du Nord, au moyen âge, pour lesquels le beau temps se prolongeait rarement jusqu'à dessécher le sol ou causer une famine, et qui avaient à supporter fréquemment les assauts cinglants des nuages, que l'amour de la lumière sereine assume ce caractère intense, et la peur de la tempête, cet aspect sombre. La puissance des nuages qui prédit aux Grecs leur victoire à Salamine, et avec laquelle ils combattirent côte à côte, parmi les éclairs, sous la crête du Parnasse, devient ainsi, pour le médiéval, une force néfaste soumise au mauvais esprit.

Nous pouvons arrêter ici notre enquête sur la nature du paysage médiéval, non pas que beaucoup de détails ne réclament encore notre attention, mais parce que notre but essentiel — la détermination de ses principaux

(*a*) *Hérodote*, VIII, 65.

caractères et de ses divers modes de conception — se trouve, je pense, à peu près rempli. Il convient maintenant que nous passions immédiatement du moyen âge aux temps modernes. J'aurais, il est vrai, beaucoup à dire considérant l'état d'esprit transitoire, dont témoigne l'art du XVI^e et du XVII^e siècle, mais cet état d'esprit nous sera plus accessible quand nous aurons une vision nette des points extrêmes. Lorsque nous aurons atteint une compréhension parfaite des trois grandes phases de l'art — grecque, médiévale et moderne — nous serons mieux placés pour suivre, sans nous tromper, les curieuses fluctuations qui provoquèrent l'avènement de l'esprit moderne, tout en tentant vainement de ressusciter l'esprit grec. Je me propose donc, dans le prochain chapitre, d'étudier l'esprit du paysage tel qu'il s'exprime en général dans la peinture moderne, et plus spécialement dans les poèmes de Scott.

CHAPITRE VI DU PAYSAGE MODERNE

Détournons les yeux, aussi vite que possible, des champs et des cieux sereins de l'art médiéval et portons-les hardiment sur les œuvres les plus caractéristiques du paysage moderne. La première chose, je crois, qui nous frappera, ou qui devrait nous frapper, est leur aspect *nuageux*.

Nous quittons une lumière diffuse, un air parfaitement calme, pour nous transporter soudain sous un ciel sombre, balayé par le vent. Aveuglés par l'éclat fugitif du soleil, trempés par les averses cinglantes, nous en sommes réduits à suivre le mouvement des ombres sur les prairies ou à épier la lueur du crépuscule, à travers les déchirures des nuages courroucés. Tandis que les médiévaux puisaient leur joie dans la *stabilité*, la *netteté* et la *luminosité*, nous devons la trouver dans l'*obscurité*, dans le triomphe de la *mutabilité*; nous fondons notre bonheur sur des choses qui changent et se fanent, en un moment, et nous attendons la satisfaction la plus complète et l'*édification* la plus parfaite de choses qu'il est impossible d'arrêter et difficile de comprendre.

A côté de ce penchant général pour le vent et l'*obscurité*, nous constatons, chez nos peintres, une observation attentive de la forme des nuages et une représentation consciente des effets de brouillard. L'apparence que prennent les objets vus à travers la brume, devient, chez eux, l'objet d'une science, et la représentation de cet

aspect acquiert une importance primordiale, sous le nom de perspective aérienne. Les couchers et les leviers de soleil, avec les effets de nuage et de brume qui les accompagnent, sont soigneusement notés; et, dans le paysage de plein jour ordinaire, le ciel prend tant d'importance qu'on n'hésite pas à jeter dans l'ombre une masse de feuillage, ou tout un premier plan, dans l'unique but de mieux mettre en valeur la forme d'un nuage blanc. Si l'on voulait caractériser d'un mot l'art du paysagiste moderne, on ne pourrait mieux le désigner que comme un « hommage aux nuages ».

Cette expression pourrait malheureusement s'appliquer à notre art de plus d'une manière. Je disais, dans le dernier chapitre, que tous les Grecs parlent avec éloges des nuages, sauf Aristophane. Je regrette de devoir le reconnaître — étant donné que son rapport est défavorable — ce dernier est précisément le seul qui ait étudié les nuées de près. Il nous dit d'abord que ce sont « les grandes déesses des paresseux », puis, qu'elles sont « les souveraines de la discussion et de la logique, des monstruosités et du bruyant bavardage ». Il déclare que ceux qui croient en leur divinité doivent d'abord douter de Jupiter, et placer son pouvoir suprême dans les mains d'un dieu inconnu, « le Tourbillon »; il décrit enfin l'influence qu'elles exercent sur l'esprit de l'un de leurs adeptes qui prétend soudain « parler ingénieusement de la fumée (a) ».

Il y a, je le crains, une énorme part de vérité, dans ce jugement aristophanesque, appliqué à notre culte moderne pour les nuages. L'amour du mystère qui envahit notre littérature romantique, notre poésie, notre art, et surtout notre métaphysique sont pénétrés de cet esprit que le grand satirique grec définit, voilà si longtemps, comme

(a) *Nuées*, 316, 380, 320.

PL. IX.



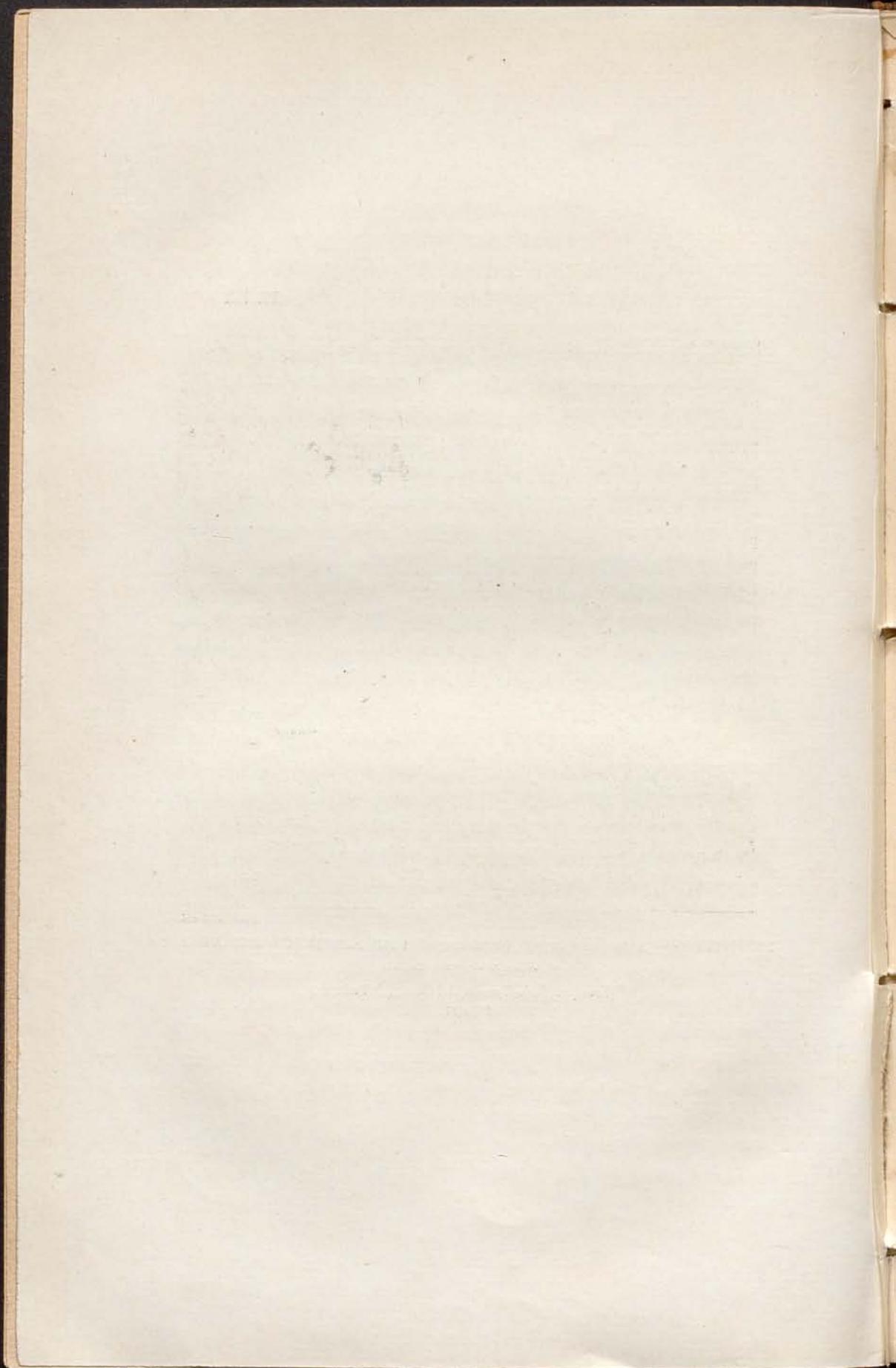
Photo Alinari.

LE TITIEN. — SAINT ANTOINE DE PADOUE FAIT PARLER UN ENFANT POUR
JUSTIFIER SA MÈRE

(Fresque de la Scuola del Santo, à Padoue.)

(Page 144.)





« parlant ingénieusement de la fumée ». Cet instinct, qui s'est partiellement développé dans la peinture, peut se découvrir dans chaque effort, dans chaque exercice de la pensée : le doute est aisément éveillé, la curiosité aisément excitée, l'esprit aisément ému et satisfait par le changement et l'attrait du merveilleux. Tout cela, si nous l'opposons à la calme sérénité des anciennes coutumes sociales et de la foi religieuse, ne peut-il être également défini par ces quelques mots : « Jupiter détrôné », le « couronnement du Tourbillon » ?

Non seulement du tourbillon mais aussi de l'obscurité et de l'ignorance concernant les faits. Cet assombrissement du premier plan, pour mettre en valeur le nuage blanc, traduit, dans un certain sens, la manière dont nous subordonnons les faits simples et positifs aux hypothèses les plus fugitives. Si nous poussons la comparaison plus loin, nous serons frappés par une autre profonde différence entre le paysage médiéval et le paysage moderne. Les primitifs ne songèrent jamais qu'à représenter un objet *aussi bien que possible*. Cela pouvait parfois ne pas être bien, comme nous l'avons vu pour les rochers, mais c'était *aussi bien que possible* et toujours parfaitement net. Les feuilles, les animaux, les hommes étaient exécutés avec le même soin, la même clarté, et tous leurs caractères essentiels étaient mis en évidence. S'agissait-il d'un chêne, on pouvait en voir les glands, d'un caillou de silex, on pouvait en voir les veines, d'un bras de mer, les poissons s'y trouvaient, d'un groupe de personnages, les visages et les costumes étaient représentés, jusqu'à la plus subtile expression, jusqu'au dernier bout de fil que l'auteur pouvait faire rentrer dans son cadre, à l'arrière-plan ou à l'avant-plan. Mais aujourd'hui notre ingéniosité s'est tournée « en fumée ». C'est la seule chose qui soit représentée fidèlement, tout le reste est vague,

superficiel et bâclé aussi vite que possible. L'avant-plan le plus rapproché ne renferme, à l'examen, aucune feuille distincte, le chêne ne porte pas de glands, et le visage des personnages est à peine indiqué par une tache rouge. Ici encore, les paroles d'Aristophane ne s'appliquent que trop bien, et les nuées semblent être les « grandes déesses des paresseux ».

La première chose qui nous frappera, après cette pré-dilection pour les nuages, c'est l'amour de la liberté. Alors que les médiévaux s'enfermaient toujours dans leurs châteaux et derrière leurs fossés, et peignaient scrupuleusement chaque brique de leurs murs, chaque fleur de leurs parterres, nos artistes modernes se complaisent dans le plein air des champs et des landes, méprisent les haies et les talus, et ne représentent que des arbres croissant librement et des rivières traçant leur lit « suivant leur gracieuse volonté » (a). Ils évitent le formalisme jusque dans les moindres détails, brisent et bouleversent la maçonnerie que les primitifs eussent soigneusement cimentée, laissent sauvages les buissons qu'ils eussent méticuleusement taillés, et, portant l'amour de la liberté jusqu'à la licence, et l'amour de la sauvagerie jusqu'à la ruine, se complaisent dans tous les aspects de la décrépitude et de l'abandon qui affranchissent la nature de l'autorité de l'homme. Le lierre remplace les tapisseries sur les murs du château et, dans les jardins, les roses sont étouffées sous les ronces.

Associée à cet amour de la liberté, nous constatons une curieuse préférence pour les montagnes. Nos peintres explorent les régions les plus sauvages du globe à la recherche d'avant-plans crevassés et de lointains violets. Quelques-uns se contentent de saules têtards et de

(a) « *At their own sweet will* » (Wordsworth : *Miscellaneous Sonnets*, II, n° 36.)

paysages de plaines, mais ce sont des artistes de troisième ordre. Les grands maîtres, tout en n'ignorant pas complètement la beauté des plaines, consacrent leurs forces les plus précieuses à la représentation des pieux alpestres et des promontoires italiens (*a*). Il est remarquable qu'à cet amour des montagnes ne se mêle aucune crainte, aucune idée de pieuse méditation, comme chez les médiévaux. Il est libre, hardi, plein d'enthousiasme et tout à fait spontané. Le peintre serait plus porté à animer son avant-plan montagneux en y faisant figurer un sportsman, qu'en y plaçant un ermite, et notre société moderne va, en général, vers la montagne, non pour y jeûner, mais pour s'y réjouir et laisser, après elle, les glaciers couverts d'os de poulets et de coquilles d'œufs.

A l'absence de ce sentiment de solennité dans les montagnes, il faut associer le point de vue profane duquel on considère tout autre paysage naturel, c'est-à-dire l'absence totale de foi dans la présence d'une divinité quelconque. Tandis que l'artiste médiéval ne peignait jamais un nuage que dans le but d'y placer un ange et que le grec ne pénétrait jamais dans un bois sans s'attendre à y rencontrer un dieu, nous considérerions l'apparition d'un ange dans les nuages comme parfaitement surnaturelle, et serions profondément surpris de rencontrer un dieu n'importe où. Lorsque nous songeons à un bois, nous songeons surtout au braconnage qu'on peut y pratiquer. Nous ne croyons pas que les nuages renferment autre chose qu'une certaine quantité de pluie ou de grêle ; et les canards et le cresson de fontaine sont les seules divinités que produisent nos étangs et nos ruisseaux.

(*a*) Cette prédilection romantique pour les sites montagneux a beaucoup faibli aujourd'hui. Mais tout ce que R. dit ici des nuages et de l'amour du mystère pourrait encore s'appliquer, en grande partie, aux recherches de la peinture contemporaine.

Nous constatons enfin, à côté de ce caractère profane de la pensée, une tendance très accusée, consistant à nier le caractère sacré de la couleur, et à nous enorgueillir de notre obscurité. Quoique, de temps à autre cru et violent, notre coloris moderne reste en général sombre, penchant sans cesse vers le gris ou le brun, et beaucoup de nos meilleurs peintres se flattent de l'altérer ainsi, vantant ouvertement leurs teintes discrètes et fondues. Tandis qu'un médiéval peint son ciel d'un bleu éclatant, et son avant-plan d'un vert brillant, dore les tours de son château et drape ses figures de violet et de blanc, nous peignons notre ciel gris, notre avant-plan noir et notre feuillage brun, et nous croyons avoir suffisamment sacrifié au soleil, en tolérant le dangereux éclat d'un manteau rouge ou d'une veste bleue.

Telles sont, je pense, les principales remarques que nous ne manquerions pas de faire si nous passions brusquement d'une salle remplie d'œuvres médiévales dans un de nos salons réservé au paysage moderne. Il est évident que ce changement comporte une certaine somme de bien et de mal, mais nous ne pouvons comprendre dans quelle mesure ces deux éléments se trouvent associés qu'en recherchant, comme nous l'avons fait dans le reste de notre enquête, l'origine des variations qui se sont opérées dans notre mode de penser, et qui ont affecté notre art.

Disons-le, tout d'abord, le titre d'« Age des ténèbres » que l'on donne aux siècles du moyen âge est, au point de vue de l'art, tout à fait erroné. Ce fut, au contraire, l'âge de la lumière; notre époque est seule obscure. Je m'exprime au propre, non au figuré. Ce furent les siècles d'or, les nôtres sont de terre d'ombre.

Cette erreur est en partie inconsciente chez nous. Nous construisons des murs de briques brunes et nous

portons des vêtements bruns, parce qu'on nous a sottement enseigné à le faire et que c'est devenu, chez nous, une habitude. Ce changement de caractère a pourtant d'autres causes. Dans l'ensemble, notre époque est beaucoup plus *triste* que l'époque médiévale, non dans un sens noble et profond, mais dans un sens terne et désenchanté, — d'ennui, de lassitude intellectuelle, de malaise de l'âme et du corps. Le moyen âge avait ses guerres et ses souffrances, mais aussi ses joies intenses. Son or était taché de sang ; le nôtre est voilé de poussière. Sa vie était tissée de blanc et de pourpre, la nôtre est d'un brun uniforme. Non que nous ne possédions aussi, en apparence, nos fêtes, mais elles sont plus ou moins forcées, faussées, gâtées, incomplètes — elles ne viennent pas du cœur. Comme, depuis Shakespeare, nous avons perdu la faculté de rire de mauvaises plaisanteries ! La finesse même de notre esprit donne un démenti à notre gaieté.

La raison la plus profonde de cette mélancolie est, je crois, notre défaut de foi. Il n'y eut jamais une génération d'hommes (sauvages ou civilisés) qui, pris dans l'ensemble, furent davantage « sans espoir et sans Dieu dans le monde (a) » que celle qui occupe aujourd'hui l'Europe civilisée. Un Peau-Rouge ou un Otaïtien perçoivent davantage la présence divine, dans les objets qui l'entourent, et l'autorité divine qui domine son existence, que la plupart de nos raffinés Parisiens et Londoniens. Et ceux qui, parmi nous, peuvent, jusqu'à un certain point, être considérés comme croyants, doivent presque tous être classés en deux factions opposées, les Romains et les Puritains, qui, si la faction non croyante de la société ne les en empêchait, se réduiraient mutuel-

(a) *Épître aux Éphésiens*, II, 12.

lement en cendres. Le Romain n'a jamais fait autrement, depuis la Réforme, chaque fois qu'il en eut l'occasion, et le Puritain escompte, pour le moment, la destruction de Rome par une éruption volcanique. L'existence d'un tel antagonisme entre des personnes appartenant à la même religion, c'est-à-dire croyant au même Dieu et à la même Révélation, ne laisse pas de constituer une grave difficulté pour les hommes réfléchis et prévoyants, difficulté qu'ils ne peuvent surmonter qu'à la faveur des circonstances les plus favorables, au cours de leur première éducation. C'est ainsi que tous les hommes les plus puissants de notre époque sont incroyants. Les meilleurs restent dans le doute et l'affliction, les pires se jettent dans une révolte aveugle, le plus grand nombre tâtonnent, hésitent, et exécutent le mieux qu'ils peuvent, le travail qui se trouve à portée de leurs mains.

Ce manque de foi nous affecte suivant notre tempérament, engendrant soit la tristesse, soit la légèreté, et constituant la source dernière de nos mécontentements et de nos folies. Il est curieux de voir combien notre caractère en devient changeant et contradictoire. Nous nous sentons d'abord tristes, et nous recherchons les endroits sauvages et solitaires, parce que notre jardin est devenu trop gai pour nous ; l'instant d'après, notre bonne humeur nous revient, et nous construisons un salon de conversation parmi les montagnes, parce que nous n'avons plus de respect pour leur solitude. Je ne sais pas si le Sinaï est giboyeux, mais je m'attends, d'un jour à l'autre, à recevoir la nouvelle que quelqu'un est allé chasser par là.

Il est, il est vrai, une autre cause, plus innocente, de notre amour pour la nature sauvage.

Tous les principes d'art de la Renaissance tendaient, comme je l'ai souvent expliqué, à faire préférer la Beauté à la Vérité, et à rechercher la Beauté aux dépens de la Vérité. Le châtiment d'une telle erreur — châtiment que toutes les lois de l'univers rendait inévitable — fut que ceux qui recherchaient ainsi la beauté dussent complètement la perdre de vue. L'esprit moderne bannit la beauté, pour autant que l'action de l'homme puisse réussir à le faire, de la face de la terre et de la forme humaine. Le même système qui consistait à se poudrer les cheveux, à se moucheter la figure, à s'encercler le corps, à se boucler les pieds, réduisit les rues à des murs de briques et les tableaux à des taches brunes. Un désert de Laideur s'étendit sous les yeux de l'humanité, et la poursuite téméraire de la beauté aboutit à ce résultat imprévu : les talons rouges et les perruques, — Gower Street (*a*) et Gaspar Poussin.

Une réaction était inévitable si quelque trace de vie subsistait encore dans l'humanité. Quoique constraint par la coutume et par la mode à produire et à porter toutes ces laideurs, l'homme fuit vers la campagne et vers les montagnes où il trouve la couleur, la liberté, la variété et l'énergie qui lui sont à jamais chères, et il éprouve à les parcourir une joie plus intense qu'il n'en éprouva jamais. Il se plaint aux plus sauvages crevasses montagneuses, en les opposant à Gower Street ; il contemple avec extase les couchers et les levers de soleil, où brillent le bleu, l'or et le violet, qui ne décorent plus l'armure des chevaliers et le porche des églises ; il recueille précieusement, dans son herbier, les fleurs que les cinq ordres de l'architecture ont bannies de ses portes et de ses fenêtres.

(*a*) L'une des rues les plus banales de Londres.

Le peu de souci que nous prenons de la beauté humaine — une autre grande caractéristique moderne — contribue à accentuer ce sentiment de deux manières. D'abord, en détournant de la figure humaine toute pensée respectueuse, en nous faisant considérer l'homme, non comme le roi de l'univers et la couronne de sa grâce, mais comme une créature essentiellement laide et ridicule, passant à travers le monde du mieux qu'elle peut, et le gâtant par sa présence. Au moyen âge, le vice seul pouvait être caricaturé, la vertu ayant toujours un aspect noble, à quelque personne qu'elle appartint. Aujourd'hui, la vertu elle-même peut hanter de si misérables créatures, qu'elle prête partout le flanc à la satire. Et nous sommes contraints de chercher la pure beauté chez les fleurs, la pure sublimité dans les montagnes.

Ce manque de beauté, dans les personnes et dans les vêtements, ne nous a pas seulement portés à admirer davantage la nature inanimée. Nous sommes hantés, sans cesse, par le souvenir de leur beauté passée et, tout en obéissant aux modes modernes et en cédant aux mornes principes d'une économie et d'un utilitarisme sordide, nous aimons à nous représenter les coutumes d'un âge chevaleresque, et à nous figurer les modes que nous prétendons mépriser et les splendeurs que nous croyons sage d'avoir abandonnées. Le mobilier et les personnages de nos romans les plus populaires sont empruntés aux siècles que nous croyons avoir dépassés en toutes choses. L'art qui se propose notre époque pour sujet nous semble d'un réalisme audacieux et vulgaire ; alors que les expressions les plus banales nous semblent poétiques lorsqu'elles évoquent la vie de nos ancêtres ou de contrées éloignées, la description de notre milieu prend, à nos yeux, un aspect familier et terre à terre.

Nous différons complètement, en ceci, de toutes les races qui nous précédèrent. Toutes les autres nations ont considéré leurs ancêtres comme des saints et des héros, tout en prenant leurs propres actions, leurs propres mœurs comme sujet de leur art, en peinture comme en poésie. Nous méprisons, au contraire, la sottise et la violence de nos pères, mais nous puisons notre plus grand plaisir artistique à évoquer leur vie.

Les Grecs et les Médiévaux honoraient leurs ancêtres, sans les imiter ; nous imitons les nôtres sans les honorer.

A cet amour romantique de la beauté, contraint de chercher dans la nature et dans l'histoire la satisfaction qu'il ne peut trouver dans la vie ordinaire, nous associons une passion plus rationnelle, résultat légitime d'une puissance d'attention nouvelle. Quel que soit le mobile qui nous pousse à observer de près la nature, ce travail reçoit toujours sa récompense. Il est évident qu'elle est destinée à être considérée par nous avec plaisir et respect, et chaque heure que nous lui consacrons, rend sa beauté plus apparente et son intérêt plus captivant. Les sciences naturelles — auxquelles on ne peut guère reconnaître une pleine activité avant l'époque moderne — en accroissant et en fécondant nos connaissances, en leur donnant une minutieuse précision, ont exercé une bonne ou une mauvaise influence, suivant le caractère de ceux qui les ont étudiées. Si elles ont endurci le scepticisme du mélancolique et de l'orgueilleux, elles ont développé la piété des âmes humbles et réfléchies. L'abandon du métier des armes, qui a plus ou moins contribué à affaiblir et à déformer le corps¹, nous a procuré les loisirs néces-

1. Il ne s'agit, bien entendu, ici que du citoyen moderne ou du gentilhomme campagnard, opposé aux citoyens de Sparte ou de l'ancienne Florence.

saires pour nous consacrer à des études qui ne pouvaient jadis trouver place dans l'existence. De nombreuses vies, jadis gaspillées sur le champ de bataille, sont aujourd'hui utilement employées dans le cabinet d'étude. Des nations qui s'épuisaient constamment en de nouveaux combats, ne se disputent plus qu'au sujet de la découverte d'une nouvelle planète (*a*). Et le philosophe dissèque les plantes, et analyse, avec calme, la poussière d'un sol qui n'était jadis foulé que par les chevaux des chevaliers, au cours d'une marche, ou par une bande de maraudeurs en quête de butin.

Les éléments de progrès et de décadence étant ainsi curieusement confondus dans l'esprit moderne, nous pourrions, dès l'abord, supposer que l'un des caractères les plus remarquables de notre art serait son inconséquence ; que des efforts seraient tentés, dans toutes les directions, et arrêtés par toutes les causes possibles d'échec ; que, dans tout ce que nous faisons, il deviendrait presque impossible de discerner les raisons que nous pourrions avoir de nous réjouir ou de nous plaindre ; que toutes les règles de l'ancienne technique, tous les modes de penser seraient rejettés les uns après les autres ; et que la critique serait perpétuellement leurrée par des succès que personne ne pourrait prévoir et par des sentiments que personne ne pourrait préciser.

Alors que, dans notre enquête sur l'art grec et médiéval, il m'a été possible de décrire, dans les grandes lignes, les actions et les sentiments de tous, je rencontre aujourd'hui une grande variété de caractères. Les uns se fondent, selon moi, sur les principes inférieurs et éphémères du modernisme, sur sa témérité, son impatience, son manque de foi ; les autres sur ses

(*a*) Allusion au rapprochement franco-anglais et aux découvertes astronomiques de 1854-1856.

connaissances scientifiques, son nouvel amour de la nature, son culte pour la franchise et la liberté. Et parmi tous ces caractères, bons ou mauvais, j'en distingue qui nous viennent de périodes antérieures ou transitoires et ne nous appartiennent pas en propre, et d'autres qui, sans être encore parfaitement développés, sont déjà nôtres et promettent de croître en force et en énergie.

Par exemple, je pense que notre mépris pour les couleurs brillantes est surtout le résultat d'un maniériste et est destiné à disparaître bientôt. La vulgarité, la mélancolie ou l'impiété s'exprimeront, il est vrai, toujours, par des tons bruns et gris, comme dans Rembrandt, Caravage, et Salvator; mais nous ne sommes pas exclusivement vulgaires, mélancoliques ou impies, et, si nous l'étions, nous ne serions d'aucune manière, en tant que modernes, contraints de le rester. Nos esprits les plus distingués, tristes ou gais, se complaisent, comme les grands hommes de tous les temps, dans les teintes brillantes. Le coloris de Scott et de Byron est harmonieux et pur, celui de Keats et de Tennyson est même parfois trop riche. Si nous ne réussissons pas, dans la pratique, c'est la conséquence fatale de la paralysie dans laquelle nous ont plongés, au point de vue technique, le maniériste et l'ignorance de la Renaissance. La seule différence durable qui distingue les primitifs des modernes, au point de vue du coloris, c'est que ces derniers ont adopté certaines teintes nouvelles qui leur plaisent, parce qu'elles traduisent cette mélancolie propre à leur caractère pensif et sentimental, et parce qu'elles mettent une plus grande variété de tons au service de leur science plus développée.

De même, si nous devons jamais assez sages pour nous vêtir rationnellement et gracieusement, pour faire

de la santé un des buts essentiels de l'éducation, et pour embellir nos rues, une grande partie du charme extérieur que le passé exerce aujourd'hui sur nous ne tardera pas à disparaître. Le fait que nous vivons après le fatal xvii^e siècle n'est pas une raison suffisante pour que nous nous désintéressions, à tout jamais, de la sculpture, ou que nous restions insensibles à l'éclat des broderies. Ce n'est pas parce que nous préférons aujourd'hui empoisonner nos nuits, par nos plaisirs, et nos journées, par nos travaux, prolongeant nos danses jusqu'à l'aube, et notre labeur jusqu'au crépuscule, que nous ne pourrons plus jamais apprendre à user justement du dépôt sacré de notre force, de notre beauté et de notre temps, qui nous a été confié. Quel que soit le charme que reflète le passé, nous pourrions, dans ce cas, le comparer à l'éclat de notre vie actuelle, et les sentiments romantiques évoqués par les époques éloignées se réduiraient à l'attrance naturelle qui appartient à tout objet extraordinaire, au respect qu'une noble nation témoigne toujours à ses ancêtres, et à l'éclat enchanteur que les races, comme les individus, doivent percevoir lorsqu'elles contemplent les jours de leur enfance.

La légèreté avec laquelle le paysage naturel est considéré, par un grand nombre de nos contemporains, ne peut non plus être envisagée comme essentiellement caractéristique de notre époque, car elle fait défaut chez ses esprits les plus distingués. Tous les hommes possédant une certaine puissance intellectuelle doivent être sérieux, à quelque époque qu'ils appartiennent ; un certain degré de respect pour un beau paysage se constate chez tous nos grands écrivains, sans exception, même chez celui qui nous a fait rire le plus souvent et qui nous a conduit vers la vallée de Chamounix et vers

la plage, pour y donner à ses héros la paix après la souffrance et pour changer leur vengeance en pitié¹. Seules les natures sombres, grossières ou frivoles outragent la montagne de leur présence ; et nous ne pouvons taxer toute une nation de légèreté parce qu'elle renferme des commis en vacances et une Chambre des Représentants.

Nous ne devons donc pas nous attendre à rencontrer un poète ou un peintre qui représente, à lui seul, l'ensemble des qualités, des faiblesses et des instincts contradictoires qui dominent et troublent notre vie moderne. Mais, si la Providence nous fournit, dans un homme, le type de notre époque (comme elle nous fournit dans Homère et Dante les types de l'esprit classique et médiéval) nous pouvons espérer trouver en lui tout ce qu'elle renferme de fécond et de solide, ainsi que ces faiblesses, caractéristiques de la nation, qui sont compatibles avec la grandeur de son esprit, comme l'amour des barrières et l'horreur des montagnes étaient compatibles avec le génie de Dante.

Ce n'est pas tout. Comme l'admiration de l'humanité s'est détournée en grande partie des hommes, pour se tourner vers les montagnes, et des émotions humaines pour se tourner vers les phénomènes naturels, nous devons nous attendre à voir l'effort artistique se porter dans la même direction. Alors que les plus grands peintres classiques et médiévaux, voués entièrement à la représentation de l'humanité, ne nous fournissaient que peu de chose à examiner dans le paysage, les plus grands peintres des temps modernes se consacreront presque exclusivement à son culte. Mais, si les mots surpassent la peinture, dans l'expression des émotions humaines, la peinture surpassé la poésie, dans la repré-

1. *David Copperfield* de Dickens, chap. iv et viii.

sentation des spectacles de la nature; nous pouvons donc nous attendre à voir le peintre et le poète intervertir leurs rôles, comme exprimant l'esprit de leur temps. Le peintre acquerra plus d'importance, le poète en aura moins. Et les relations qui uniront les grands représentants de notre époque par la plume et par le pinceau — Scott et Turner — différeront, sur plus d'un point, de celles qui rattachent Homère à Phidias et Dante à Giotto.

Ce sont ces relations que nous avons à examiner à présent.

Je ne tenterai pas ici, comme je l'ai fait pour Homère et pour Dante, d'analyser complètement tous les sentiments que l'on peut découvrir dans les passages que Scott consacre au paysage. Cela exigerait un volume. Je me contenterai d'indiquer les grands traits qui séparent son caractère de celui de Dante. Nous examinerons ensuite avec plus de détails, non le paysage littéraire, mais la peinture de paysage qui doit aussi bien et même mieux refléter les tendances de l'époque.

Notez d'abord le point de vue auquel Scott se place. Pour lui, la nature n'est pas morte ou simplement matérielle comme elle l'est pour Homère. Elle n'est pas modifiée par ses propres sentiments, comme chez Keats et Tennyson. Elle a, pour lui, une âme, des émotions, qui lui appartiennent en propre, totalement indépendantes de la présence de l'homme ou des passions humaines, une âme que Scott aime, avec laquelle il sympathise, comme il sympathiserait avec son semblable, en s'oubliant complètement lui-même, en humiliant son humanité devant ce qui, pour lui, représente la vie de la nature :

« Cette ronce solitaire, que ne peut-elle dire les chan-

gements survenus dans le vallon ancestral, depuis le temps où — si grise et si têtue aujourd'hui — elle berçait, à chaque souffle de la brise, une tige pleine de sève ! Que ne peut-elle dire l'ombre profonde que répandaient mille branches enlacées, au pied du grand chêne, et comme le sorbier s'attachait au roc et poussait, à travers le feuillage, sa tête couronnée de feuilles étroites et de baies rouges ! »

Scott n'insiste pas sur le caractère gris et têtu de la ronce, parce qu'il se sent lui-même, à cet instant, dans une disposition mélancolique et obstinée; ni sur la joyeuse allure du sorbier, parce qu'il était lui-même enclin à la joie ou à la curiosité. Mais il ressent, pour chacun d'eux, le même intérêt qu'il éprouverait en face d'un vieillard, ou d'un jeune garçon grimpant sur un rocher; sa sympathie pour l'un et pour l'autre âge le fait s'oublier lui-même.

Il n'y a pas ici de « mensonge pathétique » car il n'est en Scott aucune passion qui le porte à altérer la nature. Il n'éprouve pas la passion de l'amant qui lui ferait croire que le « pied d'alouette » guette le bruit des pas de sa dame (*a*); il n'éprouve pas la passion de l'avarice qui lui ferait prendre la chute des feuilles mortes pour une pluie d'or; mais il partage, avec la plupart des modernes, une habitude de penser qui n'est, en dernier ressort, que le sentiment instinctif que les hommes doivent avoir de la présence divine, sentiment qui ne se formule pas nécessairement en croyance. Il engendra nous l'avons vu, chez les Grecs, le culte des dieux élémentaires; chez Dante et chez les médiévaux, il évoqua l'omniprésence des anges; chez les modernes, il ne crée aucune forme parfaite, il n'implique aucune existence, aucune opération

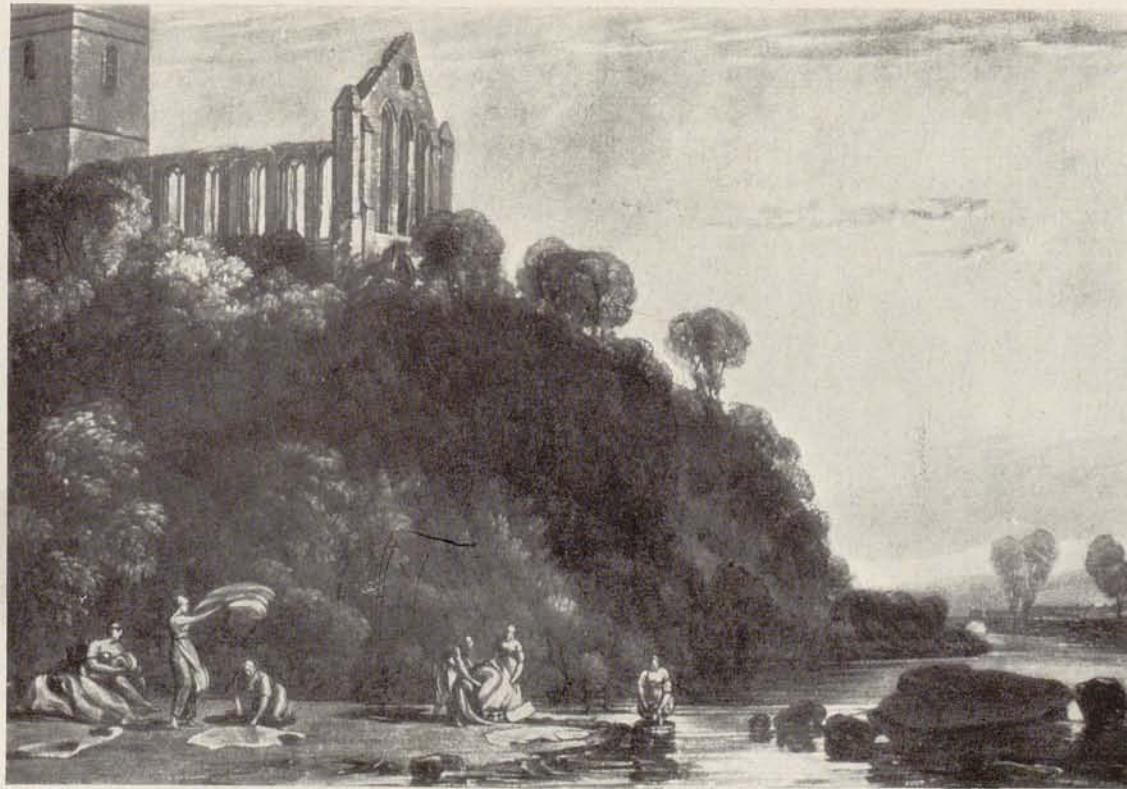
(*a*) « The larkspur listens : Hear, Hear ! » (Tennyson : *Maud*).

divine, il ne produit qu'une vague animation de l'objet naturel, à laquelle on croit à peine, mais à laquelle s'associe un grand intérêt et une vive sympathie.

Ce sentiment est général chez nous; sa profondeur varie suivant la grandeur de l'âme qui le renferme; il est exceptionnellement intense chez Scott, et sa tendresse infinie et son ardente sympathie aidant, il lui permet de refouler toute tendance qui le porterait à verser dans le « mensonge pathétique ». Au lieu de subordonner la nature à sa personnalité, il subordonne sa personnalité à la nature; il se contente de la suivre, sans troubler son calme et sa pureté de ses soucis personnels; il la peint en toute sincérité, sans se laisser influencer par ses passions et ses fantaisies du moment. Il semble ainsi souvent plus superficiel que d'autres poètes, alors qu'il est en réalité plus puissant et plus sain. « Qui suis-je? » répète-t-il sans cesse, « pour troubler la pureté de la nature de mes pensées. Je suis aujourd'hui fiévreux et déprimé, et je pourrais voir une foule de choses tristes et étranges dans ces vagues et ces fleurs; mais ce n'est pas mon affaire. Gaie Greta! (a) douces jacinthes des bois! vous ne semblez pas tristes à la plupart des hommes; vous n'êtes que de l'eau brillante et des corolles bleues; vous ne serez rien d'autre pour moi, sauf que je ne peux m'empêcher de vous croire un peu vivantes. Personne ne peut s'empêcher de croire cela! »

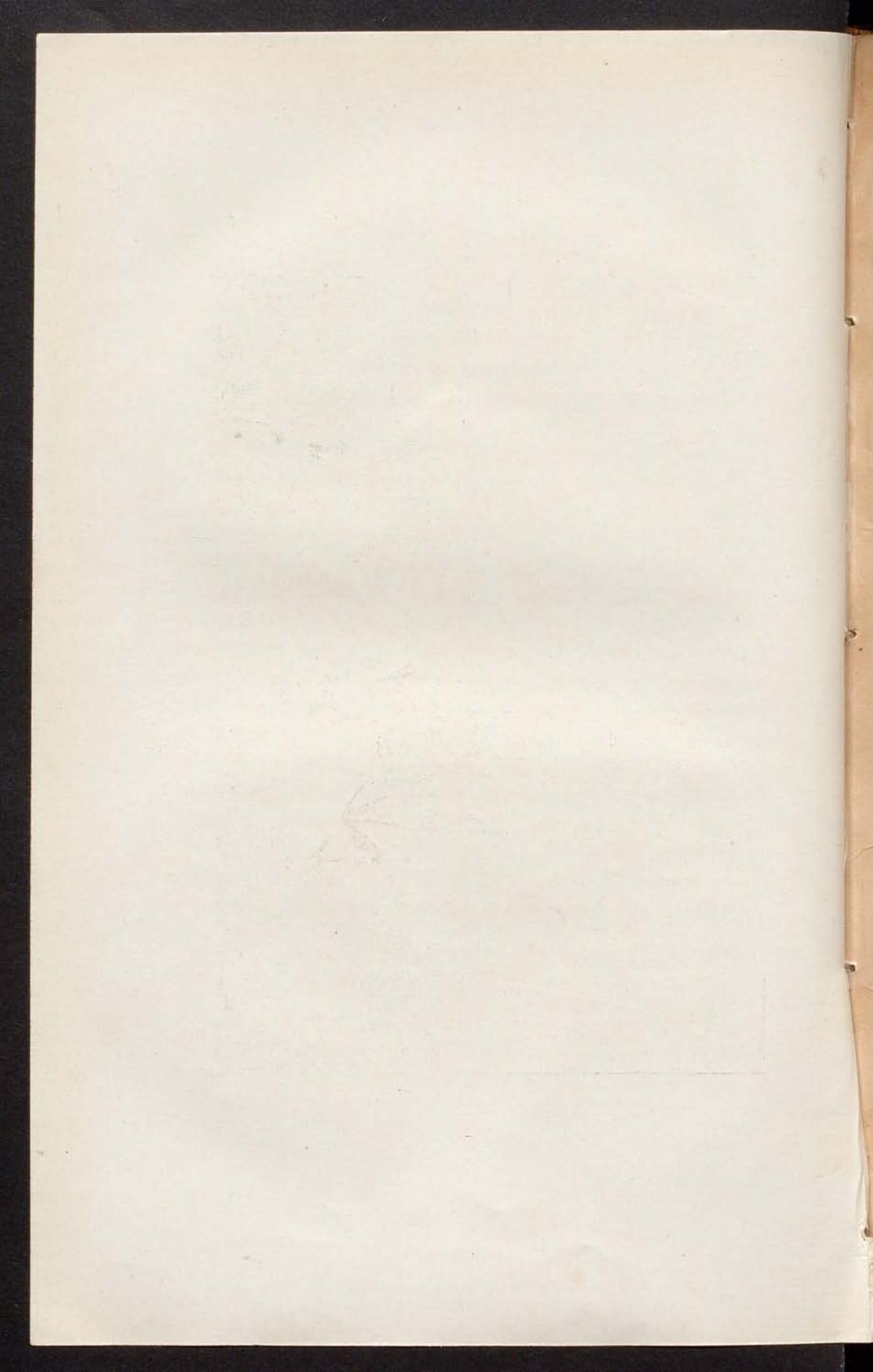
Ce pur amour de la nature pour elle-même est encore accru par la présence, chez le poète, des deux traits que nous avons signalés plus haut : l'amour de l'antiquité et l'amour des belles couleurs et des belles formes,

(a) Rivière invoquée, à diverses reprises, dans : *The Lady of the Lake*.



TURNER, — L'ABBAYE DE DUNBLAIN
(Dessin du *Liber Studiorum*)
(Page 145.)





mortifié dans nos villes, et cherchant un aliment dans le désert et les ruines. Ces deux traits se trouvent chez Scott depuis son enfance :

« Et l'enfant solitaire connaissait les coins où poussait la giroflée et où le chèvrefeuille se plaisait à ramper le long des crevasses et des murs en ruine. C'étaient, pour moi, les endroits les plus délicieux qu'explorait jamais le soleil. »

Cet amour de l'ancienneté et de la beauté naturelle s'associent également, chez Scott, à l'amour de la liberté, qui était à la source même de ses tendances jacobistes, en politique. Car, si nous faisons abstraction de certaines prédispositions pour la propriété terrienne, pour les grands noms et pour la *gentlemanliness*, dans le sens que les clubs donnent à ce mot, la principale raison qui fait préférer à Scott les Cavaliers aux Puritains, c'est que les premiers sont *libres* et *impérieux*, tandis que les derniers sont *formalistes* et *esclaves*. Sa loyauté ne lui est pas inspirée par le respect des lois, mais par un généreux amour pour son roi ; et il est prêt à témoigner autant de sympathie à un turbulent *borderer* qui méprise la loi ou se révolte contre le roi, d'une manière qu'il considère comme généreuse, qu'au roi lui-même. Une révolte ouverte et hardie lui plaît toujours ; il réserve son antipathie pour celle qui a pour cause une question de forme ou de principe. Il supportera aisément une trahison qui s'affirme, tête découverte, poitrine nue, mais il la flétrit dès qu'elle porte un chapeau pointu et un col empesé. Politiquement, il n'est dévoué à la royauté que parce qu'il la considère comme le guide et la source de toute liberté, parce qu'il pense que le meilleur moyen de se libérer des entraves et des barrières de la loi c'est de tenir la main d'un roi, et qu'il vaut mieux, pour le peuple, être gouverné à coups de sifflet, comme un clan

de Highlanders dans la montagne, que d'être enfermé dans des parcs ou des prairies clôturées, comme les troupeaux et le bétail que le berger a délaissés.

La nature était donc chère à Scott pour trois raisons, parce qu'elle renfermait ces témoignages du passé qu'il ne pouvait trouver dans les villes; parce qu'elle lui offrait la liberté de ses landes, qui avait pour lui autant de charme que son jardin bien clôturé pour le médiéval; et parce qu'elle traduisait cette parfaite beauté, absente à la fois des hommes et des choses, dont toutes les âmes modernes commençaient enfin à avoir soif, et celle de Scott, dans sa fraîcheur et sa force, plus que toute autre.

Dans cet amour de la beauté, l'amour de la *couleur* est (comme je l'avais laissé prévoir) un élément dominant, son esprit étant trop sain pour perdre, par suite d'une mauvaise éducation, le goût des tons brillants. Scott n'est pas, comme Dante, un coloriste subtil, mais son plaisir dépend tout autant de la couleur. En général, lorsqu'il veut passer rapidement sur certains objets, leur couleur sera le *seul* caractère qu'il indiquera, avec autant de maîtrise et de perfection qu'il est possible d'en attendre de l'œil d'un moderne. S'il a, par exemple une tempête à décrire, il ne parlera pas, comme un poète médiocre le ferait sans doute, de la forme ou des sentiments des vagues; elles ne seront, pour lui, ni courroucées ni hautes comme des montagnes. Il se contentera de les esquisser en deux traits de plume, comme l'eût fait Tintoret:

« *La vague plus noire est bordée de blanche, la mouette vole de roc en roc.* »

Il n'y a pas de forme ici. Le mérite de ces lignes est qu'elle en est absente. La sombre fureur de la mer — quelle forme lui donner? Mais de ce nuage sombre jai-

lissent, à intervalles réguliers, des éclairs d'écume.
N'est-ce pas assez?

Il serait superflu de multiplier les exemples. Le lecteur pourra aisément mettre lui-même en évidence, dans les poèmes qui lui sont familiers, la puissance de cet instinct de coloriste. Je voudrais pourtant encore citer un dernier passage d'où la *forme* est totalement absente sauf dans un mot (calice); le tableau qu'il décrit est entièrement composé, soit de couleurs, soit de cette demi-animation dans laquelle nous avons trouvé un élément si important du paysage moderne.

« L'aube d'été se reflétait *dans le bleu du Loch Katrine devenu violet*; doucement la brise d'ouest bâsait le lac, réveillait les arbres, *et le lac, ravi comme une vierge timide, frissonnait de joie, sans une ride*. Sur son sein, l'ombre des montagnes n'était ni agitée ni immobile, elle gisait, dans une brillante incertitude, comme une joie future sous le regard du Rêve. Le nénuphar ouvrait à la lumière son calice d'argent; la biche s'éveillait et menait son faon vers la prairie constellée de rosée; le brouillard gris quittait le flanc de la montagne; le torrent se parait d'orgueil éclatant. Invisible, dans la brume du ciel, l'alouette laissait tomber son chant de joie délirante; le merle et la grive se saluaient d'un buisson à l'autre, et le ramier, leur répondant, roucoulait ses notes de paix, de calme et d'amour. » (a)

Deux remarques s'imposent, à la lecture de ce passage. La première, c'est que la culture de l'histoire naturelle, encouragée par l'attention accordée sans cesse à présent à la nature sauvage, a, par réaction, augmenté l'intérêt du paysage. Elle prend une part importante aux descrip-

(a) Voir *The Lady of the Lake*.

tions de Scott et l'induit à finir jusqu'aux taches de la poitrine et aux moindres nuances d'émotion supposée, le portrait de chaque animal. Ce trait s'oppose à la superficialité d'Homère, parlant des « mouettes qui se soucient des choses de la mer », et à la manière dont Dante parle d'oiseaux chanteurs, sans les désigner d'une manière plus précise.

La deuxième et dernière remarque que j'aie à faire concerne l'habitude affectée par Scott de tirer une morale superficielle de chaque scène qu'il décrit, comme s'il voulait se donner à lui-même une excuse pour son défaut de sentiment religieux. Cette morale est presque toujours triste. Dans ce dernier passage l'auteur n'a pas achevé sa pensée : « Sur son sein, l'ombre des montagnes gisait... comme une joie future sous le regard du Rêve ». S'il l'avait fait, il aurait dit que la joie, n'était pas plus accessible que l'ombre des montagnes.

Cette habitude de rêver et de moraliser vainement au sujet de spectacles fugitifs se rencontre, je pense, pour la première fois chez Jacques (*a*). C'est, comme je l'ai dit, une sorte de compensation que nos consciences modernes croient nécessaire de se donner, pour suppléer à la franche recognition de Dieu dans la nature. Shakespeare la considère comme caractérisant un esprit « bourré de contradictions » (*Comme vous l'aimez*, Acte II, sc. 7), et cette expression ne s'applique que trop fidèlement à toutes les humeurs que nous avons reconnues dans l'esprit moderne, en général, et dans celui de Scott, pour autant qu'il le représente. La question est maintenant de savoir à quoi cet amour du paysage, ainsi compris, peut nous conduire, et quel usage on peut en faire.

(*a*) Dans « *Comme vous l'aimez* » de Shakespeare.

Nous avons, on s'en souviendra, commencé notre enquête dans le but de savoir si la peinture de paysage valait la peine d'être étudiée. Nous avons actuellement décrit les trois principaux états d'esprit par lesquels a passé l'homme civilisé, et nous constatons que le paysage a, jusqu'à présent, le plus souvent été méprisé par les grands hommes, ou relégué au deuxième plan. S'il nous est cher aujourd'hui, c'est, en partie, par suite de nos erreurs et, en partie, par suite de circonstances accidentelles qui, selon toute probabilité, ne tarderont pas à disparaître. Il est donc bien légitime de nous demander si notre amour du paysage est un sentiment salutaire et permanent, ou une simple crise de santé dans un état général morbide. Si la première alternative est vraie, l'évolution sociale sera à jamais influencée par son action, et Turner, le premier grand paysagiste, prendra, dans l'histoire des nations, une place correspondante, en art, à celle que Bacon occupe en philosophie — Bacon ayant inauguré l'étude des lois de la nature matérielle, alors qu'auparavant on ne s'était occupé que des lois de l'esprit humain, et Turner ayant inauguré l'étude de l'aspect de la nature matérielle, alors qu'auparavant on ne s'était occupé que de l'aspect du corps humain.

CHAPITRE VII

LES MAITRES DE TURNER

La première chose que l'on devrait faire, selon moi, pour comprendre l'esprit d'un grand homme et la situation qu'il occupe dans l'histoire, c'est d'étudier les circonstances qui présidèrent à sa première éducation, et la manière dont il fut influencé par son milieu. Si nous entamons ces recherches, concernant Turner, nous serons forcément entraînés à observer les conditions qui réduisirent la peinture de paysage à l'état dans lequel il la trouva, et, par conséquent, à examiner ces transitions de style que, si vous vous en souvenez, nous avons négligé d'étudier, à la fin du v^e chapitre.

Je disais plus haut que les rapports existant entre Scott et Turner devaient étrangement différer de ceux qui rattachent Dante à Giotto. Dante et Giotto, vivant dans un âge logique avec lui-même, ne subirent qu'une seule et même influence, et peuvent, pour ainsi dire, être considérés comme le même génie, se révélant dans deux arts différents. Mais Scott et Turner, vivant à un âge inconsistant, subirent des influences différentes, et présentent de telles oppositions qu'on doit les envisager séparément.

La principale distinction à établir dérive de leur éducation. Scott eut le bonheur de voir la sienne totalement négligée, et de pouvoir, dès sa jeunesse, suivre presque en toute chose ses nobles instincts. Turner, au contraire,

eut à subir l'enseignement de la *Royal Academy* et fut plus de trente ans à s'en remettre¹. Scott ne fut entraîné à commettre aucune erreur contraire à sa nature et exprima sa pensée en toute simplicité ; il ne s'égara que là où il était naturel qu'il s'égarât, il n'échoua que là où il n'aurait pu réussir. Turner, au contraire, fut, dès le début, contraint de commettre des fautes opposées à son instinct, et l'on eut grand soin de le priver de tout ce qui aurait pu seconder ses efforts. La seule chose que l'Académie aurait dû lui enseigner (l'usage simple et sûr de la couleur à l'huile), elle ne la lui enseigna jamais. Mais elle s'empressa de réprimer la sincérité de sa perception, et d'entraver ses facultés d'invention et ses goûts personnels. Ce n'est que dans la révolte qu'il réussit à bien travailler, et ce n'est qu'en oubliant ce qu'il avait appris qu'il put apprendre quelque chose.

L'une des plus profondes différences qui séparent le poète de l'artiste dérive nécessairement de leur mode d'éducation. Scott acquit le peu de connaissance qu'il possédait en architecture, en vagabondant sous les murailles rocheuses de Crichtoun, de Lochleven et de Linlithgow, et parmi les colonnes délicates d'Holyrood, de Roslin et de Melrose (*a*) ; Turner apprit l'architecture, assis à son pupitre, devant des coupes du Parthénon et de Saint-Paul. Il passa une grande partie de sa jeunesse à dessiner des « vues » de maisons de campagne, des temples des Muses, et autres produits du goût et de l'imagination modernes. La seule source d'information à laquelle on lui permit de puiser, quant au choix de ses sujets, était

1. L'éducation dont nous parlons ici ne concerne, bien entendu, que leur carrière artistique. Sous d'autres rapports, l'éducation de Turner fut plus négligée que celle de Scott et cela à ses dépens. Voir la conclusion de ma troisième conférence d'Edimbourg. (*Conférences sur l'Architecture et la Peinture*).

(*a*) Ruines de châteaux et d'abbayes des environs d'Edimbourg.

la littérature classique. Alors que Scott fut, dès d'abord, attiré par l'histoire de sa patrie et par les champs d'imagination de l'art gothique, le pauvre Turner ne connut longtemps d'autre source d'inspiration que Twickenham, d'autre merveille que Virginia Water (*a*). A l'âge où l'esprit reçoit ses plus chères impressions, on ne lui présenta d'autre histoire, d'autre poésie que celle des dieux et des nations d'une lointaine antiquité, et ses modèles de sentiment et de style furent les pires et les derniers débris de l'affectation de la Renaissance.

Ses premières œuvres, quoique entièrement dépourvues d'affectation, devaient donc forcément présenter ce caractère artificiel qui leur était imposé. Elles sont remplies de choses mal faites et mal conçues, parce qu'étrangères à son instinct. Tout ce qu'il fit, durant sa vie, parce qu'il croyait *devoir* le faire, pour se mettre d'accord avec certains principes, certaines règles du goût, fut erroné et abortif. Il ne travailla bien que lorsqu'il cessa de réfléchir, il ne se montra puissant que lorsqu'il ne fit aucun effort, et il ne réussit à atteindre son but que lorsqu'il ne s'en proposa aucun.

Une des choses les plus intéressantes à observer, lorsqu'on l'étudie de près, est la manière dont son instinct personnel et anglais s'affranchit peu à peu des entraves du formalisme. Comme il fuit les sources d'Egérie pour gagner les ruisseaux du Yorkshire ; comme il quitte les rochers homériques, avec des lauriers au sommet et des grottes à la base, pour gravir enfin les précipices des Alpes, frangés de pins et fortifiés par les talus formés de leurs propres débris ; comme son esprit guide enfin ses pas des temples de Jupiter et du jardin des Hespérides

(*a*) Twickenham est une petite localité des environs de Londres, sur la Tamise, en face de Richmond. Virginia Water, étang artificiel aménagé au milieu du parc de Windsor.

vers les arches solitaires de Whitby et les mornes plages de Holy Isle (a).

Comme c'est d'ailleurs presque toujours le cas chez les grands esprits lorsqu'ils sont les victimes d'un mal inévitable, Turner ne fut pas sans tirer quelque profit de cette mauvaise éducation. Il acquit ainsi la faculté d'exprimer plus complètement les tendances de son époque et de sympathiser avec une foule de sentiments, une foule de spectacles qui seraient autrement restés stériles pour lui. L'esprit de Scott était aussi ouvert et aussi capable de sympathie que celui de Turner ; mais, comme il avait toujours été libre de choisir ce qui lui plaisait, Scott était devenu incapable de pénétrer l'esprit d'aucun sujet classique. Il était exclusivement un gothique et un Écossais, et le domaine de ses sensations coïncide, pour ainsi dire, exactement avec les régions où croît la bruyère. Mais Turner avait été forcé, dès le début, de découvrir ce que des objets qui lui déplaissaient pouvaient renfermer de bon et de juste. Le charme de lointains souvenirs nimbait, pour lui, de couleurs brillantes, ce qui, pour beaucoup d'autres, eût semblé incolore. En dessinant des jardins et des maisons de campagne en style palladien, il avait appris à apprécier la moindre trace de grâce et de raffinement qu'il y pouvait découvrir. Jusqu'à la fin de sa vie, il témoigna autant de plaisir à la vue d'un treillis couvert de plantes grimpantes et d'un parterre, qu'à celle d'un bois ou d'une lande sauvage ; il épia avec autant d'attention, sinon avec autant d'intérêt, le point d'arrêt d'un jet d'eau, à une hauteur donnée, dans le ciel, que la chute d'une cataracte alpestre, se brisant en nuages furieux.

(a) *Holy Isle* ou *Holy Island*, îlot isolé, à deux kilomètres de la côte du Northumberland, renfermant les ruines d'une abbaye du xi^e siècle. — Whitby, petite ville de la côte de Yorkshire, également célèbre pour les ruines de son abbaye (xi^e-xii^e siècle).

Les pertes évidentes qu'il convient d'opposer à ce profit sont, d'abord, la perte de temps qu'il subit, durant sa jeunesse, en peignant des sujets dépourvus de tout intérêt — parcs, villas et, en général, de laides architectures. Ensuite, la manière dont il consacra, plus tard, le meilleur de ses forces à des compositions classiques, vides de sens, comme la chute et la fondation de Carthage, la Baie de Baiae, Daphné et Leucippus, etc., qui, malgré une énorme accumulation de matériaux, n'en restent pas moins froides et insensibles, incapables de produire aucun effet salutaire sur le spectateur, si ce n'est par l'étalage des qualités techniques et par le caractère gracieux de la composition (a). Enfin, l'incapacité dans laquelle il resta, jusqu'à la fin de sa vie, de pénétrer l'esprit d'une noble architecture. Ces édifices palladiens et classiques, qu'on lui avait appris à admirer, étant entièrement dépourvus d'intérêt, il fut contraint, pour les faire rentrer dans ses tableaux, de les déguiser, et de masquer la laideur de leurs détails par toute sorte de jeux d'ombre et de lumière. Et comme, en bon état, ces édifices sont généralement blancs, il associa l'idée de blancheur à celle d'une bonne architecture et fut troublé et embarrassé lorsqu'il la trouva grise. C'est ce qui l'empêcha toujours de comprendre le gothique ; celui-ci était trop sombre, trop complexe pour lui. Il aimait à le blanchir, afin de l'idéaliser, et à supprimer ses détails pour obtenir une plus grande surface lumineuse. A Venise, et, en général, en Italie, il choisit mal ses monuments, et n'utilise ceux qu'il choisit que comme une sorte d'arrière-plan de nuages blancs, sur lequel se détachent ses groupes de bateaux brillants, ou la surface incandescente de la

(a) Plusieurs tableaux de la série carthaginoise se trouvent à la *National Gallery* (n° 498, 499, 505, 520) ainsi que la baie de Baiae. Pour Daphné et Leucippus, voir le *Liber Studiorum*.

lagune (a). Son éducation classique l'entraîna encore, comme nous le verrons, en plus d'une manière ; mais il est difficile de préciser dans quelle mesure ces désavantages sont compensés par la faculté de compréhension qu'elle procura à son esprit. Je ne puis me représenter ce qui se serait produit si les tendances de son art avaient été, dès l'abord, plus naturelles et plus limitées, si on lui avait nourri l'imagination, dans sa jeunesse, de légendes gothiques, et non de mythologie classique ; s'il avait étudié, au lieu du portique du Parthénon, les bas côtés de Notre-Dame.

Il est encore plus difficile de deviner s'il recueillit plus de bien que de mal de la peinture au milieu de laquelle il passa sa jeunesse. Qu'était cette peinture, et comment les écoles européennes avaient-elles été amenées à adopter ce style ? Telles sont les questions qu'il devient nécessaire que nous nous posions, à présent.

Vous vous souvenez qu'au chapitre IV nous avons vu que le paysage médiéval se distinguait par un formalisme sévère et par sa tendance à subordonner le cadre naturel à la figure humaine. Esquissons rapidement les diverses étapes de son émancipation (b).

La conception formaliste de la nature ne changea guère jusqu'à l'époque de Raphaël ; seule l'exécution progressa avec le développement des connaissances artistiques. Quoique les arbres conservassent leur raideur et fussent encore fréquemment plantés à droite et à gauche des figures principales, l'artiste parvint à imiter leur couleur et les fit se détacher délicatement sur le ciel ; tous les groupes de feuillage ou de fleurs de l'avant-plan

(a) Voir *Grand Canal, Venise*, également à la *National Gallery*.

(b) Comparer cet historique avec le chapitre consacré à Turner dans les *Conférences sur l'Architecture et la Peinture*.

furent dessinés avec le plus tendre soin et la plus scrupuleuse fidélité. Mais, plus les sujets étaient bien peints, plus ils devenaient logiquement absurdes. Il est aisé d'accepter un arrière-plan primitif représentant des tours et des rivières, jetées au hasard, dans une confusion chinoise; la couleur peut tout faire pardonner. Mais, lorsque Ghirlandajo peint une vue exquise de Venise et de ses lagunes, à l'arrière-plan de son *Adoration des Mages*¹, il impose un trop grand effort à notre indulgence et à notre imagination; de même, ces barques ridiculement petites, dont la présence peut se justifier dans une enluminure représentant la Pêche miraculeuse, deviennent, quoiqu'on puisse dire, absurdes et inexcusables dans le paysage développé de Raphaël; elles enlèvent toute vraisemblance aux événements.

Un certain charme ne s'en dégage pas moins de cette forme de paysage, en raison même de son artificialité. Plus j'y pense, plus je crois que le plaisir que nous prenons, devant de telles œuvres, est intimement associé avec notre habitude de considérer le Nouveau Testament comme un beau poème, plutôt que comme le témoignage de certains faits. Celui qui croit profondément que les événements qu'il rapporte sont véridiques, s'attendra à trouver et devra s'attendre à trouver de vrais bois d'oliviers derrière de vraies Madones, et n'accordera aucune place aux absurdités sentimentales qu'on voudrait y mêler.

Et je ne suis pas non plus certain que la joie que nous procurent ces curieux paysages (lorsque je dis *nous*, j'entends d'une manière générale, les amateurs d'art ancien) provienne de leur *artificiélité* plus que de leur *vérité*. Car, si ces œuvres versent plus hardiment dans

1. Ce tableau est aux Offices, à Florence.

certaines erreurs que les œuvres plus récentes, elles affirment aussi plus hardiment certaines vérités. Je ne connais aucune gravure qui représente l'arrière-plan de ces peintures religieuses assez fidèlement pour permettre au lecteur de vérifier cette assertion, si ce n'est devant les œuvres elles-mêmes. J'ai donc fait graver pour lui un fragment de l'arrière-plan de la Sainte Famille de Raphaël, dans la Tribune des Offices, à Florence (*a*). J'ai copié les arbres feuille, par feuille, et le reste aussi soigneusement que possible ; le graveur, M. Armytage, a admirablement rendu la légère buée qui voile à peine le lointain. Est-il indispensable, pour qu'un tel paysage nous plaise, que les troncs des arbres soient aussi droits et aussi formels, et qu'ils portent des branches aussi fines que des fils ; ou que le contour des collines lointaines ressemble autant à ceux que l'on voit dans les dessins de notre vulgaire porcelaine de Wedgwood ? Je pense, au contraire, que notre plaisir provient, en grande partie, de la douce sérénité de l'atmosphère ensoleillée, de la ressemblance que la ville et la tour présentent avec Florence et Fiesole, du fait que les branches, trop minces, présentent de belles et fidèles ramifications, et de la variété apportée dans l'exécution de chaque bouquet de feuilles. Tous les amateurs d'art religieux repousseraient, il est vrai, avec horreur l'idée de substituer à ce paysage, un fragment de Cuyp ou de Rubens. Mais ce n'est pas parce que le paysage de Cuyp et de Rubens est *plus vrai*, mais parce qu'il est *plus grossier*, et évoque des idées plus vulgaires. Et l'on pourrait, je pense, introduire, dans cet arrière-plan de Raphaël, le vrai contour des collines et la véritable épaisseur des branches, sans que personne puisse en être choqué.

(*a*) *La Madonna del Gardellino*. — Voir, pour l'ensemble, la planche IV, pour le détail, la planche V, figure *a*.

Prenons un exemple plus précis : Ce rocher (figure 4) placé par Ghirlandajo à l'arrière plan de son Baptême du Christ (*a*). Sur la planche VII j'ai gravé¹ les contours d'une falaise de Turner, un fragment d'un de ses dessins (Bolton Abbey). Et il ne me semble pas que, si l'on substituait ces lignes douces et naturelles aux contours durs et artificiels du rocher de Ghirlandajo, le caractère sacré de la composition de ce dernier pourrait le moins du monde en souffrir.



Fig. 4.

Quoiqu'il en soit, le malheur voulut que les sentiments profanes de l'artiste et son habileté technique se développèrent en même temps. Nous ne trouvons pas de fonds de paysage bien peints avant que les figures de l'avant-plan ne soient devenues profanes et inexpressives, et nous associons toujours,

dans notre esprit, un beau paysage à une composition dépourvue de sentiment.

Le premier grand innovateur fut Masaccio ou Filippino

(*a*) Dans le chœur de Santa Maria Novella (Florence). — Voir, pour l'ensemble de la fresque, la planche VI.

1. Cette gravure a été faite pour être reproduite en mezzo-tinto ; ses lignes sont donc beaucoup plus lourdes, surtout en ce qui concerne l'eau, qu'elles n'eussent été si j'avais pensé la reproduire telle quelle.

Lippi. Leur œuvre est si confondue dans la chapelle de l'église del Carmine que je ne sais auquel des deux attribuer le fond de paysage de la fresque représentant le paiement du tribut (*a*). Mais ce fond, ainsi qu'un ou deux autres fragments, dans la même chapelle, est de beaucoup en avance sur toutes les autres œuvres de l'époque que j'ai pu examiner, au point de vue des contours arrondis et du relief des collines, et de la manière dont leurs sommets se perdent dans les nuages. La planche VIII vous donnera une meilleure idée de leur caractère que les reproductions ordinaires, quoique les contours d'un bleu foncé, dans l'original, deviennent forcément un peu durs, dans le dessin. Mais cet exemple reste isolé dans l'histoire de la peinture. Masaccio mourut trop jeune pour pouvoir achever son œuvre, et ses contemporains avaient trop peu étudié le paysage pour pouvoir profiter du peu qu'il accomplit. Raphaël lui emprunta plus d'une figure humaine, mais ne semble pas avoir été influencé par son paysage. Ou bien il conserve, comme dans la planche V (fig. *a*), le formalisme vertical du Pérugin, ou bien, sous prétexte de naturel, il élargit ses horizons par une série de collines aplatis et presque indistinctes, comme dans la Mission de Pierre et dans la Pêche miraculeuse. Et désormais, les écoles romaines et toscanes deviendront de plus en plus artificielles, et se perdront enfin sous des niches arrondies et des portiques corinthiens.

Il fallut l'atmosphère des montagnes du nord et de la mer pour inspirer au cœur des hommes la conception d'un vrai paysage.

Nous avons vu que les Flamands, constamment entourés de plaines, semblaient s'être contentés de ce spectacle, et nous devrions nous attendre naturellement à voir le

(*a*) La critique moderne attribue généralement cette fresque à Masaccio.

Titien et le Corrège, vivant au milieu des lagunes et de la plaine lombarde, se complaient à reproduire ce même paysage au fond de leurs tableaux, avec le contour lointain des Apennins, des monts Evganéens ou des Alpes. Il n'en est rien. Les plaines, plantées de mûrier et de maïs, la mer, les bancs de sable, parmi lesquels ils vivaient, n'interviennent, dans leurs fonds, qu'en cas de nécessité. L'un et l'autre préfèrent s'enfoncer dans les forêts sauvages. Le Corrège aime à voir se détacher la blancheur neigeuse des chairs de ses figures et leurs têtes dorées, sur le feuillage sombre du lierre ou du chêne. Et, chaque fois que le Titien peut choisir son paysage, il s'inspire des gorges encaissées et des forêts de Cadore.

Je reproduis, dans la planche V (fig. b), un fragment de l'un des arrière-plans les moins importants du Titien, emprunté à l'une des fresques décorant la petite chapelle derrière Saint-Antoine, à Padoue (*a*). Cette œuvre de jeunesse peut se comparer plus aisément que ses œuvres postérieures à la manière puriste de Raphaël, planche V (fig. *a*). Dans les deux paysages, les arbres sont élancés et délicats, mais le Titien a entièrement abandonné le formalisme médiéval et renoncé à la conception du bosquet de peupliers, croissant au milieu d'une prairie. Nous sommes loin de toute ville ; l'artiste se plaint dans la solitude ; les arbres poussent librement, sauvagement ; le ciel aussi a perdu sa sérénité ; des vagues de nuages l'agitent, le rapprochent de la terre, et son éclat solennel ne laisse pas que d'être menaçant.

Turner profita largement de l'enseignement de la grande école de paysage vénitienne — c'est presque le seul enseignement salutaire qu'il recueillit de l'art du

(*a*) Actuellement, la Scuola del Santo. : Saint Antoine donnant la parole à un nouveau-né. — Voir, pour l'ensemble de la fresque, la planche IX.

PI. XI.

Figure A.

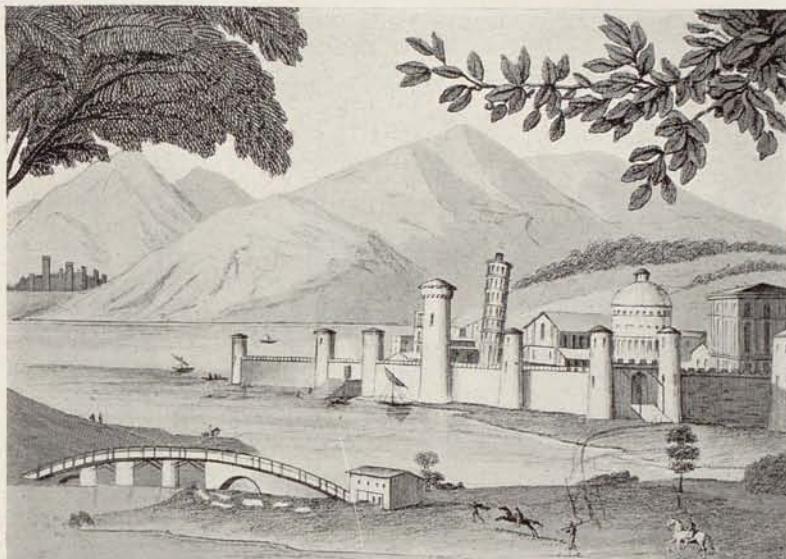
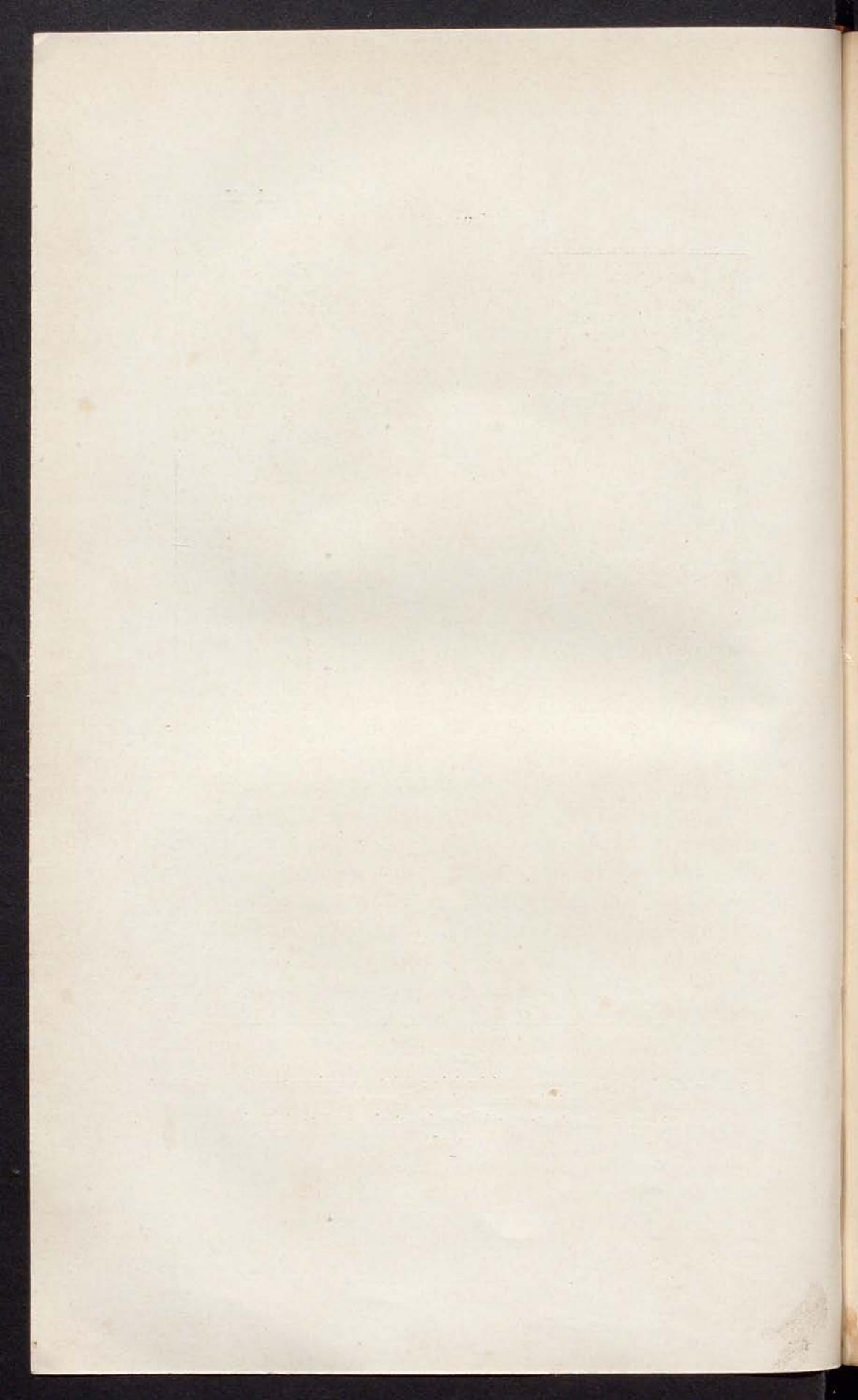


Figure B.

Fig. A. — Détail de la fresque de Ghirlandajo : Saint François recevant les stigmates
(Eglise Santa Trinita, Florence.)

Fig. B. — Dessin de Claude Lorrain extrait du *Liber Veritatis*,
(Page 157.)





passé. Ses dessins du *Liber Studiorum* sont d'abord basés sur l'observation de la nature, mais ils ont été, en plus d'un cas, modifiés par l'imitation forcée de Claude et par l'imitation spontanée du Titien. Toutes les études les plus faibles du recueil — comme la pastorale avec la nymphe jouant du tambourin, celle où l'on aperçoit un pont à travers les arbres, celle où un troupeau de chèvres passe sur la route entre deux murs — empruntent la plupart de leurs sottises à Claude ; un autre groupe (*Solway Moss, Peat Bog, Lauffenbourg, etc...*), est copié directement de la nature, presque sans l'intervention d'aucune influence artistique ; et les œuvres les plus belles du livre — la Grande Chartreuse, Rizpah, Jason, Céphale et une ou deux autres — subissent fortement l'action du Titien (a).

L'école de paysage vénitienne expira avec Tintoret, en 1594, et le xvi^e siècle se ferma, comme la pierre d'un tombeau, sur le grand art du monde. Il n'y a pas d'art absolument sincère ou grand au xvii^e siècle. Rubens et Rembrandt sont ses deux maîtres les plus puissants, mais tous deux furent trop profondément affectés par les erreurs et le maniérisme de leur époque. L'influence du Titien ne s'étendit guère jusqu'à eux. La tour de l'art titianesque tomba vers le sud et, de la poussière de ses ruines, poussèrent quelques mauvaises herbes, telles que le Dominiquin et les Carrache. Leur paysage que l'on peut désigner, en deux mots, comme « l'écume du Titien », ne possède aucun mérite, aucune excuse. Si nous mentionnons leurs noms, ce n'est que parce qu'ils furent les intermédiaires à l'aide desquels l'influence vénitienne s'exerça faiblement sur Claude et Salvator.

(a) Les originaux se trouvent conservés à la National Gallery : n°s 468, 463, 464, 498 (*Peat Bog*), 473 (*Lauffenbourg*), 866 (*Grande Chartreuse*), 864 (*Rizpah*), 461 (*Jason*), 465 (*Céphale*). — Nous reproduisons sur la planche X, *l'Abbaye de Dunblain*, qui, selon nous, peut être rangé parmi ce dernier groupe de dessin.

Salvator possédait un véritable génie, mais son art subit, dans sa jeunesse, l'influence déprimante de la misère, et, dans son âge mûr, celle de la bonne société. Il était doué d'une grande vitalité animale et d'une puissante imagination, mais son intelligence et sa faculté d'observation étaient bornées. Il se laissa, par quelques traits, influencer directement par la nature, et traduisit, avec vigueur et originalité, certains aspects grotesques de la terreur, mais il ne sut jamais éléver sa pensée au-dessus du niveau le plus vulgaire, ni affiner le moins du monde ses sensations. Ses œuvres ne possèdent aucune valeur pour qui parcourt les nobles allées de l'art. Elles n'eurent que peu d'influence sur Turner et, si jamais elles en eurent, ce fut pour lui cacher, pendant un certain temps, la grâce des trones d'arbres, et les lui faire mettre en pièces.

Ce n'est pas le cas pour Claude, qui peut être considéré comme le principal maître de Turner. Les facultés de Claude étaient très limitées, mais il savait sentir avec tendresse, son but était sincère, et il opéra, dans l'art, une grande révolution. Cette révolution consiste surtout dans le fait d'avoir placé le soleil au ciel. Jusqu'à l'époque de Claude, personne n'avait songé à peindre le soleil, sinon conventionnellement, c'est-à-dire comme une étoile rouge ou jaune, (souvent) avec une figure au milieu ; c'est notamment l'aspect qu'on lui donne dans les enluminures. Mais le plus souvent le soleil n'intervenait pas dans le tableau, ou n'y figurait que partiellement, percant les nuages à l'aide de rayons presque distincts. Peut-être l'honneur d'avoir le premier tenté de représenter un véritable effet de soleil, dans un paysage, revient-il à Bonifazio, dans son tableau représentant le Camp d'Israël¹.

1. Actuellement dans l'ancienne bibliothèque de Venise (Palais des Doges).

Rubens vient ensuite ; par une sorte de bravade, il fait parfois venir ses rayons d'une direction toute différente de celle de l'orbe du soleil. Voici, par exemple, figure 5, un croquis indiquant les positions relatives du soleil et de ses propres rayons, dans un coucher de soleil, derrière un tournoi, au Louvre. Mais ces efforts ne sont que les indices d'une tendance qu'on peut toujours relever, avant

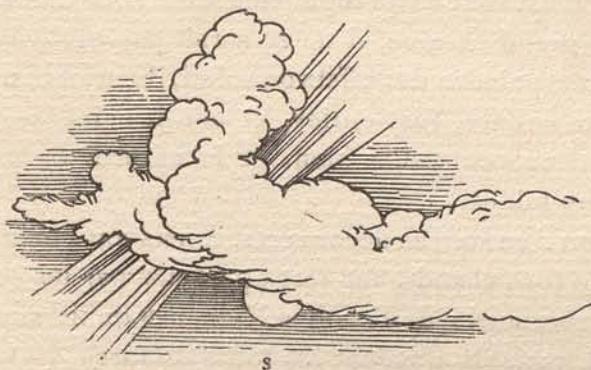


Fig. 5.

que vienne l'homme qui *réalise* cette tendance. Claude s'empara de cette idée nouvelle, consacra son art au soleil, et peignit les ombres brumeuses que projettent ses rayons, et d'autres effets de délicate transition, comme personne ne les avait peints avant lui et, à un certain point de vue, comme personne ne les a peints à l'huile depuis.

« Comment, si c'est le cas, ses facultés pouvaient-elles être si médiocres ? » — Parce que le fait de faire bien une chose, ou de la faire mieux que les autres, n'implique pas nécessairement de grandes capacités, c'est-à-dire, une grande largeur de vues, une grande compréhension de la valeur relative des choses, une puissante imagination. Ces qualités-là sont rares et précieuses. Mais il est peu de gens qui n'aient pas fait, dans le cours de leur

vie, quelque chose de mieux que les autres. Je pourrais indiquer une foule de graveurs, de dessinateurs et de peintres, qui possèdent chacun un certain mérite qui leur est propre, ou qui sont doués de certaines perceptions que personne d'autre n'éprouve ou n'éprouva jamais. Ce ne sont pas des génies pour cela, car un génie ne se limite jamais à un objet, de sorte que nous puissions dire : « C'est tout ce qu'il pouvait faire ». Si Claude avait été un grand homme, il ne se serait pas exclusivement consacré à peindre des effets de soleil, il aurait contemplé la nature entière, l'art entier, et aurait peint ses effets de soleil un peu moins bien, et la nature, en général, beaucoup mieux.

Quoiqu'il en soit, sa découverte, consistant à baigner ses toiles de tons chauds, fut fort appréciée par les connaisseurs superficiels de l'époque. Non pas qu'ils aimassent le soleil, mais ils avaient les tours de force. Ils ne pouvaient apprécier la noble couleur d'un Titien ou la noble composition d'un Véronèse, mais ils trouvèrent amusant de voir le soleil figurer dans un tableau. Et les œuvres de Claude furent prisées et achetées, par le vulgaire, pour leurs véritables soleils, comme certains tableaux le sont aujourd'hui, pour les véritables horloges que le peintre a placées dans la tour de ses clochers.

Lorsque Turner arriva, ayant au cœur le plus sincère désir de peindre toute la nature, il s'aperçut que l'existence du soleil était un facteur important et plutôt incommodé. Il aimait le soleil pour lui-même, mais il ne put, tout d'abord, le peindre. La plupart des autres choses ne présentaient pas, pour lui, d'insurmontables difficultés techniques, mais il ne parvenait pas à dégager de sa palette, cet orbe brûlant et cette buée d'or. Il s'adressa donc naturellement à Claude, qui avait réussi à vaincre cette difficulté ; il conçut pour lui, de ce fait, un grand

respect, et devint son fidèle disciple. Je ne puis dire jusqu'à quel point il réussit à s'approprier ses manipulations, mais un fait est certain, c'est qu'il ne réussit jamais à l'égalier à ce point de vue. Je pense que la manière dont Claude posait la couleur devait être si méthodique qu'il était impossible à un homme comme Turner, dont le travail était interrompu par une foule d'idées étrangères à Claude, de l'imiter complètement. Je suppose aussi que Claude avait hérité des Vénitiens certains principes, dans le maniement de la couleur, dont nos écoles modernes sont aujourd'hui totalement ignorantes. Turner finit par renoncer à cette tentative, et adopta un procédé à lui qui pouvait, il est vrai, donner de meilleurs résultats qu'aucun autre, à un certain point de vue, mais qui n'en était pas moins incomplet, dangereux et des plus regrettable.

Dans l'entre-temps, son esprit se trouva entravé considérablement par le caractère futile des conceptions de Claude. Il était impossible de s'imprégnier longtemps de telles œuvres sans en souffrir gravement, et le style des compositions de Turner s'en trouva à jamais affaibli ou corrompu. On ne peut en effet se représenter dans quels abîmes d'absurdité Claude plonge constamment dans ses dessins les plus admirés. Par exemple, lorsqu'il veut représenter Moïse et le Buisson Ardent, il peint un paysage gracieux, avec une ville, un fleuve, un pont, plusieurs groupes de grands arbres, la mer, et une foule de gens allant à leurs affaires, à leurs plaisirs, dans toutes les directions ; le buisson brûle tranquillement, sur un *talus*, dans un coin, presque dans l'ombre, et visible seulement après un examen attentif (*a*). Il me faudrait plusieurs pages pour faire ressortir, l'un après l'autre, les défauts de cœur, d'âme et d'intelligence qu'implique une

(*a*) N° 46 du 3^e vol. du *Liber veritatis* publié par R. Earlom (Londres, 1819).

telle conception; l'insondable ignorance de la nature de l'événement et de la scène où il eut lieu; l'incapacité de concevoir la moindre chose qui — cette ignorance une fois reconnue — pût être expressive; la sérénité vague, stupide et légumineuse de cet après-midi ensoleillé, en dépit des buissons et de toutes leurs ardeurs. Je laisse au lecteur le soin d'y rêver à loisir soit devant le tableau, dans la collection de Lord Ellesmere, soit devant l'esquisse renfermée dans le *Liber Veritatis*. Mais toutes ces

fautes dérivent plus ou moins de l'esprit du temps dans lequel Claude vivait. Son caractère personnel se distingue, en outre, par son incapacité à comprendre le *point essentiel*, dans chaque

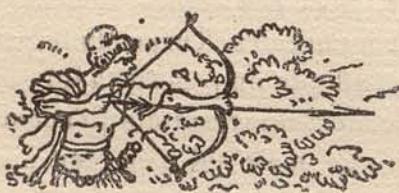


Fig. 6.

objet qu'il avait à représenter, et cela jusque dans les moindres détails, incapacité telle qu'elle n'a, pour autant que je sache, jamais été égalée dans l'histoire de la frivolité humaine. Voici, par exemple (fig. 6) une demi-figure représentant Enée tirant à l'Arc (n° 180 du *Liber Veritatis*). La corde est trop longue de moitié car, si l'arc n'était pas tendu, elle serait de deux pieds, au moins, plus longue que celui-ci. La flèche est aussi trop longue de moitié, en proportion de l'arc, et elle se trouve *en dessous* de la main gauche de l'archer, et non *au-dessus*. Je ne dirai rien du raffinement héroïque de la tête et de la draperie; considérez seulement cette pitoyable manière de tirer à l'arc, et dites-moi s'il serait possible à aucun enfant de dessiner la chose avec moins de compréhension ou de commettre plus d'erreurs dans l'espace donné.

Si exquis qu'ait été l'instinct de Claude pour les bœvues,

il n'eut pas assez de force de caractère pour en commettre toujours d'originales; il se détourna fréquemment de sa route pour récolter les enfantillages des autres, et pour rééditer leurs absurdités. J'ai été obligé plus haut de railler un peu, — je l'espère, avec respect — les paysages de Ghirlandajo, qui pourtant, comme nous l'avons vu, ne sont pas dépourvus d'un certain charme bizarre, si on ne les isole pas des nobles figures de l'avant-plan. Mais pourrait-on s'imaginer que Claude, qui avait tous les beaux paysages du Titien sous les yeux, et toute la nature autour de lui, allait retourner à Ghirlandajo pour trouver des modèles. C'est pourtant le cas. J'ai dit que l'influence vénitienne se propagea vaguement jusqu'à Claude, mais l'influence de l'ancienne Florence l'affecta nettement. Le



Fig. 7.

paysage claudesque n'est pas, comme on le suppose généralement, une interprétation idéalisée des environs de Rome. C'est le dernier stade du paysage conventionnel florentin, plus ou moins adouci par l'observation de la nature. La figure 7 extraite du *Liber Veritatis* (n° 145) est suffisamment caractéristique de la

manière dont Claude dessine les rochers. Si nous la comparons à la figure 4, p. 142, nous pouvons observer le genre de modification qu'il fit subir aux types anciens. Représentez-vous cette manière de reproduire ce que d'autres avaient fait de pire, et cette manière de déformer tout ce qu'il observait lui-même, se reflétant dans les arbres de Claude, dans ses rochers, dans ses bateaux — dans tout ce qu'il touchait — et demandez-vous quel fruit un jeune homme qui était, en même temps, un disciple respectueux, pouvait recueillir d'un tel enseignement. Comme je l'ai dit, Turner ne s'en remit jamais ; ses compositions furent toujours maniérees, froides et même parfois sottes. Et il ne créa de nobles œuvres que lorsque la présence immédiate de la nature parvint à neutraliser ses souvenirs d'école.

Il n'y a presque rien à dire de l'influence exercée sur Turner, par Gaspard et par Nicolas Poussin, et leur action sur la peinture de paysage, en général, n'est guère plus importante. Nicolas Poussin avait de nobles facultés de composition ; il aurait pu devenir un grand peintre, s'il avait été élevé à Venise, mais son éducation romaine le maintint en lisière. Sa rigide sévérité s'opposait aux tendances de son époque, et elle eut moins d'imitateurs que la fougue de Salvator et la brume de Claude. Ses quelques disciples ne possédaient ni sa science, ni son imagination, et l'école du paysage italien s'éteignit bientôt. Quelques réminiscences de Nicolas apparaissent parfois dans les sculptures des premiers plans de Turner, et le beau Triomphe de Flore, au Louvre, lui révéla sans doute, pour la première fois, le parti que l'on peut tirer des fleurs dans le paysage. Je doute qu'il ait rien emprunté à Gaspard. Tout ce que ce dernier aurait pu lui enseigner, concernant les masses de feuillage et les lointains dorés, il aurait pu l'apprendre, et je pense qu'il l'apprit, du Titien.

Cependant une école inférieure, mais plus vivante, s'était développée dans le Nord. Cuyp avait peint les effets de soleil aussi fidèlement que Claude, répandant sa lumière sur un paysage plus familier, mais beaucoup plus sincère. De plus, les effets de lumière de de Hooghe et de Rembrandt présentaient des exemples dont l'art du Sud n'offrait aucun parallèle. Il est évident que Turner les étudia, et avec le plus grand profit, à tout point de vue. Ces maîtres neutralisèrent en lui l'idéalisme de Claude, et lui montrèrent la puissance qu'exerce la simple vérité, même lorsqu'elle est d'une nature des plus intime. Il s'efforça, dans plus d'une toile, de les imiter, et celles dans lesquelles il se mesure avec Cuyp sont des œuvres saines et nobles — comme la plupart des œuvres de Cuyp lui-même — de fidèles études de bateaux hollandais, par un temps calme. De Hooghe était trop précis et Rembrandt trop sombre pour l'attirer au même degré; mais il n'en profita pas moins largement de leur enseignement.

Turner peignit enfin un grand nombre de toiles dans la manière de Vandevelde (qui était, à cette époque, le plus célèbre peintre de marines); ce qui lui fit grand tort. C'est à cette étude de Vandevelde qu'il dut de peindre la mer trop grise et trop opaque, jusqu'à la fin de sa vie. Il ne semble jamais avoir eu une perception aussi exacte de la couleur dans la mer que partout ailleurs. Mais il sentit bientôt la faiblesse des formes de vagues de Vandevelde et souleva leur surface, mesquinement divisée, en une houle massive.

Tels sont les maîtres auxquels Turner consacra le meilleur de son activité, durant sa jeunesse. L'examen plus ou moins respectueux des œuvres de Reynolds, Loutherbourg, Wilson, Gainsborough, Morland et Wilkie venait, de temps à autre, interrompre le cours de ses

études. Et il ne cessa de manifester un curieux intérêt pour les plus modestes succès remportés par ses collègues de l'école moderne de paysage. Il nous reste à fixer la situation de cette école contemporaine, lorsque Turner, guidé ou égaré, selon le cas, par l'étude des maîtres anciens, commença à se demander ce qui lui restait à faire.

Les écoles défuntées de paysage, comprenant les œuvres dont nous venons de parler, peuvent se diviser, d'une manière générale, en septentrionale et méridionale : les écoles hollandaises, plus ou moins naturelles, mais vulgaires ; les écoles italiennes, plus ou moins raffinées, mais absurdes. Claude possédait une certaine grâce fantaisiste et Gaspard une certaine dignité morose, mais leurs œuvres ne ressemblaient à rien de réel. Un canal ou une tête de bétail de Cuy, au contraire, renfermaient plus d'une vérité, mais ces vérités ne sortaient pas du fossé et de la ferme. La grâce de la Nature et sa mélancolie, ses retraites intimes et sacrées, les manifestations de sa puissance et de sa colère, n'avaient jamais été peintes. Aucun objet n'avait non plus été reproduit par *amour*, car les Hollandais et les Italiens avaient ceci de commun qu'ils peignaient toujours pour faire un *tableau*, pour montrer comment ils savaient imiter le soleil, disposer des masses, ou dénombrer des vétilles — jamais pour l'amour du spectacle lui-même, ou dans le but d'en conserver un souvenir.

On peut considérer l'activité de toutes ces anciennes écoles de paysage comme les efforts faits par une technique décadente pour découvrir quelque nouveau domaine dans lequel elle puisse s'exercer. L'amour de la nature n'existaient pas à cette époque ; la recherche de l'originalité devait en tenir lieu. Et c'est ainsi que ces vieilles écoles finirent par s'éteindre, laissant un intervalle presque

totalement vide entre elles et les vrais modernes. C'est du fond de ce gouffre que croît la nouvelle école ; elle n'est pas greffée sur l'ancienne ; elle reprend tout depuis l'origine, débutant par de simples lavis à l'encre de Chine, rehaussés de jaune et de brun, marchant en tâtonnant vers la couleur.

Mais cette école, encore dans l'enfance, différait essentiellement de l'ancienne, en ce qu'elle était inspirée par l'amour. Si faibles que fussent ses efforts, ils étaient accomplis pour *la nature* et non pour le tableau, et, possédant en elle ce genre de vie sincère, elle crût et prospéra. Robson ne peignit pas des collines violettes, parce qu'il désirait montrer comment il savait poser cette couleur, mais parce qu'il aimait sincèrement leurs sombres sommets. Fielding ne peignit pas des landes au bord de la mer, pour montrer avec quelle adresse il savait saisir un effet de brouillard, mais parce qu'il aimait les landes.

Cette école moderne devint la seule véritable école du paysage qui exulta jamais. Nous pouvons écarter entièrement les œuvres artificielles de Claude et de Gaspard, comme appartenant à un genre différent, le « pastoralisme ». Si nous cherchons la *vie*, il nous faudra passer directement du dernier paysage de Tintoret au premier paysage de Turner.

Peu importe aujourd'hui l'aide que Turner a pu recevoir de tel ou tel compagnon de sa jeunesse. Un grand homme est, naturellement, toujours aidé par tout le monde, car son génie consiste précisément à s'approprier ce que les choses et les gens qu'il rencontre peuvent avoir de bon. Il y avait pourtant deux hommes qui s'associèrent aux premières études de Turner et qui semblaient devoir réaliser de grandes choses, dans la même voie : Cousen et Girtin (surtout le premier). Personne ne

peut dire l'œuvre que ces deux hommes eussent accomplie, s'ils avaient vécu ; peut-être l'un d'eux eût-il plus tard rivalisé avec Turner, comme Giorgione avec Titien. Mais ils moururent jeunes, et Turner est le seul génie que l'école ait encore produit — assez grand, nous le verrons, pour accomplir ce qu'il y avait à faire. C'est donc vers lui qu'il convient maintenant de nous tourner, comme vers le seul objet de notre étude.

CHAPITRE VIII

LE PITTORESQUE TURNÉRIEN

Nous nous sommes proposés, à la fin du dernier chapitre, d'examiner les méthodes particulières par lesquelles Turner se distingue des autres artistes de l'école moderne, ou par lesquelles il s'oppose, comme représentant de cette école, aux méthodes anciennes.

Le sujet le plus intéressant d'une telle étude, par lequel il convient donc de commencer, concerne la forme exacte sous laquelle il a admis, dans son œuvre, le sentiment moderne du pittoresque qui, pour autant qu'il se complait dans les ruines, est peut-être le plus suspect et le plus critiquable des caractères distinctifs de notre art.

Il est d'autant plus suspect qu'il n'apparut jamais, même sous la forme la plus atténuée, avant la période de décadence artistique, au XVII^e siècle. L'amour de la netteté et de la précision, s'opposant à tout désordre, se maintient, sans qu'aucun autre sentiment n'en altère la pureté, jusqu'à l'époque de la jeunesse de Raphaël, et ce n'est pas avant Claude, et en grande partie par suite de son influence, que le pittoresque se développe.

La planche XI nous montre les modifications que Claude faisait subir aux architectures et aux paysages de Ghirlan-dajo. Le vieux Florentin nous fournit ici (*a*) sa conception

(*a*) La gravure planche XI (fig. *a*) reproduit le fond d'une fresque de Ghirlan-dajo à l'église de Santa Trinita (Florence) : *Saint François recevant les Stigmates*.

de Pise, et de sa tour penchée, avec la plus grande netteté, la plus grande précision; de fougueux cavaliers passent sur un beau pont, montés sur de beaux chevaux. Claude réduit les tours et les murs à l'état de ruines informes; il transforme le pont élégant en un vieux pont de pierre, le brillant cavalier en un voyageur fatigué, et le feuillage parfaitement dessiné en un taillis confus (*a*).

A-t-il raison en opérant ces changements? Les modernes ont-ils raison en allant encore plus loin que lui, dans cette voie, et en recherchant constamment une misérable rusticité ou des ruines pensives? C'est ce dont il convient de nous assurer ici.

Comme je l'ai dit ailleurs¹, l'essence du pittoresque dérive d'une qualité n'appartenant pas à l'objet considéré et provoquée par un élément extérieur. Le toit fruste d'une chaumière a quelque chose de commun avec les flancs d'une montagne, quelque chose qui n'appartient pas à la chaumière comme telle. Cette qualité peut se manifester soit simplement, par un aspect fruste, ou par tout autre caractère visible, soit, d'une manière plus profonde et plus cachée, par une expression de tristesse et de grand âge (ces éléments étant tous deux sublimes), non par une expression unilatérale, mais par une expression où se mêlent certains caractères familiers et intimes, qui empêchent l'objet de devenir tout à fait touchant, et d'inspirer la tristesse, ou tout à fait vieux, et d'inspirer le respect.

Je ne puis, par exemple, traduire par des mots le plaisir intense que j'éprouve chaque fois, après un assez long séjour en Angleterre, en me trouvant au pied de l'ancienne tour de l'église de Calais. Son vaste abandon, sa noble laideur; toutes ses années inscrites si nettement

(*a*) Voir la reproduction d'un dessin du *Liber Veritatis*, planche XI (fig. *b*).
1. *Sept Lampes de l'Architecture* (chap. vi).

sur elle, sans indiquer néanmoins aucune faiblesse, aucune décrépitude ; sa solitude austère et mélancolique ravagée par les vents du détroit et couverte d'amères herbes marines ; ses ardoises et ses tuiles brisées et ébranlées, ne tombant pourtant pas ; le désert de ses murs de briques plein de boulons, et de trous et de laides fissures, et puissant, pourtant, comme un grand rocher brun ; l'insouciance qu'elle a de ce qu'on peut penser d'elle ; son manque de prétention, n'ayant ni beauté, ni charme, ni orgueil, ni grâce, mais ne réclamant pas non plus notre pitié. Elle n'est pas, comme les ruines, inutile et pitoyable, vantant et regrettant sans cesse ses jours meilleurs ; mais encore nécessaire, accomplissant chaque jour sa tâche quotidienne — comme un vieux pêcheur, la face tannée par la tempête, levant encore ses filets — ; telle elle s'élève, sans geindre sur son passé, blanchie, maigrie par les ans, encore solide et serviable, rassemblant à ses pieds les âmes des hommes ; le tintement de ses cloches, qui les appelle à la prière, roulant encore à travers ses crevasses ; et son sommet gris, visible de loin en mer, la plus haute des trois tours qui s'élèvent au-dessus du désert de sable de la plage et des dunes : le phare pour la vie, le beffroi pour le travail, *elle*, l'église, pour la patience et la louange.

Je ne puis dire la moitié des sentiments et des pensées que m'inspire la vue de cette vieille tour, car elle est, d'une certaine manière, l'épitomé de tout ce qui rend le continent d'Europe intéressant relativement aux pays nouveaux. Elle exprime, avant tout, la présence de la vieillesse, au milieu de la vie active, qui met le présent en harmonie avec le passé. Nous avons, en Angleterre, notre nouvelle rue, notre nouvelle auberge, notre pelouse fraîchement tondu, et notre fragment de ruine, placé au milieu — comme un *specimen* du moyen âge posé sur

un tapis vert, pour l'édification des générations futures. N'était son volume, on pourrait aussi bien la placer sous globe, sur les rayons d'un musée. Mais, sur le Continent, les liens de l'histoire ne sont pas rompus ; pour autant qu'ils puissent encore servir, les vieux édifices à tête grise sont encore tolérés parmi les hommes ; et l'on voit des générations de monuments épargnés se succéder, en une chaîne ininterrompue. C'est ainsi que dans sa grandeur, dans les traces évidentes de lente décadence qu'elle peut manifester ouvertement, dans sa pauvreté, dans son manque absolu de prétention, de tout souci des apparences, cette tour de Calais renferme une signification symbolique d'autant plus frappante qu'on la voit fréquemment en venant d'Angleterre, où tant de scènes contrastent avec elle et expriment un sentiment entièrement opposé.

Si j'ai insisté si longtemps sur cet exemple c'est que je désire que le lecteur pénètre le caractère du noble pittoresque, son expression de *souffrance*, de *pauvreté* ou de *vieillesse*, noblement supportées par un courage sans prétention. Non seulement sans prétention, mais inconscient. Si le monument traduit une certaine mélancolie, comme une abbaye en ruine, il peut devenir beau ; mais son pittoresque dérivera du caractère inconscient de sa souffrance ; le vieil ouvrier ne sait pas que ses cheveux gris, ses bras décharnés et sa poitrine brûlée par le soleil peuvent inspirer la pitié. Nous avons là deux extrêmes, la ruine qui est pathétique et qui le sait, et l'absence de toute souffrance, de toute douleur humaine affirmée dans les édifices bien propres et bien soignés de l'Angleterre moderne. Entre les deux, se trouve l'aveu inconscient d'une misère et d'une vieillesse évidentes, tandis que s'accomplit le dur labeur de



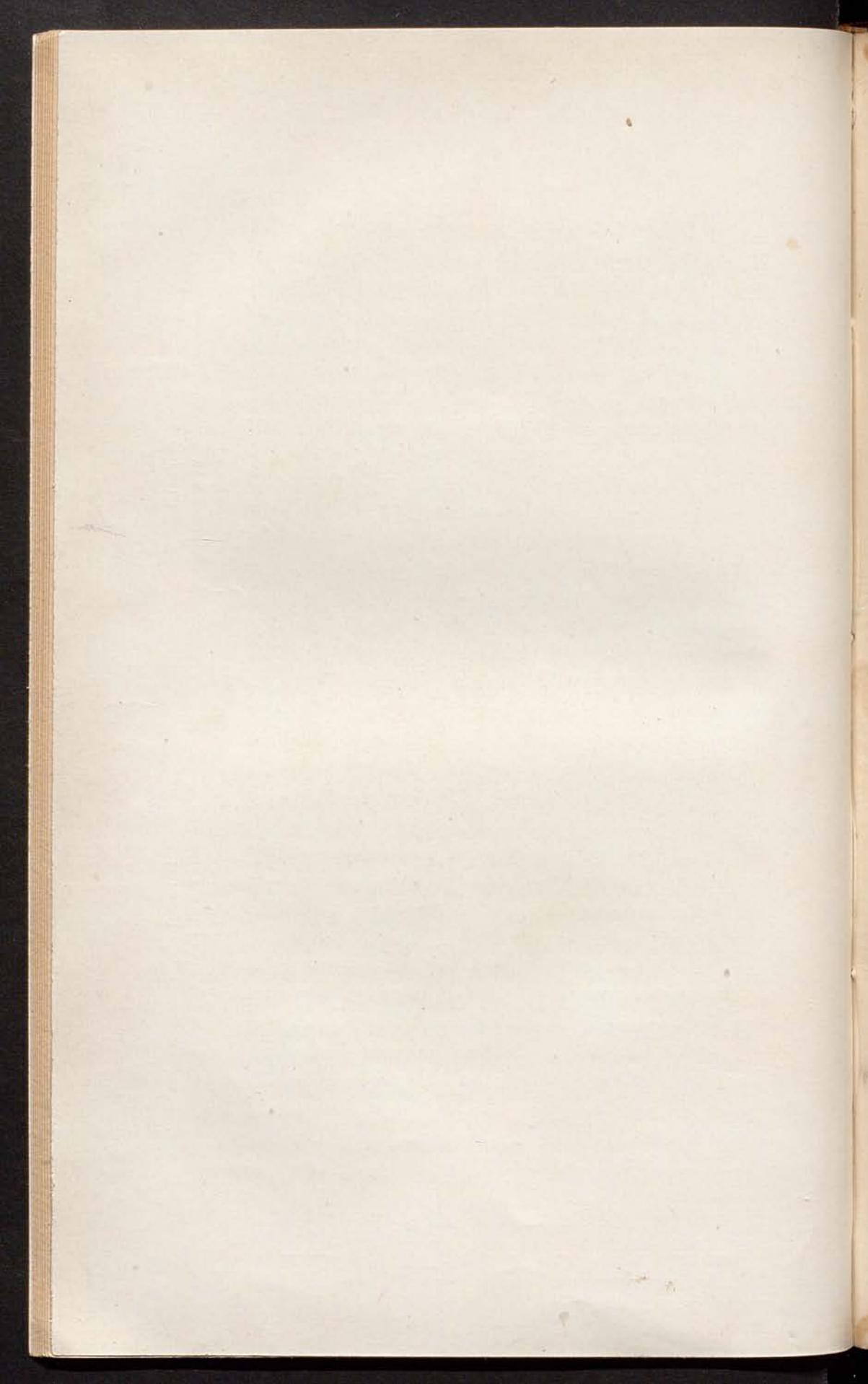
Figure A.

MOULIN PAR STANFIELD
(Page 162.)



Figure B.

MOULIN PAR TURNER
(Page 162.)



ce monde, sans appel à la pitié, sans crainte du mépris. Voilà ce qu'exprime cette tour de Calais et toutes les choses pittoresques, pour autant qu'elles puissent traduire aucun sentiment humain.

Je dis pour autant qu'elles puissent traduire aucun sentiment, car le charme de leur aspect purement extérieur — ce qui les rend agréables à peindre ou, dans le sens littéral du mot, pittoresques — provient de la variété de leurs couleurs et de leurs formes. Une pierre brisée présente naturellement des formes plus variées que si elle était restée entière, un toit cédant sous le poids, présente des courbes plus variées que s'il était droit, toute excroissance, toute crevasse entraîne une plus grande complexité de lumière et d'ombre, et toute tache de mousse, sur le rebord d'un toit ou sur le mur, ajoute un nouvel attrait à leur couleur. Les objets tout à fait pittoresques, une vieille chaumière, un vieux moulin, présentent, par suite de circonstances indépendantes d'eux-mêmes, mais qui leur sont plutôt désavantageuses, en tant que chaumière ou moulin, certains éléments de sublime — effets complexes de lumière et d'ombre, couleurs variées, formes sinuées, etc., — qui ne se trouvent, en général, que dans les objets naturels — bois ou montagnes. Ces caractères, s'attachant comme des parasites à un édifice, le rendent « pittoresque », dans le sens généralement donné à ce mot.

Si le peintre recherche donc ces éléments de sublime, sans aucune considération pour la nature réelle de l'objet, et sans comprendre le sentiment pathétique qu'ils cachent, il appartient à cette école inférieure de pittoresque superficiel, qui envahit si souvent les livres de dessins et les albums, et dans laquelle il faut ranger les paysagistes les plus populaires de France, d'Angleterre et d'Allemagne. Mais, si la recherche de ces mêmes caractères extérieurs

n'empiète pas sur les caractères intérieurs de l'objet considéré et leur reste subordonnée, si l'artiste se refuse à introduire, dans son œuvre, tout élément de charme qui soit incompatible avec ceux-ci, et s'il ressent, en même temps, une sympathie profonde pour l'objet, pour tout ce qu'il nous dit de lui-même à l'aide de ces tristes témoignages, il appartient à l'école du véritable, du noble pittoresque. Et celle-ci se distingue, d'une part, de l'école de pure beauté, de pure sublimité, en ce que, dans les sujets qu'elle adopte, le sentiment vient *par-dessus le marché*, comme dans cette vieille tour de Calais ; il n'est pas inhérent à l'objet, comme dans les arbres et les montagnes. Et elle se distingue, d'autre part, encore davantage, des écoles du pittoresque inférieur, par sa tendre sympathie et par son refus d'exploiter aucune source de plaisir qui soit, le moins du monde, en contradiction avec la nature de l'objet étudié.

Le lecteur ne se convaincra de la portée de cette loi qu'à la suite de longues réflexions et de nombreuses comparaisons. Mais un seul exemple suffira à lui en faire comprendre clairement le principe.

Le premier des maîtres du pittoresque inférieur, parmi les paysagistes contemporains, est très probablement Clarkson Stanfield ; son art s'est d'ailleurs limité à la recherche de ce caractère. Je choisis donc un moulin, formant le principal sujet d'une de ses vues de Bretagne, près de Dol (publiée dans *Coast Scenery*), fig. *a*, pl. XII (*a*) et je place, à côté, un moulin qui forme également le principal sujet dans l'étude de Turner : L'Ecluse (*Liber Studiorum*) (*b*). A première vue, il est possible que le lec-

(*a*) *Stanfield's Coast Scenery, a Series of Views in the British Channel*, 1836.

(*b*) *Windmill and Lock* (*Liber Studiorum*, n° 27). Turner a utilisé la même composition dans un tableau appartenant à Sir Frederick Cook. Voir pl. XII, fig. *b*.

teur préfère le premier ; il renferme, en effet, beaucoup plus d'éléments de charme. Son toit hérissé est presque aussi intéressant que le fragment d'un pic rocheux, avec un chalet perché sur son flanc ; il présente une exquise variété de courbes. Le toit de Turner, au contraire, présente un simple et laid pignon — c'est un toit de moulin, et rien de plus. Les ailes tordues de Stanfield sont d'admirables ruines, aussi admirables qu'un pont de sapins sur un torrent alpestre ; seulement, elles paraissent n'avoir jamais servi, elles sont courbées d'une manière curieuse, comme si leur bois avait joué ou s'était déjeté, et leur monture semble trop lourde. Les ailes de Turner n'ont aucune beauté comparable à celle d'un pont alpestre, mais elles s'inclinent exactement comme si elles avaient à supporter constamment l'assaut du vent, et la monture est aussi légère que possible en proportion de la surface de toile — ce qui est le principe même d'une aile de moulin. Le mur de terre du moulin de Stanfield est aussi beau qu'un fragment de falaise de craie ; la pluie y a creusé des sillons, il est revêtu de mousse et fixé au sol par un tas de pierres, brodé d'herbes et de plantes grimpantes. Mais un moulin à vent ne pourrait servir à rien dans de telles conditions. Le principe même d'un moulin à vent, qui le distingue de tout autre moulin, c'est qu'il doit pouvoir tourner sur lui-même, comme une toupie, afin de pouvoir toujours faire face au vent. Il doit être aussi léger et aussi mobile que possible ; il ne lui convient donc pas d'affecter la nature d'une falaise calcaire.

Voyez comme Turner a été guidé, dans le choix de son moulin, par la préoccupation de faire ressortir ces caractères ; comme il l'a perché haut, sur une base élancée, comme il l'a construit entièrement en bois, comme il a courbé le plancher de manière à montrer que la construction fait saillie au-dessus du pivot sur lequel elle repose, à

l'intérieur, comme enfin il a fait ressortir la puissance du levier, à l'arrière, tandis que celui de Stanfield semble plutôt un étai qu'une poutre destinée à faire tourner le toit. Il l'a fait hardiment, quoiqu'aucun de ses traits ne fût plaisant en lui-même, mais tendit plutôt à donner un caractère mesquin, et un aspect d'araignée au principal sujet de son dessin. Et, comme il ne pouvait pas disséquer son moulin à vent et nous montrer son âme même, le centre de sa vie, il a placé *au dehors*, au pied de la construction, deux vieilles pierres meulières. Celles-ci — organes essentiels et raison d'être de l'ensemble — sont posées à sa base, comme ses fondations ; à côté d'elles, se trouve la charrette qui accomplira la dernière opération en vue de laquelle le moulin fut bâti, en rapportant au fermier les sacs de farine.

Ces remarques concernent seulement ce que chacun des artistes a voulu dessiner. Mais ne négligez pas d'examiner l'esprit dans lequel chacun d'eux a dessiné. Quoique le moulin de Stanfield soit en ruine, Stanfield n'éprouve aucune compassion pour lui. Au contraire, il s'en réjouit fort, et considère évidemment la chose comme un hasard des plus heureux. Le meunier est ruiné, mort sans doute, mais son moulin figure admirablement dans cette vue de Bretagne. Au lieu de nous en affliger, nous y placerons notre centre lumineux ; si c'était un arbre fruitier en fleurs, au printemps, nous ne pourrions le faire ni plus blanc, ni plus clair. Il éclairera toute la scène et nous nous réjouirons de ses crevasses mêmes comme de la possession d'un précieux trésor.

Telle n'est pas l'idée de Turner. Son moulin est encore utile, mais, malgré cela, sa vue ne l'en rend pas moins rêveur. Il ne vaut pas grand chose, et tout ce que son propriétaire peut faire, sans doute, c'est d'extraire son pain quotidien d'entre ses pierres. Il représente le type

obscur de tout pénible labeur humain ; il capture la brise soufflant librement et la constraint de tourner des meules. Triste œuvre, indigne du vent ; meilleure que de noyer les marins ou de ravager les forêts, mais indigne quand même de celui qui peut pousser devant lui des troupeaux de nuages, apporter la pluie féconde aux endroits où elle doit tomber, et rafraîchir de son souffle les fleurs et les feuilles épuisées de chaleur. Ainsi en est-il de tout labeur ingrat auquel on enchaîne l'âme humaine. Cela vaut mieux que l'inertie, et, dans un ordre d'idées plus élevé, que les divagations destructives d'une vaine imagination. Mais il doit pourtant être triste, pour une créature vivante, de moudre, dans l'obscurité, pour obtenir sa subsistance. Tous les hommes l'ont senti, et que ce soit la brise où l'âne qui fasse tourner le moulin, nous ne pouvons guère nous réjouir de son œuvre. Turner ne le considère pas sans tristesse. Il se dressera pour lui, sombre sur le ciel, mais fier et au sommet de la colline. Il ne sera pas honteux de son labeur, et sera éclairé par derrière, par les nuages dorés qui s'inclinent vers lui, tandis que le calme soleil d'été descend au loin vers son repos.

Remarquez que, dans tout ceci, la noblesse de l'œuvre d'art (je suppose que le lecteur trouvera maintenant, avec moi, que le moulin de Turner est le plus noble) dépend de la puissance de sympathie de l'artiste. C'est surtout parce que Turner est en étroite communion avec son sujet, tandis que Stanfield le considère d'un œil indifférent, que l'œuvre du premier est supérieure à celle du second. Et, si nous y réfléchissons davantage, nous verrons que c'est précisément là que réside la différence essentielle entre le pittoresque inférieur et le pittoresque supérieur.

Si le peintre se contente d'exprimer la jouissance super-

ficielle qu'il éprouve à la vue de certaines formes, de certains effets de lumière, de quelque somptueuse tragédie, et multiplie à l'infini ses esquisses de sujets pittoresques, il ne tardera pas à devenir un « très habile » artiste, vertueux sans doute et respectable, gagnant sa vie par le crayon ou le pinceau aussi honorablement que par tout autre travail, et quittant, un jour, ce monde, au moment requis, sans avoir fait grand chose pour lui. Tel a été le sort, dans ces derniers temps, d'un grand nombre de personnes que leurs dons naturels induisirent à suivre la carrière artistique, mais qui, faute d'intelligence, faute d'un enseignement capable de mettre leurs qualités au service d'un idéal plus élevé, continuent à tourner, presque malgré elles, dans le cercle étroit de ce pittoresque. L'habitude qu'elles prennent de ne considérer qu'un seul genre de sujets et de les recomposer, au besoin, à l'aide de règles abstraites, ne tarde pas à rétrécir encore davantage le champ de leur sympathie. Il n'est pas nécessaire que je cite aucun exemple de cette classe de peintres; nous possédons trop peu d'artistes qui n'y appartiennent pas.

Chez les plus grands maîtres du noble pittoresque, au contraire, la puissance de sympathie semble presque illimitée. Ils se consacrent, de tout leur cœur, à toute la nature. Leur amour pour la grâce et la beauté les préserve d'une admiration exagérée pour les débris de rochers et les arbres rabougris; leur bonté et leur délicatesse les empêche de s'appesantir à dessein sur le spectacle de la misère; leur parfaite humilité leur fait accepter les sujets les plus simples qu'ils rencontrent; et leur compréhension de l'idéal le plus noble, leur épargne de chercher un sublime inférieur dans les murs d'une chaumière et le toit d'un hangar. Qu'il s'agisse d'un village anglais aux toits de chaume, aux murs de terre, ou d'une ville

italienne voûtée d'or et pavée de marbre, qu'il s'agisse d'une eau dormante dans les saules pleureurs, ou d'une source brillante sous un berceau de lauriers, ces divers spectacles leur inspireront le même bonheur et ouvriront un champ aussi étendu à leur méditation.

Turner est le seul artiste qui ait, jusqu'à présent, fourni le *type* d'un tel esprit. Il existait aussi, je pense, chez Tintoret, quoique ce dernier n'ait laissé aucune œuvre qui témoigne de sa sympathie pour le *côté humoristique* de la nature. Paul Véronèse, au contraire, sentait profondément son humour, mais ne comprenait pas ses aspects horribles et tragiques. Il manque à Rubens le sentiment de la grâce et du mystère. Si nous passons ainsi en revue la liste des grands peintres, nous découvrirons, chez chacun d'eux, quelque lacune. Je ne prétends pas, bien entendu, que Turner ait réalisé tout ce que sa sympathie lui inspira; la grandeur même de l'effort accompli devait le faire échouer manifestement dans certaines directions, mais il a fait preuve, dans les moindres incidents, dans les « à côtés » de son art, d'une largeur de *sentiments* qu'aucun autre peintre n'a jamais, que je sache, égalée. Il ne peut, par exemple, dessiner les enfants aussi bien que Mulready, mais voyez toutes les preuves qu'il donne, dans ses œuvres, de la sympathie qu'il éprouve pour eux. Voyez la jeune fille mettant son bonnet sur la tête du chien, dans l'avant-plan de *Richmond, Yorkshire*, les jeux d'enfants et les « *Barboteurs de la mer* » du *Liber studiorum*, les garçons pendus après leurs cerfs-volants dans les bois de *Greta* et de *Buckfastleigh*, et le dessin touchant représentant le cimetière de *Kirkby Lonsdale*, où les écoliers construisent une forteresse, à l'aide de leurs livres, sur les pierres tombales. Passez, de là, à l'horreur intense et pathétique de *Rizpah*, et demandez-vous si aucun peintre a parcouru une gamme

de sentiments aussi complète (a). Il est possible que l'on puisse découvrir dans d'autres branches de l'art, une puissance de sympathie égale à la sienne, mais dans le paysage, elle est certainement sans rivale. Elle confère à ses œuvres un caractère spécial, un caractère qui se retrouve, il est vrai, plus ou moins marqué dans toute noble œuvre d'art, mais qui apparaît chez lui avant tout autre, et que je désignerai dorénavant, pour cette raison, comme le *Pittoresque Turnérien*.

(a) *Richmond, Yorkshire*, appartenait à la collection particulière de R. *Juvenile Tricks* et *Marine Dabblers*, n° 511 et 509, *National Gallery*. L'enfant au cerf-volant se trouve dans *Brignall Church*, et dans *Buckfastleigh England and Wales*, vol. I); l'épisode du cimetière, dans *Whitaker's Richmondshire; Rizpah*, n° 464 (*National Gallery*).

CHAPITRE IX

LA TOPOGRAPHIE TURNÉRIENNE

Nous avons vu, au cours du dernier chapitre, dans quel état d'esprit l'artiste doit considérer chaque objet qu'il se propose de représenter. La question que nous nous poserons maintenant est : Quel objet *devrait-il* se proposer de représenter ? Dans quelle mesure peut-il se laisser influencer par ses sentiments personnels dans le choix de son sujet ? Dans quelle mesure peut-il se permettre d'altérer ou, suivant la formule du langage artiste, d'embellir la nature. Nous avons vu que tout grand art doit être imaginatif. Si cela est vrai, un noble paysage ne peut être simplement la copie d'une certaine scène, mais que peut-il être d'autre ?

Le lecteur se souviendra que nous avons divisé l'art, en général, en art « historique » et art « poétique » — l'art de rapporter les faits avec fidélité, et l'art de les rapporter avec imagination. Si nous appliquons cette division au paysage, l'art historique devient la topographie et l'art imaginatif devient ce que j'ai appelé, en tête de ce chapitre, la topographie turnérienne. Je vais m'efforcer d'expliquer ce terme.

Remarquez, toutefois, dès l'abord, que les discussions qui ont si malheureusement divisé les artistes, concernant la nécessité ou l'opportunité d'altérer la nature, dérivent seulement de la mésinterprétation de cette simple loi : « Il est toujours faux de dessiner ce qu'on ne voit pas ».

Cette loi est inviolable. Mais il y a des gens qui ne voient que ce qui existe, et il en est d'autres qui voient ce qui n'existe pas, ou ce qui n'existe pas d'une manière apparente. Et s'ils *voient* réellement ces choses cachées, ils ont parfaitement le droit de les représenter. L'erreur n'intervient que lorsque certains artistes, qui ne voient pas ces objets non-apparents, s'efforcent malgré tout de les peindre, et s'imaginent pouvoir donner une existence factice, par le calcul ou la composition, à des objets qui leur sont à jamais invisibles. Si quelqu'un voit des anges là où d'autres ne voient rien, qu'il peigne donc ces anges, mais que personne d'autre n'aille s'imaginer pouvoir en peindre aussi, en se basant sur quelque notion abstraite du caractère angélique.

Si, nous rendant dans un endroit, nous n'y voyons rien d'autre que ce qui s'y trouve, ne représentons rien d'autre et restons de simples peintres de paysage topographique ou historique. Mais si, nous rendant dans cet endroit, nous voyons quelque chose de totalement différent de ce qui s'y trouve, nous pouvons peindre cela — nous *devons* même le peindre, que nous le voulions ou non, puisque c'est, pour nous, la seule réalité accessible. Mais gardons-nous de prétendre voir cette réalité, si nous ne la voyons pas.

La simple observation de cette loi mettrait fin à la plupart des querelles auxquelles on se livre sur ce sujet, et permettrait à un grand nombre de penseurs, dont la vie est aujourd'hui gaspillée, de se consacrer à un travail salutaire. La question la plus importante qu'un artiste puisse se poser est : Ai-je ou non de l'invention? Et elle peut se résoudre aisément. Si des visions d'objets irréels se présentent à lui, indépendamment de sa volonté, demandant à être peintes, sans qu'il puisse diriger leurs allées et venues, sans qu'il puisse les conjurer, si elles ne veulent pas venir, ni les bannir, si elles viennent, il

a de l'invention. S'il ne voit, au contraire, que les faits communément visibles et s'il est obligé de recourir à une *règle* pour les modifier s'ils ne lui plaisent pas, il n'a pas d'invention. Toutes les règles du monde ne lui seront d'aucune utilité et, s'il s'efforce de peindre autre chose que les faits matériels et visibles, toute son activité deviendra stérile et il ne produira que des absurdités scientifiques.

Nous avons donc à examiner quels sont ces changements que le peintre imaginatif peut faire subir au paysage, et quels sont les artistes qui les ont accomplis. Observons tout d'abord, si cela peut consoler l'artiste non-imaginatif, qu'il est impossible de trouver un paysage qui, reproduit fidèlement, ne fournit un bon tableau. Personne ne sait, avant d'en avoir fait l'expérience, quelle étrange beauté, quelles subtiles compositions nous prépare la Nature, lorsqu'elle est livrée à elle-même, et quel sentiment profond peut se dégager des spectacles les plus intimes, même lorsque l'homme a altéré son caractère sauvage. Notons en outre que, si la topographie historique interdit tout *changement*, elle n'interdit ni la sympathie, ni le choix du sujet. Loin de là; le peintre topographique a pour devoir de faire ce choix. Il doit veiller tout d'abord à ce que le sujet lui plaise, sans cela il ne le peindra jamais bien; il doit aussi choisir un sujet susceptible, jusqu'à un certain point, de plaire au public, sinon ce sujet ne vaut pas la peine d'être peint; il doit enfin songer au caractère instructif aussi bien qu'agréable de son sujet, sans cela il ne mérite pas d'être peint avec soin.

Que l'artiste non imaginatif s'arrête donc, de préférence, devant des spectacles dont la reproduction pourra

être précieuse dans l'avenir, tels que des vues de nos abbayes, de nos cathédrales, des vues lointaines de villes, des études complètes des champs de bataille de l'Europe, des maisons habitées par les hommes célèbres, des lieux qu'ils aimait, et, naturellement, de beaux paysages naturels. Si l'œuvre est topographique, aucune ligne du sujet ne doit être changée, aucune branche, aucune pierre ne doit disparaître, aucune couleur ne doit être renforcée, aucune forme embellie. Le tableau doit être, autant que possible, l'image du sujet réfléchie dans un miroir, et l'artiste ne doit se considérer que comme un réflecteur sensible et scrupuleux, il doit veiller à ne donner aucune fausse impression, à ne commettre aucune erreur qu'il pourrait éviter. Il faut qu'à jamais, on puisse regarder son œuvre, en toute confiance, et dire : « C'était ainsi; tel jour de juin ou de juillet de telle année, cet endroit présentait cet aspect; ces herbes poussaient là et n'étaient ni plus courtes, ni plus hautes, ces pierres se trouvaient là, autant et pas davantage, cette tour se découpaient ainsi sur le ciel, et cette ombre se projetait ainsi dans la rue ».

Qu'on n'aille pas supposer qu'un tel travail puisse jamais devenir mécanique, qu'il soit trop aisément à accomplir ou qu'il exclue tout sentiment. Quant à sa facilité d'exécution, ceux qui pensent ainsi n'ont jamais tenté l'effort. La composition est, en fait, beaucoup plus facile pour qui sait composer, que l'imitation d'un ordre aussi élevé pour le plus habile imitateur. Quant au sentiment, si sincèrement que nous essayions de peindre tout ce que nous voyons, ceci ne peut jamais être fait complètement. Aucun travail de ce genre ne peut être exécuté sans que l'artiste n'opère une certaine sélection et ne fasse, plus ou moins consciemment, prévaloir tel trait sur tel

autre ; et une telle sélection doit toujours s'opérer sous l'influence du sentiment.

Mais, si l'artiste possède la puissance d'invention, il doit traiter son sujet d'une manière toute différente, il ne doit pas donner les faits eux-mêmes, mais l'impression qu'ils ont produite sur son esprit.

Disons-le, une fois pour toutes, une « impression » ne veut pas dire un article manufacturé. Quand la plupart de nos artistes veulent « inventer », comme ils disent, un tableau, ils commencent par choisir (le plus souvent heureusement) un sujet présentant un nombre suffisant de tours, de montagnes, de chaumières en ruine et autres accessoires, pour le rendre intéressant ; ils concentrent ensuite leur lumière sur un certain objet, derrière lequel ils placent un nuage obscur ou devant lequel ils peignent un sombre avant-plan ; ils transportent enfin cette même lumière, quelque peu affaiblie, sur un autre point de leur toile, et rattachent les deux centres lumineux par des tons intermédiaires. Si quelque portion de l'avant-plan leur semble sans intérêt, ils y placent un groupe de figures ; si c'est, au contraire, l'arrière-plan qu'ils veulent animer, ils y introduisent un fragment emprunté à une autre étude ; et ils procèdent de la même manière pour les détails secondaires en s'arrangeant toujours pour mettre une pierre noire à côté d'une pierre blanche, les tons violets à côté des tons jaunes, et les formes anguleuses à côté des formes arrondies. Il y a des recettes de peinture comme il y a des recettes de cuisine ; les unes et les autres sont, je le veux bien, également difficiles à bien utiliser, mais elles n'ont rien à voir avec l'« impression » dont nous parlons.

Ce n'est pas cette méthode de travail qu'adoptera l'artiste inventif. Il recevra d'abord une certaine impression de l'endroit choisi et la conservera jalousement

comme son bien le plus précieux. (Il n'éprouvera pas à cela de grandes difficultés, puisque c'est précisément par cette faculté de recevoir des impressions fortes et indélébiles qu'il se distingue des autres peintres.) Il se mettra ensuite en devoir de la reproduire, autant que possible, sur l'esprit du spectateur.

Cette impression, remarquez-le, ne dépend pas uniquement du spectacle que l'artiste peut introduire dans le cadre de son tableau. Elle dépend surtout de la disposition d'esprit produite chez lui par la vue du paysage environnant et par ce qu'il a pu contempler auparavant, dans le cours de la journée. L'impression produite par un endroit donné, sur l'œil du peintre, n'est donc pas la même que celle que recevrait un spectateur s'il pouvait, de loin, isoler le sujet du reste du paysage. Lorsque, par exemple, l'on descend du Saint-Gothard vers l'Italie, après la traversée d'une gorge étroite, au-dessus de Faido, la route aboutit à un élargissement de la vallée, couvert partout de pierres et de débris apportés en partie par le Tessin, au sortir du ravin encaissé, en partie par les avalanches d'hiver roulant sur les roches friables d'une montagne, sur la gauche. Au delà de ce premier promontoire, on aperçoit une crête beaucoup plus haute, sans être imposante, qui domine le village de Faido. La figure 8 reproduit l'aspect topographique de cette scène, avec les blocs de rochers qui jonchaient le lit du Tessin, à l'endroit d'où j'ai pris cette vue (*a*). Le petit édifice avec trois fenêtres, sur la gauche, est la dernière trace d'une ancienne galerie construite pour protéger la route, qui jadis passait par là, contre les avalanches et les pierres descendant du « couloir » (*b*) situé au-dessus.

(*a*) Cette étude fut faite par R. dès 1845, neuf ans avant la publication de cette partie des *Modern Painters*.

(*b*) En français, dans le texte.

Ce n'est plus qu'une ruine, la plus grande partie ayant été emportée par ces avalanches. L'ancienne route, dont on peut encore voir des traces, tout à fait à gauche, a été abandonnée et se trouve aujourd'hui prolongée, sur le flanc de la montagne, vers la droite, en partie soutenue par un mur de pierres brutes, et descendant en lacets, comme le montre le croquis, jusqu'à un frêle pont de



Fig. 8.

bois qui lui permet de rejoindre l'ancienne route, près de la galerie. La route semble avoir auparavant (mais depuis la destruction de la galerie) continué à longer la rivière, sur la rive droite, pendant un mille, et l'avoir traversée à l'aide d'un autre pont de bois, plus important, dont les deux piliers sont seuls visibles sur le croquis, le reste ayant été balayé par le Tessin.

Il n'y a rien, dans ce spectacle, de particulièrement intéressant ou impressionnant. Les montagnes ne sont pas très élevées ou d'une forme particulièrement puis-

sante et les tas de pierres qui encombrent le Tessin ne présentent, à première vue, rien de remarquable. Mais, avant d'aboutir en cet endroit, on traverse l'une des gorges les plus étroites et les plus sublimes des Alpes, et le voyageur s'est familiarisé, durant la première partie de l'étape, avec l'aspect des pics les plus altiers du Saint-Gothard. Il en recevra donc une impression toute différente de celle que pourrait ressentir un spectateur non préparé. L'amas confus de pierres, qui en lui-même, ne pourrait captiver son esprit, devient le témoignage de la fureur du torrent, dont il a longé la vallée depuis le matin. Le défilé, au fond, qui en lui-même n'est ni bien étroit ni bien terrible, est néanmoins considéré par lui avec un certain effroi, car il s'imagine qu'il doit ressembler à la gorge qu'il vient de franchir, en amont. Et quoiqu'aucune montagne d'une très grande altitude ne domine immédiatement la vallée, le spectacle semble s'identifier, dans ses caractères essentiels, avec celui des sommets plus altiers qui ont dominé sa route, au nord.

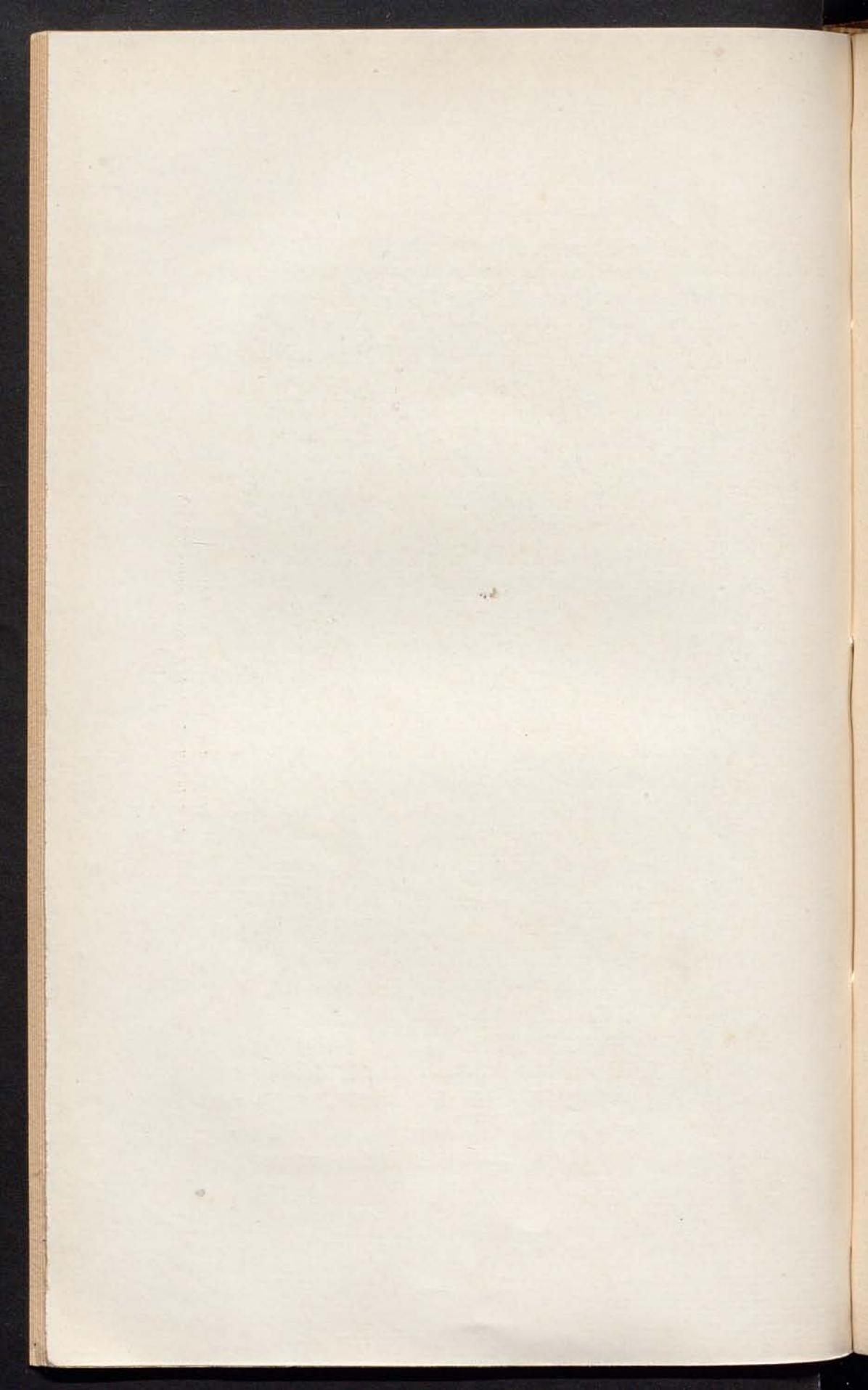
Il serait donc totalement impossible, à l'aide d'une copie topographique de la scène, de susciter, dans l'esprit du spectateur, les sensations qu'il éprouverait en présence de la scène elle-même, considérée relativement aux paysages environnants. Le but du grand paysagiste inventif doit être bien plus de traduire la vérité profonde de la vision mentale que de reproduire les faits matériels. Son œuvre ne sera sans doute d'aucune utilité à l'ingénieur et au géographe, et ses proportions différeront considérablement des proportions vérifiables, si on leur applique une commune mesure. Mais elle pourra produire sur le spectateur le plus éloigné de l'endroit, exactement la même impression qu'eût produite la réalité même ; elle le mettra dans le même état d'esprit dans lequel il se



TURNER. — LA GORGE DE FAIDO

(Dessin de la collection de la *Ruskin Drawing School*.)

(Page 177.)



serait trouvé, s'il avait réellement débouché en cet endroit, au sortir des gorges d'Airolo.

Je pourrai mieux expliquer ma pensée, lorsque nous aurons vu les opérations auxquelles se livre l'esprit de Turner, au sujet du paysage en discussion.

Dès sa jeunesse, Turner manifesta toujours une affection spéciale pour les pierres. Grandes ou petites, libres ou fixées dans le sol, taillées en cubes ou roulées en galets, il les aimait comme William Hunt aime les ananas et les prunes. Cette large vallée couverte de pierres, qui n'eût eu aucun attrait pour tout autre, fut pour lui comme s'il l'avait trouvée remplie d'ananas et de prunes, et le réjouit énormément, le réjouit même davantage que les gorges de Dazio Grande, en amont. Mais cette gorge ne fut pas sans l'influencer; son souvenir ne l'avait pas quitté lorsque la diligence s'arrêta au pied de la pente, précisément à ce coude de la route, à droite du pont. Turner profita de cette occasion pour faire ce qu'il appelait un « memorandum » de l'endroit — quelques traits au crayon, sur un bout de papier mince, qu'il roulait avec d'autres et fourrait ensuite dans sa poche. Il ajouta quelques taches de couleur à ces quelques traits au crayon (je suppose, en arrivant à Bellinzona, certainement pas sur place) et me montra l'esquisse à son retour. Je lui demandai de m'en faire un dessin, ce qu'il fit, et il me dit même, par la suite (ce qui ne lui arrivait pas souvent), qu'il était satisfait du dessin qu'il avait fait. J'en ai gravé une reproduction réduite sur la planche XIII (*a*).

Notez, avant tout, que l'échelle de toute la scène est altérée, et se trouve haussée aux dimensions majestueuses des hautes Alpes. Dans mon esquisse topographique,

(*a*) L'original se trouve dans la collection de la *Ruskin Drawing School*, à Oxford.

figurent quelques arbres accrochés au rocher, en deçà de la galerie, et montrant, par comparaison, qu'il n'a pas plus de quatre ou cinq cents pieds d'altitude (*a*). Turner les supprime et donne au rocher une altitude de 1.000 pieds environ, ce qui rend forcément les avalanches descendant par le couloir beaucoup plus dangereuses.

Il soulève encore davantage toutes les montagnes du fond, dessinant trois ou quatre crêtes au lieu d'une, mais les réunissant à leur pied, en une seule masse rocheuse surplombant la vallée. Celle-ci devient aussi encaissée que la gorge de Dazio Grande qu'il venait de traverser en amont, et l'aspect de ce ravin s'accorde désormais avec celui de la vallée pierreuse. Les arbres, croissant au fond du ravin, s'opposent, selon lui, au caractère rocheux de l'ensemble ; il les coupe donc, comme il a coupé les autres. Le pont léger de l'avant-plan doit également disparaître, comme nuisant à l'aspect violent du torrent. Turner pense que le torrent et les avalanches doivent pouvoir se donner libre cours. Il supprime le premier pont et tolère l'autre, au deuxième plan, à un endroit où la violence du courant peut être supposée moindre.

Enfin le bout de route, sur la droite, au-dessus de la rive, n'est pas soutenu par un mur assez élevé pour suggerer l'aspect d'une crête alpestre ; il surélève le mur, et rend la rive plus escarpée, introduisant ici, comme nous le verrons, un souvenir récolté dans la première partie du trajet.

Je dis qu'il « pense » ceci, qu'il « introduit » cela. En fait, strictement parlant, il ne pense pas du tout. S'il pensait, il se fourvoierait à l'instant ; seul l'artiste gauche et sans imagination réfléchit. Toutes ces modifications lui viennent spontanément à l'esprit ; il est entièrement

(*a*) Voir fig. 8, p. 175.

possédé par un rêve impérieux qui lui crie : « Cela doit être ainsi »; il ne peut rien voir, rien faire d'autre que ce que son rêve lui commande.

Il ne faut jamais perdre cela de vue, lorsqu'on envisage l'introduction des figures dans un paysage. La plupart des personnes auxquelles j'ai montré ce dessin, et qui apprécient son caractère général, regrettent d'y trouver des êtres animés; cela détruit, selon elles, l'impression de majestueuse désolation qui s'en dégage. Mais ce n'est pas là ce que son rêve suggérait à Turner. Son rêve insistait particulièrement sur la route par laquelle il était parvenu en cet endroit. Le torrent fou et ses pierres étaient certes merveilleux; mais la chose la plus merveilleuse c'est que nous ayons pu jamais, mon rêve et moi — arriver jusque-là. Nous n'aurions pu le faire ni en marchant, ni en chevauchant les nuages; nous ne pouvions y aboutir que par la grand'route. Cette route extraordinaire n'a cessé de nous impressionner depuis le matin, avec ses allées et venues (*a*). Ici même, sous des avalanches de pierres, parmi la folie des torrents déchaînés, au milieu des rochers menaçants et des précipices, tourmentée et contrainte d'user de tous les subterfuges, de tenter tous les détours, tantôt sur une rive, tantôt sur l'autre, cette route merveilleuse s'entête à marcher. Elle va de l'avant si sûrement que, non seulement les grandes diligences attelées de plusieurs chevaux peuvent la suivre, en toute sécurité, mais même les petites chaises de poste, avec leurs petits postillons, attelées de deux poneys. Et le rêve décréta que l'essence, l'âme même de la scène, le couronnement de toutes les merveilles des torrents et

(*a*) Nous reproduisons, sur la planche XIV, un dessin du *Liber Studiorum* qui illustre fort bien ce passage, ainsi que l'influence exercée sur l'esprit de l'artiste par le spectacle des hautes montagnes, dans la première partie du trajet (voir p. 176).

des Alpes, était une simple chaise de poste avec ses petits poneys et son postillon. Il obligea donc Turner à l'introduire, bon gré mal gré, à ce tournant de la route.

Ceux qui sont familiarisés avec les principes ordinaires de composition observeront que, à côté de ces modifications portant sur le caractère même de la scène, le rêve en introduit d'autres qui semblent s'accorder, plus ou moins, avec les règles de composition reçues. Il rend les masses plus larges, les lignes plus continues, les courbes plus gracieuses. Mais le côté curieux de cette affaire, c'est que ces modifications ne semblent pas avoir été apportées autant par une opération de l'imagination, et par l'introduction d'éléments entièrement nouveaux, que par le *souvenir* d'un objet qui pouvait avantageusement remplacer la réalité. Turner sentait, par exemple, que le talus, à droite, aurait dû être plus solide, plus rocheux, afin de présenter une plus grande résistance au torrent. Comme nous le verrons en comparant les deux dessins, il transforme ce talus en une sorte de contrefort soutenant le mur de la route. Or ce contrefort est à peu près la reproduction fidèle d'un autre contrefort de cette même route du Saint-Gothard — bien en deçà, près du Pont du Diable — qu'il avait dessiné au moins trente ans auparavant, et qu'il avait gravé pour le *Liber Studiorum* (ce dessin ne fut jamais publié). Dans la figure 9, je reproduis une copie d'un fragment de la gravure en question. Voyez la ligne sinuuse du sommet du mur et remarquez spécialement la dépression, au milieu de sa surface. Comparez ensuite cette esquisse avec le fragment introduit plus tard dans le dessin de la Passe de Faido. Cette analogie pourrait, il est vrai, être attribuée à une pure coïncidence, si nous ne connaissions pas un grand nombre de cas où Turner a introduit, de la même manière, après nombre d'années, dans une œuvre nou-

uelle, quelque souvenir qui l'avait frappé dans ses premières études — ne fût-ce qu'un détail, sans importance apparente. C'est précisément cela qui me semble révéler le caractère visionnaire de la composition. Car, lorsque nous rêvons, nous avons les mêmes souvenirs confus de choses vues il y a longtemps, se combinant sous l'action de lois nouvelles et étranges. Si nos rêves sont généralement grotesques et sans suite, et ceux de Turner naturels et harmonieux, cela n'implique, selon moi, aucune différence essentielle entre les opérations mentales. Chaque fois que Turner s'est efforcé réellement de *composer*, et a modifié son sujet suivant quelque principe abstrait, il s'est trompé et l'a travesti. Il n'a jamais réussi que lorsqu'il a obéi passivement à sa première impression — cette impression étant formée d'abord du souvenir vivace de l'endroit qu'il avait à représenter, et ensuite des souvenirs qu'il possédait d'autres lieux (reconnus pour tels par lui ou non, je l'ignore) s'associant harmonieusement avec la nouvelle idée centrale.

Le rêve ne consiste pas dans la production volontaire de nouvelles images, mais dans le souvenir involontaire de choses déjà vues. Je ne sais si cette explication peut s'appliquer à tous les grands inventeurs, mais elle me semble du moins exacte pour tous ceux que j'ai étudiés de près (Dante, Turner, Scott et Tintoret).

Représentez-vous tout ce que ces hommes ont pu entendre ou voir, durant tout le cours de leur vie, repo-



Fig. 9.

sant fidèlement dans leur mémoire, comme dans un vaste magasin — pour les poètes, jusqu'à la moindre inflexion de voix, sur une syllabe entendue dans leur plus tendre enfance; pour les peintres, jusqu'au moindre pli de draperie, jusqu'à la forme d'une certaine pierre ou d'une certaine feuille — et l'imagination planant au-dessus de cet amoncellement de trésors non catalogués, une imagination douée de rêve, capable d'invoquer, à n'importe quel moment, précisément le groupe d'idées et d'images qui s'adapteront les unes aux autres. Voilà comme je conçois la nature d'un esprit créateur, voilà ce que nous expliqueraient sans doute plus souvent les hommes qui le possèdent, s'ils pouvaient se faire une idée de l'état d'esprit dans lequel se trouvent les autres et le comparer au leur. Mais ils supposent que chacun de nous se souvient de tout ce qu'il a vu, de la même manière, et ne conçoivent pas comment il advient qu'eux seuls soient capables de produire de belles œuvres et de grandes conceptions.

Plus j'examine cette question, plus je me persuade que la puissance de l'imagination réside dans sa merveilleuse pénétration, que loin d'être illusoire et décevante, c'est au contraire la faculté la plus précise et la plus vérifique que possède notre esprit, d'autant plus vérifique que, par son action même, la vanité et l'individualité du créateur se trouvent anéanties. Elle devient un simple instrument, un miroir dans la main d'un pouvoir supérieur, destiné à réfléchir pour d'autres une vérité dont il lui est impossible de vérifier l'exactitude. Toute vérité mathématique, arithmétique ou scientifique devient superficielle et bornée, en comparaison. Si nous voulons connaître les faits réels d'une question sociale, ne nous adressons pas aux économistes ou aux statisticiens, mais

aux grands poètes, car ils en savent plus long sur ce sujet, que tout autre. Et, de même, si nous voulons connaître la vérité concernant l'aspect extérieur du monde, nous ferons mieux de ne pas trop nous fier aux cartes, ni aux plans, ni à tout autre mode de mensuration (les faits les plus importants sont toujours incommensurables), et de nous en rapporter entièrement (sauf pour quelques détails sans importance, concernant la situation des arches d'un pont ou d'une route) à la Topographie Turnérienne.

CHAPITRE X

LA LUMIÈRE TURNÉRIENNE

Nous avons étudié, dans les chapitres précédents, les raisons qui nous déterminent à justifier la manière dont Turner *choisit* son sujet. Il nous reste à examiner la manière dont il le représente. Ses procédés sont, en effet, tellement opposés aux doctrines reçues, en matière d'art, que, lors de leur première apparition, ses œuvres furent considérées avec dédain, et sévèrement critiquées par tous les juges réputés compétents. Qu'on me permette donc de revenir sur ce que j'ai dit déjà relativement à la lumière : « Il y a autant de différence entre le pouvoir dont la Nature dispose pour produire la lumière et celui dont nous disposons, qu'entre le soleil et une feuille de papier blanc. » Cette affirmation n'a généralement pas été bien comprise, parce qu'on ne se représente pas combien l'éclat du soleil surpassé celui du papier.

Si le lecteur veut s'en rendre compte, qu'il prenne une feuille de papier à dessiner ordinaire et qu'il la place sur le mur à l'endroit où l'on voit ordinairement un tableau, c'est-à-dire à une certaine distance d'une fenêtre, de manière à être éclairée de biais, l'éclairage direct étant presque toujours défavorable. Ce sont là les conditions les plus propices qu'un artiste puisse ordinairement réclamer pour son œuvre. Mais, si nous voulons obtenir le plus de lumière possible et améliorer encore la situation du

tableau, nous devons le rapprocher de la fenêtre. Placez donc votre feuille de papier verticalement, contre le mur, et rapprochez-la graduellement du jour. Si *a c, c d* (fig. 10) figurent les murs d'une chambre, ayant une fenêtre en *b b*, le tableau sera en général accroché en *e*, ou en tout autre point du mur *c d*. Placez donc d'abord votre papier en *e*; faites-lui ensuite occuper successivement les positions *f, g* et (après avoir ouvert la fenêtre) *p*. Vous remarquerez qu'au fur et à mesure que vous vous rapprochez de la fenêtre, l'intensité de la lumière *augmente* sur le papier et qu'il se trouve beaucoup mieux éclairé en *p* qu'en *e*. Si toutefois les rayons du soleil le frappaient en *p*, l'expérience serait faussée, car le tableau n'est pas destiné à être contemplé dans cet éclairage; et notre but est de comparer le papier blanc, comme on l'emploie ordinairement, *avec* la lumière du soleil. Choisissez donc un jour où le soleil ne luit pas, ou une heure à laquelle il ne donne pas sur la fenêtre en question. L'expérience deviendra dès lors concluante et vous aurez placé votre papier, en *p*, dans le meilleur éclairage qu'aucun tableau pourra jamais obtenir.

Penchez-vous maintenant à la fenêtre et placez le bord du papier en *p*, en face du ciel, assez bas sur l'horizon (je suppose que vous avez choisi un beau jour, que le soleil est haut dans sa carrière et que le ciel est bleu jusqu'à l'horizon). Du moment que vous le mettrez en face du ciel, vous serez étonné de constater que ce brillant papier blanc semble soudain dans l'ombre. Vous le retirerez, dans l'idée que vous avez modifié sa position. Mais

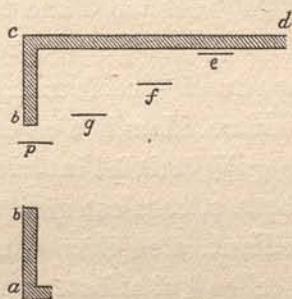


Fig. 10.

non, le papier n'était pas dans l'ombre. Il est aussi brillant que jamais, plus brillant que dans toute autre circonstance. C'est le ciel bleu, à l'horizon, qui se trouve être plus brillant. Il est bleu et le papier est blanc, mais le *blanc* est de beaucoup *plus sombre*. Et vous comprendrez — ce ne sera peut-être pas la première fois de votre existence — que, quoiqu'il ne soit pas aisément de prouver que le noir soit blanc, il est possible, dans certaines circonstances, de montrer que le blanc peut être presque noir, ou, en tout cas, brun.

En présence d'une telle expérience, le sentiment de la plupart des gens est qu'en plaçant le papier blanc en face du ciel, on le met, d'une manière ou d'une autre, dans l'ombre. Mais il n'en est rien. Le papier reste exactement ce qu'il était à l'intérieur de la chambre ; s'il paraît plus sombre, ce n'est que parce qu'il s'oppose à un fond plus brillant. Les circonstances sont exactement semblables à celles qui affectent nos sensations du froid et du chaud. Si nous nous trouvons avoir une main chaude et l'autre froide, et que nous les plongeons successivement dans de l'eau tiède, nous dirons d'abord que cette eau est froide, puis qu'elle est chaude. Sa température, exactement enregistrée par le thermomètre, reste pourtant la même, et est entièrement indépendante de nos sensations. La même chose se produit pour la lumière et l'ombre. Lorsque nous portons les yeux du ciel brillant sur le papier blanc, nous affirmons que celui-ci est « dans l'ombre », c'est-à-dire qu'il nous donne, par comparaison, une sensation d'obscurité. Mais l'éclat du papier et l'éclat du ciel sont aussi fixes que la température, et celui du ciel dépasse celui du papier d'un certain nombre de degrés de lumière, que l'on pourrait déterminer scientifiquement. La seule différence est que l'éclat du ciel clair ne peut être reproduit par aucun procédé artistique. Le ciel

n'est pas seulement d'une *couleur* bleue, il est d'un *feu* bleu, et ne peut être peint.

Ce feu bleu renferme même un feu *blanc*; il renferme des nuages qui le dépassent en éclat autant que lui-même peut dépasser le papier blanc. Au delà de cette lumière d'azur, nous rencontrons donc un autre degré, encore plus inaccessible, de lumière blanche. Si nous supposons que l'éclat du papier blanc puisse être représenté par 10, celui du ciel bleu sera approximativement 20 et celui des nuages blanches 30.

Si vous regardez attentivement ces nuages, vous verrez qu'ils ne sont pas entièrement de la même couleur. Certaines parties semblent grises, en comparaison des autres, et il y a autant de nuances en eux que s'ils étaient faits de roches solides. Et pourtant ces parties les plus sombres sont les mêmes qui nous semblaient tantôt tellement plus claires que le ciel, que nous évaluions leur intensité lumineuse à 30. Les parties les plus éclatantes doivent donc être fixées au moins à 40, et leur blancheur doit être à la blancheur du papier comme 40 est à 10. Portez ensuite les yeux, du ciel bleu et des nuages blancs, vers le soleil, et vous verrez que leur blancheur, quatre fois plus brillante que celle du papier, est sombre et terne en comparaison de ces nuages d'argent qui brûlent près du soleil même, de ce soleil dont vous ne pouvez supporter l'éclat infini. Comment estimer cela?

Pour reproduire toutes ces choses, nous n'avons, après tout, que notre pauvre papier blanc. Ne nous enorgueilissons donc pas trop de la « vérité » de notre art. Je crains bien que nous soyons contraint d'y introduire, malgré tout, une bonne part d'obscur mensonge.

Nous ne parlerons pas, à présent, du soleil et des nuages argentés qu'il éclaire. Qu'il nous suffise de tirer de notre expérience cette conclusion que le ciel, consi-

déré dans son ensemble, avec ses lumières et ses ombres, est plus brillant que la terre, plus brillant que l'objet le plus blanc, sur terre, qui ne reçoit pas directement les rayons du soleil. C'est généralement l'ambition des plus nobles peintres de traduire cette vérité. Il n'est pas, en effet, de moyen plus simple et plus sûr, pour rendre un tableau expressif, que d'y opposer la lumière du ciel à l'obscurité de la terre. Que votre ciel soit calme et lumineux, et que des arbres, des montagnes, des tours sombres, ou tout autre objet terrestre, se découpent hardiment sur ce fond. L'esprit du spectateur acceptera avec gratitude la vérité sublime et solennelle que vous affirmerez ainsi.

Mais ce contraste entre ciel et terre n'aura de valeur que pour autant que vous compreniez d'abord la terre elle-même. Si vous méprisez la terre ou si vous la calomniez, si vous n'avez d'yeux que pour sa tristesse et si vous oubliez son charme, nous ne vous saurons aucun gré d'avoir fait le ciel brillant. Mais si, après avoir travaillé sur la terre, après avoir étudié ce qu'elle renferme, ses couleurs, ses formes et sa structure, si après *cela*, vous pouvez vous écrier : « le ciel est brillant », vous affirmez une précieuse vérité — pas avant. Giovanni Bellini connaît bien la terre, et la peint tout entière, jusqu'à la plus petite feuille de figuier, jusqu'à la moindre fleur fanée, avec ses collines bleues et ses villes blanches, ses robes resplendissantes et ses chevelures dorées ; il sait donner à chaque chose son lustre et son charme ; puis, pour autant qu'il puisse le faire avec ses pauvres lèvres humaines, il déclare que bien plus que toutes ces choses, « le ciel est brillant ». Mais Gaspard et les paysagistes de son école peignent le sol fleuri de la Nature, comme si c'était un désert, et son beau feuillage, comme

une masse obscure, et brouillent et confondent ses formes exquises. Pourrons-nous les remercier, après cela, si dans la lâche mélancolie et la maussade traîtrise de leur cœur, ils affirment tout bas ce que d'autres avaient découvert bien avant eux — la clarté du ciel? Nous ne les remercions que parce qu'en percevant cette dernière lueur de vérité, ils descendent moins bas que certains de leurs disciples, tombés de la paresse dans l'athéisme, qui déclarent aujourd'hui, dans leurs fonds obscurs, que le ciel n'est *pas* brillant.

Voyons donc quelles sont les couleurs de la terre.

Une montagne distante de cinq à six milles, par un beau matin ensoleillé, en Suisse, affectera à peu près, relativement au ciel, le degré d'obscurité que traduit la figure 8 planche XV, tandis que le ciel suisse, s'il s'y trouve des nuages blancs, formera un fond obscur sur lequel ceux-ci se détacheront vigoureusement. Pourtant, si vous renouvez ici l'expérience du papier blanc, vous trouverez très probablement que la partie la plus obscure de la montagne — sa crevasse la plus profonde, son ombre la plus noire — sera *plus blanche que le papier*.

La figure 8 planche XV représente la couleur *apparente* de l'aiguille Bouchard¹ (le sommet que l'on voit de Chamonix de l'autre côté du Glacier des Bois) distante du point d'observation, d'après la carte de Forbes, d'un peu moins de quatre milles, à vol d'oiseau. L'observation fut faite par une chaude matinée, vers onze heures, par un ciel bleu clair ; les ombres de la montagne étaient d'un gris violet et ses parties éclairées verdâtres. Et sa partie la plus sombre était néanmoins plus claire que la feuille de papier blanc, placée en pleine lumière, à la fenêtre. Il est

1. La couleur mais pas la forme. J'avais besoin des contours du Breven, pour une autre démonstration, et je l'ai reproduit ici, à la place du Bouchard, mais avec la même valeur de ton.

généralement impossible de représenter, avec leurs *véritables* couleurs, en plein jour, les parties d'un paysage distantes de plus de deux ou trois milles. Les ombres les plus profondes sont plus blanches que le papier.

Au fur et à mesure que les objets se rapprochent de nous, il devient davantage possible d'en fournir une image fidèle — jusqu'à quel point ? La même expérience nous renseignera. Mettez le bord du papier à côté de l'objet que vous désirez peindre et, sur ce bord — aussi scrupuleusement qu'une dame assortissant les couleurs de sa robe — assortissez votre couleur (à laquelle vous aurez ajouté un peu de blanc pour pouvoir aisément la foncer ou l'éclaircir) à celle du paysage. Gardez-vous d'imiter le ton comme vous croyez qu'il doit être ; copiez-le tel quel, de manière que l'on ne puisse distinguer entre la couleur de votre papier et celle du paysage. Vous constaterez alors (si vous ne l'avez fait auparavant) que les ombres des arbres, que vous croyiez vert foncé ou noires, sont d'un violet pâle ; que les surfaces éclairées, que vous croyiez vertes, sont d'un jaune, d'un brun, ou d'un or intense, la plupart beaucoup trop brillantes pour pouvoir être rendues. Lorsque toutes les teintes imitables seront dûment assorties, esquissez les grandes masses du paysage au moyen de ces couleurs dont vous avez vérifié la fidélité, et vous serez surpris de reconnaître que vous avez employé les couleurs même de Turner — ces mêmes couleurs dont vous vous êtes peut-être moqué toute votre vie. Car, de tous les hommes, *c'est le seul qui ait jamais donné à la Nature ses propres couleurs.*

« Mais comment se fait-il », répondrez-vous impatiemment, « que si ce sont les vraies couleurs, elles semblent si peu naturelles ? »

Parce qu'elles ne peuvent être mises en rapport avec le ciel et les autres centres lumineux. La Nature peint

ses ombres violet pâle, mais elle élève si haut ensuite l'intensité lumineuse du ciel et du soleil que ce violet pâle devient, par contraste, très foncé. Le pauvre Turner ne peut créer un soleil, pour l'opposer à ses teintes pâles. Il suit docilement la Nature aussi loin qu'il peut ; il met du violet pâle où elle en met, de l'or brillant où elle en met. Puis, lorsqu'au sommet de la pente lumineuse, elle ouvre les ailes et quitte la terre, brûlant d'un feu ineffable, il étend les bras, calme et résigné, vers la moqueuse qui l'abandonne. Que pourrait-il faire d'autre ?

« Mais », objecterez-vous encore, « est-ce juste et sage ? Ne devrions-nous pas rendre les contrastes entre les masses, plutôt que de reproduire les teintes exactes de quelques-unes d'entre elles, laissant les autres inimitées ! »

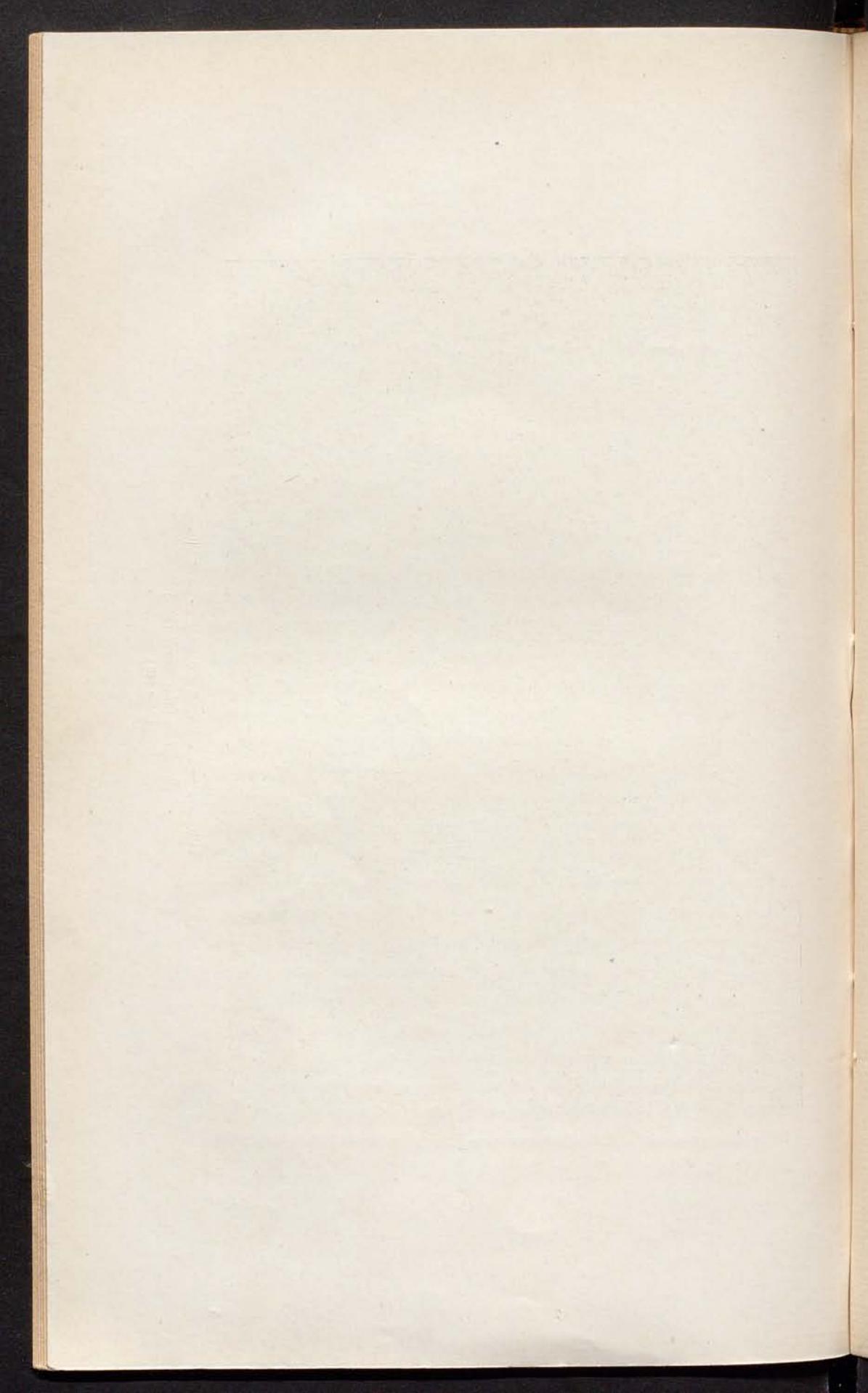
Oui, si cela *était* possible ; mais les vrais contrastes ne peuvent *jamais* être reproduits. Toute la question est de savoir si vous serez inexact à un bout de l'échelle ou à l'autre — si vous vous perdrez dans la lumière ou dans l'obscurité. Je me ferai mieux comprendre à l'aide de quelques chiffres. Supposez que la lumière la plus intense que vous vouliez imiter soit celle de nuages faiblement éclairés, dans un ciel serein. (Je mets le soleil et les étoiles à part, comme étant impossibles à imiter, même approximativement, en peinture, quelque artifice qu'on emploie.) Supposez ensuite que l'échelle de gradation, entre ces nuages et les ombres les plus obscures fournies par la Nature, puisse être mesurée et divisée en 100 parties égales (l'obscurité s'exprimant par 0). Mesurons ensuite notre propre échelle, en mettant notre noir le plus intense à 0. Nous pourrons suivre exactement la nature tout au plus jusqu'à son 40^e degré, tout le reste étant plus blanc que notre papier blanc. Nous devrons donc, avec notre échelle de 0 à 40, reproduire les con-

trastes fournis par une échelle allant de 0 à 100. Si nous voulons reproduire fidèlement ces contrastes, nous pouvons d'abord faire coïncider notre 40^e degré avec son 100^e, notre 20^e avec son 80^e et notre 0 avec son 60^e, tout ce qui se trouve en dessous se perdant dans le noir. Telle est, à quelques modifications près, la méthode adoptée par Rembrandt. Ou bien, nous pouvons faire coïncider notre 0 avec le 0 de la Nature, notre 20 avec son 20, et notre 40 avec son 40, tout ce qui se trouve au-dessus se perdant dans le blanc. Telle est, à quelques modifications près, la méthode adoptée par Véronèse. Ou bien, nous pouvons enfin faire coïncider notre 0 avec son 0 et notre 40 avec son 100; notre 20 avec son 50, notre 30 avec son 75, et notre 10 avec son 25, en maintenant les mêmes proportions dans les espaces intermédiaires. Telle est, à quelques modifications près, la méthode adoptée par Turner¹. Les modifications, dans chaque cas, proviennent de la tendance de chacun de ces maîtres d'adopter, dans une certaine mesure, l'un des deux autres systèmes. C'est ainsi que Turner, comme Paul Véronèse, aime à conserver ses teintes parfaitement exactes jusqu'à un certain point, c'est-à-dire de faire coïncider son 0 avec le 0 de la Nature, son 20 avec le sien, et de s'avancer ensuite vers la lumière, à pas prudents et rapides, mettant 27 pour 50, 30 pour 70, et réservant, encore quelque force pour aller de 90 à 100. Rembrandt lui, modifie son système, en sens inverse, mettant 40 pour 100, 30 pour 90, 20 pour 80 et descendant ensuite avec subtilité — 10 pour 50, 5 pour 30 — presque tout, entre 30 et 0, se perdant dans l'obscurité, tout en réservant quand même une teinte plus foncée pour que son 0 vienne

1. Lorsqu'il peint des nuages brillamment éclairés, il serait plus exact d'établir, comme plus haut, la proportion de 160 à 40. J'ai choisi le chiffre 100 pour simplifier les calculs.



TURNER. — LA PASSE DU SAINT-GOTHARD
(Dessin du *Liber Studiorum*).
(Page 479.)



en 0. Si nous représentons les diverses méthodes sous forme de tableau, nous obtiendrons :

NATURE	REMBRANDT	TURNER	VÉRONÈSE
0	0	0	0
10	1	10	10
20	3	20	20
30	5	24	30
40	7	26	32
50	10	27	34
60	13	28	36
70	17	30	37
80	20	32	38
90	30	36	39
100	40	40	40

Il est évident que, dans le système de Rembrandt, non seulement les *contrastes* sont faussés, comme chez Véronèse, mais toutes les *couleurs*, d'un bout à l'autre de l'échelle. Chez Turner et chez Véronèse, le 10 de la Nature est rendu par 10 et son 20, par 20, ce qui leur permet de lui rester fidèle jusqu'à un certain point. Mais, chez Rembrandt, *aucune* valeur ne coïncide, et seuls les contrastes du sommet de l'échelle sont préservés. Ceci suppose naturellement un sujet, tel que le paysage, qui fasse ressortir toute l'insuffisance de la méthode. Rembrandt choisissait, en général, des sujets dans lesquels il lui était possible de traduire approximativement les couleurs; des têtes sur un fond sombre, par exemple, dans lesquelles l'intensité lumineuse de la Nature ne dépassait guère la sienne, et dans lesquelles il pouvait faire coïncider son 40 avec le sien. Un tel système ne peut se justifier qu'appliqué à de tels sujets. Lorsqu'au contraire nous avons à reproduire toute l'échelle lumineuse de la Nature, Turner et Véronèse se rapprochent beaucoup plus de la vérité. Mais le public se laisse, en général, impressionner plus aisément par l'intensité lumineuse que par la fidélité des couleurs; il réclame l'effet de ciel et des valeurs les plus hautes, et les couleurs véritables lui semblent

étranges, une fois privées du contraste fourni par ces valeurs, dans la Nature. Si on lui présente, au contraire, ce contraste, il ne sera pas choqué par la fausseté des couleurs. Les tableaux de Gaspard Poussin et de Salvator, — et de tous les peintres qui, comme eux, obtiennent leurs effets en opposant à leur maximum de lumière un avant-plan beaucoup trop obscur — frappent l'œil et semblent fidèles à la Nature, tandis que la vérité pure, traduite par Véronèse et par Turner, est dédaignée comme invraisemblable. Véronèse a moins à souffrir de ce préjugé que Turner, parce qu'il se borne à représenter des objets plus faciles à imiter, draperies, figures et architectures, dans lesquels la délicate précision de son coloris, au bas de l'échelle des valeurs, charme, dès l'abord. Mais Turner travaille également au *sommet* de l'échelle, il peint des effets de soleil et autres sujets du même genre, plus ou moins inimitables, et les artifices de métier qu'il est constraint d'employer, dans ce but, se trahissent forcément. On remarquera également qu'afin de réservier un peu de sa puissance lumineuse pour le sommet de l'échelle, Turner est constraint de négliger ses gradations vers le milieu (voir le tableau), où cette faiblesse ne peut manquer de se faire sentir. Le point où il néglige ses gradations médianes est presque toujours situé entre ciel et terre. Il peint la terre, aussi fidèlement que possible, jusqu'à l'horizon, puis le ciel, plus approximativement à l'aide des tons compris entre son 30° et son 40° degré. L'une et l'autre se rencontrent à l'horizon et le spectateur se plaint de ne pouvoir suffisamment distinguer la terre du ciel, ou de ce que la terre ne *semble pas assez solide*.

J'ai représenté, dans la portion supérieure des trois colonnes 5, 6 et 7 (planche XV), ces trois modes d'éclairage, 5 représentant celui de Rembrandt, 6 celui de Turner, 7 celui de Véronèse.

La colonne qui sert de modèle est blanche, dans les trois cas. Rembrandt ne la représente ainsi qu'en son point le plus éclairé, et, pour obtenir de fidèles gradations entre ce point et l'ombre la plus forte, il en est réduit à 0, c'est-à-dire au noir, pour représenter le côté obscur de la colonne. Ce premier exemple caractérise également la méthode de Léonard. La colonne 6 est traitée suivant la méthode de Turner. Nous y retrouvons le centrage lumineux, mais sa portion la plus foncée n'en reste pas moins pâle, et les gradations qui donnent le relief à l'objet présentent une extrême délicatesse de nuances. La troisième colonne est exécutée suivant le système de Véronèse. Quoique plus intense d'un côté, la lumière est plus diffuse que chez Turner; la conviction dans laquelle se trouve l'artiste que la couleur *blanche* de la colonne doit frapper les yeux plus que sa rondeur, et que ses parties les plus sombres doivent encore ressortir sur les objets environnants, engendre forcément un certain manque de relief.

Cette conviction de Véronèse dérive du profond respect que le plus brillant et le plus délicat des coloristes de l'ancienne école avait pour le *ton* précis de l'objet qu'il avait à peindre. Les systèmes des trois maîtres dont nous venons de parler varient, en effet, suivant le plus ou moins de scrupules qu'ils éprouvent à altérer la couleur naturelle.

Prenez le morceau de papier le plus blanc que vous pourrez trouver et faites-y une tache d'encre. Exposez ensuite votre papier au soleil de manière à le faire paraître aussi éclatant que possible, sans faire pourtant *briller* la tache humide. Vous constaterez que l'encre est d'un noir intense, plus intense que dans toute autre situation, parce qu'il contraste violemment avec le papier.

Portez maintenant lentement votre feuille de papier

vers le coin le plus obscur de la chambre ; le contraste entre le noir et le blanc diminuera progressivement ; une fois dans l'obscurité, il disparaîtra complètement. L'encre humide constitue la couleur la plus sombre que nous puissions obtenir à l'aide des moyens dont nous disposons ; elle吸tote la lumière qu'elle reçoit ; et nous ne pouvons mieux nous représenter sa nature que comme un fragment de nuit portatif. Plus vous renforcez la lumière du jour, autour de ce fragment de nuit, plus le contraste entre les deux couleurs devient vigoureux. Et, en règle générale, plus vous éclairez un objet portant un dessin ou une tache, plus ce dessin et cette tache deviennent apparents.

L'opposition entre l'encre noire et le papier blanc est, notez-le, la plus puissante que l'art puisse réaliser. Si ce contraste doit donc être traduit fidèlement, nous ne pouvons employer, dans l'ombre la plus obscure, un noir plus foncé que celui que nous employons en pleine lumière, pour un dessin noir. Si l'artiste a surtout pour but de rendre la couleur, celle-ci doit, en tout cas, être reproduite aussi exactement que possible *là où elle est la plus apparente*, c'est-à-dire, dans la lumière. C'est pourquoi Véronèse, et tous les grands coloristes vénitiens, peignent le noir intense d'un noir intense, en pleine lumière, laissant l'ombre se débrouiller comme elle peut.

Ils peignent même quelquefois leur noir un peu plus foncé dans la lumière que dans l'ombre, afin de faire mieux apparaître encore l'opposition en question. Si les colonnes de la planche XV portaient un dessin de mosaïque noir dans leur partie inférieure, la méthode suivie par Véronèse serait représentée par la figure 7. Le relief de la colonne étant indiqué, autant que possible, dans la partie supérieure, le dessin est peint du même noir partout et, s'il est renforcé, ce sera dans la *lumière*.

Recommencez l'expérience, en substituant une tache de carmin à la tache d'encre. Vous verrez que, cette fois, le contraste semble à peu près le même dans l'ombre ou dans la lumière — le blanc et le rouge s'éclairent et s'obscurcissent en même temps, et s'éteignent en même temps, dans l'obscurité. Le fait est que le contraste s'accentue pendant un certain temps vers la lumière ; car, en pleine obscurité, il n'est pas perceptible. Mais vous ne pouvez pas l'accroître au delà d'une certaine limite. Au delà de cette limite, le rouge et le blanc s'éclaireront ensemble. Il arrivera même un moment, dans l'éclairage le plus intense, où le contraste tendra à *diminuer*, car le soleil fait ressortir des particules de poussière sur la couleur qui tendent à diminuer son intensité. C'est pourquoi un éclairage modéré est plus favorable à l'observation de certaines couleurs. Un visage au teint très délicat n'est pas à son avantage, si on l'expose en plein soleil, et les veines du marbre et les couleurs d'un tableau n'apparaissent nettement qu'à l'ombre.

Plus la couleur est pure et pâle, plus les grands coloristes vénitiens la renforcent dans l'ombre, et la font ailleurs varier d'intensité avec la lumière qu'elle reçoit. Ceux qui ont surtout pour objet de représenter le soleil renforcent également leurs couleurs dans l'ombre et les affaiblissent dans la lumière, de manière à embraser, en quelque sorte, toute leur toile. Vous êtes-vous jamais demandé pourquoi vous admirez la rose plus que les autres fleurs ? C'est que le rouge, délicatement gradué, est la plus charmante des couleurs simples, et c'est aussi parce qu'il n'est *aucune ombre* dans la rose qui ne soit colorée. Par suite de la translucidité et du pouvoir de réflexion des pétales, les ombres sont même d'une couleur plus riche que les parties éclairées.

La deuxième colonne, figure 6, dans laquelle la cou-

leur du dessin est plus pâle du côté éclairé et est renforcée dans l'ombre, représente le système employé par les Vénitiens pour les couleurs pâles et qu'emploient, la plupart du temps, même pour les couleurs foncées, les peintres qui s'efforcent de reproduire des effets de soleil. C'est généralement la méthode de Turner. La première colonne, figure 5, montre les désavantages de la méthode de Rembrandt et de Léonard ; ils ne peuvent faire ressortir la couleur du dessin du côté de l'ombre, car, si intense qu'elle soit, elle finit toujours par être absorbée par leur obscurité exagérée.

De tous les éléments de l'enquête que nous poursuivons, le lecteur doit dégager, de plus en plus, cette vérité que toutes les formes d'art, dignes de ce nom, résultent d'un certain *choix* entre diverses catégories de faits, dont quelques-uns seulement peuvent être représentés et les autres nécessairement exclus, et que la perfection de chaque style dépend d'abord de son harmonie — de la fidélité avec laquelle il obéit, autant que possible, aux vérités qu'il a choisies — et ensuite de sa largeur de vues, du nombre de vérités qu'il est parvenu à concilier et de la conscience avec laquelle il reconnaît les vérités qu'il a dû écarter, même lorsqu'il ne peut les représenter. Un grand artiste me fait songer à un homme sage et hospitalier, qui ne dispose que d'une petite maison. Une foule d'invités attendent son invitation, mais il choisit sageusement, parmi eux, les hôtes qui s'entendront le mieux ensemble ; il s'attache à donner à ceux-ci tout le bien être possible et ne néglige pas de penser à ceux qu'il n'a pu recevoir. Tandis que le prodigue, qui veut les recevoir tous, laisse la moitié de ses hôtes sur l'escalier, ignorant jusqu'à leur nom, et gâte même, par sa légèreté, le plaisir de ceux qui ont pu trouver place.

Ceux qui s'entendent à recevoir se distinguent les uns des autres par le choix de leur société; et les grands artistes se divisent en deux groupes — ceux qui peignent surtout pour la couleur, avec Paul Véronèse, Titien et Turner, et ceux qui peignent surtout pour les effets d'ombre et de lumière, sans s'attacher à la couleur, avec Léonard de Vinci, Rembrandt et Raphaël. Les plus nobles des artistes appartenant à chacune de ces catégories accordent, dans leur œuvre, une place subordonnée soit à la lumière, soit à la couleur. Paul Véronèse y introduit un certain clair-obscur, et Léonard un certain sens de la couleur. Mais Léonard, Rembrandt et Raphaël n'en laissent pas moins une grande partie de leurs tableaux dans une ombre (gris sombre ou brunâtre) relativement incolore, car ils *commencent* par poser leurs centres *lumineux*, et *descendent* la gamme des tons jusqu'au *noir*; tandis que Véronèse, Titien et Turner composent leurs toiles comme une rose, baignant leurs ombres d'une couleur chaude et s'élevant dans une gamme de tons de plus en plus pâles et délicats dans la lumière; ils *commencent* par poser leurs *ombres* et *aboutissent* au blanc.

La méthode des coloristes présente, à ce point de vue, un désavantage et trois avantages. Le désavantage dérive de ce que, ne disposant pas d'une opposition de ton aussi violente, il leur est impossible de donner aux formes le relief que les clair-obscuristes peuvent leur donner en exagérant les contrastes. C'est pourquoi, comparées à celles de Raphaël ou de Rembrandt, les œuvres des grands coloristes semblent toujours un peu plates. Lorsqu'il s'agit de reproduire la forme d'un objet isolé, dans tous ses détails, la méthode Léonardesque fournit souvent de très nobles résultats. Elle est généralement adoptée par Albert Dürer, dans ses gravures, et peut être

extrêmement utile, maniée par un maître, dans les divers procédés de gravure ; mais elle est, comme nous le verrons, tout à fait défectueuse pour l'étude.

Le premier des trois avantages que les coloristes obtiennent sur leurs rivaux, consiste en la fidélité *absolue* de leurs couleurs, dans la plus grande partie de leurs toiles, comme nous l'avons montré plus haut, tandis que les clair-obscuristes n'atteignent nulle part un tel degré d'exactitude. Chez les coloristes, les ombres sont vraies, et les lumières fausses ; mais, chez les clair-obscuristes, les unes et les autres sont également faussées. Le second avantage est que les *relations* de couleur sont mieux graduées chez les coloristes. En faisant abstraction de l'idée de couleur, dans leurs dessins, et en ne s'attachant qu'à leur ombre abstraite, les clair-obscuristes exagèrent forcément les ombres, non seulement par rapport aux autres parties de l'objet représenté, mais relativement au milieu environnant ; ils exagèrent également les lumières, en représentant en blanc ce qui devrait être rose ou gris, ou de toute autre couleur claire.

Mais, comme cette méthode d'étude caractérise essentiellement les écoles romaine et florentine et s'associe, chez ses plus célèbres représentants, à une connaissance très approfondie de la forme et de l'expression, un grand nombre d'artistes ont fini par la considérer comme supérieure à toute autre. Ce procédé leur a semblé d'autant plus sublime qu'il était artificiel et pouvait être teinté de philosophie. La première idée d'un enfant ou d'une personne inculte, devant un objet, est qu'il est rouge ou noir, ou vert, ou blanc. « Non, disent ces artistes, c'est là une manière barbare et anti-philosophique de considérer les choses. Le rouge et le blanc ne sont que de vulgaires apparences, pénétrez au delà, et vous apercevrez telles ou telles nouvelles apparences. Attachez-vous à ces

dernières, elles seules sont héroïques, épiques, historiques, elles seules méritent d'être représentées. » Suivant ce noble principe, ils dessinent les chairs blanches, les feuilles blanches, le sol blanc, ils mettent toutes les lumières en blanc et toutes les ombres en noir — et se croient très sages. Mais plus je vis, plus je vois de raisons pour priser avant tout, dans un artiste, une certaine naïveté enfantine, une innocente réceptivité. Je constate, d'une manière générale, que le premier coup d'œil que nous jetons sur un objet nous renseigne sur ses traits les plus importants. Si nous continuons à le regarder, notre vanité, nos faux raisonnements, notre demi-connaissance nous font commettre diverses erreurs, et ce n'est que par un examen encore plus attentif que nous en revenons à notre première impression, basée, cette fois, sur une compréhension plus parfaite de sa nature mystique et intime. Cette observation s'applique spécialement en matière de couleur. Mettez la main sur la page de ce livre. Tout enfant, toute personne inculte reconnaîtra ce fait essentiel qu'un objet brun-rose se trouve placé sur un fond blanc. Mais le grand artiste vous affirmera que votre main n'est pas rose et que le papier n'est pas blanc. Il ombre vos doigts, il ombre le livre et vous fait voir une foule de veines palpitantes et de muscles saillants et de trous noirs, là où vous ne voyiez avant que du papier et des doigts. Mais étudiez davantage, et vous retrouverez votre première innocence; vous verrez que la « science a beau s'évertuer, deux et deux n'en font pas moins quatre », et que le fait le plus important, concernant votre main, dans cette position, n'en reste pas moins qu'elle a quatre doigts et un pouce et qu'elle se détache, en brun-rose, sur le papier blanc.

Plus j'y songe, et plus je me convaincs qu'en règle générale, *l'orgueil est la source de toutes les grandes*

erreurs. Toutes les autres passions peuvent exercer, dans certains cas, une bonne influence, mais, du moment que l'orgueil s'en mêle, tout va de travers ; ce qu'il pourrait être utile de faire, avec calme et innocence, devient mortellement dangereux, lorsqu'on le fait avec orgueil. Alors qu'il est souvent excellent, par exemple, pour un artiste, de faire des *études* de certains sujets, dans le but de connaître leurs formes, en représentant en blanc leur côté le plus éclairé, cette méthode le mène à sa ruine, du moment qu'il l'applique dédaigneusement et qu'il s'imagine dessiner dans le grand style, parce qu'il met ses lumières en blanc. Une bonne part de la décadence de l'art moderne est due aux efforts faits par certains peintres — efforts encouragés par la métaphysique allemande — pour voir la nature en faisant abstraction de la couleur, comme si la couleur était une chose vulgaire ; ils ont fini par ne plus rien voir du tout. Tandis que la seule manière sincère d'étudier un objet est simplement d'observer sa couleur là où l'éclairage est le plus intense, et de la noter, si possible. Ou, si vous faites une étude de clair-obscur, de choisir le gris correspondant à cette même couleur et de couvrir immédiatement *tout* votre dessin de ce gris, en prenant la ferme résolution de ne poser nulle part un ton plus brillant. Recherchez ensuite le point le plus obscur et si, comme il est probable, ce point est encore beaucoup plus clair que le noir, ou que d'autres objets environnants, adoptez un certain ton aussi sombre que possible, étant donnés ces objets, mais pas plus sombre. Notez ce point comme la limite de votre ombre, et, entre ces deux limites, efforcez-vous de mettre autant de dessin que possible, à l'aide de subtiles gradations. C'est de cette manière que vous mettrez votre talent à l'épreuve ; et vous verrez que ce procédé, à première vue enfantin, réclame mille fois plus

de technique que toutes les abstractions pseudo-scientifiques que l'on inventa jamais.

C'est également, on ne peut plus guère en douter, le procédé qui éveille le mieux la sensibilité chez autrui. Le troisième grand avantage que possèdent, en effet, les coloristes c'est que le plaisir que produisent leurs tableaux, leur majesté, leur noblesse, croissent en raison même de la proportion de lumière et de couleurs qu'ils introduisent *dans leurs ombres* — par opposition aux noirs et aux gris des clair-obscuristes. Ce que nous avons vu de l'usage fait de la couleur par les poètes confirme cette vérité. Mais peut-être n'ai-je pas suffisamment insisté sur la plus simple de toutes les preuves qu'il nous est loisible de vérifier, à chaque instant — sur la manière dont Dieu a employé la couleur, dans sa création, pour en nimer constamment tout ce qu'elle renferme de plus pur, de plus innocent et de plus précieux, tandis qu'il a réservé ses teintes les plus communes pour des objets d'utilité purement matérielle, ou nuisibles à l'homme. Considérez, un instant, dans quel monde nous vivrions si toutes les fleurs étaient grises, toutes les feuilles noires et le ciel *brun*. Représentez-vous cela aussi bien que possible, et demandez-vous ensuite si le monde revêtirait un aspect plus sacré, pour être ainsi transfiguré, selon les nuances et les ombres de la *Transfiguration* de Raphaël.

Tous les hommes sains et bien équilibrés aiment la couleur ; elle nous fut donnée pour nous réconforter et nous réjouir. Elle est abondamment répandue sur les œuvres les plus sublimes de la création, sur lesquelles elle laisse l'empreinte de sa perfection. Elle est associée à la *vie*, dans le corps humain, à la *lumière*, dans le ciel,

à la *pureté* et à la dureté, dans la terre — la mort, la nuit et la corruption restant incolores. Si nous opposons absolument la forme à la couleur, de telle sorte que nous n'ayons d'autre alternative que de choisir une œuvre d'art toute en forme et sans couleur (comme une gravure d'Albert Dürer), ou toute en couleur et sans forme (comme une imitation de nacre), il est bien vrai que la forme nous paraîtra infiniment plus précieuse. Il est vrai également que, lorsqu'on tente d'expliquer l'essence des choses, la forme nous paraît essentielle et la couleur plus ou moins accidentelle. Mais, du moment où la couleur est introduite, il importe que, quelles que soient les erreurs commises ailleurs, *elle* soit exacte. C'est ainsi que la musique d'une chanson peut ne pas être aussi indispensable à son influence que les paroles, mais pourtant, du moment qu'elle est chantée, il faut qu'*elle* soit juste, sous peine de gâter les mots eux-mêmes ; mieux vaudrait assurément que les mots fussent inintelligibles que les notes fausses.

Comme je l'ai dit ailleurs, la mission du peintre est de peindre. S'il sait colorer sa toile, il est peintre, même s'il ne peut rien faire d'autre ; s'il ne sait pas la colorer, ce n'est pas un peintre, même s'il peut faire tout sauf cela. Mais il est en fait impossible, s'il est bon coloriste, qu'il ne puisse aussi faire plus ; car une fidèle étude de couleur permettra toujours de discerner la forme, tandis que l'étude de forme la plus fouillée ne permettra pas de discerner la couleur. Celui qui peut voir tous les gris, les rouges et les violets d'une pêche, peindra la pêche ronde et complète ; mais celui qui n'aura étudié que sa sphéricité peut ne pas voir ses gris et ses violets, et, s'il ne les voit pas, ne parviendra jamais à donner à son étude l'aspect d'une pêche. Une grande puissance de coloriste révèle toujours une grande intelligence d'artiste. Les

croquis rapides des caricaturistes peuvent traduire parfois les expressions les plus subtiles, mais le coloris réclame un talent profond et de sérieuses études ; c'est le don le plus rare et le plus précieux que puisse acquérir un artiste. Toutes les autres qualités peuvent être mal appliquées, mais celle-ci le guidera vers les vérités les plus saines, les plus naturelles et les plus fécondes de son art ; s'il suit les philosophes, il risque la folie, s'il suit les puristes, il risque le mensonge, mais il restera sain et sauf, s'il tient un coloriste par la main.

CHAPITRE XI

LE MYSTÈRE TURNÉRIEN. PREMIÈREMENT, EN TANT QU'ESSENTIEL

Dans les précédents chapitres, nous avons étudié la nature de l'art de Turner, premièrement, au point de vue de la sympathie éprouvée par l'artiste pour son sujet, deuxièmement, au point de vue de la fidélité avec laquelle il en traduit les détails, et troisièmement, au point de vue de ses principes de coloriste. Nous devons aborder maintenant ses principes de *tracé*, qui lui inspirent cette exécution mystérieuse et, à première vue, hésitante, par laquelle il se distingue de la plupart des autres peintres.

Nous avons abouti plus haut à cette conclusion que tout noble dessin doit être *net*, en faisant toutefois quelques réserves concernant un certain caractère vague inhérent aux œuvres les plus sublimes. Cette contradiction apparente s'est trouvée confirmée par ce que nous avons dit de la nature de l'art moderne, et de la manière dont il se distingue précisément de l'art ancien par son caractère vague, et par le sacrifice des détails à l'effet d'ensemble. De tous les maîtres modernes, Turner est peut-être celui que l'on considérerait le plus volontiers comme le représentant de cette nébulosité propre au XIX^e siècle, de cette manière de « parler ingénieusement de la fumée ». Dans chacune de ses compositions se révèle, en effet, une tendance à ne voir qu'une partie

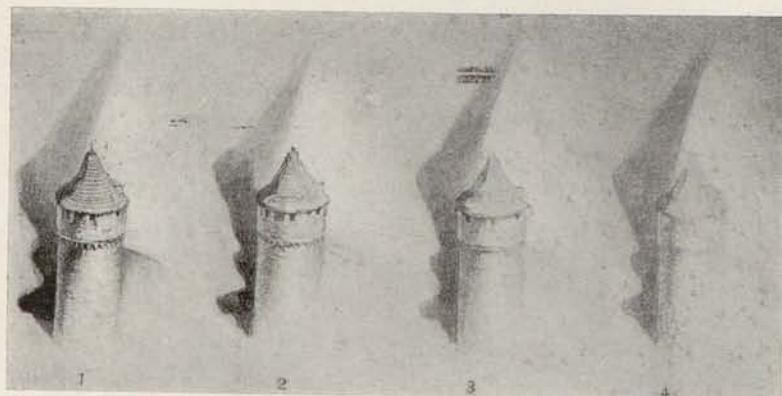
des objets qu'il peint et à les voiler de nuages et de brouillard.

En temps que maître de la méthode moderne, il a contre lui non seulement les meilleurs primitifs, mais aussi une très importante partie des autorités modernes. Nous l'avons vu, tous les grands artistes étaient nets, avant le xvii^e siècle. Jean Bellini, Léonard, Angelico, Dürer, Pérugin, Raphaël détestaient le brouillard et répudiaient avec indignation toute espèce de voile. Ils mettaient leur orgueil dans une vision claire, calme, placide, inaltérable — de près ou de loin —, dans la lucidité d'un horizon infini, dans l'inlassable véracité d'une lumière éternelle, dans l'exactitude parfaite du tracé de chaque feuille, sur les arbres, de chaque fleur, dans les champs, de chaque fil d'or, dans les robes, jusqu'à l'extrême limite de sereine transparence que puisse atteindre l'œil et traduire le pinceau. Dans l'autre camp — celui du mystère absolu — nous n'avons que le sombre et maussade Rembrandt, le furieux Salvator, le frêle et léger Claude, quelques figures parfois du Corrège et du Titien, et une ou deux fantaisies de Tintoret — ce qui ne peut suffire à rétablir l'équilibre. Même à l'époque actuelle, en mettant Turner (dont nous faisons le procès) hors de question, nous pouvons opposer Stanfield et Harding, du côté de la clarté, à Copley Fielding et à Robson, du côté des nuages ; Mulready et Wilkie à Etty ; et nous devons ranger tous les Préraphaélites — certainement l'école d'art la plus noble, considérée dans son ensemble, que l'Europe moderne ait produite — à côté des anciens maîtres religieux ; avec eux, ils ne cessent d'affirmer leur sympathie pour la lumière et leur hostilité à l'égard du brouillard. Les nuages semblent bien près de perdre la partie et il me semble, pour l'instant, que je ne puis rien dire pour leur défense. Ayant toutefois été moi-même un adorateur des nuages, et

ayant passé bien des heures à les poursuivre de crevasse en crevasse, je dois pourtant tenter, malgré tout, de les défendre, et Turner avec eux.

La première et la principale observation que l'on peut présenter, consiste à dire que les nuages *sont là*. Que nous les aimions ou non, il est de fait que de loin les plus vastes espaces du monde habitable en sont remplis. Telle est la volonté de la Nature sur ce point ; nous aurons beau avoir décidé théoriquement ce qui pourrait être meilleur ou plus beau, elle a depuis longtemps décidé ce qui *sera*. Nous pouvons affirmer que les plus nobles paysages exigent un horizon clair et un ciel bleu, mais le lit de la rivière, le matin, n'en sera pas moins révélé par une trainée de brouillard blanc, et nous n'apercevrons, le soir, les pics montagneux qu'à travers les amas de nuées bleues qui les couronnent. Ce fait est si constant qu'il est impossible de devenir un fidèle paysagiste, sans être entraîné constamment à représenter des effets de ce genre. Nous pouvons, il est vrai, les éviter systématiquement, mais nous deviendrons, dans ce cas, mesquins et affectés.

Nous nous trouvons non seulement en présence d'un mystère *partiel* et variable, provoqué par la présence des nuages et des buées sur de grandes étendues de paysage, mais nous nous butons encore à un mystère constant régnant *partout* et provoqué par la nature infinie des choses. **Nous NE VOYONS JAMAIS RIEN CLAIREMENT.** Tout objet que nous regardons, petit ou grand, proche ou lointain, renferme en lui une égale part de mystère. Et la question qui se pose à nous n'est pas de savoir dans quelle proportion ce mystère existe, mais dans quelle partie de l'objet l'illusion qu'il entraîne commence. Nous croyons voir clairement le sol à nos pieds, mais, si nous tentons de compter les grains de poussière qui le couvrent, nous verrons qu'il



TOUR D'ENCEINTE D'UNE VILLE SUISSE

(Page 222.)

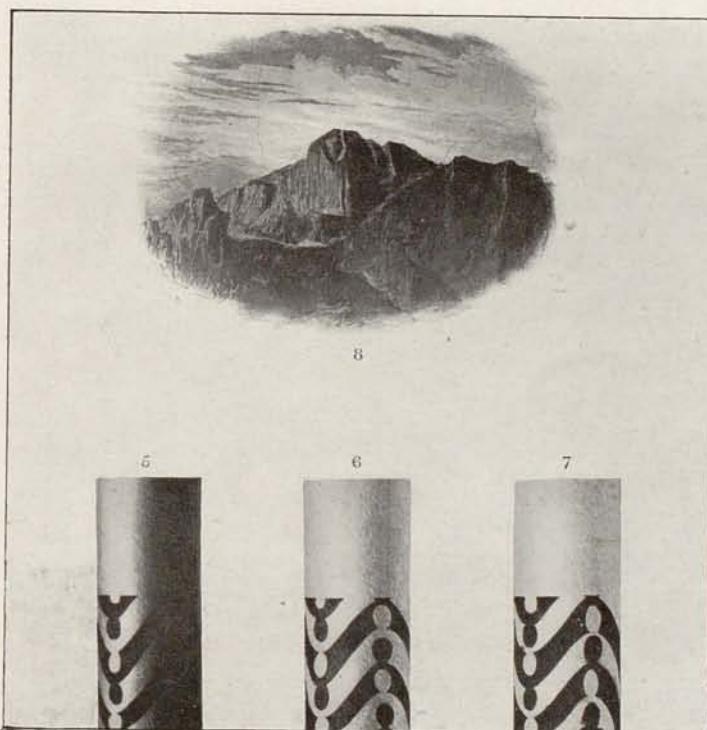
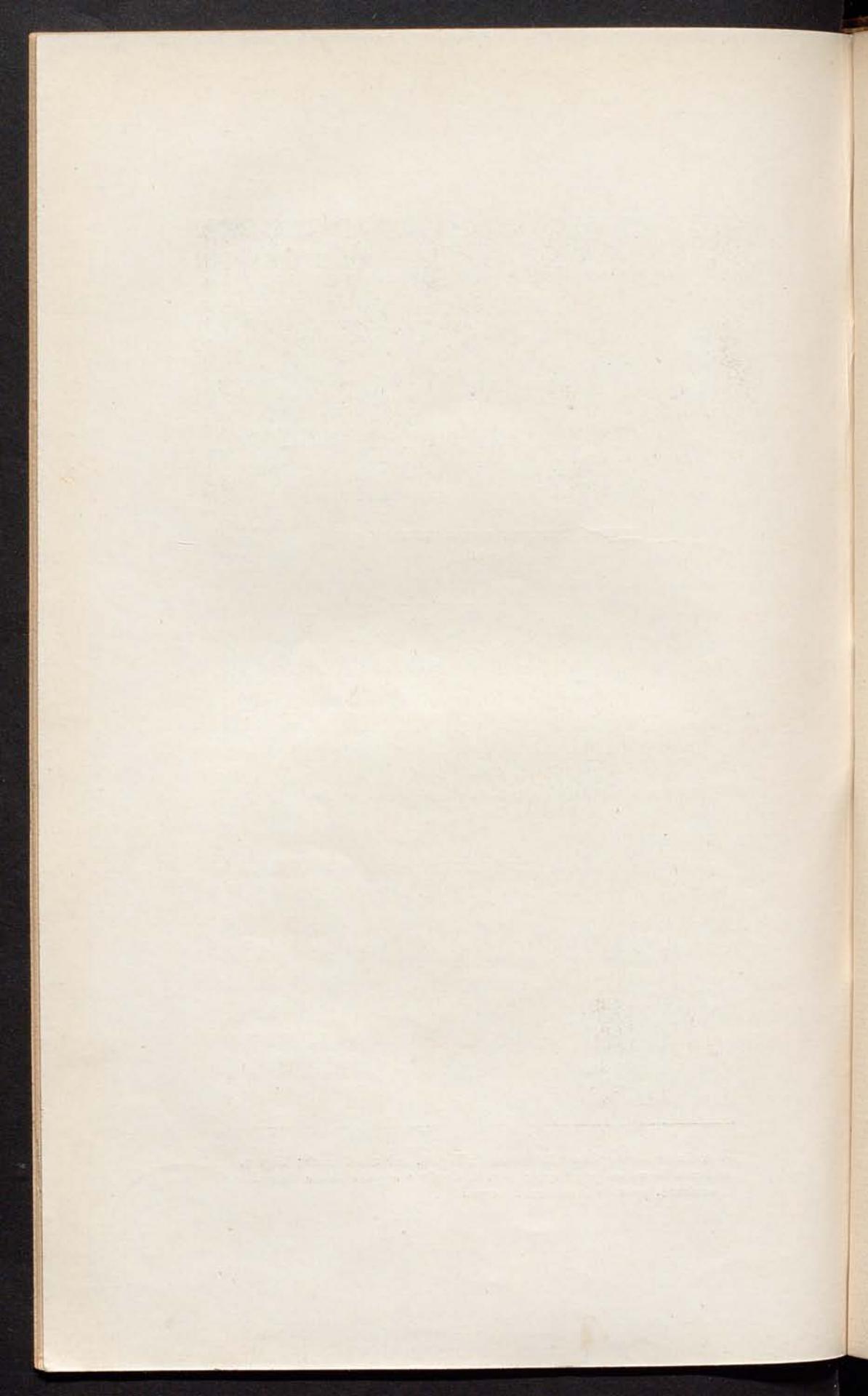


Fig. 5. La lumière suivant Rembrandt ; Fig. 6, suivant Turner ; Fig. 7, suivant Véronèse (page 194) ; Fig. 8. Couleur apparente de l'aiguille Bouchard, près de Chamounix (page 189).





est rempli pour nous de doute et de confusion ; il n'y a, en fait, aucun point d'où la vue soit nette et il ne pourra jamais y en avoir. Ce que nous appelons voir clairement un objet, n'est qu'en voir assez pour pouvoir reconnaître ce que c'est ; le point d'où nous avons cette vision varie suivant la distance qui nous sépare de l'objet, suivant ses dimensions, et suivant sa nature, mais la quantité de mystère reste presque toujours la même.

Comme je m'étais couché, l'autre jour, pour me reposer, sur le flanc de la colline autour de laquelle le Rhône décrit son coude, en face de Martigny, et comme je regardais attentivement, à travers la vallée, la crête de la colline qui domine Martigny, distante de quatre milles environ, le péricarpe d'une tige de plantain long d'un pouce, et la tête fanée d'une scabieuse, large d'un demi-pouce, qui poussaient dans l'herbe près de moi, se profilèrent sur la lointaine colline à côté des grands sapins et des châtaigniers qui la couronnent. Le plantain était à six mètres de moi et la scabieuse à quatre, et, à cette distance, le plantain et les sapins lointains m'apparaissent avec la même clarté (c'était un beau jour, et le soleil baissait à l'Ouest). Je voyais les branches des sapins, à quatre milles de là, mais je ne pouvais les compter ; et je distinguais les masses de feuillage de deux ou trois jeunes et vieux châtaigniers à côté d'eux, mais je ne pouvais les compter ; je reconnaissais ces arbres par leur aspect général. C'est également par leur aspect général que j'avais reconnu le plantain et la scabieuse. Je vis que le péricarpe du plantain avait un aspect rugueux et qu'il y avait deux petites proéminences au bas de la scabieuse que je savais être les feuilles du calice. Mais je n'aurais pas pu compter davantage les semences du plantain ou le groupe de feuilles, formant le calice de la scabieuse, que je n'aurais pu compter les branches des sapins, au loin.

Dans ces conditions, il est évident que ni le sapin, ni le plantain ne pourraient être représentés par un seul trait ou une seule tache de couleur. Ils pourraient encore moins être représentés par un dessin défini, à une petite échelle, indiquant clairement toutes les branches du sapin et toutes les semences du plantain. La tache ronde et le trait ne représenteraient rien et le dessin représenterait trop. Ce n'étaient pas seulement des taches de couleur que j'apercevais, au sommet de la colline, mais quelque chose révélant l'essence du sapin, quelque chose où je pouvais discerner les jeunes arbres des vieux, et les arbres tordus et rabougris des arbres sains et symétriques, où je pouvais sentir le soleil du soir tissant ses fils, parmi le feuillage sombre — certainement bien plus que de simples taches de couleur. Et pourtant il eût été impossible de discerner ou de dessiner une seule de leurs branches. Si j'avais représenté nettement un sapin ou si je n'avais mis qu'une tache de couleur, à sa place, j'aurais été également dans l'erreur, la vérité consistant en une confusion inexplicable, et presque inimitable, entre les deux.

« Mais n'est-ce le cas que pour les sapins distants de quatre milles, ou pour les plantains distants de six mètres ? »

Aucunement. Tout ce qui rentre dans le champ de la vision est aussi troublant, et ne peut être représenté que dans des conditions aussi difficiles. Faites-en l'essai. Prenez l'objet le plus commun, le plus rapproché, le plus familier, et efforcez-vous de le représenter sincèrement tel que vous le voyez. Ne vous y trompez pas car, sans cela, vous vous surprendrez constamment dessinant non pas ce que vous *voyez*, mais ce que vous *savez*. Le mieux, pour commencer, c'est de vous asseoir à trois mètres d'une bibliothèque (pas la vôtre, de manière à ce que

vous ne connaissiez aucun des titres) et de tenter d'en dessiner les livres exactement, avec les titres sur le dos et les ornements des reliures, tels que vous les voyez. Ne quittez pas votre place pour les examiner de plus près, mais dessinez-les exactement tels qu'ils vous apparaissent, en rendant l'aspect précis des titres, quoique ceux-ci soient (comme ce sera le plus souvent le cas) parfaitement illisibles. Essayez ensuite de reproduire un morceau de mousseline brodée ou de dentelle (dont vous ignorez le dessin), à une certaine distance, et en plaçant l'objet dans l'ombre. Et efforcez-vous de rendre toute la grâce et l'*aspect* général du dessin, sans vous en approcher pour voir ce que c'est. Faites ensuite la même expérience avec un talus couvert d'herbes ou un buisson couvert de feuilles, et vous comprendrez bientôt la loi universelle d'obscurité sous laquelle nous vivons, et vous vous rendrez compte que tout dessin trop *net* doit être *mauvais*, et que rien ne peut être vrai si ce n'est l'incompréhensible.

« Quoi ! et le Préraphaélisme et tout ce que vous n'avez cessé de nous répéter à ce sujet ? »

— N'importe. Le Préraphaélisme est tout à fait aussi incompréhensible qu'il le faut pour nous satisfaire. Examinez de près une œuvre préraphaélite et vous verrez que ces lois s'y vérifient parfaitement. Vous pouvez discerner une tête de plantain et un sapin, et voir parfaitement ce qu'ils représentent ; mais ils n'en sont pas moins remplis de mystère, et suggèrent plus qu'ils ne disent. Même chose chez Turner, le véritable chef de l'école préraphaélite. Vous verrez les taches sur le dos de la truite gisant morte, à l'avant-plan, mais vous ne pourrez pas les compter. Seuls les Allemands et les soi-disant maîtres de dessin ont tort — non pas les Préraphaélites.

Pour autant, bien entendu, qu'il est humainement pos-

sible d'atteindre à la vérité absolue en cette matière, un vaste paysage peint par Turner et un coin d'intérieur peint par Holman Hunt sont aussi près de la vérité que l'œil et la main de l'homme peuvent s'en rapprocher.

« Mais que dire de Véronèse et de tous les dessinateurs fermes et hardis du passé ? »

— Ils sont, il est vrai, fermes et hardis, mais ils sont tous mystérieux. Il n'est aucun grand peintre parmi eux qui ne vous intrigue, si vous examinez de près ce qu'il a voulu exprimer. Leur conception générale est suffisamment nette, comme l'est celle de la Nature ; mais examinez de près leur touche de couleur, et vous trouverez chez Véronèse, chez Titien, chez Tintoret, chez Corrège, chez tous les grands *peintres*, dignes de ce nom, un certain mystère dans le maniement du pinceau, tantôt appelé souplesse, tantôt liberté, tantôt largeur d'exécution, mais qui n'est, en somme, qu'une confusion extrêmement subtile des couleurs et des formes, obtenue soit par une négligence apparente, soit par une série de retouches laborieuses, mais toujours obtenue, d'une manière ou d'une autre. Si nous comparons une grande œuvre à un travail insignifiant, elle nous semblera *distincte* ; mais si nous la comparons à un travail qui n'a qu'une signification étroite et bornée, elle nous paraîtra *vague*. Et si nous trouvons, en examinant de près une toile, que tout peut s'expliquer aisément, ce ne peut être une peinture de premier ordre. Il n'est aucune exception à cette règle. LA PERFECTION LA PLUS HAUTE NE PEUT EXISTER SANS QUE QUELQUE OBSCURITÉ S'Y MÈLE.

« Mais vous nous disiez que Turner avait contre lui tous les grands maîtres — Titien et Véronèse aussi bien que les primitifs ? »

C'est exact, en ce qui concerne le choix de ses sujets brouillardeux et nébuleux, mais, en ce qui concerne ce

principe d'*exécution*, tous les grands peintres sont avec lui, quoique, de prime abord, il semble différer d'eux à cause du choix de ses sujets. Au lieu de peindre les objets dans des conditions où leurs caractères généraux pourront immédiatement être reconnus (comme Véronèse peint la figure humaine grandeur nature), il les peint généralement à une distance de vingt à trente milles, alors qu'ils se trouvent réduits à l'état d'ombres baroques et indéchiffrables.

« Parlons donc de ce choix nébuleux. *Cela* peut-il se justifier ? ».

— Nous traiterons cette question dans le prochain chapitre. Tenons-nous-en, pour l'instant, à la question technique.

« Pour nous en tenir là, comment se fait-il qu'une photographie semble toujours claire et nette — à l'inverse d'un Turner ? »

— Les photographies ne sont jamais absolument nettes. Mais, comme la clarté est soi-disant la première qualité d'une bonne photographie, on a soin de ne prendre que des sujets clairs et différents de ceux de Turner. Les épreuves voilées et vagues, qui sont souvent précisément celles qui rendent le mieux la nature, sont jetées au rebut, et seules les épreuves nettes sont conservées (*a*). Ces dernières doivent la plus grande partie de leur clarté aux erreurs du procédé. La photographie exagère les ombres ou noie les détails dans la lumière et, à plus d'un point de vue, ne traduit pas ces *effets* les plus subtils de la nature qui sont précisément ceux qui intéresseraient le plus Turner ; par contre, elle saisit des délicatesses de *forme* qu'aucun artiste ne pourrait traduire. Mais une

(*a*) N'oublions pas la date de cet ouvrage (1856). Les progrès accomplis récemment par la photographie dans la représentation des effets de brume confirment les remarques de R.

bonne photographie d'un sujet turnérien ressemble bien plus à une œuvre de Turner qu'à celle de tout autre artiste.

Nous pouvons donc conclure qu'une certaine confusion est indispensable dans une grande peinture et dans une œuvre parfaitement achevée. Comme tous les objets renferment un certain mystère, toutes les œuvres qui les représentent doivent en renfermer aussi. Si nous pouvons discerner immédiatement ce que l'artiste a voulu exprimer, que l'objet soit rapproché ou éloigné, il doit y avoir une erreur quelque part. Les touches de couleur, examinées de près, doivent paraître confuses, étranges, incompréhensibles, n'ayant ni commencement ni fin, se fondant l'une dans l'autre en débordant l'une sur l'autre, se perdant pour se retrouver ensuite, ou disparaissant entièrement, et si nous pouvons, dans quelque partie du tableau, nous figurer nettement ce qu'elles représentent, cette partie du tableau doit être mauvaise ou inachevée.

Remarquez pourtant que la méthode à l'aide de laquelle cette confusion est obtenue varie considérablement, suivant la distance à laquelle le tableau doit être vu et suivant son échelle.

Je n'ai jamais vu aucun de nos portraits de l'Académie transformé en Titien, par le seul fait qu'il était pendu plus haut que les autres. Pourtant la *distance* produit un certain effet sur la couleur, et généralement un effet favorable. Elle renforce aussi la valeur relative des couleurs et des ombres. Une touche d'ombre, à peine visible de près et sans effet sur l'ensemble, deviendra, vue à quelque distance, une ombre bien définie, exerçant une influence marquée sur tout ce qui l'entoure. C'est si bien le cas que, dans le meilleur travail, c'est même trop de *voir* les touches que nous mettons sur la toile; nous devons nous confier, pour cela, au

toucher de la main, et elles ne doivent affecter l'œil que vues à quelque distance, dans l'ensemble. Ceci paraît étrange, mais je pense que la raison en est que, vues à distance, les diverses portions de la touche ou des touches de couleur se réunissent, et les rapports qui les unissent se révèlent à l'œil, tandis que, vues de près, elles semblent éparpillées et confuses.

De même, une touche sombre gagnera, à une certaine distance, en *obscurité*, une touche claire, en *lumière*, une touche de couleur, en couleur, dans une proportion qu'un profane ne pourrait concevoir. En fait, un bon peintre est obligé, en travaillant près de son tableau, de ne faire que la moitié de ce qu'il désire, la distance faisant le reste. Si, même à une certaine distance, l'effet doit être vague, vue de près l'œuvre doit paraître parfois dans une confusion telle que l'on ne puisse rien y trouver. C'est de là que résulte la stupéfaction avec laquelle le public a accueilli les plus belles toiles de Turner qui n'apparaissent, de près, qu'un travail insensé et désordonné, où tout est livré au hasard, mais qui, lorsqu'on les pénètre, sont combinées en vue d'un but prévu, comme les coups les plus subtils au jeu d'échecs; les assistants ne peuvent, pendant longtemps, comprendre la pensée qui les a inspirés, mais ceux-ci n'en ont pas moins amené sous-main, d'une manière merveilleuse, le résultat prévu et inévitable.

Aucun autre moyen n'aurait pu amener ce résultat. Ce qui, de loin, semble être les plis d'une robe, vu de près, se réduit à deux ou trois grains d'or jetés, comme au hasard; ce qui, de loin, est un membre solide, de près, devient une ombre grise au contour brumeux, si confus qu'il est malaisé de la définir; ce qui, de loin, peut être le visage d'un homme, n'est qu'une touche légère de couleur brune, entourée d'un coup de pinceau

circulaire chargé de blanc, tandis que trois touches brunes ponctuant cette ligne deviendront, à dix pieds de là, une bouche et deux yeux. Plus le talent de l'artiste est délicat, plus la différence entre les procédés employés et l'effet obtenu sera considérable. L'une des impressions artistiques les plus sublimes dérive de cette étrangeté même, et de la sympathie que l'on éprouve pour le génie ordonnateur et prévoyant de l'artiste. Chez Turner, Tintoret et Paul Véronèse, l'intensité de perception d'abord de ce qui doit être fait, ensuite des moyens à employer pour le faire, est si colossale que j'éprouve toujours, en présence de leurs œuvres, le sentiment que d'autres pourraient éprouver en présence d'êtres surnaturels. On emploie vulgairement le mot « magique » pour caractériser le talent d'un grand peintre, sans bien se rendre compte de sa valeur. Mais ce talent *est* vraiment magique ; si magique que, si on le comprenait bien, l'œuvre d'aucun enchanteur ne pourrait sembler plus miraculeuse, plus *effrayante*. Quoique la timidité m'empêche rarement de dire ce que j'ai à dire, je craindrais d'offenser le lecteur, si je lui expliquais exactement le degré et la nature de la terreur sacrée que m'inspirent l'*Adoration des Mages* de Tintoret, à Venise, et les *Noces de Cana*, de Véronèse, au Louvre.

On comprendra aisément, je suppose, combien il est aisé, pour des artistes peu clairvoyants, de prendre le mystère dont s'enveloppent les œuvres des grands maîtres pour de la négligence, et la manière dont ils cachent subtilement leurs intentions, pour de l'insouciance. Pour une personne qui peut reconnaître la délicatesse, l'invention et la sincérité de Tintoret ou de Reynolds, il y en a des milliers qui ne peuvent distinguer que la hardiesse du pinceau et la confusion de

la couleur. Elles supposent donc que le mérite de leurs œuvres réside en cette hardiesse, en cette confusion, et qu'elles pourront aisément rivaliser avec Reynolds, en étant inintelligibles, et avec Tintoret, en étant impétueuses. Mais je leur assure que l'*obscurité* n'est pas toujours admirable, que la fougue n'est pas toujours justifiée, que le désordre n'implique pas forcément la profondeur, ni la hâte la sûreté de main. Il est parfois difficile de comprendre les pensées d'un profond penseur, mais il est aussi difficile de comprendre celles d'un idiot. Et les jeunes étudiants trouveront qu'ils ont tout avantage à être, avant tout, *clairs*; non pas d'une manière affectée, mais virilement et fermement. Efforcez-vous de dire quelque chose, chaque fois que vous touchez la toile, ne cédez ni au maniérisme de la précision, ni à celui de la hâte, et confiez au temps et à votre honnête labeur le soin d'introduire graduellement dans votre œuvre, dans la mesure où votre génie le comporte, la tendresse qu'inspire l'amour et le mystère qu'inspire la puissance créatrice.

CHAPITRE XII

LE MYSTÈRE TURNÉRIEN. DEUXIÈMEMENT, EN TANT QU'INTENTIONNEL

Dans le précédent chapitre, nous ne nous sommes occupés que du mystère, en tant que condition du grand art. Il nous faut nous occuper maintenant de cette tendance à cacher une partie des objets représentés, dont Turner est le type le plus en vue parmi nos modernes adorateurs de nuages. C'est ainsi que le Dr Waagen remarque savamment qu'il réussit à combiner « un mélange de couleurs crues avec un aspect général fumeux¹ ».

Pour défendre le caractère généralement indistinct de ses œuvres, j'ai, dans le dernier chapitre, fait appel à des arguments généraux ; pour justifier la tendance au vague qui lui est spéciale, j'invoquerai des raisons particulières.

Un peintre anglais aime tout naturellement le brouillard, parce qu'il est né dans un pays brumeux, de même qu'un peintre italien préfère naturellement la clarté, parce qu'il est né sous un ciel relativement clair. J'ai entendu une personne, ayant beaucoup voyagé en Orient, reprocher à un tableau de Copley Fielding qu' « il y fait si mauvais temps ». Mais pour un Anglais, il ne devrait pas y faire mauvais. Nos vertes

1. *Art and Artists in England*, vol. II, p. 151.

campagnes dépendent de ces pluies fécondantes, de ces tourbillons flottants de nuages; c'est pourquoi nous devrions les aimer et les peindre.

Mais je n'en suis pas réduit à faire reposer ma défense sur ce terrain étroitement anglais. Le fait est que, quoique les climats du Midi et de l'Orient puissent être *relativement* clairs, ils ne sont pas plus absolument clairs que le nôtre; quel que soit le pays que peigne un paysagiste, s'il le représente fidèlement, il aura constamment à peindre des effets de brouillard. Une clarté intense, qu'elle apparaisse, dans le Nord, immédiatement avant ou après la pluie, ou, à certains moments du crépuscule, dans le Midi, est toujours, pour autant que j'aie observé la nature, un phénomène *exceptionnel*. Une certaine brume, ou une illusion, une confusion lumineuse provenant des nuages règnent le plus souvent; la distance à laquelle l'effet de brume commence à se produire, peut varier suivant les climats, mais il n'en est pas moins là, et, selon toute probabilité, sa présence est destinée à être pour nous une source de joie.

Cette prédestination ne me semble pas difficile à comprendre. Nous avons pu montrer, à diverses reprises, que tous les objets naturels qui représentent une grande vérité spirituelle nous plaisent particulièrement. Nous ne devons donc pas nous étonner que, parmi tous ces phénomènes, le brouillard soit également destiné à nous plaire. Notre bonheur, en tant qu'êtres pensants, ne dépend-il pas du fait que nous nous satisfaisons d'une connaissance imparfaite, même en ce qui concerne ce qui nous touche de plus près? Si nous insistons pour obtenir une compréhension parfaite de tout sujet moral, ne tomberons-nous pas immédiatement dans le doute et l'incroyance? Nous ne pouvons être heureux, actifs et énergiques que si nous pouvons

respirer et vivre parmi les nuages, si nous nous plaisons à les voir s'ouvrir ici et se fermer là, si nous nous réjouissons d'apercevoir, à travers leurs voiles les plus fins, quelque échappée d'un monde stable et matériel, si nous ne sentons la majesté du mystère qui le cache à nos yeux, et si nous ne nous félicitons de ce qu'un voile s'interpose, là où sa lumière trop éclatante pourrait nous blesser, où sa clarté infinie pourrait nous éblouir.

Je pense que cette hostilité à l'égard de la brume est une de ces formes de l'orgueil qui passent trop souvent pour des vertus. Du fait qu'il est peu viril de se satisfaire de l'ignorance et de l'obscurité la plus complète, nous déduisons qu'il est toujours bien d'aimer la lumière et d'étendre le champ de nos connaissances. Pourtant (comme dans tous les autres cas que nous avons déjà signalés), du moment que l'*orgueil* s'en mêle, la science et la lumière elle-même peuvent nous égarer. La science est bonne et la lumière est bonne ; et pourtant l'homme périt jadis en recherchant la science, et les mites périssent en cherchant la lumière. Si nous, qui sommes plus frêles que la mite, ne voulons pas accepter cette part de mystère qui nous est nécessaire, nous nous perdrions comme elle. Acceptée en toute humilité, elle devient pour nous un sujet de plaisir, et je pense que tout esprit bien équilibré devrait se réjouir, non pas tant parce qu'il connaît quelque chose clairement, que parce qu'il sent qu'il y a infiniment plus de choses qu'il ne peut connaître. Seuls les orgueilleux et les faibles peuvent regretter ceci, car nous pouvons toujours connaître davantage, si nous le voulons, en travaillant. Mais ce dont les humbles se réjouissent surtout, je pense, c'est de songer que le voyage est sans fin et le trésor inépuisable ; ils voient encore le nuage marcher

devant eux, comme une colonne sans sommet (*a*) ; ils savent que, jusqu'à la fin des temps, jusqu'au bout de l'éternité, les mystères de son infini apparaîtront toujours davantage, et que le voile qui les cache à leurs yeux n'est que le signe et la condition nécessaires de leur immensité.

Je sais qu'il est un mystère néfaste et un voile mortel — le mystère de la Grande Babylone, le voile des yeux et de l'âme scellés — mais ne les confondons pas avec le glorieux mystère des choses que les anges « aspirent à contempler », ou avec le voile qui, même pour l'œil le plus clair et l'âme la plus ouverte, n'en cache pas moins les feuilles scellées du livre éternel (*b*).

Si nous descendons de cette vérité générale aux vérités particulières qui ne sont que son application à des sujets moins élevés, nous constaterons que, du moment que l'on s'efforce honnêtement de voir tout ce que l'on peut voir d'un objet, il vient un instant où ce noble voile s'interpose. Certains d'entre nous peuvent voir plus que d'autres ; mais ils n'en sentiront que mieux qu'ils ne peuvent voir tout. Plus leur perception est intense, plus la foule des choses qu'ils ne voient qu'*en partie* se multipliera sous leurs yeux. Ils peuvent enfin trouver leur plus pure source de joie à considérer cette partie voilée de leur horizon, négligeant ou mettant plus ou moins de côté ce qui leur paraît peut-être relativement commun, ce qui est peut-être tout ce que d'autres en voient, car seul l'œil le plus exercé peut discerner ses ombres et ses reflets les plus subtils. De même qu'une oreille délicate perçoit avec joie les plus légères modulations dans un passage qui peut paraître

(*a*) *Exode*, XIII, 21, 32,

(*b*) *Apocalypse*, XVII, 17 et 1. — *Pierre* 1, 12.

simplement monotone, dans sa tranquillité, ou inintelligible, dans sa complication, à un auditeur vulgaire, de même l'œil le plus perçant, la vue la plus claire se plait à suivre les voiles gris de l'ombre, les rayons errants de la lumière, et les formes complexes et fugitives, dédaignant de s'arrêter à ces éléments plus vulgaires qui sont peut-être tout ce que d'autres peuvent percevoir de la scène.

Lorsque l'observateur n'est pas exercé, il perçoit bien qu'un homme est un homme, qu'un visage est un visage, mais il n'a aucune idée des ombres et des lumières qui passent sur cette forme, sur ces traits. S'il acquiert un certain degré de développement artistique, il verra bien les ombres, mais seulement les plus vigoureuses. S'il travaille davantage, il verra la lumière dans la lumière, et l'ombre dans l'ombre, et se refusera de s'arrêter à ce qu'il a déjà découvert pour s'appliquer à poursuivre des effets plus lointains et plus subtils. Il finira enfin par consacrer le meilleur de son attention et de ses forces à des effets de gradation qui laisseraient un observateur moins éduqué complètement indifférent, en admettant qu'il puisse s'en rendre compte. Ces subtiles gradations sont si bien devenues, pour lui, l'élément le plus important de son sujet que, si celui-ci est graduellement éloigné, c'est néanmoins de lui qu'il se séparera en dernier lieu ; même si cette distance est infiniment accrue, de manière à ce qu'on ne puisse plus reconnaître la nature de l'objet, ces gradations de lumière seront néanmoins conservées.

Prenons, par exemple, la figure 1 planche XV. C'est la fidèle reproduction de l'aspect présenté par la tour de l'enceinte d'une ville suisse, vue à une distance de quelques centaines de mètres. La figure 2 représente (aussi bien que j'ai pu le reproduire) le dessin que Turner fit

de cette même tour, vraisemblablement à une distance d'un demi-mille (*a*). Les contours intelligibles — fenêtres, corniches et tuiles — sont beaucoup moins précis, mais l'artiste a indiqué, avec le plus grand soin, la rondeur perlée des flancs et les relations exactes des lumières et des ombres. Si Turner recule la tour à une distance encore plus grande, il fera disparaître graduellement les fenêtres et les pierres, avant d'abandonner ses ombres et le délicat centrage de ses rayons lumineux. Dans la figure 3, la tour a presque disparu, mais sa rondeur perlée et ses principales lumières subsistent encore. La figure 4, enfin, représente la limite de l'éloignement adoptée par Turner; à cette distance la nature de l'objet est devenue complètement inintelligible, et nous ne pouvons plus affirmer qu'il s'agisse d'une tour. Les gradations de lumière n'en sont pas moins là, et l'artiste s'est donné autant de peine, pour les reproduire, que dans n'importe quel autre de ses dessins. Un peintre vulgaire aurait conservé certains traits de la forme de la tour, et l'on aurait admiré son habileté. Turner, au contraire, laisse la tour s'évanouir dans l'air, mais il n'en passe pas moins plus d'une demi-heure à indiquer ces dernières et subtiles gradations que peu de personnes en Angleterre, en dehors de lui, sont capables de voir.

« Mais Turner a-t-il raison d'agir ainsi? »

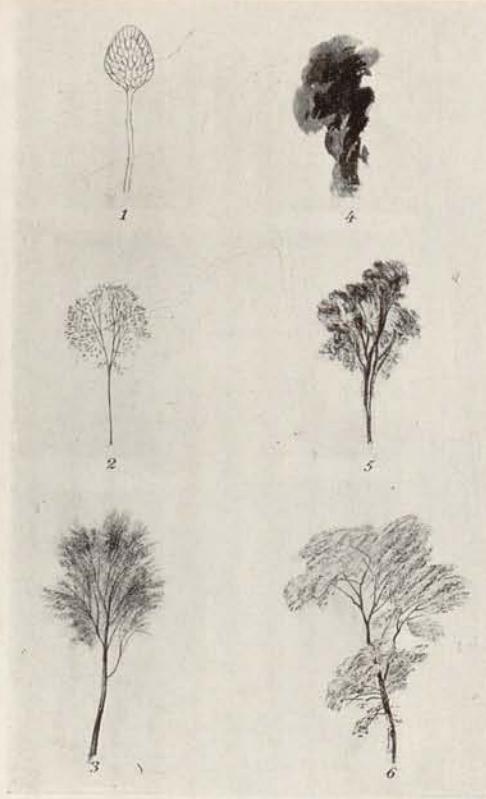
Oui, car c'est bien ce qui se passe en réalité. Si vous suivez des yeux un objet qui se perd au loin, vous verrez qu'il perd graduellement la vigueur, l'intelligibilité, l'anatomie de sa structure, tout son être compréhensible; mais il ne perd *jamais* ses gradations de lumière. Jusqu'à

(*a*) Ce dessin faisait partie de la collection particulière de R.

PL. XXVI

la dernière minute, la lumière qui le frappe, un vague reflet réduit à un point, à une ligne, reste pleine de changements. Une partie de la surface lumineuse sera plus brillante que l'autre, et la gradation, entre l'une et l'autre, sera aussi délicate, aussi charmante que lorsque l'objet était tout près de nous. Quoique, à une distance de dix milles, une maison blanche ne nous apparaisse plus que comme une petite tache carrée, quoique ses fenêtres, ses portes et son toit soient devenus aussi invisibles que s'ils n'avaient jamais existé, la gradation de sa lumière sera parfaitement conservée; une portion de la tache restera plus brillante que l'autre.

Ceci ne cache-t-il pas une signification profonde? Dans notre examen quotidien des choses, nous pensons que leur structure est leur partie essentielle. Combien les fenêtres, les portiques, les gouttières et les corniches ne nous semblent-ils pas intéressants et utiles! Certes, c'est eux qui constituent les éléments les plus importants de la maison. — Non, ce n'est pas eux, mais bien le jeu de la lumière céleste sur sa façade. Il viendra un temps, un endroit, où nous perdrions de vue toutes ces fenêtres, tous ces portiques, où la seule question que nous nous poserons sera : « Quelle était sa lumière? » Combien de ciel réflétait-elle? Quelles étaient ses relations, en ombre et en lumière, avec le ciel et la terre, et tous les objets qui l'entouraient? Elle peut avoir eu d'étranges caprices, d'étranges manières — plus d'une crevasse dans ses murs, plus d'une irrégularité dans son toit — ou elle peut avoir été pleine de charme et de noblesse — avec de belles moulures et de gais ornements. Mais il vient un temps où toutes ces choses deviennent vaines, et où la légère et passagère lumière du soleil, dont la maison ne sentait pas la chaleur, que pas un œil entre mille ne pouvait percevoir, devient la seule chose qui importe. Je laisse au lec-



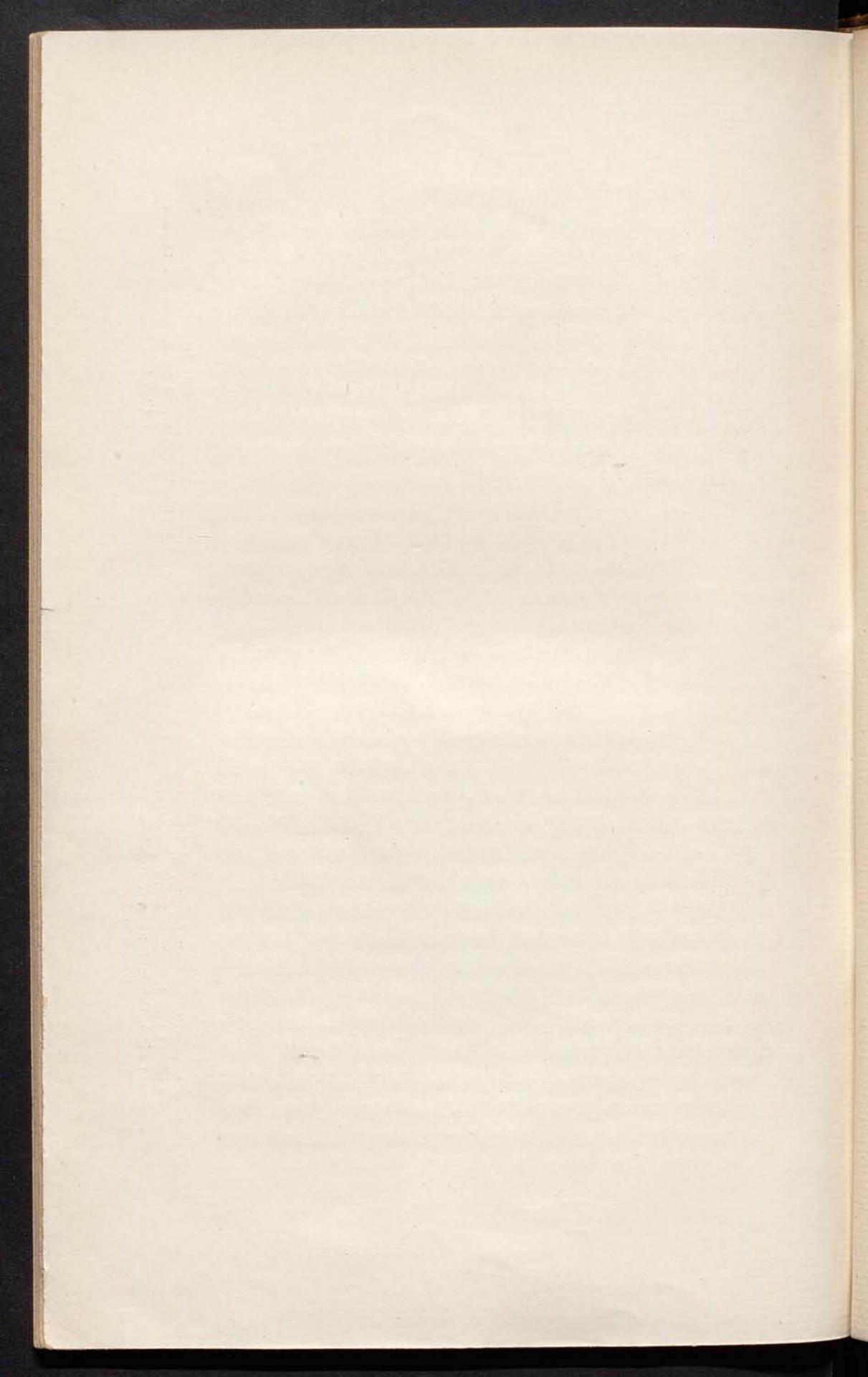
EXEMPLE DE REPRÉSENTATIONS DU TREMBLE

Figure 1, psautier XIII^e siècle; Fig. 2, manuscrit
XVI^e siècle; Fig. 3, Turner; Fig. 4, procédé mo-
derne; Fig. 5, Constable; Fig. 6, Harding.
(Page 229.)



Figure 7.

LE TREMBLE D'APRÈS UN DESSIN DE RUSKIN
(Page 228.)



teur le soin de tirer lui-même les conclusions de cette comparaison.

« Mais », pourra-t-on encore objecter « s'il en est ainsi, pourquoi est-il nécessaire d'insister, comme vous le faites constamment, sur l'exécution la plus minutieuse et la plus scrupuleuse ? »

Parce que, si ces gradations de lumière sont tout ce qui nous reste d'un objet qui se perd au loin, lorsque ce même objet vit auprès de nous, ces mêmes gradations ne peuvent être bien perçues que pour l'effet qu'elles exercent sur son caractère. Et vous ne pouvez montrer l'influence que la lumière exerce sur un objet, si vous ne le connaissez, tout d'abord, parfaitement. Ce qui distingue un noble mystère d'un mystère vil, c'est que le premier est un voile jeté entre nous et quelque chose de connu, de substantiel, tandis que le deuxième n'est qu'un voile jeté sur le chaos, l'artificieux masque du Néant.

Et voyez comme ces conclusions s'accordent avec celles auxquelles nous avons abouti plus haut, et comme nous pouvons nous expliquer aisément maintenant que tant d'illustres autorités se soient prononcées contre les nuages et pour l'intelligibilité. Presque tous les grands hommes doivent être intelligibles. Même les plus grands ne doivent atteindre l'obscurité qu'à travers des champs de clarté, et, s'ils ne peuvent atteindre à ces hauteurs, le mieux qu'ils aient à faire, durant toute leur vie, est de rester intelligibles. C'est pourquoi l'énorme majorité des hommes bons et sincères seront *clairs*, tandis que la plupart des ivrognes, des sophistes et des dépravés retomberont dans le brouillard, et resteront enveloppés d'obscurité, de vague et de futilité. Cependant, de temps à autre, une fois tous les deux siècles, il se trouvera un génie qui s'élèvera au-dessus de

la clarté et deviendra obscur, par excès de lumière.

« Vous prétendez donc que la tendance nuageuse de cette époque, comparée à l'ancienne clarté de la peinture religieuse, est, en somme décadente, mais que Turner est ce génie unique qui s'est élevé *au delà* de la clarté? »

— Oui, à quelques réserves près, c'est bien ce que je veux dire. Mais il nous faudra quelque temps pour préciser ces réserves.

Tout d'abord, il serait faux de condamner tout peintre secondaire, du seul fait qu'il est brumeux. Copley Fielding, par exemple, était un artiste secondaire, mais son amour pour l'obscurité des nuages de pluie, pour la buée sur les collines, n'en était pas moins spontané, plein de douceur et d'heureux enthousiasme. Les esprits les plus simples peuvent saisir ainsi un peu de la lumière des mystères les plus sublimes, s'ils gardent leur cœur ouvert.

Il serait également faux de considérer un artiste comme un grand homme, du seul fait qu'il est clair, car il y a une dure et vulgaire intelligibilité tout aussi vide que la pire ambiguïté. Et de même que, dans la conversation, un homme qui parle mal et indistinctement peut néanmoins avoir beaucoup de bonnes choses à dire, tandis qu'un autre qui parle hardiment et clairement mérite à peine d'être écouté, de même, en peinture, il peut y avoir des artistes qui ne peuvent s'exprimer que maladroitement et n'en avoir pas moins beaucoup à exprimer, tandis que d'autres qui s'expriment avec grande précision ne produisent que des œuvres impertinentes et fallacieuses. Comparé aux Carraches, Sir Joshua Reynolds semble plein de brumes et d'imperfections, mais un Sir Joshua n'en vaut pas moins tous les Carraches d'Europe. Et, parmi nos aquarellistes modernes, il est plus d'un artiste parfaitement clair et défini dont toutes les œuvres ne

valent pas une seule tache échappée au pinceau de Cox ou de Barrett.

Permettez-moi de vous donner un dernier exemple, qui pourra être également d'une certaine utilité historique, pour définir les relations des deux écoles.

Dans notre enquête sur le paysage grec, nous avons remarqué la préférence qu'Homère éprouve pour le tremble. En l'honneur d'Homère et des Grecs, je prendrai donc le tremble pour sujet de comparaison, et j'examinerai les différentes manières dont il a été, ou dont il aurait pu être représenté, depuis les débuts de l'art du paysage jusqu'à l'époque actuelle.

La première manière qui rentre dans le champ de notre étude, est celle adoptée au XIII^e siècle. La fig. 1 pl. XVI représente l'un des peupliers du bois, dans lequel Absalon fut tué, d'après l'enlumineur d'un psautier qui se trouve en ma possession et qui date certainement d'après 1250 et d'avant 1272. Les autres arbres sont d'abord, naturellement, le chêne aux branches duquel Absalon resta suspendu, et un sycomore. Ces arbres sont d'un type plus conventionnel même que celui que l'on adoptait ordinairement à cette époque; ils n'en sont que plus caractéristiques de la manière primitive. Ce n'est que quarante ans plus tard (tout au moins en peinture) que les artistes font preuve de quelque exactitude botanique; je ne puis donc être absolument certain, la feuille n'étant pas suffisamment aplatie à la base, que cet arbre représente bien un peuplier; mais il en est ainsi, selon toute probabilité, et même s'il n'en était pas ainsi, cet exemple suffirait à montrer le caractère défini et symétrique de l'art primitif. Cette symétrie, notons-le bien, n'est pourtant *jamais* uniforme. Cet arbre, malgré son apparence conventionnelle, n'en porte pas moins deux branches inégales au sommet du tronc.

Il nous représente la première condition de l'art médiéval, reposant sur une symétrie limitée, mais néanmoins variée, une netteté absolue, et un amour de la nature, plus ou moins entravé par le formalisme et le manque de connaissances. La fig. 2 pl. XVI indique la deuxième condition de l'art médiéval, dans laquelle l'effort fait par l'artiste pour imiter fidèlement la nature rivalise avec le type conventionnel. Ce tremble est emprunté au manuscrit Cotton, Augustus, A. S, datant du xvi^e siècle, auquel j'ai déjà emprunté un fragment de rocher, dans la manière de Léonard (*a*). Il ne peut y avoir ici aucun doute au sujet de l'espèce à laquelle appartient l'arbre représenté, car, du début à la fin du manuscrit, l'enlumineur a soigneusement distingué le chêne, le saule et le tremble. Si petit qu'il soit (je l'ai reproduit sans en modifier les proportions), ce dessin caractérise bien les ramifications du peuplier, et, à ce point de vue, toute espèce de ramification; l'arbre s'y divise en deux masses, se dirigeant vers l'extérieur, sans se croiser. Chaque fois, en effet, qu'un arbre se divise en deux ou trois branches presque égales, les branches secondaires prennent toujours naissance à l'extérieur des branches principales, de même que lorsque un arbre croît au pied d'un rocher, d'un mur, il s'en écarte toujours et ne s'en rapproche jamais. J'ai dessiné, sur la même planche (fig. 7), les principales ramifications d'un tremble croissant librement, mais dans un endroit abrité, afin d'illustrer cette observation.

La fig. 2 pl. XVI est suffisamment caractéristique de la manière puriste de la fin du Moyen-Age, quoique la tendance naturaliste soit plutôt plus accentuée qu'elle ne l'est ordinairement à cette époque. L'exemple suivant, fig. 3, est emprunté à une vignette de Turner (St Ann's Hill)

(*a*) Voir fig. 3, pl. III.

illustrant les poèmes de Rogers. Turner a l'habitude de grouper ses arbres, de sorte qu'il m'est difficile d'en trouver un, à une petite échelle, qui soit isolé et qui caractérise bien sa manière. Celui-ci ne le fait qu'imparfaitement car je n'ai pu consulter l'original (a).

La principale différence qui distingue le tremble turnérien du tremble puriste réside, on le voit, dans la légèreté et la confusion du feuillage, et dans l'expression de la masse arrondie de l'arbre qui, dans la manière puriste comme dans la manière primitive, manque de relief. Toute tentative de reproduire les feuilles séparément a disparu; mais la direction de la lumière et ses gradations sont fidèlement observées.

La figure 6 est un fac-simile assez ressemblant¹ d'un croquis au crayon de Harding. La vie et la vérité obtenues, durant ces quelques secondes de travail, sont inimitables, mais ce dessin n'en porte pas moins les premières traces du manque de soin et de précision qui a envahi l'école moderne. Les branches, quoique bien dégagées, ne sont pas parfaitement dessinées ni arrondies, et, quoique la masse de l'arbre soit bien représentée, la palpitation et la transparence du feuillage sont déjà perdues. La méthode de travail de Harding s'oppose d'ailleurs à l'expression de ces vérités ultimes; son exécution qui, *dans son genre*, ne peut être égalée, se trouve sérieusement limitée, par suite de ce faux préjugé, qui consiste à dire que rien ne doit être dessiné délicatement, et qu'une méthode de travail ne peut être bonne si elle fournit davantage qu'une agréable ébauche.

On remarquera aussi que le tremble de Harding s'incline tantôt d'un côté, tantôt de l'autre; le sauvage

(a) Actuellement à la *National Gallery* (n° 229).

1. Il est tout à fait impossible de bien copier un bon croquis. Je n'ai pas fait justice à Turner et à Harding sur cette planche.

amour du pittoresque du modernisme s'oppose ici à la calme et raide dignité du purisme (voir figure 2), Turner occupant une situation intermédiaire entre ces deux extrêmes.

L'exemple suivant (figure 5) est un tremble de Constable, extrait du frontispice du livre de M. Leslie (a). Ce dessin n'a plus aucune valeur; l'arbre est aussi plat que le tremble puriste mais, de plus, ses ramifications sont entièrement faussées; il est futile et ne présente plus aucune netteté, à quelque point de vue qu'on le considère. On peut pourtant encore distinguer quelle espèce d'arbre l'artiste a voulu représenter. Le dernier stade de la décadence moderniste n'est pas encore atteint.

La figure 4 en fournit le type. C'est ainsi que les arbres sont ordinairement traités dans nos aquarelles. On ne peut plus reconnaître la nature de l'arbre et l'ignorance la plus complète préside à son exécution.

Ainsi, de l'extrême clarté, de l'extrême luminosité du XIII^e siècle (en pleines « ténèbres du Moyen-Age »), nous passons à l'extrême incertitude, à l'extrême obscurité du milieu du XIX^e siècle.

Je crains d'avoir fatigué le lecteur; mais il est pourtant encore un point sur lequel il me faut insister, avant de conclure, concernant le mystère existant dans la *clarté elle-même*. Lorsque, dans un crépuscule italien, la crête des Alpes occidentales se dresse, à une distance de soixante à quatre-vingts milles, et découpe ses contours en dents de scie, d'un bleu sombre, sur le vermillon transparent du ciel, il existe encore quelque chose d'introuvable, mais un mystère qui n'est masqué par aucun nuage — un infini inconnu, sans que nous ayons l'im-

(a) *Life of Constable.*

pression qu'un voile s'interpose entre lui et nous. Nous ne sommes séparés de lui par aucune passion, par aucune tempête, par aucune vapeur vaine et fugitive, — rien que par le profond infini de la chose elle-même. Les grands peintres religieux aimaient à représenter cet inconnu — celui-là seulement —, et il me semble que, même s'ils avaient pu le faire, ils n'auraient mis aucun brouillard rose, aucune ombre bleue, derrière leurs figures sacrées, et n'auraient peint encore et toujours que le ciel lointain et les montagnes claires. Il faut, sans doute, en conclure que les mystères clairs sont aussi nobles que les mystères nuageux, mais que la beauté des guirlandes de givre, s'enlaçant sur les collines herbeuses lourdes de rosée, et des nuages violets du soir, et des traînées de brume fantastiques glissant à travers les bois de sapin et revêtant les colonnes des cascades de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel — que cette beauté correspond davantage au genre de joie que nous pourrions retirer de la connaissance imparfaite de cette vie terrestre ; tandis que les mystères sereins et sans nuages symbolisent le bonheur de la vie des élus.



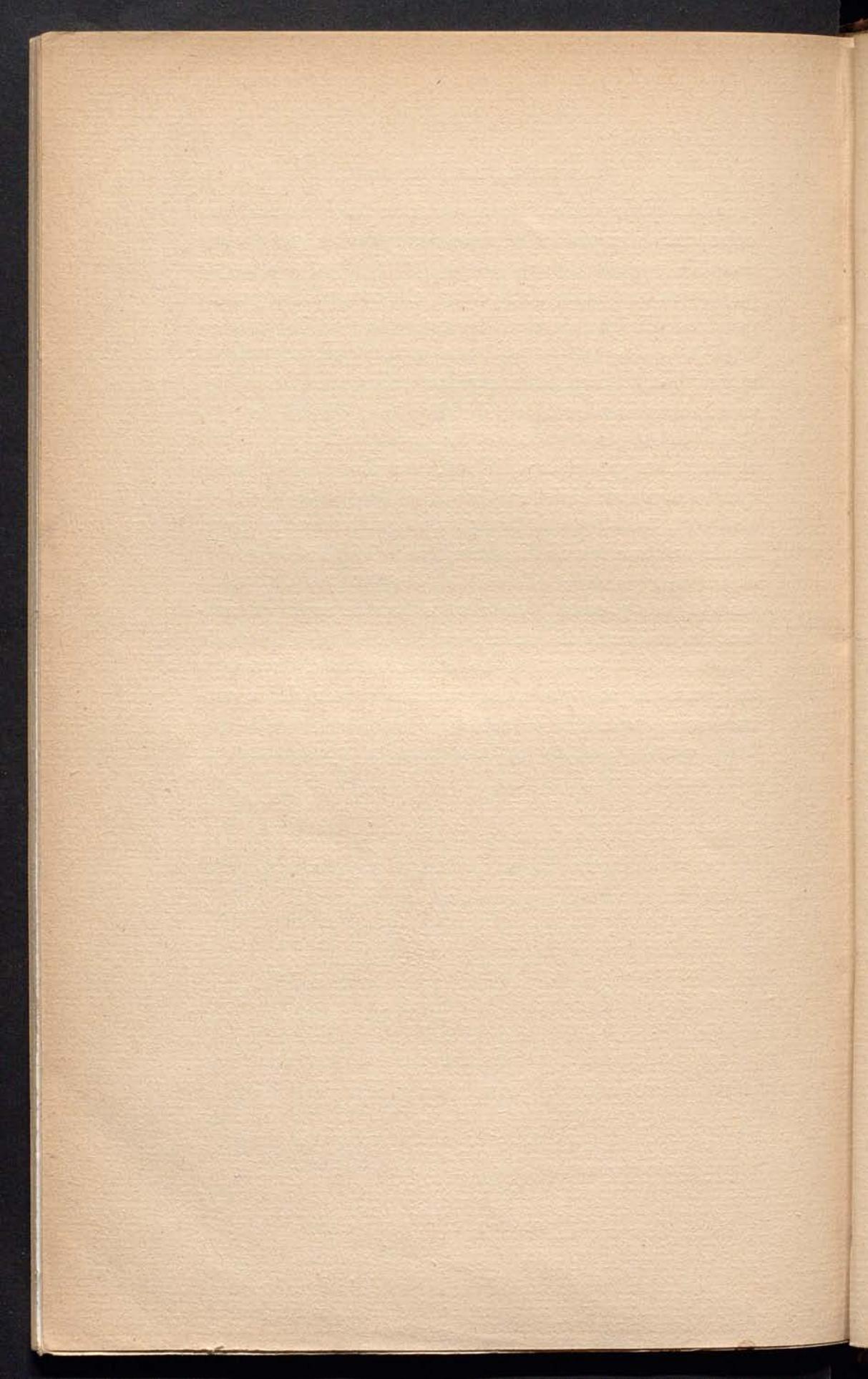


TABLE DES PLANCHES

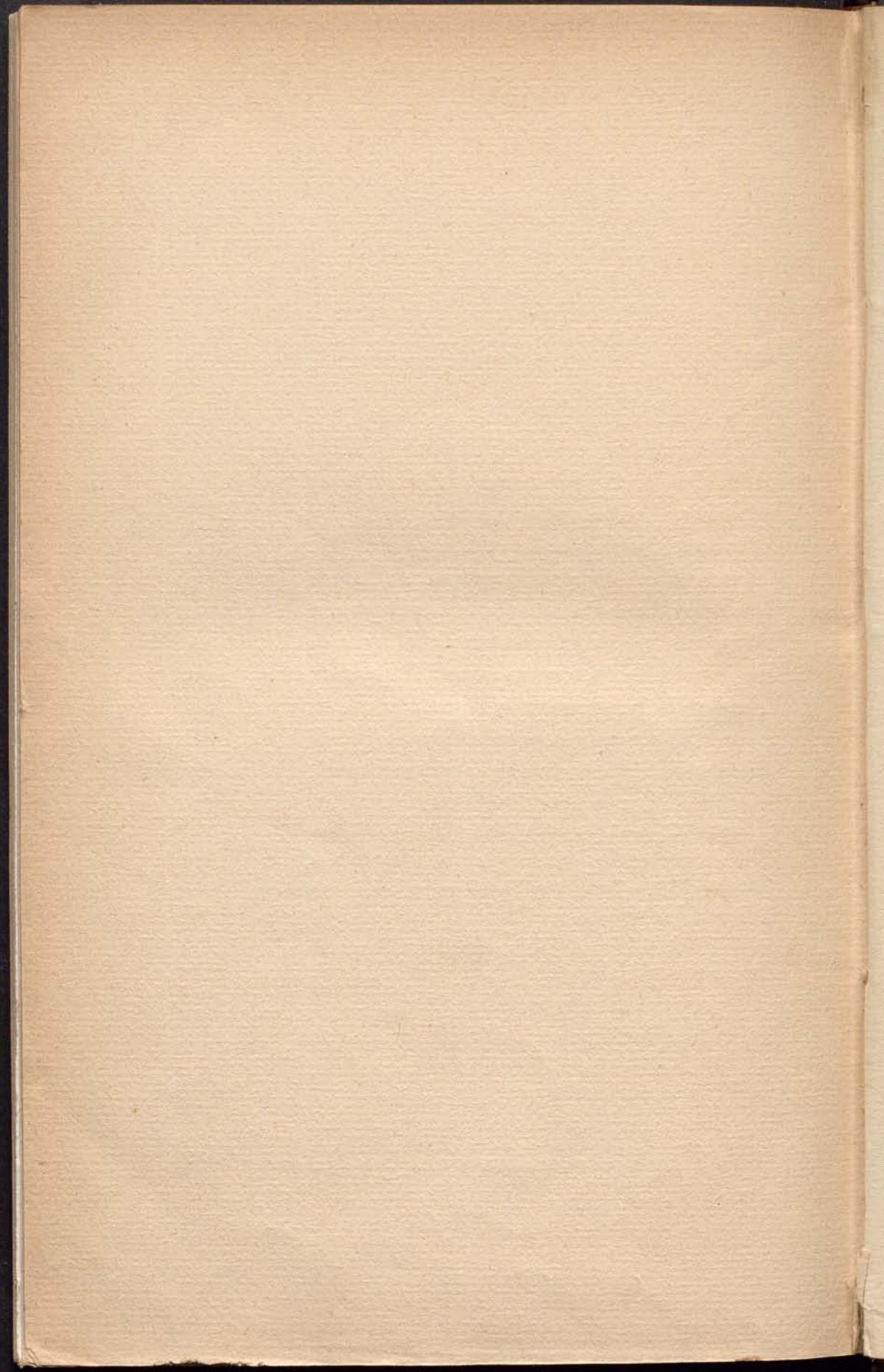
I.	Lorenzetti. — Le triomphe de la mort. Détail (Campo Santo de Pise)	Frontispice.
II.	Paysage médiéval. — Cyclamen. Arbre de la Science. Etudes des feuilles	1
III.	Exemples de rochers dans le paysage médiéval	17
IV.	Raphaël. — « La Madonna del Gardellino » (Galerie des Offices, Florence)	33
V.	Détails de paysages d'après Raphaël et d'après le Titien	49
VI.	Ghirlandajo. — Le Baptême du Christ. (Santa Maria Novella, Florence)	65
VII.	Fragment d'un dessin de Turner (Bolton Abbey) gravé par Ruskin	81
VIII.	Masaccio. — Episode de la vie de Saint Pierre (Santa Maria del Carmine, Florence). — Fragment de la même fresque. (Dessin de Ruskin)	97
IX.	Le Titien. — Episode de la vie de Saint Antoine de Padoue (Scuola del Santo, à Padoue)	113
X.	Turner. — L'Abbaye de Dunblain. (<i>Liber Studiorum</i>)	129
XI.	Détail d'une fresque de Ghirlandajo comparé à un dessin de Claude Lorrain	145
XII.	Moulin par Stanfield. — Moulin par Turner	161
XIII.	Turner. — La gorge de Faido. (Dessin de la <i>Ruskin's Drawing School</i>)	177

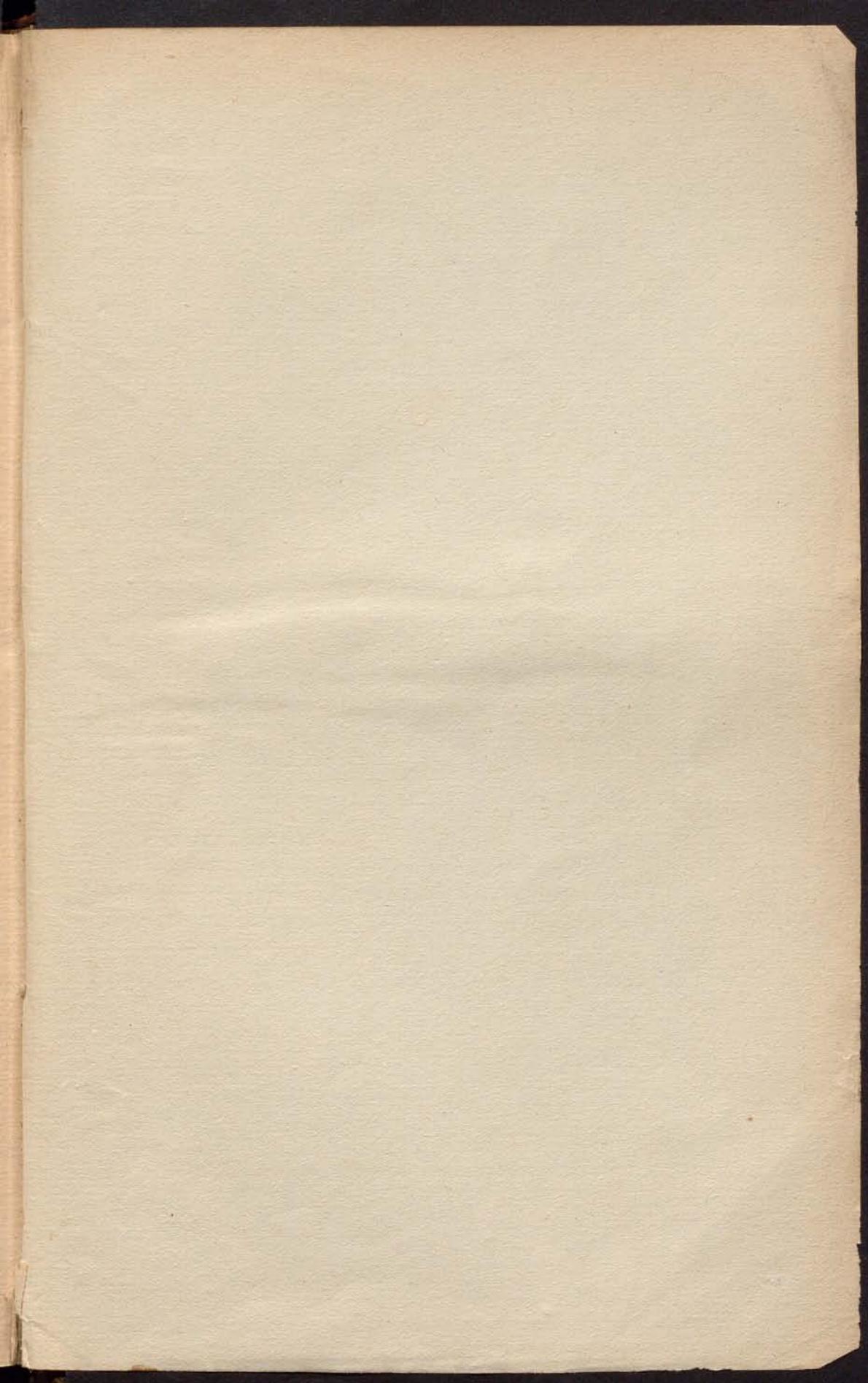
TABLE DES PLANCHES

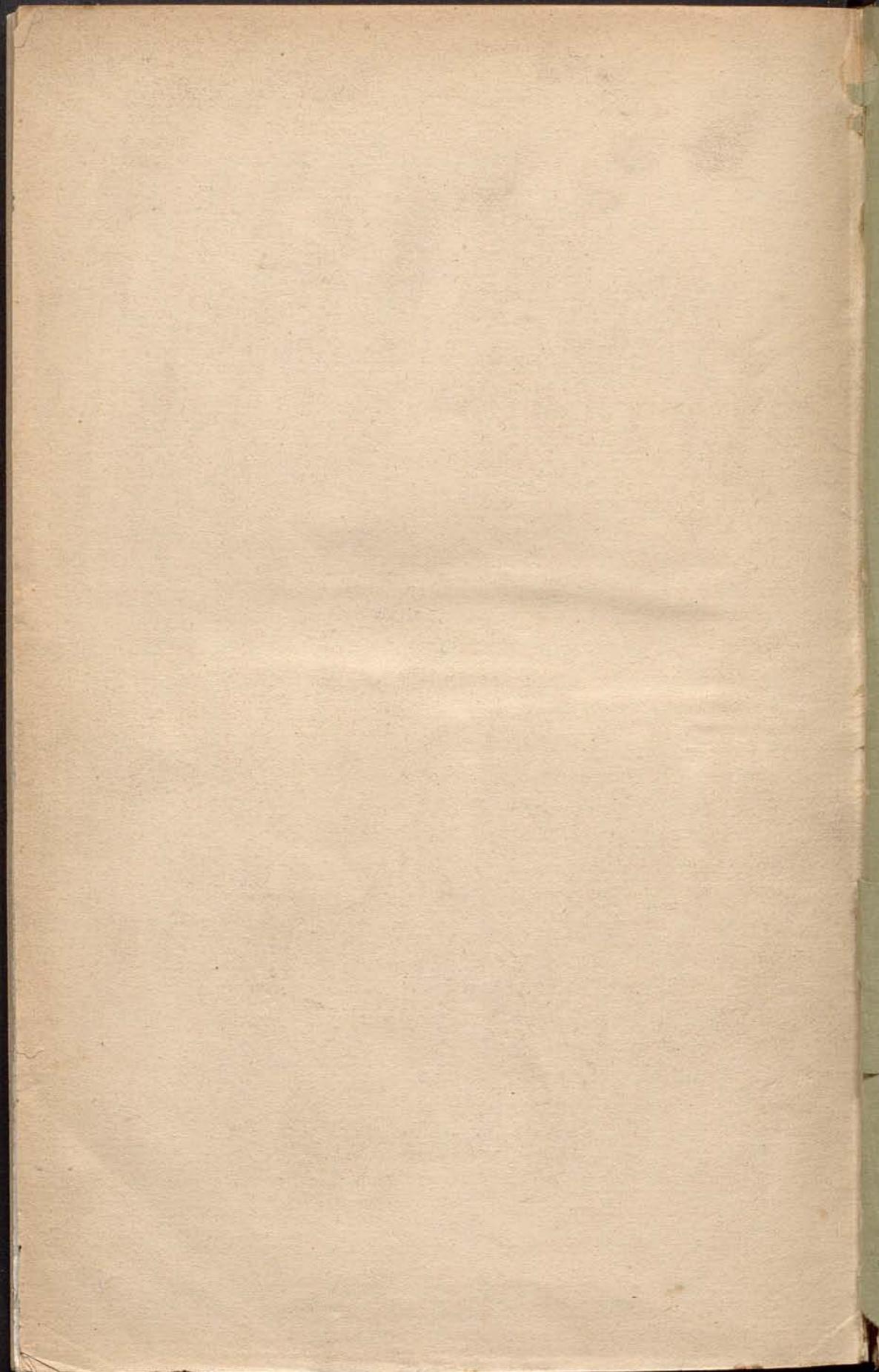
XIV. Turner. — La passe du Saint-Gothard. (Dessin du <i>Liber Studiorum</i>).	193
XV. Tour d'enceinte d'une ville suisse. — Modes de gradation de la lumière. — L'aiguille Bouchard	209
XVI. Exemples de représentation du tremble.	225

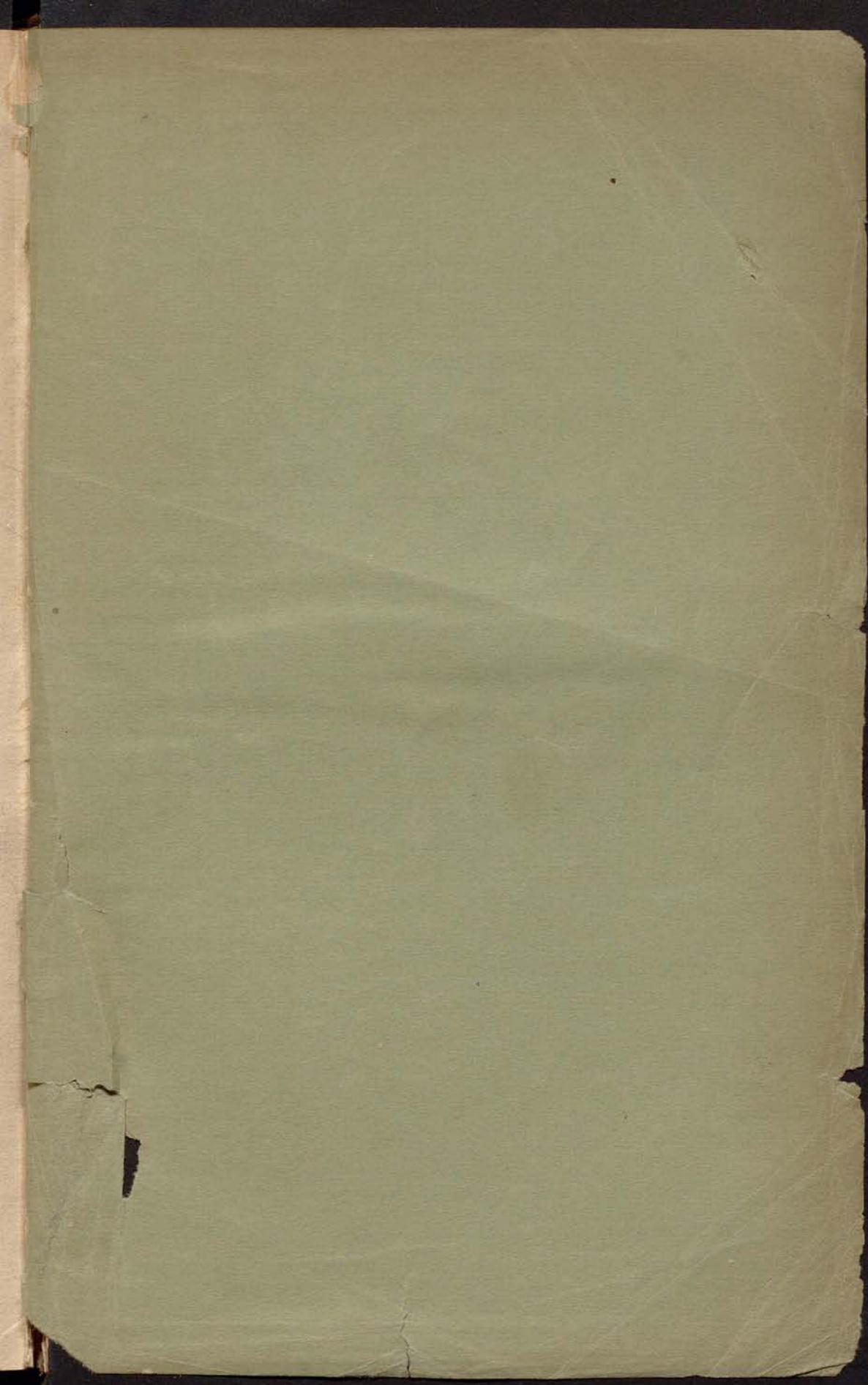
TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	1
<i>Chapitre I.</i> — Du rôle de la peinture.	1
<i>Chapitre II.</i> — De la modernité du paysage.	17
<i>Chapitre III.</i> — Du paysage classique.	27
<i>Chapitre IV.</i> — Du paysage médiéval. — Les champs	49
<i>Chapitre V.</i> — Du paysage médiéval. — Les rochers	95
<i>Chapitre VI.</i> — Du paysage moderne.	111
<i>Chapitre VII.</i> — Les maîtres de Turner.	134
<i>Chapitre VIII.</i> — Le pittoresque Turnérien.	157
<i>Chapitre IX.</i> — La topographie Turnérienne	169
<i>Chapitre X.</i> — La lumière Turnérienne	184
<i>Chapitre XI.</i> — Le mystère Turnérien. — Premièrement, en tant qu'essentiel.	206
<i>Chapitre XII.</i> — Le mystère Turnérien. — Deuxièmement, en tant qu'intentionnel.	218









HL