










L'ÉCOLE D'ART

27071

HISTOIRE     
DU PAYSAGE  
 EN FRANCE

BIBLIOTHÈQUE  
GÉNÉRALE  
UNIVERSITAIRE

Par MM. F. BENOIT, H. BOUCHOT,  
R. BOUYER, Ch. DIEHL, L. DESHAIRS,  
Th. DURET, L. GILLET, H. MARCEL,  
P. MARCEL, L. ROSENTHAL, E. SAR-  
RADIN, Ch. SAUNIER.     

PRÉFACE DE M. HENRY MARCEL

27071

L'ÉCOLE D'ART  
(ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES)

---

HISTOIRE  
DU  
**PAYSAGE EN FRANCE**

PAR MM.

FRANÇOIS BENOIT — HENRI BOUCHOT  
RAYMOND BOUYER — CHARLES DIEHL — LÉON DESHAIRS  
THÉODORE DURET — LOUIS GILLET — HENRY MARCEL — PIERRE MARCEL  
LÉON ROSENTHAL — ÉDOUARD SARRADIN  
CHARLES SAUNIER

Préface de M. Henry MARCEL

Ancien directeur des Beaux-Arts,  
Administrateur général de la Bibliothèque nationale.



---

Ouvrage orné de 24 planches hors texte

---

BIBLIOTHÈQUE  
GRAND ÉLÉ  
UNIVERSITAIRE

PARIS  
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR  
6, RUE DE TOURNON, 6

1908

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

# LE PAYSAGE

## AU TEMPS DU ROMANTISME<sup>1</sup>

---

### I

#### LE PAYSAGE ROMANTIQUE

Inexistence du paysage à l'époque impériale. — Théories artificielles.  
— Renaissance du paysage.

Le paysage doit au romantisme une âme. — Résurrection de la nature.  
— Opposition entre la nature et la société. — Tendance lyrique et subjective.

Le paysage doit au romantisme une technique. — Destruction des idées stylistiques. — Libération de la palette. — Tendance aux virtuosités techniques. — Prescience de l'impressionnisme.

L'Empire fut une période défavorable au développement du paysage ; l'art durant ces années se concentra tout sur la personnalité humaine.

Une théorie régna qui eut son écho le plus puissant en David, celle de la prééminence de l'homme. L'habitude fut de considérer tout par rapport à lui et comme serf de sa puissance. Dans l'art tout entier cette conception se

1. Ces conférences, faites par M. Léon Rosenthal, ont été rédigées par M<sup>me</sup> G.-L. Rosenthal d'après des notes obligeamment communiquées par M. Raymond Bouyer.

traduisit par une apothéose de la plastique humaine et le paysage refléta à son tour cette servitude.

La nature, que le xviii<sup>e</sup> siècle avait connue fraîche et agreste, se fit terne, décolorée pour mieux rehausser *le sujet*. Elle ne fut plus qu'un décor, ou, moins encore, un fond inanimé, fait avec mépris, comme un remplissage ennuyeux et nécessaire. Quand le paysage ne tombe pas à cette extrémité, comme honteux de lui-même, il emprunte à l'histoire une raison d'être. Des fabriques, des épisodes, le plus souvent sans lien, avec le site retracé, s'ajoutent à la nature et c'est par eux que l'œuvre est désignée au public.

D'ailleurs on dédaigne le sol national ; l'Italie seule ou la Grèce semblent dignes du pinceau.

Ce que l'on se propose d'évoquer, ce n'est pas le charme mystérieux, rare, de tel site inconnu, c'est un ensemble de lignes noble, symétrique, compassé. Ici l'on retrouve — transposées au paysage — les théories davidiennes sur la plastique. Il y a un même souci d'ennoblissement du modèle et un même scrupule de vérité. Cela se traduit par une recomposition du paysage où le libre élan des lignes fait place à une ordonnance architecturale, sévère, logique, et par la pratique du « beau feuillé ».

Avec une patience implacable, les feuilles sont prises une à une, transportées sur la toile sans qu'une ombre, un jeu de lumière, puisse faire grâce à l'une d'elles. Cela, avec une facture sèche, blaireautée, pauvre, sans émotion, sans intelligence.

Cependant ces singuliers artistes professent pour Poussin un fanatisme absolu. C'est qu'ils se méprennent sur l'essence de l'œuvre par laquelle ils veulent autoriser leur propre esthétique.

Là où Poussin a rassemblé les beautés éparses d'un

paysage en une émouvante synthèse afin d'en mieux faire jaillir l'âme, ils croient apercevoir une stylisation géométrique — une abréviation de « raisonneur ».

Bien loin de renouer les traditions du paysage, ils pratiquent un art de convention stérile et froid. Férés de leurs doctrines, ils méprisent les paysagistes hollandais.

Ruysdaël, Hobbéma, ne sont pour eux que des peintres de genre. Mais qu'importent leurs admirations et leurs dédains, l'art n'est plus avec eux, le paysage, entre leurs mains, meurt lentement. « En général, écrit Chateaubriand <sup>1</sup>, les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu. »

Pour revivifier le paysage, il faudra qu'une génération nouvelle apporte à l'étude de la nature une sensibilité fraîche, un esprit sans préjugé; que, conception et forme, elle vienne tout renouveler.

Cette génération d'artistes attendue, nécessaire, surgit. A moins de vingt ans d'intervalle naquirent Corot (1796), Ed. Bertin (1797), Aligny (1798), Flers (1802), Paul Huet (1803), Brascassat (1804), De la Berge (1805), Diaz (1809), Troyon (1810), Paul Flandrin, Dupré (1811), Cabat, Rousseau (1812), Chintreuil, Ravier (1814), Daubigny (1817).

On pourrait s'attendre qu'une telle parenté d'âge rassemblât tous ces jeunes gens dans une même voie, dans une commune manière de sentir. Tout au contraire, cette floraison d'artistes contemporains est la plus variée qui se soit jamais rencontrée. Leurs œuvres sont si éloignées qu'on pourrait dire de certaines qu'elles s'opposent. La raison d'une telle diversité est dans l'ambiance sociale où vécurent ces tempéraments : ambiance trouble, inquiète,

1. *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*. Londres, 1795.

changeante, faite de courants heurtés, de remous, d'oscillations.

On voudrait en vain rattacher cette renaissance du paysage à des faits précis, à un nom. Celui de Constable a été souvent prononcé. Il exposa au Salon de 1824 trois paysages qui causèrent une impression profonde. Delacroix, qui les vit avant l'ouverture du Salon, repeignit fièvreusement, hâtivement le fond des *Massacres de Scio* en s'inspirant du maître anglais. Prenons garde, toutefois, à ne pas nous exagérer l'influence de Constable.

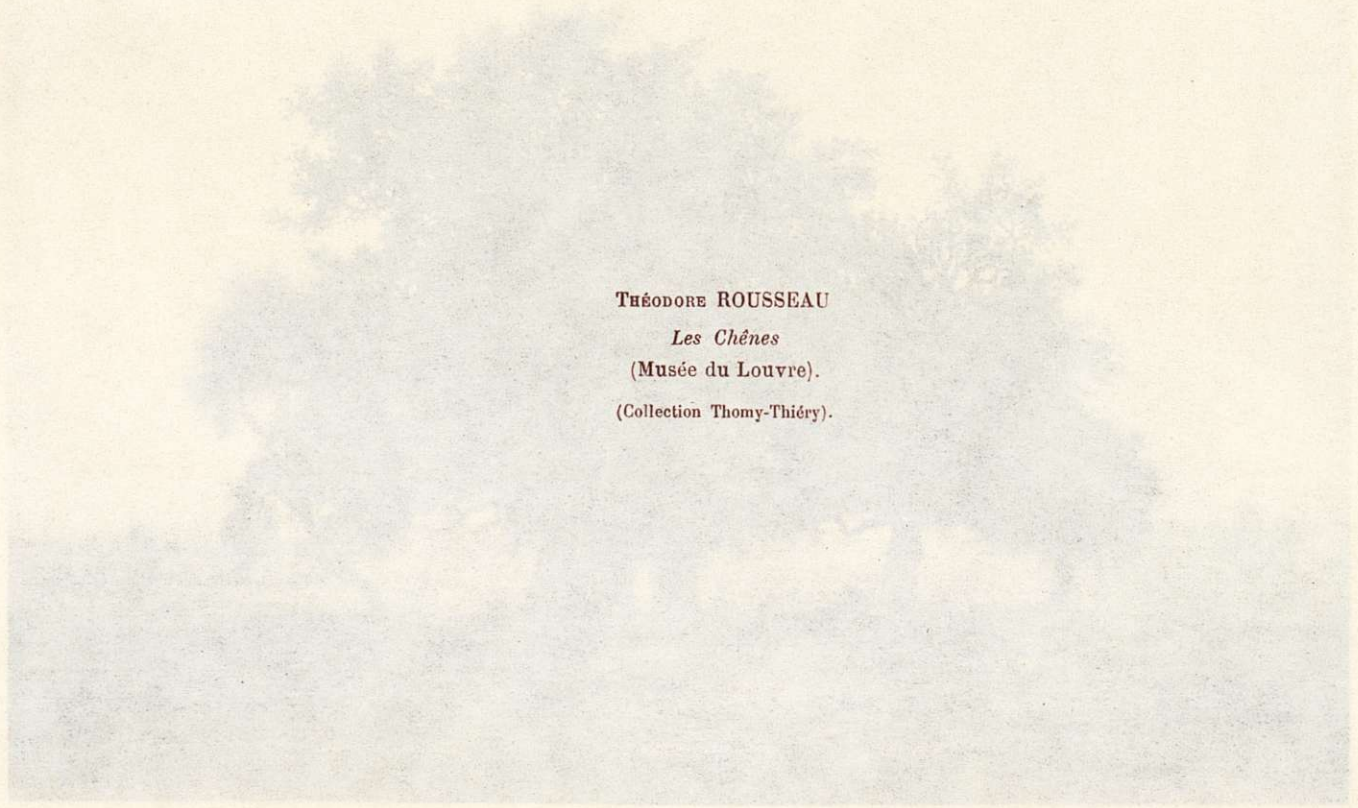
Un mouvement qui se poursuit pendant trente ans en se transformant sans cesse, qui est le point de départ de l'art de tout un siècle, dont on ne peut mesurer l'influence parce qu'elle est vivace encore chez nos contemporains, un tel mouvement si complexe, si fécond ne naît pas d'une influence extérieure. Ce n'est pas un accident passager qui le crée, c'est tout l'admirable et obscur jeu de forces qui entraînent la France tout entière. La peinture les subit et les reflète.

Trois courants généraux se dessinent et, successivement s'affirment : le mouvement romantique sous la Restauration, le renouveau du classicisme sous la monarchie de Juillet et le courant réaliste qui prélude à 1848.

Tous trois, ils vont agir sur le paysage français. Ils ne sont pas exclusifs et ne se partagent pas les esprits ; ils les sollicitent tour à tour ou tous ensemble, les convient à des fins contradictoires ; pas un artiste de cette période, sauf peut-être Corot, qui n'oscille sous leur impulsion.

Rousseau, Cabat, Huet, Decamps seront à leur heure, romantiques, néo-classiques et réalistes.

Notre effort sera donc ici, non d'écrire une page de l'histoire du paysage, mais d'examiner les trois séries de forces qui ont collaboré à sa rénovation, de dégager ce qu'il leur a emprunté de durable ou d'éphémère. Influences



THÉODORE ROUSSEAU

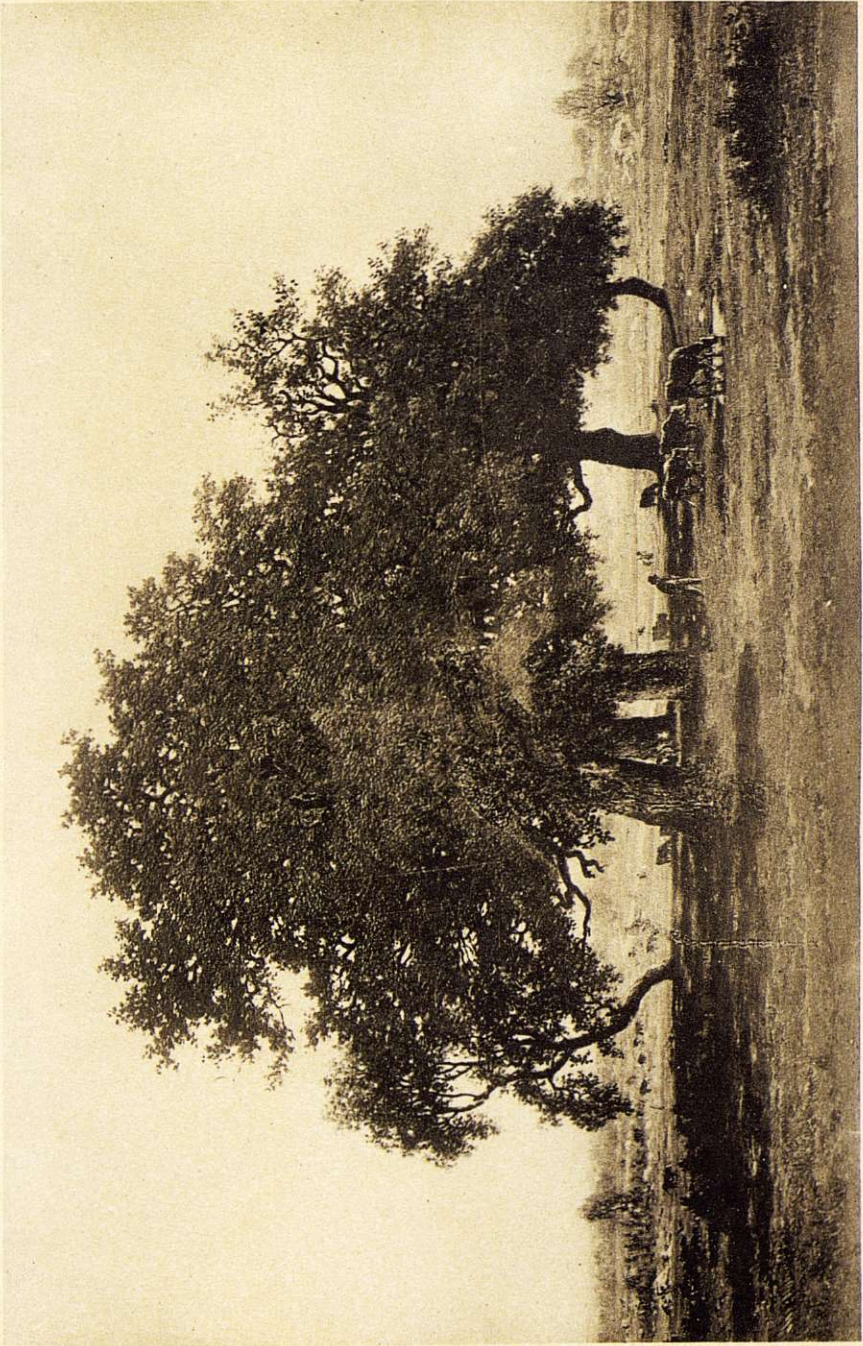
*Les Chênes*

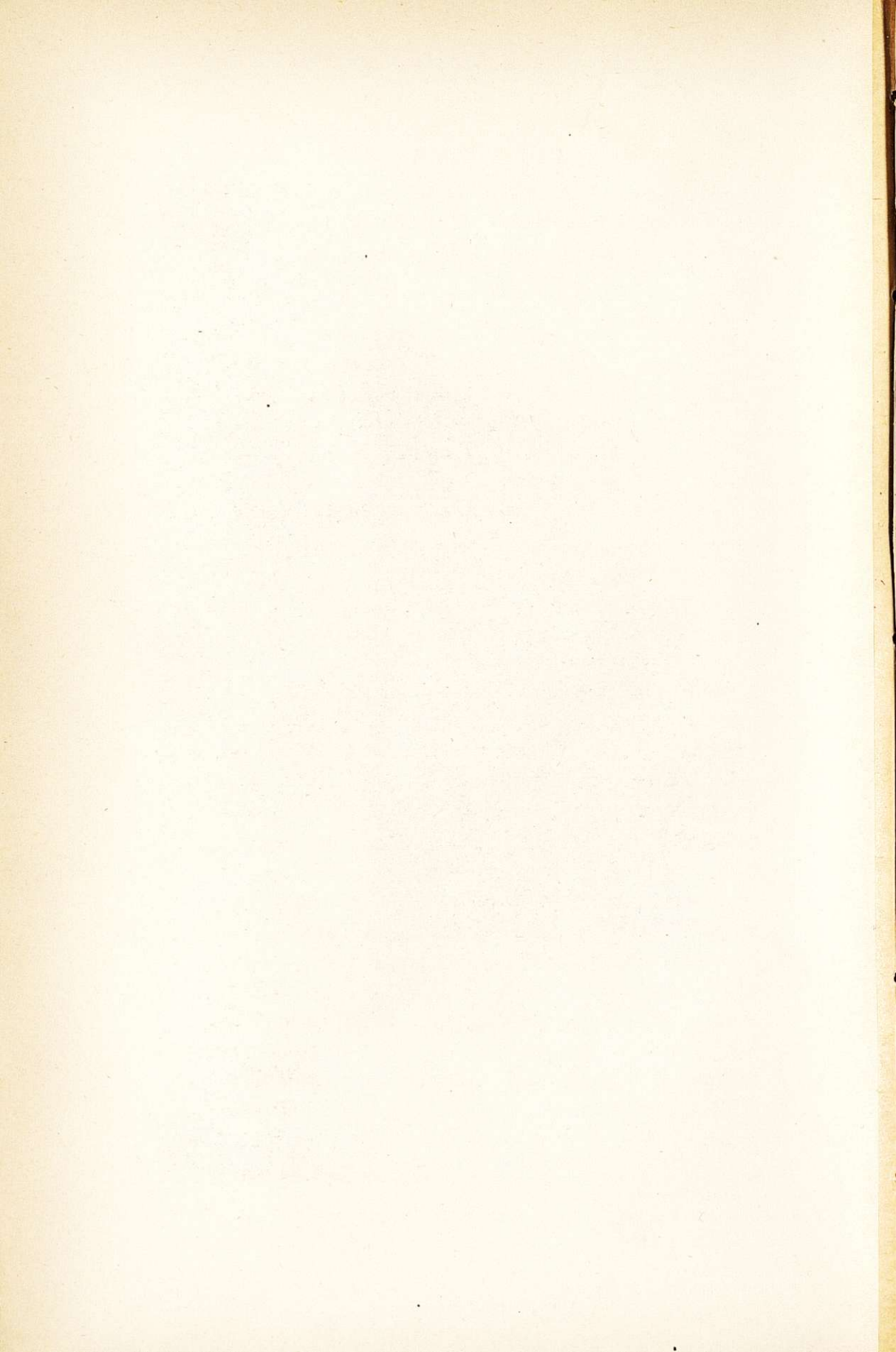
(Musée du Louvre).

(Collection Thomy-Thiéry).









romantique, néo-classique et réaliste méritent d'être successivement analysées et les dates nous invitent à rechercher, d'abord, la part du romantisme.

\* \* \*

L'influence romantique s'est exercée dès la Restauration. Le terme « *romantique* » appliqué au paysage signifia primitivement substitution aux ordonnances classiques de sites à cascades, à rochers, ornés de vieux chênes. En ce sens périmé le peintre Michallon est précurseur du romantisme. *La mort de Roland*, qu'il exposait en 1819 et que conserve le Louvre, était propre à jeter les esprits dans des « terreurs romantiques <sup>1</sup> ».

Le romantisme, dans l'acception définitive du terme, dépasse cette portée étroite. Ferment essentiel, ce qu'il a apporté au paysage, c'est tout ensemble une âme et une technique.

La nature avait trop longtemps subi l'indifférence ou le mépris, un besoin général de renouveau pencha vers elle les artistes. Ils la consultèrent avec le désir de s'y retremper ; ils la découvrirent comme un monde multiple, vivant d'une vie intense, tantôt exubérante, tantôt latente, vibrante et frissonnante dans ses moindres parties. « J'entendais, disait Rousseau, les voix des arbres, les surprises de leurs mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts, tout ce monde de flore vivait en muets dont je devinais les signes, dont je découvrais les passions <sup>2</sup>. »

Ils sentirent aussi la nature pleine de douceur et de

1. Kératry. *Du beau*, II, p. 21.

2. Sensier. *Rousseau*, p. 52.

rêverie. Avec Chateaubriand, avec les poètes, ils s'accoutumèrent à goûter en elle une sorte de fraternité. On s'éprit de ce miroir, muet, docile, on l'aima et cette sympathie alla parfois jusqu'à l'exaltation. De la Berge s'écriait devant Rousseau : « Il faut aimer la vie jusqu'à en perdre l'esprit<sup>1</sup>. » Cela seul suffit à recréer le paysage.

Le peintre classique, qui voyait la nature inerte, supprimait les causes de trouble, de variation. Sensible seulement au côté architectural d'un paysage il recherchait les aspects permanents, se désintéressait des particularités, des accidents par où s'exprime l'originalité d'un lieu. Au contraire l'orage, le vent mobile, les accidents naturels, pittoresques, les détails heureux sont la joie des romantiques. Leurs recherches se font subtiles parce que leur sensibilité est plus affinée.

Poètes toujours penchés sur eux-mêmes, analystes aigus de leur cœur, ils projettent leur personnalité sur la nature : ils ne lui demandent pas une communion vague, mollement panthéiste, elle est pour eux la lyre douloureuse accordée au son de leur chant intime. Ils cherchent chez elle un écho à leurs rêveries inquiètes, à leurs angoisses, à leurs troubles, à leurs joies, et elle répond à leurs vœux. Elle leur livre le secret de ses forêts mystérieuses, de ses marais grouillants, des heures imprévues où le matin s'éveille, des minutes où le soleil projette au couchant ses féeries pourprées. Cette interrogation passionnée des peintres a recréé le sens du paysage national. Émus par des beautés proches, ils ont délaissé l'Italie solennelle, impersonnelle, pour retrouver l'accord de leur âme avec les sites de leur patrie.

Par un effet tout contraire, d'autres, épris de pitto-

1. Id. *ibid.*, p. 36.

resque, sont entraînés au loin et le goût de l'exotisme va contribuer à développer l'orientalisme.

Tant de découvertes fécondes s'entachaient de travers passagers, marque d'une époque. De même que Byron, que René, ces artistes, nourris de leurs propres rêves, étaient étrangers à la société dans laquelle ils vivaient. Un malaise naissait de leur génie même; incompris, ils étaient blessés sans cesse par ignorance, par dédain, par raillerie. D'instinct, ils s'éloignèrent des « plaines déshonorées par le voisinage de nos villes<sup>1</sup> », sentant en la nature solitaire un plus fort appui à leur cœur que parmi ces multitudes où ils n'éveillaient pas un écho. Leur âme blessée opposa la nature à l'homme. Ils peignirent la montagne libre, la forêt solitaire, le recoin abandonné où stagne l'eau sourde des marais. Ils se passionnèrent pour Fontainebleau, si près de Paris et si rebelle à l'action humaine, Fontainebleau dont les arbres nouveaux et les rochers chaotiques marquaient comme une révolte des choses.

Tandis que Diaz, dans une charmante pochade, qui nous est conservée au Louvre, transpose aux crêtes neigeuses des Pyrénées la symphonie en blanc majeur, Rousseau « méfiant et solitaire » s'adresse « avec une sorte de volupté aux montagnes les plus sinistres<sup>2</sup> ». Il recherche les « motifs farouches, les points de vue étranges<sup>3</sup> ». Bientôt il quitte la montagne pour la forêt et là il découvre « le monde des anciens âges et les régions des tempêtes<sup>4</sup> », les marais, où la vie préhistorique s'unit à l'existence actuelle. Il peint la *Descente des vaches dans le Jura* dont la facture traduit le panthéisme

1. Chateaubriand. *Op. cit.*

2. Sensier. *Rousseau*, p. 21.

3. D'après Sensier. *Op. cit.*, p. 20.

4. Sensier. *Op. cit.*, p. 6.

de l'idée. Les animaux ne sont que des taches informes qui font corps avec les terrains, les arbres, les herbages. Par cette conception Rousseau se rencontre avec Diaz, en tout si opposé à lui, avec sa facture trop sûre d'elle, parfois lâchée. Un commun amour de la nature puissante et loin de l'homme crée entre eux, malgré la divergence de leurs génies, comme une parenté.

Parfois l'impression exacerbée se traduit par la grandiloquence. Decamps, dans les *Chevaux de Halage*, peint une silhouette d'homme se détachant sur le ciel couchant dans le recueillement et la solitude des choses. L'homme, vu à contre-jour, enveloppé d'ombre, détache sa vigueur sobre sur l'eau du canal, la maison, les nuages fouillés, tourmentés de mille recherches. Son bras élevé est solennel : cependant c'est un humble roulier, l'emphase de son attitude devance « le geste auguste du semeur ».

Une autre tendance plus durable, plus dangereuse, naît de l'exaltation du moi. C'est la tendance lyrique qui se communique au paysage. Par une pente insensible, les artistes déforment la nature pour mieux exprimer leur personnalité. Loin de se perdre en elle, ils la subjectivent. A leurs yeux, selon le mot de Fromentin, « un paysage qui n'est pas teinté fortement aux couleurs d'un homme est une œuvre manquée<sup>1</sup> ». Amiel a dégagé l'essence même de cet art romantique dans la formule célèbre : « Un paysage est un état d'âme<sup>2</sup>. »

L'art tourmenté, inquiet de Rousseau trahit le modèle qu'il a sous les yeux. Des additions, des retouches, des surcharges n'arrivent jamais à satisfaire sa fébrilité. Sa pensée s'interpose entre son regard et son œuvre. Ce

1. Fromentin. *Les maîtres d'autrefois*, p. 205.

2. Amiel. *Journal*.

n'est pas la nature seule qu'il cherche à peindre, ce sont les conceptions de son cerveau sur elle. Thoré pressentait l'écueil, quand il lui écrivait : « Tu créais des mirages qui te trompaient souvent dans ta peinture sur la réalité des effets naturels. Tu te débattais ainsi par excès de puissance, te nourrissant de ta propre invention que la vue de la nature vivante ne venait point renouveler<sup>1</sup>. » Cet éloignement de la réalité, ce perpétuel retour sur soi-même enferment le romantisme dans des limites étroites et parfois le rendent dangereux ; ils tendent à créer dans certains cas un nouvel académisme.

\* \* \*

Malgré ces dangers, il ne reste pas moins à l'influence romantique la gloire durable d'avoir insufflé une âme au paysage ; il a aussi celle qui est, peut-être, en art plus essentielle, d'avoir créé une technique nouvelle. En ce point, ce sont les peintres d'histoire qui ont innové et c'est par eux qu'ont été influencés les paysagistes. Géricault exposa le *Radeau de la Méduse* en 1819 ; Delacroix débutait en 1822, Paul Huet, Rousseau, les aînés de la pléiade paysagiste, ne figurèrent pas au Salon avant 1827 et 1831.

Rubens, sur les peintres d'histoire comme sur les paysagistes, eut une influence décisive. Parmi les contemporains, Bonington fut un initiateur : les aquarelles de ce jeune homme mort à vingt-sept ans, toutes vibrantes d'une chaude symphonie de couleurs et faites d'un pinceau hardi, préparèrent les succès de Constable au Salon de 1824.

*La Charrette à foin traversant un gué, le Canal en*

1. Thoré à Rousseau 1844, cité par Sensier, *Rousseau*, p. 48.

*Angleterre*, la *Vue près de Londres*, suscitèrent l'enthousiasme. Œuvres admirables de pure facture, à l'aspect fatigué, rugueux, inquiet. Cette technique recherchée, savoureuse, plut aux esprits par les préoccupations qu'elle trahissait. Elle était bien l'écho de cette inquiétude moderne qui naissait.

Déjà Bruandet et surtout Georges Michel avaient eu l'intuition du paysage nouveau et tracé des pages dignes d'être offertes en modèle. Mais, ignorés de leurs contemporains, ils furent sur eux sans influence.

Les Romantiques cherchèrent l'harmonie intrinsèque d'un tableau, ils étendaient ce souci jusqu'à se préoccuper de l'effet des couleurs dans le cadre d'or. Pour eux le tableau devait constituer avant tout une belle sensation, une sorte de joyau ; la vérité de l'observation restant secondaire.

Pour un semblable objet, il n'était pas d'excessives recherches. Decamps pratiqua une véritable alchimie, il faisait des mélanges secrets, inventait des procédés pour obtenir cette pâte riche, gluante, savoureuse, dont l'éclat s'est à peine terni. De même Rousseau, dont Sensier nous décrit ainsi l'atelier : « Il était vaste et sévère, c'était plutôt un laboratoire de penseur que le retrait d'un peintre de notre temps. On y respirait *un renfermé* de vieilles toiles, de vieux papiers, de palettes desséchées, de couleurs en évaporation, d'huiles grasses, de vernis, d'essences, de matières organiques innommées qui communiquait à ce refuge de l'esprit une espèce de terreur bienfaisante. Je me croyais comme chez un Faust de Dieu<sup>1</sup>. »

Ce cuisinage des couleurs, c'est le vocabulaire précieux que se crée chaque peintre pour s'exprimer, car

1. A. Sensier. *Rousseau*, p. 4-5.



c'est là le souci prédominant de ces analystes. En face de la nature, c'est toujours d'eux-mêmes qu'il s'agit, et comme ils ne tolèrent que des toiles harmonieuses, ils s'écartent insensiblement chaque jour de leur modèle.

Deux panneaux de Jules Dupré conservés au Louvre, le *Matin* et le *Soir*, sont caractéristiques de ces tendances. Dans une atmosphère indécise, parmi des empâtements vagues, des animaux s'élaborent, on devine des arbres. Cela est loin de la nature sentie par une âme, c'est une sonate de couleurs rêveuse, imprécise qui décele une tendance dangereuse.

Paul Huet, pour s'y être trop abandonné, ne sera jamais pleinement un maître. Déjà en 1837 il avait donné le *Matin*, rêverie pittoresque faite de chic. Après lui, après Dupré, les dessins de Victor Hugo où le même instinct s'exaspère. Puis c'est Ravier dont les aquarelles sont maintenant au Louvre. Sonates exquis, de nuances rêvées, c'est un mirage, une fantaisie anglaise à la Turner, auprès desquelles paraissent lourdes les œuvres de Monticelli.

Ainsi conçu l'art est une impasse ; il éblouit, mais il est stérile. Il ne se soutient que chez quelques cerveaux exceptionnels. C'est là l'écueil du Romantisme.

Mais le danger peut s'éviter et Théodore Rousseau y a échappé. Ni l'inquiétude, ni la recherche des effets fugitifs, ni la complexité de sa technique ne l'ont éloigné de la nature. Il voulait tout dire et s'il surchargeait sa palette et sa toile c'est qu'il se savait impuissant à tout exprimer. Il sentait confusément qu'au lieu de désigner les choses, il faudrait les indiquer par des équivalences, les suggérer « substituer l'impression juste à l'imitation rigoureuse<sup>1</sup> ». Dans son métier savant et embarrassé ger-

1. Ch. Blanc. *Les artistes de mon temps*, p. 437.

maient inconsciemment les audaces de l'impressionnisme et le malaise qu'il ressentait, que tous éprouvaient près de lui était précisément l'attente de la formule libératrice qui succéderait à de laborieux balbutiements.

Ainsi le Romantisme en s'appliquant au Paysage l'avait ressuscité. Les tendances dangereuses qu'il favorisait n'offraient qu'un péril passager et il apportait à l'art une âme qui le vivifia et une technique féconde qui portait en elle l'avenir.

## II

### LE PAYSAGE NÉO-CLASSIQUE

Impopularité du romantisme. — Réaction néo-classique.

Le paysage néo-classique.

Les maîtres néo-classiques. — Influence temporaire.

Corot.

Le Paysage a dû au Romantisme la vie de l'âme, et une langue nouvelle. Ces dons ne furent pas immédiatement compris, ils provoquèrent la surprise ou l'indignation : les yeux habitués aux précisions sèches s'effarouchaient des taches dont ils ne discernaient pas les intentions : si l'on veut retrouver plus près de nous une inintelligence analogue, il suffit de se reporter aux débuts de l'Impressionnisme.

Les mêmes plaisanteries faciles accueillirent, à quarante ans de distance, les deux écoles. La « danse des arbres », le « fouillis », « la soupe aux herbes », travestirent des tendances qui déroutaient par leur nouveauté.

Si vaines que ces railleries nous apparaissent, elles

THÉODORE ROUSSEAU

*Le Marais dans les Landes*

(Musée du Louvre).

UNIVERSITÉ  
DE PARIS

insensiblement les audaces de l'impressionnisme et de la poésie qu'il ressentait, que tous éprouvaient près de lui était précisément l'atteste de la formule libératrice qui succéderait à de laborieux balbutiements.

Ainsi le Romantisme en s'appliquant au Paysage l'avait ressuscité. Les tendances dangereuses qu'il favorisait n'offraient qu'un péril passager et il apportait à l'art une âme qui le vivifia et une technique féconde qui portait en elle l'avenir.

## II

### LE PAYSAGE NEO-CLASSIQUE

Le Paysage Neo-Classique est une école de la peinture qui se développe en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est caractérisée par une recherche de la clarté, de l'ordre et de la beauté idéale. Les artistes de cette école s'inspirent de l'antiquité et de la Renaissance pour créer des œuvres qui reflètent une vision idéalisée de la nature.

(Adresse de l'éditeur)  
 16, rue de la Harpe, Paris  
 Directeur : M. ROBERT

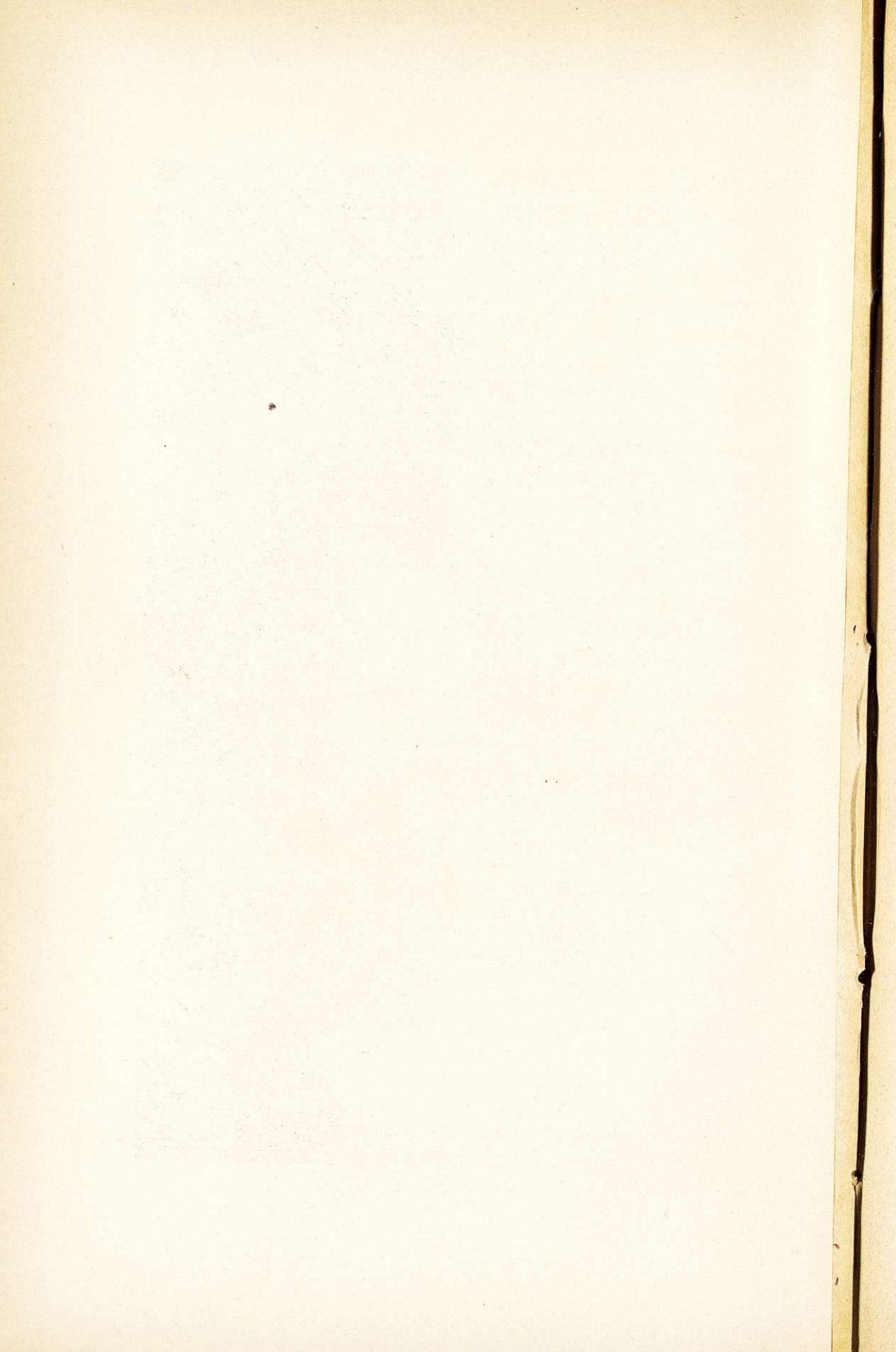
Le Paysage a de sa Romantisme la vie de l'âme, et une langue nouvelle. Ces dons ne furent pas immédiatement compris, ils provoquèrent la surprise ou l'indignation : les yeux habitués aux précisions sèches s'effrayaient des taches dont ils ne discernaient pas les intentions : si l'on veut retrouver plus près de nous une intelligence analogue, il suffit de se reporter aux débuts de l'Impressionnisme.

Les mêmes plaisanteries faciles accueillirent, à quarante ans de distance, les deux écoles. La « coupe des arbres », le « fouillis », « la soupe aux herbes » traversèrent des tendances qui déroutaient par leur nou-

veau que ces railleries nous apparaissent, elles



UNIVERSITY  
OF CALIFORNIA  
LIBRARY



n'indiquaient pas uniquement de l'inexpérience et des préventions. On pouvait de bonne foi refuser d'adhérer au Romantisme. Cela n'était pas une question d'hostilité d'esprit, mais d'hostilité de tempérament. Le Romantisme ne répondait qu'à la mentalité inquiète et forte de quelques-uns des contemporains ; il contrariait le génie français, amoureux de sobriété, de clarté, de précision. Il était le fait de sensibilités nerveuses, parfois un peu malades, et de cerveaux rêveurs ; il y avait en lui trop de choses amassées confusément, entrevues sans discernement ; il heurtait l'éducation classique du public.

En art, il ne représentait qu'une minorité. Les amis de la couleur ont toujours été en petit nombre en France, et c'est la ligne, nette, pure, facilement lisible, la coloration effacée, assujettie au dessin qui ont toujours prévalu dans le sentiment national. Les symphonies chaudes des romantiques, en vain faisaient la joie de l'œil, le tempérament raisonneur français réclamait d'un tableau plus qu'une sensation savoureuse ; il fallait que, devant une œuvre d'art, l'esprit aussi reçût satisfaction. Là où l'ordonnance logique faisait défaut, on pouvait jouir, on n'approuvait pas et une réaction instinctive tentait de se formuler.

Ce fut sous la monarchie de Juillet qu'elle se produisit. Ce qui prouve la sincérité de ce mouvement c'est qu'il ne s'adressait pas à la peinture seule. Elle n'en reçut, pour ainsi dire, que le contre-coup. Il débuta dans les lettres : Théophile Gautier et Musset en ressentirent les effets. Le signe manifeste de la réaction fut le demi-échec des *Burgraves* en opposition au succès qui accueillit la *Lucrèce* de Ponsard.

En 1837, Gautier et Lamartine se rencontraient dans un commun hommage à la Beauté antique. Avec sa fougue habituelle, Gautier écrivait : « Pour ma part, je

préfère à tous les truands du moyen âge le corps de marbre d'une belle nymphe antique qui fait baiser sa gorge au soleil sur sa couche de nénuphars et de glaïeuls<sup>1</sup>. » Lamartine, subissant le charme pénétrant de la Grèce, disait : « Oui, c'est un mystère, mais c'est un fait que l'image du beau, que le type du beau, que le sentiment du beau, se révèlent avec plus d'évidence et de force dans les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Cela ne se prouve pas, cela se sent. Demandez-le à tout homme qui a lu la Bible ou Homère, qui a vu le Parthénon ou l'Apollon du Belvédère. Le beau est antique... l'immuable antiquité nous domine toujours<sup>2</sup>. »

Musset dans son Salon de 1836 narguait dédaigneusement le Romantisme « bon, selon lui, à barbouiller les enseignes ». C'est le moment du triomphe d'Ingres et de son école.

Ary Scheffer change sa technique et bientôt apparaitront Chenavard, puis les néo-grecs, Gleyre et Gérôme.

Tous font effort pour retrouver la clarté linéaire, l'harmonie simple, et ramènent leur inspiration aux sujets antiques. Delacroix même reflète cette crise et après la *Bataille de Taillebourg* il peint une *Médée*.

\*  
\* \*  
\*

Le paysage subit aussi ce retour à l'antiquité, mais sous une apparence de réaction, c'est une révolution qu'il accomplit. Quelques jeunes gens, contemporains de Rousseau, mais formés tard, affirmèrent l'orientation nouvelle. Ce qu'ils peignaient était empreint de classicisme, non à la manière de leurs maîtres J-V. Bertin et Valen-

1. Cité par Lafenestre. *Artistes et amateurs*, p. 136.

2. Lamartine. *Discours sur l'enseignement*, mars 1837.



ciennes, mais avec une spontanéité qui les affiliait à Poussin. Aux « études maladroitement cousues<sup>1</sup> », qui constituaient, selon le mot de Girodet, le paysage impérial, ils opposaient une interprétation nouvelle de la nature. Disciples de Poussin, ces peintres ne tentaient pas de l'imiter servilement, mais ils s'appliquaient à ressusciter dans leur cœur la sincérité de sa vision.

L'Italie les appelait ; c'est dans la campagne où Poussin avait rêvé qu'ils devaient le mieux pénétrer le génie du maître. Ils retournèrent aux bords du Tibre et, en 1826, Edouard Bertin, Corot et Aligny se rencontrèrent près de Rome à l'auberge de la *Lepre*. Tous trois peignent la campagne romaine et, de retour en France, ils apportent une formule nouvelle, celle du paysage classique que l'on pourrait définir : le paysage italien vu par un œil français.

Essayons d'en préciser les principes et, puisqu'Aligny et Edouard Bertin sont oubliés maintenant, que seul le nom de Corot, surgit, appuyons sur Corot notre démonstration ; examinons *Agar dans le Désert* que le maître peignit en 1835.

C'est un paysage composé, mais non à l'aide de formules ou de recettes, l'artiste a dans l'expression désiré l'ampleur. Ampleur des masses, solidité des terrains, équilibre des formes dessinées, composent une œuvre sobre, sévère, d'inspiration tout ensemble, personnelle et classique. La couleur brune, sèche, âpre, sinon désagréable, a été visiblement dépouillée, par parti pris, de tout agrément. C'est une comparse qui ne doit pas usurper l'attention. Au premier plan, des falaises rocheuses, au loin des rochers composent des accords solennels. Dans cet art le chêne et le hêtre sont remplacés par des arbres

1. Notice sur Girodet dans ses *œuvres complètes*, I, XXXIX.

grêles dont le jet droit imite les colonnades : bouleaux, pins et peupliers. La nature enfin y appelle l'homme et si l'artiste ne se contente pas de plaquer des personnages, s'il accorde leur sentiments au caractère du paysage, c'est encore l'antiquité, c'est la mythologie ou, dans le cas présent, l'histoire sainte qui parlent à son imagination et lui fournissent des héros.

Un autre exemple, *Homère et les Bergers*, peint dix ans plus tard, ajoute aux groupes cadencés, aux plans toujours marqués avec une extrême précision, des fabriques estompées sans doute, mais solidement bâties, merveilleusement charpentées.

Ce paysage, inspiré par l'Italie auquel il emprunte ses thèmes, trouve à s'appliquer aux sites de France. Fontainebleau, où Rousseau et Dupré cherchaient à évoquer la variété vibrante de la nature, prend un aspect imposant et grave sous le crayon de Corot. Il y consacre en 1831 et 1833 deux études faites avec un parti pris de simple grandeur.

\* \* \*

Tel est le système : rappelons les artistes qui y ont conformé leur œuvre.

C'est, d'abord, Aligny (1790-1870) simple, froid, abstrait, qui s'inspire du Morvan, puis, au cours d'un voyage en Italie et en Grèce, note des paysages avec une raideur ingriste qui s'approche de la caricature. Dans son œuvre les gris dominant et se marient à des jaune-laitue, verdures pâles opposées à la « noirdure » de Rousseau.

Edouard Bertin (1797-1871) est à la fois plus distingué et plus humain. Ses dessins, agencés selon le mode classique, ont une tenue peu populaire, mais sont l'expres-

sion d'une âme élevée et rare. C'est la meilleure partie de son œuvre. Il ne demande à la nature ni une confiance, ni une émotion, mais une vérité formelle et quasi parnassienne. Ses études des *Ruines d'Agrigente*, de *Massa*, de *Méta* près du golfe de Naples, le *Nymphée de la Nymphe Egérie* frappent par leur noble ordonnance.

A côté de lui Paul Flandrin (1811-1902), délicat, mais timide, peint, en 1843 une page significative. Poussin est aux bords du Tibre, il médite, le pinceau prêt à fixer sa pensée. La campagne est sévère, nue, l'on aperçoit au loin le château Saint-Ange. C'est un hommage juste et ingénieux à un inspirateur.

Il faudrait citer encore Français, facile et inconsistant, Buttura, A. Desgoffes, Benouville, Chevandier de Valdrome.

Le mouvement fut assez fort pour poser son empreinte, au moins temporaire, sur des peintres aux tendances bien éloignées. Il agit naturellement sur les jeunes gens. Marilhat, avant d'être conquis par l'Orient, tire des sites de l'Auvergne des œuvres néo-classiques, Troyon, Daubigny sont un moment entraînés. Daubigny peint en 1840 dans une note inaccoutumée un *Saint Jérôme*; Troyon en 1841, *Tobie et l'Ange*. Cabat se débat pendant plusieurs années.

Les artistes mûris sont eux-mêmes impressionnés. Paul Huet expose, en 1841, des paysages composés; en 1843, il donne à un *Crépuscule* les beautés nobles et vagues du classicisme. Théodore Rousseau même reflète un jour ce souci nouveau de simplicité. Dans le *Dormoir d'Apremont*, on dirait que son nervosisme, son inquiétude de tout dire, s'apaisent. Decamps révèle des instincts de grandeur et de composition jusque-là insoupçonnés. Les *Muses au bain*; *Jésus sur le lac de Génésareth* sont des œuvres grandiloquentes et épiques. Les fables de La Fontaine, la *Grenouille et le Bœuf* ou le *Héron* servent

de prétexte à des paysages où préludent les lignes sobres qui se déploieront dans la *Bataille des Cimbres*.

\* \* \*

Cette influence partout répandue du néo-classicisme vers 1840 en montre la force. Sa gloire reste d'avoir produit Corot.

C'est près des néo-classiques les plus déterminés que Corot fit ses premières armes, c'est d'eux qu'il reçut ses premiers encouragements, et, dès 1825, lors de la rencontre de Rome, Aligny, pressentant son génie, disait : « Il sera notre maître à tous. » A cette époque Corot reçoit les conseils d'Ed. Bertin<sup>1</sup> et voici le souvenir qu'il en a gardé : « C'est à lui que je dois d'être resté dans la voie du beau. » Et, évoquant ensuite leurs études communes, il ajoute : « Quel instinct ! Quand nous allions tous trois avec Aligny, cherchant un motif dans la campagne de Rome, Edouard était toujours le premier à l'ouvrage et à la bonne place. »

De cette époque datent le *Forum* et le *Colisée*, images fidèles et « études très fameuses », disait Corot. Il y cherchait la perspective par des plans solides, « la sévérité et la grandeur des lignes<sup>2</sup> » et la notation exacte des valeurs avec ces tons gris, roses, argentins si personnels et si sobres.

Avec un minimum d'effort technique il obtient la sensation d'espace et l'impression de vie. De 1827 date le *Pont de Narni*, de 1835 *Agar*, de 1836 *Diane au bain* qui marquent une progression constante et, dans le

1. Gautier a associé Bertin, Aligny et Corot dans ses vers, à *trois Paysagistes*, 1839.

2. Corot, le 5 avril 1840, cité par Moreau-Nélaton, *Corot* p. 93.

*Verger*, 1842, Corot se montre complètement émancipé. La grandeur classique et le noble équilibre des formes resteront la marque de ses œuvres, mais il s'y ajoute encore une poésie intime et émouvante.

Parti de principes rigoureux, d'une pratique volontaire, Corot a transformé toute formule par l'Amour. Il est, avec Prudhon, avec André Chénier qu'il apprit à connaître par hasard en 1845, le plus grand peintre classique, classique par le sentiment. Ses personnages parlent pour nous et leur langage est éternel.

Ils disent les lieux communs de l'âme, la tendresse, la mélancolie, le charme de la solitude comme ses paysages fluides et musicaux évoquent les lieux communs de la nature : le printemps, la matinée, le crépuscule. Il exprime « le mouvement intime et éternel qui, même en ses heures d'apparent repos, révèle toujours l'âme active du monde <sup>1</sup> ».

Personnages, prairies, bois humides, étangs silencieux se répètent sans trêve dans son œuvre comme un écho de lyrisme intérieur, mais sans nulle monotonie. A mesure qu'il vieillit « la nature le connaît et l'aime et lui parle à l'oreille et lui dit des secrets que ni le sublime Poussin ni le Lorrain Claude n'ont jamais entendus <sup>2</sup> ».

Cet épanchement, cette sérénité, cette libération tardive appuyés sur un métier si probe, ce mélange virgilien de grandeur et d'intimité, mènent Corot à la peinture décorative.

En 1847 il signe le *Baptême du Christ* à Saint-Nicolas du Chardonnet, composition majestueuse, où le dessin est d'une précision extrême ; à Mantes, chez M. Robert,

1. Georges Lafenestre. *Artistes et amateurs*, p. 312.

2. Ed. About. *Nos artistes au Salon de 1857*, p. 120.

chez Decamps en 1855, à la villa Daubigny, dans l'église de Ville-d'Avray, il continue ses décorations si simples, si rêveuses, si pleines d'infini. Son art précède, annonce celui de Puvis de Chavannes, avec déjà ses tonalités grises, ses matités harmonieuses. On déplore profondément qu'une commande officielle ne lui ait pas permis de donner en cela toute sa mesure.

Déjà Hyppolyte Flandrin en 1838 avait fait dans le *Christ aux enfants* du musée de Lisieux, une large place au paysage, et c'est dans le même esprit qu'il entreprit la décoration de Saint-Germain-des-Prés.

Corot eut montré, avec plus de chaleur, ce que la peinture décorative, doit à la formule néo-classique.

Telle qu'elle est, son œuvre résume glorieusement l'effort néo-classique. Concentré, épuré en lui, nous en faisons mieux le bilan et nous démêlons que par le renouveau du classicisme, le paysage s'est enrichi du sentiment dont naîtra l'art décoratif : le sentiment de la sérénité.

### III

#### VERS LE RÉALISME

Insuffisance du romantisme et du néo-classicisme.

Influence du milieu. — Préludes du réalisme dans la littérature, dans la peinture de genre.

Les précurseurs et les ancêtres du paysage réaliste.

Théodore Rousseau et Daubigny, guides vers le réalisme.

Conclusion.

Au paysage libéré par le Romantisme, ayant acquis par lui une âme et une technique nouvelles s'est opposé un courant d'art contraire, passager, dominé par Corot :

JULES DUPRÉ

*Vaches au bord de l'eau*  
(Musée du Louvre).

Collection Thomy-Thiéry).

(Cliché Neurdein).

chez Decamps en 1853, à la villa Daubigny, dans l'église de Ville-d'Avray, il continue ses décorations si simples, si rétrouses, si pleines d'infini. Son art précède, annonce celui de Puvion de Chavannes, avec déjà ses tonalités grises, ses matités harmonieuses. On déplore profondément qu'une commande officielle ne lui ait pas permis de donner en cela toute sa mesure.

Déjà Hyppolyte Flandrin en 1838 avait fait dans le *Christ aux enfants* du musée de Lisieux, une large place au paysage, et c'est dans le même esprit qu'il entreprit la décoration de Saint-Germain-des-Près.

Corot eut montré, avec plus de chaleur, ce que la peinture décorative doit à la formule néo-classique.

Telle qu'elle est, son œuvre résume glorieusement l'art néo-classique. Ce style, épuré en lui, nous en donne une idée exacte. C'est un art qui, par le renouveau de la couleur et de la lumière, est enrichi du sentiment de la sérénité.

### III

#### VERS LE RÉALISME

Insuffisance du romantisme et du néo-classicisme.

Influence du milieu. — Préludes du réalisme dans la littérature, dans la peinture de genre.

Les précurseurs et les ancêtres du paysage réaliste.

Théodore Rousseau et Daubigny, guides vers le réalisme.

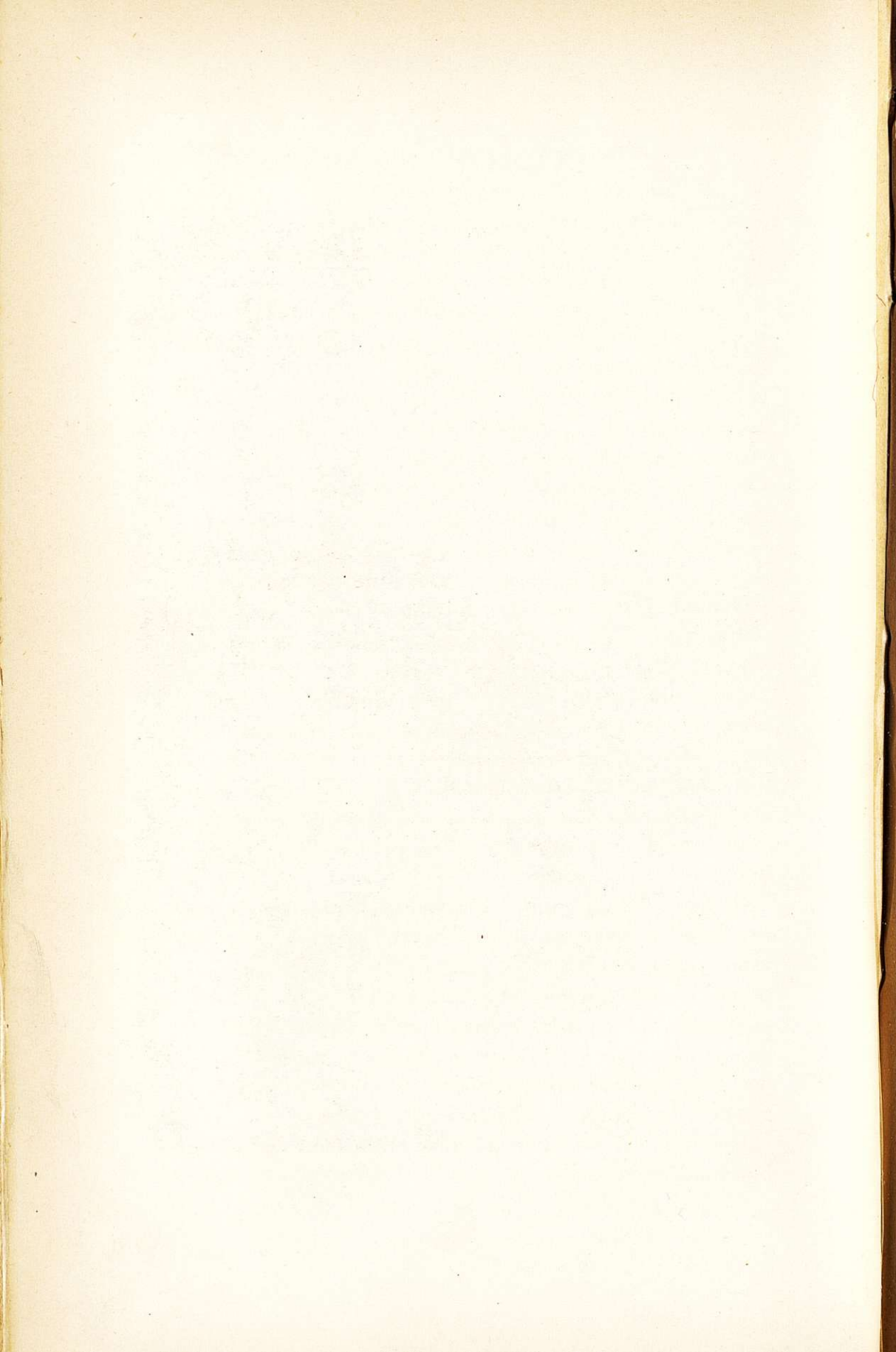
Conclusion.

Au paysage libéré par le Romantisme, ayant acquis par lui une âme et une technique nouvelles s'est opposé un courant d'art contraire, passager, dominé par Corot :





UNIVERSITY  
OF CALIFORNIA  
LIBRARY



le néo-classicisme. Ces deux tendances ont eu un caractère commun qui est de ne pas considérer la nature en elle-même comme une fin, mais de l'asservir à exprimer une idée ou un sentiment.

Deux œuvres très caractéristiques de leur groupe peuvent nous servir d'exemple : *L'Agar* de Corot a des qualités de symétrie, d'ordonnance, qui ne sont pas dans la nature. C'est plutôt une interprétation des beautés naturelles par une sensibilité humaine, interprétation qui ne choque pas, parce qu'elle est d'accord avec l'âme intime des choses. *La Mare* de Dupré, plus encore, est éloignée de la réalité. C'est, sous une apparence descriptive une méditation de coloriste. La signification des choses s'efface, le sujet même importe peu. Une paysanne n'est là que pour former un centre clair ; des masures ne sont que des taches harmoniques à l'ensemble.

Poète ou styliste, la nature jusqu'alors en vain leur a offert ses beautés, une sorte d'égotisme empêchait de les percevoir. Pour que le paysage accomplisse sa destinée il faut que l'artiste dépouille son orgueil, qu'un sentiment nouveau l'anime, sentiment d'amour véritable, d'humilité qui substitue à la poésie personnelle la poésie des choses elles-mêmes.

Cette évolution logique du paysage a été l'œuvre du Réalisme. L'étude de ce mouvement d'art est ingrate pour l'historien. Il y a eu une ascension lente vers le réalisme sans obtenir immédiatement des réalisations complètes, sans pénétrer dans la terre promise. Il faut dans nombre d'œuvres, dégager une idée destinée à germer plus tard, rechercher parmi des indications vagues, éparses, la marque d'un effort encore inconscient. Là, comme ailleurs, le milieu social est l'élément décisif de l'orientation nouvelle.

\* \* \*

Le Romantisme était né sous la Restauration du renoncement des esprits à la vie extérieure. Il avait servi d'aliment à ceux que le régime nouveau écartait de la politique. Sous la monarchie de Juillet l'activité sociale renaît ; chacun prend à la vie commune une part passionnée : débats parlementaires, émeutes dans la rue, sociétés secrètes, propagande légitimiste, bonapartiste, républicaine, révolutions de Pologne, guerres en Orient, sollicitent constamment les énergies. En même temps, les rêveries humanitaires exercent les imaginations, tandis que, dans les usines, se forme le parti socialiste. De là une succession d'art si opposée. Corot seul échappe à cette influence nouvelle qui se marque chez un Rousseau, un Delacroix, chez les artistes à la personnalité la plus forte, chez les plus fougueux romantiques. Son génie demeure tout rêveur et impassible parce que, célibataire et pensionné par son père jusqu'à cinquante ans, il reste en dehors des conditions sociales. Les modestes rentes dont il vit lui donnent le moyen de s'isoler de son temps, de s'en désintéresser.

Autour de lui, les cœurs s'échauffent, émus par leur temps, par leurs rêves. L'art reflète cet âge d'espérance, de velléités naïves qu'a raillé Musset. L'idée de solidarité s'étend à la nature, dont la conception se modifie. La nature est associée intimement à la vie de l'homme, on perçoit des rapports entre elle et la destinée humaine ; à mesure qu'on la découvre davantage, on l'aime avec plus d'abandon. Elle devient souriante et familière, elle est une force et une source de joie.

Au Salon de 1844 Papety, expose son *Rêve du Bonheur*.

C'est celui d'une nature belle, calme, se prêtant aux efforts humains. Au fond d'un site heureux une vapeur passe, vapeur que l'artiste remplaça ensuite par un temple grec, « ce qui, lisait-on dans l'*Artiste*<sup>1</sup>, est peut-être plus commun, mais ce qui est plus sévère que le socialisme en peinture ».

Les *Bœufs* de Pierre Dupont et ses autres chansons paysannes reflètent ce goût nouveau pour une nature champêtre, agreste. Désormais les sites pittoresques, les aspects théâtraux du romantisme ne prévaudront plus contre la campagne simple, la nature prime-sautière et féconde. « La plus pauvre allée avec ses baguettes toutes droites sans feuilles, dans un horizon plat et terne en dit autant à l'imagination que les sites les plus vantés<sup>2</sup>. »

De cette époque date la passion des voyages, passion saine que viendra seconder le développement des chemins de fer. Et le voyage ne sera plus seulement la quête d'inconnu, d'étrange, de grandiose, c'est un souci de délassement, de repos, d'amour naïf de la nature qui guidera vers Dieppe les bourgeois du Marais.

Une évolution parallèle est marquée dans la littérature.

Dès 1829 paraît *Joseph Delorme* dont « les seules distractions étaient quelques promenades à la nuit tombante sur un boulevard extérieur ». Et en 1832 l'*Arrosoir* de Gautier devance la poésie intimiste :

Dans son petit jardin que j'aimais à la voir  
A grand'peine portant un léger arrosoir  
Distribuer en pluie à ses fleurs desséchées  
Par la chaleur du jour, et vers le sol penchées  
Une eau douce et limpide...

1. *L'Artiste*, 2 juin 1844, p. 80.

2. Burty. *Lettres d'Eugène Delacroix*, p. 131.

Le poète aime encore :

Dans le Parc Saint-Fargeau voir les petites filles  
Emplir leurs tabliers de pain de hannetons <sup>1</sup>.

Chez Victor Hugo la Révolution de 1830 suscite un élan vers le Réalisme. Dans *les Chansons des Rues et des Bois*, il proclame que :

Rien n'est haut ni bas ; les fontaines  
Lavent la pourpre et le sayon ;  
L'aube d'Ivry, l'aube d'Athènes,  
Sont faites du même rayon.

C'est le temps où Balzac, avec l'ampleur de son génie lucide fouille et dégage l'âme des *Paysans*, où George Sand décrit avec amour les plaines, les bocages, la nature médiocre de son Berry.

Le mouvement littéraire tend de toutes parts au réalisme ; l'art, plus gauchement, mais d'un élan aussi unanime, trahit les mêmes aspirations. Delacroix dans une heure d'élan unique avait peint *la Liberté aux Barricades*, œuvre sublime qui restera isolée dans son œuvre. Des maîtres médiocres, Grenier, Duval Lecamus ou Beaume, s'engagèrent dans le chemin où il n'avait fait qu'un pas.

Leurs essais sont d'une facture sèche, pauvre, et, par défaut d'inspiration, souvent proches de la caricature ou de la niaiserie, mais bientôt le but nouveau se dégage.

Le *Maître d'école*, les *Petits paysans surpris par les loups* précèdent les *Bambins* et les *Coups décisifs* (1836) où Decamps déploie son génie.

1. Poésies 1820-1832. Lire encore *Paysages*, *Le Sentier*, *Farniente*, *Pan de mur*, *Point de vue*, *Villanelle rythmique*, etc.

Quelques-uns, non contents du tableau de chevalet, se hasardent à couvrir de grandes toiles. Au Salon de 1841 on voit de Barker, des *Braconniers* de grandeur naturelle; déjà en 1838, Jeanron avait offert les *Forgerons de la Corrèze* aux vues divergentes de la critique.

Thoré salue avec sympathie la formule réaliste; il en entrevoit la grandeur. « C'est de l'art nouveau par la forme et par le fond et l'un ne pouvait aller sans l'autre, car en entrant dans cette sympathie populaire il fallait aussi renouveler en même temps la forme abâtardie, c'est-à-dire exprimer tout ce qu'il y a de noblesse et de grandeur dans la nature humaine de toutes les classes. Que M. Jeanron nous fasse donc encore de ces émouvantes peintures... M. Jeanron porte une grande responsabilité, c'est lui qui comprend le mieux la direction de l'art moderne et qui l'exprime avec le plus de verdeur. »

Gustave Planche, au contraire, se croit obligé de défendre la dignité de l'art, il maintient que « la reproduction littérale de la réalité ne suffit pas pour exciter, pour nourrir l'admiration.<sup>1</sup> » Il ne croit pas que « le procès-verbal appartienne au pinceau<sup>2</sup> » et il oppose au réalisme les droits de la beauté et du style.

Ces polémiques sont d'ailleurs confuses; par un singulier retour on reproche au romantisme de « trahir dans son œuvre la réalité » et ainsi on l'assimile au classicisme contre lequel il s'insurgea si violemment.

Les courants d'opinion heurtés trahissent l'incertitude d'une période en travail.

Un art nouveau est proche et le mouvement qui le crée s'étend au Paysage.

1. *Revue des Deux Mondes*, 1828, p. 673.

2. *Revue des Deux Mondes*, 1837.

\* \* \*

Les paysagistes ont toujours prêché le respect de la vérité, mais cet hommage s'accompagnait de discrètes réticences.

Joseph Vernet conseillait au jeunes gens qui se destinent à l'étude du paysage, de « copier le plus exactement possible, tant pour la forme que pour la couleur, et ne pas croire mieux faire en ajoutant ou en retranchant ». Mais il ajoutait : « On pourra le faire dans son atelier, lorsqu'on veut composer un tableau<sup>1</sup>. »

De même, la conscience et la simplicité de Corot en face de la nature sont corrigées par le souci du beau dans l'art. Ce qu'il faut peindre c'est la vérité, mais « baignée dans l'impression que nous avons reçue à l'aspect de la nature<sup>2</sup> ».

Les Ingristes avaient le culte du vrai, mais ils recherchaient « avant tout, la beauté des lignes, l'harmonieux balancement des masses<sup>3</sup> ».

Ces réserves toujours différentes et toujours renouvelées devaient, quelque jour, disparaître. Il était de l'essence du paysage d'aiguiller vers le réalisme et d'en favoriser le développement.

Déjà la formule nouvelle s'était exprimée : un maître admirable, mais demeuré inconnu, Georges Michel (1763-1843), peignait des intérieurs de forêts près de Paris avec une recherche de milieu savoureux et simple.

Il avait représenté dans des œuvres saisissantes de

1. Jay. *Recueil de lettres*, 1817.

2. Moreau Nélaton. *Corot*, p. 172.

3. Paul Flandrin (18 septembre 1893) cité par Raymond Bouyer dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juillet 1903.



simplicité vigoureuse le Montmartre d'alors, les mame-lons pelés, vêtus d'herbe rare, la tache blafarde des carrières, et les moulins solitaires<sup>1</sup>.

Son métier fruste avec des empâtements robustes, le choix de ses sujets auraient eu une influence considérable sur ses contemporains s'il n'en eût vécu ignoré.

Géricault, mort trop jeune, avait retracé la grandeur de l'humble réalité quotidienne dans son *Four à plâtre* du Louvre. Xavier Leprince, malgré une technique étroite avait animé ses vues de Honfleur d'un sentiment tout hollandais. Une mort prématurée l'empêcha aussi de se libérer complètement.

Un métier étroit gâte les œuvres de Dagnan qui peint de très curieuses vues de Paris<sup>2</sup>, et c'est encore cette langue étriquée qui rend insupportables les œuvres de l'école de Lyon, malgré la bonne foi de son effort.

Vers 1824, un groupe d'artistes de cette ville, Duclaux, Boissieu, Belloy, surtout Grobon, recherchait à peindre le plein air, comme le témoigne le tableau d'Antoine Duclaux<sup>3</sup> qui représente une halte d'artistes dans la campagne. Malheureusement, les mêmes défauts qui déparaient les œuvres de Richard et de Révoil, précurseurs lyonnais du Romantisme, se retrouvent ici : pauvreté de la palette, aspect émaillé de la toile qui donnent une apparence de procès-verbal à des œuvres d'une inspiration sincère.

Ces essais, pour curieux qu'ils soient, eurent peu d'action effective sur l'éclosion du paysage réaliste. Les

1. « Rien n'est plus beau que l'aspect de la grande butte, quand le soleil éclaire ses terrains d'ocre rouge veinés de plâtre et de glaise, ses roches dénudées et quelques bouquets d'arbres encore assez touffus, où serpentent des raisins et des sentiers » Gérard de Nerval. *La Bohème galante*. Promenades et souvenirs. La butte Montmartre.

2. Le *Faubourg Poissonnière en 1834*, au musée Carnavalet.

3. *Halte d'artistes lyonnais* au musée de Lyon sous le n° 378.

Hollandais, la mode provincialiste furent des agents plus efficaces.

L'influence des Hollandais fut à la fois puissante et restreinte ; la largeur de leur conception eût pu servir de modèle aux peintres si elle n'avait eu pour moyen d'expression un métier trop serré. A les suivre exactement, on s'engageait dans une impasse. Cabat, qui dans l'*Etang de Ville-d'Avray* s'est rappelé de trop près le *Buisson* de Ruysdaël a fait une œuvre d'allure décevante. Son tableau apparaît archaïque ; la langue du xvii<sup>e</sup> siècle qu'il s'est appliqué à parler ne convient plus à la complexité des sentiments de notre âge.

L'écart était décidément trop profond entre le génie hollandais du xvii<sup>e</sup> siècle et le nôtre, et il ne faut pas s'exagérer l'importance de leur intervention. Fromentin, qui a étudié ce point d'histoire délicat leur a fait une trop belle part.

Si l'exemple de Ruysdaël a pu être fécond pour la libération du paysage, c'est seulement à titre d'excitation. Au contact des maîtres, les peintres ont rejeté les formules factices, et senti le prix de l'absolue sincérité. Mais ils ne pouvaient rendre à leur cœur la simplicité et la santé et, pour exprimer une mentalité enrichie et malade, il leur fallut user d'une langue nouvelle.

Vers la fin de la Restauration, un désir nouveau vient seconder le mouvement réaliste naissant, désir de connaître la France. A cette époque le baron Taylor demande à des artistes tels que Bonington, Isabey, d'illustrer les recueils d'un *Voyage pittoresque* en France. Les planches de ces artistes témoignent d'une recherche du singulier, de l'exceptionnel qui précède le pur réalisme.

Quelques peintres se cantonnent volontiers dans un coin de terre, se spécialisent dans la peinture savou-



COROT

*L'Églogue*

(Musée du Louvre).

(Collection Thomy-Thiéry).

Hollandais, la mode provincialiste furent des agents plus efficaces.

L'influence des Hollandais fut à la fois puissante et restreinte ; la largeur de leur conception eût pu servir de modèle aux peintres si elle n'avait eu pour moyen d'expression un métier trop serré. A les suivre exactement, on s'engageait dans une impasse. Cabat, qui dans l'*Étang de Ville-d'Avray* s'est rappelé de trop près le *Buisson* de Ruysdaël a fait une œuvre d'allure décevante. Son tableau apparaît archaïque ; la langue du xvii<sup>e</sup> siècle qu'il s'est appliqué à parler ne convient plus à la complexité des sentiments de notre âge.

L'écart était évidemment trop profond entre le génie hollandais du xvii<sup>e</sup> siècle et le nôtre, et il ne faut pas exagérer l'importance de leur intervention. Fromentin, qui a étudié ce point d'histoire de l'art leur a fait une trop belle part.

Si l'exemple de Ruysdaël a été un autre fécond pour la libération du paysage, c'est seulement à titre d'excitation. Au contact des maîtres, les peintres ont rejeté les formules factices, et senti le prix de l'absolue sincérité. Mais ils ne pouvaient rendre à leur cœur la simplicité et la santé et, pour exprimer une mentalité enrichie et malade, il leur fallut user d'une langue nouvelle.

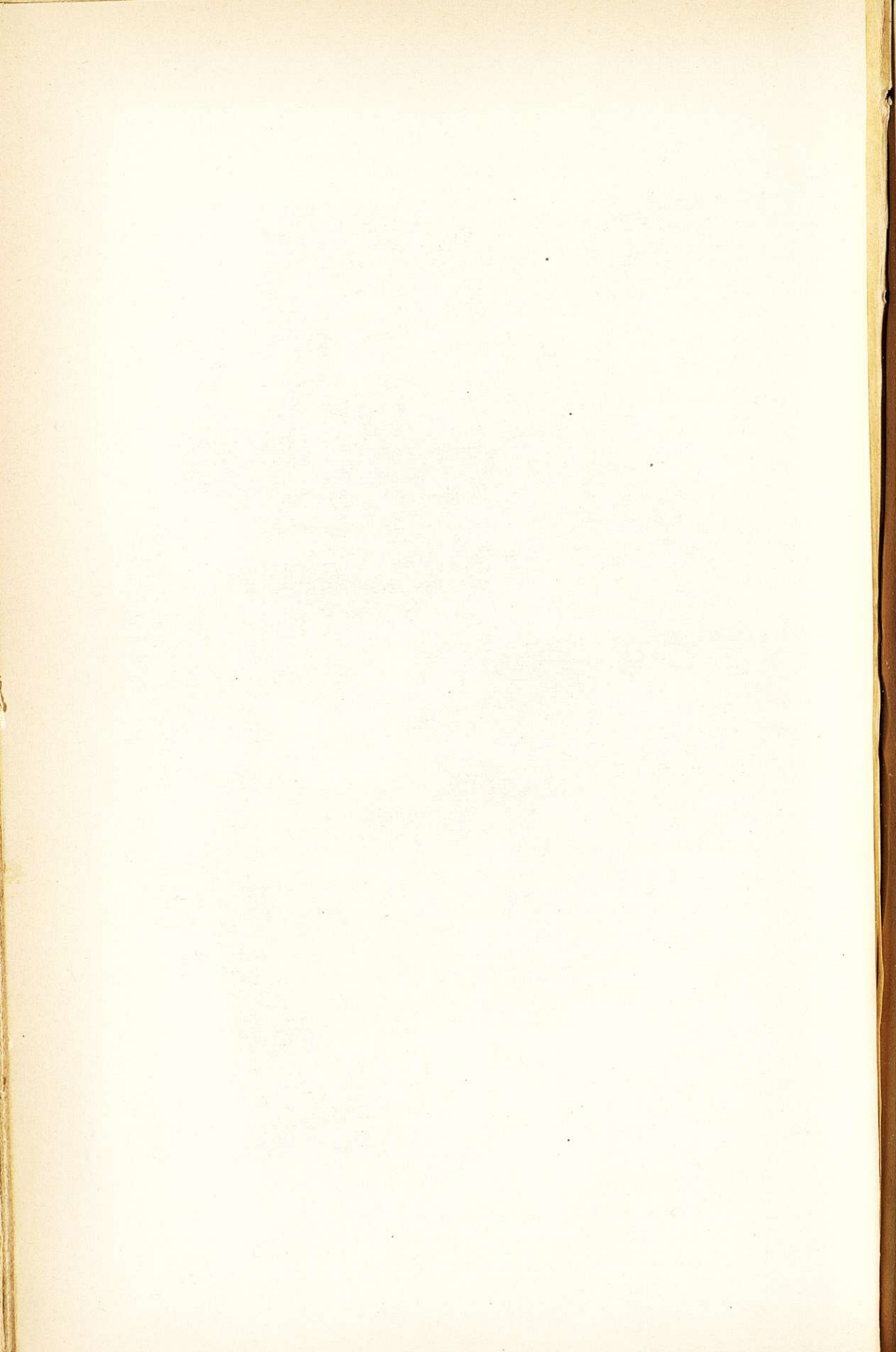
Vers la fin de la Restauration, un désir nouveau vient seconder le mouvement réaliste naissant, désir de connaître la France. A cette époque le baron Taylor demande à des artistes tels que Bonington, Isabey, d'illustrer les recueils d'un *Voyage pittoresque* en France. Les planches de ces artistes témoignent d'une recherche du singulier, de l'exceptionnel qui précède le pur réalisme.

Quelques peintres se cantonnent volontiers dans un coin de terre, se spécialisent dans la peinture savou-



COROT

UNIVERSITY OF CALIFORNIA



reuse d'une province, soit que le paysage, les hommes, les bêtes, tentent plus spécialement, par leur ligne, leur costume, leur galbe, le tempérament du peintre.

La Bretagne que chante Brizeux est célébrée par les frères Leleux. *Braconniers bretons, bûcherons bas-bretons, Rendez-vous de Paysans bas-bretons* font sensation aux Salons de 1839, 1840, 1841. Hédouin grave les œuvres des deux frères. Et c'est en leur honneur que l'épithète de *réaliste* est tout d'abord mise en circulation : « Les Lereux sont toujours des réalistes de premier ordre », dit Arsène Houssaye, dans l'*Artiste* en 1846. En 1844 et 1845 paraissent, coup sur coup, quatre ouvrages illustrés consacrés à la Bretagne.

Flers peint la Normandie et Louis Leroy y trouve des sujets d'eau-forte. Jules Dupré voit d'un œil curieux les Berrichons. Loubon décrit la région pyrénéenne.

Les animaliers comme Brascassat, Rosa Bonheur, pénètrent dans les villages. Secs encore, Troyon élargira leur manière sans entrer cependant davantage dans l'intimité de la nature.

Leleux va jusqu'à peindre un porcher et Gautier s'indigne contre une œuvre « qui annonce un grand talent à peindre des cochons. Pourquoi, ajoute-t-il, n'a-t-il pas fait de son porcher un enfant prodigue gardant les pourceaux, c'était un moyen de donner de l'importance à sa composition<sup>1</sup> ».

La gravure, l'eau-forte renaissent pour mieux seconder la multiplicité des études ; la lithographie dans son éclat offre un filon nouveau au réalisme et la photographie, à peine découverte, offre déjà ses suggestions et son concours.

1. *La Presse*, 8 mars 1837.

\* \* \*

Malgré tout, ce sont encore les maîtres du paysage : Rousseau, Corot, Daubigny qui ont le plus efficacement préparé le réalisme. Ils ont pratiqué le plein air comme en font foi les estampes du temps, de Marvy ou de Français, où l'on voit des peintres vêtus de blouses, de guêtres, prêts à affronter les expéditions difficiles, les intempéries pour surprendre les beautés les plus rares de la nature<sup>1</sup>.

Une anecdote témoigne que Corot, ainsi accoutré, fut pris par les paysans pour le domestique de son ami Dutilleux.

Ces études faites devant le réel sont multipliées parfois avec une sorte d'acharnement. Corot suscitait le scandale à la Rochelle parmi ses confrères provinciaux en reprenant cinq fois de suite le même sujet.

Cette assiduité à l'étude de la nature ne fut pas, il faut le dire, purement volontaire. Corot, Rousseau seraient rentrés dans leurs ateliers y composer de grands tableaux s'ils avaient trouvé des acheteurs ; le manque de commandes les obligea à s'en tenir à ces notations qui dans leur pensée n'étaient que des travaux préparatoires.

Ainsi, par un hasard curieux, l'inintelligence de leurs contemporains fut bienfaisante. Faute de tableaux à faire, l'art s'enrichit de bijoux inestimables et inconsciemment la cause du réalisme progressa.

Par toute une partie de son génie Rousseau est éloigné du réalisme. Sa technique inquiète surchargée d'inten-

1. *Etudes de paysages* par Marvy, frontispice 1841 ; *Un été à la campagne* par le même, frontispice, 1844. — *Les artistes contemporains*, frontispice par Français, 1846.



tions, sa conception étroite du tableau à coupe régulière, où dans une petite toile de 4, il s'efforce de faire tenir tout un panorama, l'habitude qu'il a de peindre des lointains, son antipathie pour l'homme qui joue dans son œuvre un rôle secondaire sont autant de barrières à l'expression simple, directe de la nature. Mais, par ailleurs, l'acuité, la netteté de ses « grands yeux fixes et voraces qui n'en avaient jamais assez<sup>1</sup> », son besoin de vérité, son cerveau sain le conduisent vers le réalisme.

Le signe caractéristique de cette évolution, c'est l'éclaircissement de la palette. Il faut que les tons clairs du printemps ou lavés de l'automne évincent cette « noir-dure » qui assombrit les œuvres romantiques. Il faut que le peintre, selon le conseil de Corot donne « l'aspect de la couleur vraie, sortant de votre œil, sans penser à aucune autre peinture<sup>2</sup> ». Les néo-classiques y prépareraient par l'affectation des tons pâles qui, malheureusement restaient chez eux, conventionnels.

Rousseau inaugura le vert du printemps à l'exposition de 1849 par un *Intérieur de forêt*<sup>3</sup>. « Enfin le décor vivant, nuancé par les saisons et par les heures, commençait de frémir sur la toile<sup>4</sup>. »

Rousseau qui avait indiqué la voie ne s'y engagea pas. Il était trop grand et trop personnel pour cette terre promise; d'autres artistes d'une personnalité moins puissante se laisseront aller davantage au courant qui les domine. Déjà Flers, contemporain de Rousseau, est plus proche de nous par la naïveté de ses impressions et sa mentalité plus prosaïque. Daubigny, Chintreuil, moins

1. Thoré. *L'Artiste*, 16 juin 1844.

2. 22 août 1825. Moreau-Nélaton, *Corot*, p. 69,

3. Ch. Blanc. *Les artistes de mon temps*, p. 440.

4. G. Geffroy. *La vie artistique*, t. III, p. 155-157.

complexes et moins complets encore se sont laissés plus pleinement conquérir.

Daubigny n'est pas semblable à lui-même selon qu'on l'étudie en différentes parties de son œuvre. De tempérament joyeux et médiocre, « trop impressionnable et trop prime-sautier pour raisonner un système<sup>1</sup> », il n'a pas de prédilection intime. La collection Thomy-Thiéry le montre affilié à Rousseau, redisant avec agrément ou minutie les harmonies romantiques. La Centennale de 1900 avait groupé des toiles qui marquaient à l'opposé ses tendances réalistes.

Les *Bords de l'Oise* (du musée de Reims) portent trace de ces doubles préoccupations ; mais, dans la *Mare* (du Palais de Compiègne), on discerne une notation plus sommaire et une tendance aux tonalités claires. Le *Printemps* de 1857 est encore émancipé davantage. Le *Marais d'Optévoz*, de la même année, est tout près de nous. La palette est claire, lavée et, dans les *Vendanges*, les paysans, les lignes des cabanes expriment déjà le paysage actuel. Mais ici nous dépassons les limites de cette étude ; l'œuvre date de 1848 ; déjà Millet, Courbet se sont affirmés.

\* \* \*

En nous bornant au mouvement révolu entre 1815 et 1848 nous voyons que le néo-classicisme s'est imposé comme une protestation artificielle et éphémère opposée au Romantisme. Le Romantisme lui-même marque la fièvre d'une époque ; il fut transitoire sous ses formes littérales ; en réalité il contient les germes de l'art moderne tout entier, y compris le réalisme.

1. Henriët Daubigny, p. 3.

C'est une époque féconde que celle où tant d'idées ont pu naître et croître. La collection Thomy-Thiéry, la Centennale de 1900 en ont dégagé la physionomie admirable ; période étrange et vivante, où dans une floraison touffue, s'est épanoui le génie français.

Les contemporains devinaient cette grandeur qu'ils ne pouvaient embrasser tout entière. Ils attribuaient volontiers, parmi les peintres, la première place aux paysagistes et, sans doute, ils avaient raison. Sous leurs yeux, les paysagistes enfantaient à l'envi des chefs-d'œuvre ; d'un geste puissant, ils montraient la voie où devait s'engager l'avenir. Précurseurs d'un art décoratif nouveau, de l'impressionnisme et du réalisme, ils réveillaient peu à peu les esprits engourdis dans les rêves romantiques et classiques.

Tandis qu'ils disaient les émotions dont les enivrait la nature, ils libéraient l'art attardé aux formules anciennes, et préparaient la société nouvelle à se dégager des mirages, à se chanter elle-même ; prophètes clairvoyants, parce qu'ils furent sincères et qu'ils aimèrent avec passion la vie.

---

