

Gazette des beaux-arts (Paris. 1859). 1913/07-1913/12.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

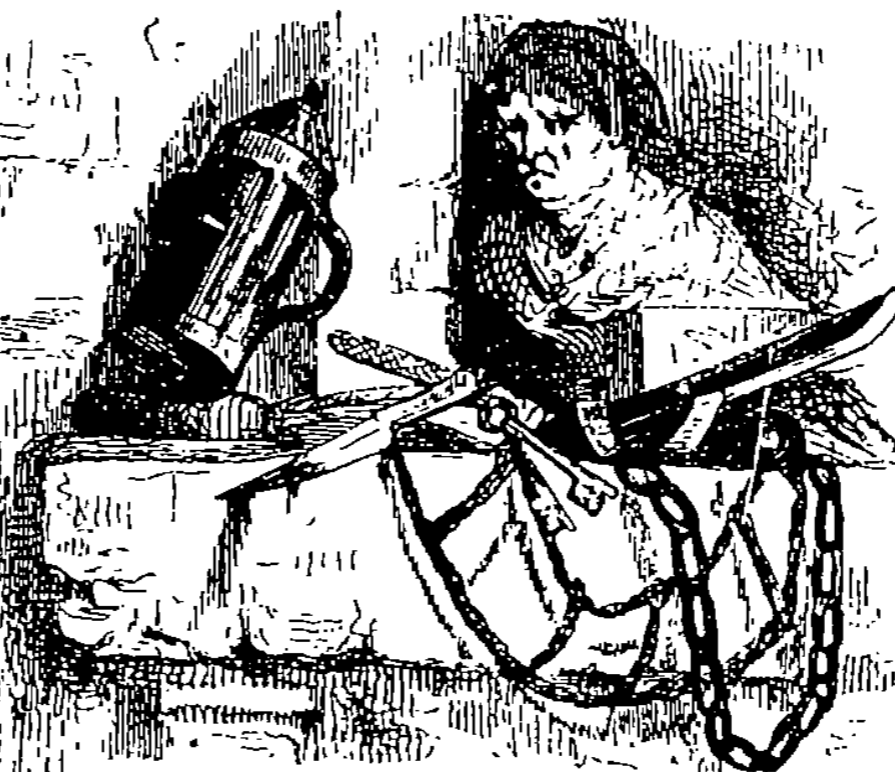
6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.



LA RUE PIERRE LESCOT.
DESSIN PAR CÉLESTIN NANTEUIL
(Extrait de « Les Rues de Paris », 1844.)

X. — 4^e PÉRIODE.



LA GENÈSE DU RÉALISME

AVANT 1848

(PREMIER ARTICLE)

De grands noms, de grandes œuvres illustrèrent la peinture française sous la monarchie de Juillet. Pourtant, malgré Delacroix, Decamps, Ingres, Corot, Théodore Rousseau et leurs émules, les contemporains n'eurent pas le sentiment qu'ils traversaient une période d'art glorieuse. Ils eurent, au contraire, l'impression de tâtonnements pénibles, de douloureux enfantements, de querelles sans issue.

« Nous sommes dans une période de transition », écrit-on en 1833¹; « l'art français est loin de

1. A. Le Go, *Salon de 1833* (*Revue de Paris*, mars 1833, p. 32). — Même note chez Gustave Planche, *Salon de 1833* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1833, p. 497) et chez Jal, *Causeries du Louvre*, 1833, p. 410.

déchoir, la vie l'anime et l'échauffe, mais cette vie incertaine et inquiète le précipite dans bien des erreurs et des tâtonnements... Il hésite et ne sait quel parti prendre, » répète Auguste Barbier en 1837¹. « L'époque de transition dure encore, » proclame Artaud l'année suivante², « et l'on ne peut prévoir quand nous en sortirons. » Les Salons se succèdent et les doléances se renouvellent : « Depuis quelques années », écrit Laviron en 1841³, « la peinture moderne présente un singulier caractère de tâtonnement et d'incertitude. Les artistes les plus éminents ne produisent plus qu'au milieu de l'hésitation et du doute. » « Où va l'art ? » se demande Louis Peisse⁴, « est-il en progrès ou en décadence ? peut-on, d'après ce qui se fait, prévoir ce qui se fera ? L'œil le plus pénétrant ne saurait regarder bien loin dans la fortune future de l'art ;... non seulement la destinée, même prochaine, de l'art dépasse la portée de nos prévisions, mais son état présent nous échappe. » Le Salon de 1847 trahit, aux yeux de Paul Mantz⁵, « dans son aspect multiple et bigarré, le regrettable état de désunion et d'antagonisme où nos artistes se traînent aujourd'hui. »

Salons intéressants, œuvres de premier ordre, mais talent mal employé ; aucune fixité, point de direction, une dispersion fatigante, ou, selon le mot de Henri Heine, « anarchie bigarrée⁶ », telle est l'antienne qui, entonnée en 1831, retentit jusqu'en 1848.

Cette impression ne s'est pas effacée et, depuis lors, les écrivains qui ont jeté sur cette période un regard rétrospectif l'ont souvent envisagée comme une époque d'attente, de torpeur ou de stagnation⁷.

Il convient de rappeler brièvement quelques-unes des raisons par quoi se justifie un semblable sentiment.

Au moment où avait éclaté la révolution de Juillet, une lutte artistique se livrait, passionnante, menée par des jeunes gens contre des adversaires qui, sous l'attaque, semblaient avoir retrouvé une jeunesse nouvelle. L'école de David, menacée dans son hégémonie

1. *Salon de 1837* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1837, p. 173).

2. *Le Courrier français*, 2 mars 1838.

3. *Le Salon de 1841*, p. 7.

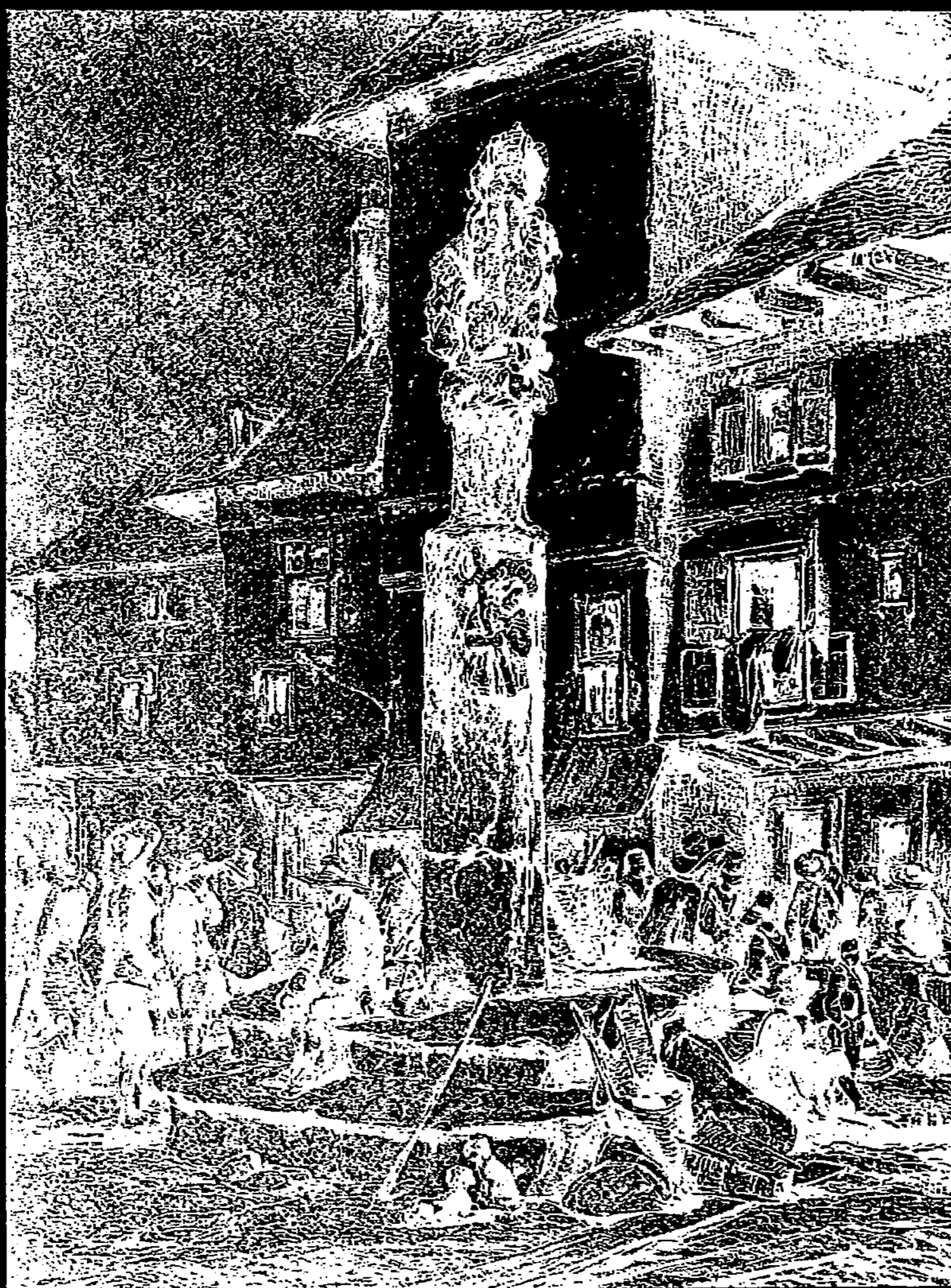
4. *Salon de 1843* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1843, p. 287).

5. *Salon de 1847*, p. 8.

6. Lettre du 7 mai 1843 sur le *Salon* (*Lutèce*, 1855, p. 340).

7. « Espèce de torpeur artistique » (Armand Dayot, *Un siècle d'art*, p. 78). — « Stagnation d'attente » (Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 114). — « Un moment où les peintres se montraient pleins de doute et d'effarement. » (Eug. Montrosier, *Les Artistes modernes*, II, p. 30).

et dans sa vie, se défendait contre les novateurs, enfants perdus de plusieurs causes, qu'une haine commune avait rapprochés et qu'on désignait par le terme significatif et vague de Romantiques. Le



VUE DE CHAUDESAIGUES, LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'ISABEY (1831)

(Extrait des « Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France » du baron Taylor.)

public attendait anxieux l'issue de la querelle, s'étonnait qu'elle eût déjà si longtemps duré, se persuadait qu'elle se terminerait par la victoire totale de l'un des deux partis, chacun, selon son tempérament, escomptant la ruine de l'École ou la déroute des novateurs.

La lutte continua sous la monarchie de Juillet, et, d'année en

année, on en attendit vainement la fin. Elle était, en effet, sans issue. L'école proprement dite n'existait pour ainsi dire plus. Les manifestations séniles de Gros, les travaux corrects de quelques élèves obstinés, étaient impuissants à la galvaniser; mais les idées qu'elle avait longtemps incarnées subsistaient sous des formes nouvelles. Le besoin de logique, de correction et de pureté formelles, de spiritualité, s'opposait, irréductible, au jeu de l'imagination libre, à la prédominance du sentiment, à l'instinct de la vie. Entre la ligne et la couleur, la raison et la passion, la vie charnelle et l'abstraction mystique, le combat était éternel.

La fréquence des Salons rendit plus irritantes les manifestations d'oppositions essentielles et l'on eut bientôt l'impression d'un piétinement.

Le public, amoureux de discipline, désireux d'admirer en tout repos des œuvres unanimement révérees, se débattait au milieu de cette confusion. Incapable de prendre un parti, intolérant par tradition, il demandait en vain un mot d'ordre aux critiques divisés.

Les critiques se lassaient de répéter des anathèmes ou des prédictions stériles; l'indifférence se propageait, sinon pour les œuvres, au moins à l'égard des manifestes et des doctrines.

Enfin, parmi les artistes mêmes, ceux dont l'énergie n'était pas égale au talent et qui étaient incapables de se créer une norme, donnaient le spectacle affligeant d'indécisions et de métamorphoses perpétuelles.

D'ailleurs, nul espoir de salut, aucune autorité. L'Institut n'en imposait plus ni au gouvernement, ni au public. Eût-il été plus fort que l'anarchie aurait subsisté, car il avait lui-même été pénétré du mal que le Romantisme avait révélé. L'Institut se dissolvait dans l'individualisme.

La répugnance presque générale du public à admettre cet individualisme, loi désormais inéluctable des sociétés contemporaines, fut une des causes essentielles du malaise qui fut alors ressenti.

Il y eut d'autres raisons de désarroi. Les problèmes qui s'étaient posés avant 1830 et qui ont été examinés de 1830 à 1848 étaient d'esthétique pure et ont pris l'apparence de querelles formelles ou techniques. Nous savons qu'entre les Davidiens, Ingres et Delacroix, entre les paysagistes de tradition et les paysagistes novateurs se débattaient des questions de la portée la plus élevée : prééminence de la vérité sur l'abstraction, de la beauté sur le caractère, de la plastique sur le drame, de la délectation spirituelle sur le senti-

ment. Ces questions, si elles s'étaient directement posées devant le public, seraient certainement demeurées inintelligibles au plus grand nombre. Mais, comme chaque artiste mettait au service de ses préférences intimes des modes différents d'expression, la foule n'aperçut que ces divergences extérieures et réduisit le débat à une chicane de procédés. Les artistes apparurent donc comme des virtuoses qui se disputaient sur le mérite de leur style, de « leur coup d'archet ». On s'amusa quelque temps de leur dispute, puis on en fut lassé,



LE SOUPER, DESSIN DE HENRI BARON, GRAVÉ PAR HARRISON

(Extrait de « Les Beaux-Arts, illustration des arts et de la littérature », t. I [1843].)

parce qu'aussi bien très rares étaient des amateurs capables d'en suivre de près les péripéties.

Les artistes, de leur côté, se sentirent délaissés; les plus grands d'entre eux se détournèrent de la masse et la méprisèrent parce qu'elle ne les comprenait pas. Ils prétendirent se passer de ses suffrages et ne relever que de leur propre jugement. Mais ils souffrirent de leur isolement et le public désemparé souffrit aussi de ce divorce.

Cet éloignement réciproque contribua à la persistance de la doctrine de l'art pour l'art. L'idée de l'indépendance absolue de l'art, la conviction de son indifférence aux fins morales et sociales, avaient

été exprimées au nom des Romantiques avec une véhémence superbe par Théophile Gautier¹. Sous des formes plus atténuées, elle répondait aux tendances d'Ingres et de ses élèves qui n'affichaient point de dédain pour la morale, mais croyaient que l'action purificatrice de la beauté s'exerçait d'elle-même sans que l'artiste eût à s'en inquiéter. Les Davidiens, malgré quelques incertitudes, n'étaient pas très éloignés de ce sentiment. Il régnait assurément chez les paysagistes, et l'on peut dire, d'une façon générale, qu'il domina sous la monarchie de Juillet.

Ainsi le public se trouva le plus souvent en présence d'œuvres dont les auteurs ne s'étaient préoccupés ni de ses idées, ni de ses passions, et qui ne participaient à la vie générale du moment que dans la mesure où il avait été impossible à l'artiste de s'en abstraire.

Pour nous résumer : des luttes interminables, d'une portée en apparence très restreinte, l'éloignement réciproque des artistes et du public, contribuèrent à créer et à maintenir l'état de fatigue ou de malaise dont le souvenir ne s'est pas effacé.

Nous convient-il, à présent, d'accepter sans réserve l'opinion des contemporains? Ces années riches en œuvres n'ont-elles rien préparé pour l'avenir? Instruits par la vie ultérieure de l'art, il nous est possible d'interpréter des faits qui ont passé d'abord inaperçus ou auxquels on n'attribua, sur le moment, qu'une importance médiocre. Il s'est d'ailleurs trouvé quelques esprits clairvoyants qui, parmi l'incertitude générale, ont entrevu pour l'art des orientations nouvelles et ont essayé de faire prévaloir leurs idées.

Ces années de stagnation ou de torpeur apparente, qui furent au reste marquées par l'épanouissement du paysage et la rénovation de la peinture monumentale, virent s'accomplir un vaste travail d'élaboration dont devait surgir la nouvelle conception d'un art moins préoccupé d'exprimer la personnalité de l'artiste, moins lyrique, moins subjectif, moins libre, plus soucieux, au contraire, de traduire avec exactitude le spectacle de l'univers, de partager les pensées et les émotions contemporaines, art plus objectif, plus humain, ou, si l'on veut, art réaliste.

Les conditions politiques et sociales favorisèrent cette évolution. La littérature en donna l'exemple. Les peintres des tendances les plus diverses furent sollicités par les forces nouvelles; enfin, tandis que des critiques formulaient par avance l'idéal en gestation, quelques

1. Préface des *Premières Poésies*, 1832, et préface de *Mademoiselle de Maupin*.

peintres, d'un pas plus ou moins incertain, s'aventurèrent en des voies encore mal tracées; les champions d'une formule nouvelle firent leurs premières armes.

La doctrine de l'art pour l'art avait rencontré les conditions les plus favorables sous la Restauration. En un temps où les souvenirs d'un passé tout récent étaient proscrits, où la réalité immédiate était médiocre, les artistes, comme les écrivains, se renfermaient facilement dans leur tour d'ivoire. Sans doute, cette abstention ne fut jamais complète : Géricault s'en était dégagé pour peindre le *Radeau de la Méduse*, Delacroix et Ary Scheffer pour célébrer les malheurs héroïques de la Grèce. Mais, le plus souvent, les bruits du dehors ne venaient pas troubler la méditation des ateliers silencieux.

Le régime nouveau s'ouvre par une révolution populaire. Les artistes sont atteints par la commotion générale. Eugène Lami suit, le crayon à la main, les phases de la lutte, Decamps raille le roi déchu, Delacroix magnifie la victoire de la liberté. Pendant quelques années des émeutes fréquentes mettent en danger le trône de Louis-Philippe. Puis, quand le régime semble définitivement établi, sous l'apaisement apparent, des mouvements intenses se propagent. Les croyances religieuses, amorties ou éteintes, se réveillent; elles conquièrent une fraction de la bourgeoisie : un parti catholique se constitue, véhément, combatif. En même temps les conditions de la vie économique se transforment; des problèmes angoissants se posent et des doctrines surgissent; saluées d'abord par des railleries, elles se manifestent bientôt redoutables. Par un travail mystérieux, des instincts généreux et naïfs envahissent les âmes : un besoin vague de communion et de fraternité universelle prépare l'humanitarisme de 1848.

Dans cette atmosphère, la crise morbide qui, sous la Restauration, frappait les jeunes gens de neurasthénie se dissipe; le mal du siècle disparaît. La vie extérieure sollicite l'esprit de toutes parts, elle crée un besoin d'agir, une ambiance fébrile. Elle entraîne vers les tribunes politiques Lamartine et Victor Hugo. Pour méditer et réfléchir en paix, il faut qu'Hébert échappe à Paris « où l'on brûle la vie » et se réfugie à Rome¹.

Comment s'étonner que les artistes, naguère indifférents ou impassibles, soient peu à peu ébranlés? La religion pure de la beauté

1. Lettres de Hébert à Paul Delaroche, du 18 juillet 1841 et du 27 mai 1842, (*Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1910, p. 499 et 501).

n'est plus suffisante pour assouvir les âmes; peu à peu s'imposent le souci et le culte de la cité.

Les écrivains précèdent les artistes. Sans retracer un chapitre d'histoire de la littérature, qu'il nous soit permis de rappeler rapidement les faits d'évolution les plus caractérisés. Ils ont ici un double intérêt : d'une part, ils nous éclairent sur l'orientation de l'époque; par ailleurs ils n'ont pas été sans exercer une action directe sur des artistes habitués, nous le savons, à chercher des suggestions littéraires.

Il est à peine besoin de répéter combien les thèmes d'inspiration des poèmes publiés par Victor Hugo après 1830 diffèrent de ceux qui lui avaient dicté les *Orientales*. Sans doute Victor Hugo demeure essentiellement lyrique et épique et ce lyrisme épique éclate, peut-être, d'autant plus qu'il se greffe sur des sujets plus simples, mais si ces sujets familiers ne paraissent pas en accord intime avec le génie du poète, ne faut-il pas précisément en conclure qu'ils lui ont été imposés par ce sens si profond qu'il a eu des instincts de son temps?

Si Musset rompt prestement avec le Romantisme, ce n'est pas, certes, au nom du réalisme, mais c'est du moins au profit de la sincérité. Sa fantaisie désinvolte se joue parmi les incidents de la vie courante, les types coudoyés, les spectacles et les paysages parisiens; lorsque la passion le soulève, et jusque dans ses plus purs élans lyriques, il ne cesse, par des notations très simples, d'évoquer la réalité¹. Qu'une question publique le touche, il abordera la satire politique et protestera, en 1835, contre la loi sur la presse.

Parce que Gautier a été un évocateur admirable des splendeurs lointaines et des civilisations somptueuses on a oublié qu'il avait parfois, surtout au lendemain de 1830, appliqué son génie descriptif aux modestes paysages de banlieue et célébré « l'humble coteau », « un menu filet d'eau », une caisse d'œillets, un pot de giroflées². Par là il se rapproche de Sainte-Beuve. Celui-ci avait, dès 1829, donné avec *Joseph Delorme* un premier exemple d'une poésie lyrique encore, mais toute réaliste déjà, non seulement par ses thèmes, mais par son inspiration. « Dans les *Pensées d'Août*, le poète plus désintéressé, plus rassis, moins livré désormais aux confidences personnelles, [a] désiré établir un certain genre moyen; développer,

1. J'étais à la fenêtre, attendant ma maîtresse...
La rue où je logeais était sombre et déserte...

2. *Paris, Le Sentier, Pan de mur*. (Poésies, 1830-1832).

par exemple, l'espèce de récit domestique et moral¹. » Sainte-Beuve prend soin d'appuyer le genre intime sur l'autorité de Lamartine, chantre, dans *Jocelyn* (1836), de la vie du curé de campagne.

Les *Iambes* qui ont illustré Auguste Barbier sont fort propres à montrer comment, sous l'influence directe des journées de 1830, la



LES BŒUFS, LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE MOUILLERON

vie politique put susciter un poète et le peuple devenir le héros de magnifiques déclamations. Mais Barbier est aussi l'auteur de *Lazare* (1837), que l'on a injustement oublié. Il y décrit la vie ouvrière à Londres et pose la question sociale², avec une volonté évidente

1. Sainte-Beuve, postscriptum à l'avertissement des *Pensées d'août*, décembre 1844. (Au lieu du verbe [a], que j'ai mis entre crochets, le texte porte : aurait).

2. *La Lyre d'airain*.

d'agir sur l'opinion; le ton n'est plus celui des *Iambes* : au souffle lyrique succèdent une netteté et une simplicité nouvelle d'analyse.

Aux approches de 1848, l'instinct humanitaire s'exprime par ces chansons de Pierre Dupont dont la forme volontairement simplifiée prenait, pour les contemporains, par une secrète sympathie, une signification riche. Les *Lieds bretons* de Brizeux¹ dans leur naïveté un peu nue enferment, eux aussi, un sentiment profond.

Ainsi l'examen seul des poètes dicte quelques conclusions importantes : l'inspiration subjective, romantique ou lyrique y paraît en régression; les thèmes de la vie présente s'imposent : alliés, d'abord, avec le lyrisme, ils tendent à se produire avec plus de franchise. En même temps la forme se fait plus simple. Un besoin de prédication sociale se manifeste. Apparue, une première fois, immédiatement après 1830, puis un peu assoupi, cet esprit nouveau reparaît avec une force grandissante aux approches de 1848.

Les ouvrages en prose corroborent cette démonstration. Ici le fait essentiel est, on le sait, la prédominance du roman. Il suffit qu'il adopte pour cadre la vie contemporaine pour que, même lyrique et autobiographique, il entraîne Musset, dans la *Confession d'un enfant du siècle*, à l'observation et à la description des réalités même les plus vulgaires². Que Balzac reste encore imprégné de romantisme, qu'il soit plus visionnaire qu'observateur, qu'il choisisse des héros exceptionnels, cela n'empêche point que sa volonté ait été d'ouvrir une vaste enquête sur la société de son temps. D'ailleurs, autour de ses protagonistes évoluent des personnages de second plan et des comparses qui se rapprochent davantage du niveau commun, et il apporte dans l'analyse du mécanisme de la vie moderne, comme dans la description des paysages et des milieux, une admirable précision. Par ailleurs, l'ampleur épique de son œuvre, la prétention évidente de lui donner autant d'importance qu'à n'importe quelle tragédie ou épopée, sont, contre la hiérarchie des genres, une protestation capable d'encourager les artistes révolutionnaires.

Chez George Sand aussi il y a plus de réalité effective dans les descriptions que dans l'analyse des situations et des caractères. Chez elle, comme chez Barbier, apparaissent intenses la préoccupation des problèmes sociaux et cette passion d'agir qui s'ajoute fréquemment au réalisme.

Dans un ordre inférieur, mais non pas avec un moindre reten-

1. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1846.

2. Description d'une cuisine, de l'appartement d'une fille, etc.

tissement, Eugène Sue, parmi ses divagations et ses imaginations mélodramatiques, veut donner l'illusion de l'observation scrupuleuse et il doit une partie de sa popularité aux dissertations sociales qu'il mêle à ses récits.

Cependant Stendhal analysait avec une perspicacité implacable les ressorts intimes de l'âme humaine et portait la même exactitude pénétrante à la description des milieux et des circonstances¹.

Cet esprit d'exactitude, Mérimée le portait dans l'étude des mœurs de la Corse ou de l'Espagne². Chez Henry Monnier, il se faisait



LE CAFÉ DE LA CITÉ, DESSIN DE PAUQUET, GRAVÉ PAR HARRISON

(Extrait de « Les Beaux-Arts, illustration des arts et de la littérature, t. 1 [1843].)

minutieux et caricatural. Avec Champfleury se marquait une étape nouvelle, et le souci de la documentation, la prétention à la vérité arrivaient à dominer le soin proprement dit de l'art. A ce moment, en 1845, un jeune homme, Gustave Flaubert, dans un roman qu'il ne devait jamais publier, la première *Éducation sentimentale*, proposait, avec une lucidité extraordinaire, comme idéal à l'écrivain, l'objectivité parfaite et le respect absolu de la vérité³. Ainsi s'affirmait dans la littérature l'orientation scientifique que les progrès incessants des sciences, le développement et la popularité de l'histoire imposaient chaque jour davantage à l'esprit moderne. Le

1. *Le Rouge et le Noir* est de 1831 ; la *Chartreuse de Parme*, de 1839.

2. *Colomba* (1840), *Carmen* (1845).

3. *L'Éducation sentimentale* (version de 1845), *passim* et surtout XXVII, p. 255-599 (*Œuvres de jeunesse inédites*, 1910, t. III).

public demandait aux écrivains de l'instruire sur toutes choses et tout d'abord sur la vie contemporaine même : le succès des enquêtes mi-badines mi-documentées, *Physiologies* innombrables, *Français peints par eux-mêmes*, *Musée pour rire*, *Nouveau tableau de Paris*, etc., étaient des signes de l'acheminement certain vers le réalisme.

La peinture subit de semblables suggestions. Tout près d'elle, des dessinateurs qui sont parfois, en même temps, des peintres, rendent à l'illustration du livre un lustre perdu depuis la Révolution. S'ils collaborent à des ouvrages romantiques, ils sont aussi fréquemment incités, par les textes qu'ils commentent, à l'observation directe et précise. Ils se plient rapidement à cet idéal nouveau. Aux images tumultueuses, improvisées et légèrement inconsistantes par lesquelles Célestin Nanteuil ou Johannot célébraient *Venezia la Bella* ou *Antony*, s'opposent des pages ingénieuses, patientes, où les types saisis sur le vif ne conservent plus rien des déformations naguère à la mode, où le goût du bric-à-brac se transforme en richesse d'accessoires justes, où le pittoresque même se subordonne à la vérité. Les vignettes célèbres de Meissonier sont le plus parfait exemple de cet art renouvelé; autour d'elles, avec un mérite parfois à peine moindre, les dessins de Daubigny, de Raffet, de Trimolet, de Gigoux, gravés sur bois ou sur acier, fournissent sur le temps où ils parurent des témoignages circonstanciés et loyaux. Ils montrent dans ce domaine, modeste par ses dimensions et ses prétentions, que l'art de voir et d'exprimer est dès ce moment véritablement constitué.

La lithographie concourt aussi à l'illustration du livre, mais son rôle est plus vaste. Sous ses formes multiples, qu'elle relève de l'art pur, qu'elle vise à la satire politique ou à la critique des mœurs, elle a joué le rôle le plus efficace dans la genèse du réalisme. Pour le montrer, il nous suffira de rappeler ici quelques faits très connus.

La lithographie se prête aux longues méditations, mais ses conditions techniques favorisent le travail rapide et, comme elle a été avant tout un instrument de vulgarisation, cette rapidité y est devenue coutumière. L'improvisation a eu des écueils évidents : des artistes médiocres, comme Grévedon, ont obtenu, sans effort, des séductions superficielles; d'autres, qui valaient mieux, ont été entraînés par leur virtuosité et sont tombés, ainsi que Devéria ou Célestin Nanteuil dans la banalité et le « chic ». Mais cette faculté de fixer immédiatement la sensation toute vive a, chez quelques natures d'élite,

rendu plus aigu le sens de l'observation, encouragé la notation directe du geste caractéristique, de la silhouette typique. La lithographie a



LE BOIS DE BOULOGNE, DESSIN PAR CÉLESTIN NANTEUIL.

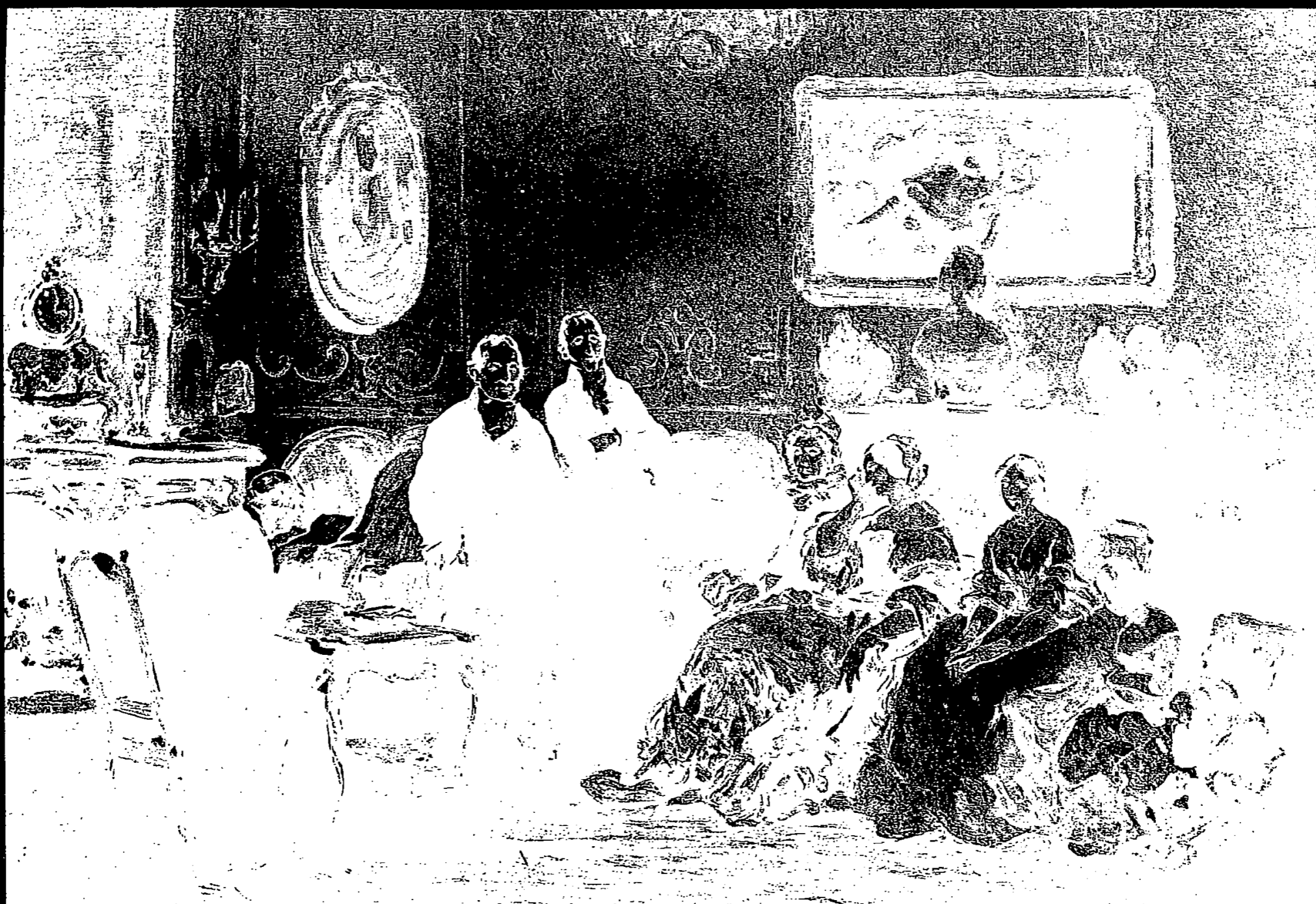
GRAVÉ SUR BOIS PAR DRUGNOT

(Extrait de « Les Environs de Paris », 1844.)

sauvegardé la spontanéité que l'eau-forte, l'huile, tout autre procédé, auraient paralysée : elle a exaspéré le sens de l'instantané.

Elle a, en même temps, singulièrement favorisé l'évolution du dessin. Elle l'a rendu plus souple, elle a encouragé la recherche d'une traduction sommaire, elliptique, synthétique. Les griffonnages grêles d'Henri Monnier, les indications amples, grandiloquentes, un peu lâches de Charlet, la précision nerveuse de Raffet, la vivacité spirituelle d'Eugène Lami, la verve désinvolte de Gavarni, sont les aspects multiples d'un même travail de libération. Leur apport le cède à celui de Daumier. Chaud, coloré, puissant, riche de signification, le dessin de Daumier a cette force unique qui confère l'autorité. De tels efforts n'ont pas seulement servi à l'initiation du public; ils ont été connus et médités par les peintres, dont plusieurs, d'ailleurs, furent à leurs heures des lithographes. On ne saurait en exagérer l'importance.

L'action de la lithographie est plus évidente encore lorsque l'on envisage les sujets auxquels elle s'est complu. Scènes de la vie journalière, épisodes des campagnes de la Révolution et de l'Empire. attaques politiques, comédie humaine, il n'est rien sans doute que la lithographie ait suscité, mais elle a fourni à tous ces thèmes un admirable support. Elle a suggéré, nous venons de le voir, les méthodes les plus aptes à les traduire. Elle a permis de multiplier sans mesure les dessins et les épreuves de chaque dessin. Certains artistes ont été rompus à une gymnastique journalière. Le public s'est habitué à les examiner et ils lui sont devenus nécessaires. La répétition, l'obsession même, ont imposé des sujets auxquels on n'accordait naguère qu'une faible attention. Leur intérêt est apparu et, peu à peu, leur véritable grandeur. De tant de pages improvisées, le plus grand nombre n'avait que le mérite convenable à des images sur lesquelles se jettent, en passant, des regards distraits. Dans quelques autres, un œil exercé pouvait deviner une velléité, une intention, qui auraient valu d'être mieux développées. Il en était d'heureuses, bien venues, spirituellement touchées, dignes de retenir l'attention parce qu'elles disaient parfaitement ce qu'elles avaient à dire ou même qu'elles étaient, en leur rang modeste, de véritables bijoux. Enfin, quelques morceaux exceptionnels faisaient oublier soudain les dimensions restreintes de la feuille de papier sur laquelle ils étaient tracés. D'un coup d'aile, Raffet, Charlet ou Daumier s'élevaient vers les régions sublimes. Comment douter, devant une telle envergure, de la puissance inspiratrice de la vie contemporaine? Était-il une peinture tracée sur la toile ou même sur la muraille qui dépassât l'horreur tragique de la *Rue Transnonain*? Les



Eugène Lami pinx.

LE CONTRAT DE MARIAGE
(Ancienne collection Alexis Rowart.)

contemporains ne l'ignorèrent point; Delacroix proclamait son admiration pour Charlet, et Baudelaire pour Daumier. La lithographie annonçait nettement les vérités prochaines.

En 1839, Jules Janin expliquait aux lecteurs de *l'Artiste*¹ l'invention récente du daguerréotype. Les peintres trouvaient dans la photographie naissante un auxiliaire capable de leur fournir des documents exacts et parfois un moyen de contrôle. Par ailleurs, les images fixées sur la plaque sensible montraient, malgré leur imperfection, que la réalité pouvait, en l'absence de toute élaboration humaine, offrir un haut intérêt, retenir la curiosité et prendre même un caractère artistique.

N'oublions pas, enfin, qu'au Louvre le musée espagnol, ouvert en 1838, donnait des leçons nouvelles de véhémente sincérité.

Tandis qu'autour de la peinture une atmosphère se constitue favorable à une évolution, dans les ateliers des peintres s'accomplit un travail d'élaboration inconsciente.

L'art objectif devait, à bien des égards, se manifester en réaction directe contre l'esprit et les formes du Romantisme. Mais le Romantisme avait apporté, avec ses théories propres, des vues qui le dépassaient infiniment, et il fournissait ainsi des armes contre lui-même. La liberté qu'il avait revendiquée contre le davidisme autorisait toute révolution nouvelle. La vie qu'il exaltait, il n'en avait rendu que quelques aspects, subordonnant sans cesse la vie de l'univers à la vie de l'âme, et c'était au nom de la vie qu'on allait poursuivre sa condamnation. Le Romantisme s'était même réclamé de la vérité, il avait prétendu l'instaurer contre des dogmes conventionnels : à tout moment, sous la plume des peintres romantiques ou de leurs défenseurs, on rencontre des affirmations d'un caractère nettement réaliste.

Alors même qu'il poursuivait ses fins propres, lorsqu'il recherchait le pittoresque, la couleur chaude, l'harmonie rare, le romantique frayait les voies au réalisme. L'Orient, le Moyen âge excitaient mieux sa verve que les spectacles quotidiens; la platitude du temps présent était pour lui un sujet quotidien de déclamation; pourtant, comme il ne se refusait, de parti pris, à aucun prétexte d'inspiration, il trouva dès le début, dans ce siècle banal, des thèmes colorés. Ces thèmes se multiplièrent : le pittoresque était partout et

1. 25 août 1839.

s'offrait à qui le voulait voir. Decamps remarqua qu'un vieux mur avait des lézardes curieuses, des efflorescences, des végétations et des rouilles splendides, même s'il n'était pas éclairé par le soleil de Smyrne ou de Scutari. Il s'amusa autant d'un basset ou d'un bouledogue que d'un tigre ou d'un éléphant d'Asie. Les marmots turcs étaient bien séduisants, mais des petits Français en contemplation devant un chenil méritaient aussi d'être peints. Decamps imagina des singes peintres ou experts, et il les plaça dans un décor observé. Sans doute, il ne pénétrait pas la poésie intime ou l'esprit des choses : il cherchait uniquement dans les scènes familières des prétextes à tableaux et demeurait essentiellement romantique. Mais si la recherche pittoresque dénaturait parfois les rapports réels, il arrivait aussi que le soin de la belle écriture ne portât point de tort à la vérité, et dans ce cas l'œuvre côtoyait le réalisme, dont elle ne différait que par l'intention. De même, lorsque Eugène Lami se faisait l'historiographe de la société mondaine, le caractère piquant de la mise en page, le charme impondérable des gammes roses, n'enlevaient rien à l'exactitude matérielle et morale de son témoignage¹.

Je ne mets pas en doute que l'action d'Ingres se fût exercée de la façon la plus efficace dans la préparation du réalisme si la haine du Romantisme n'en avait modifié l'orientation. Ingres, au début, s'était séparé de David, non seulement parce que son goût était plus fin et plus pur, mais surtout parce que les conventions de l'École répugnaient à son instinct de véracité. Amaury Duval, dans l'étude qu'il a consacrée à son maître, a insisté sur ce point de vue : pour lui, en face de David, Ingres apparut comme un révolutionnaire et un *réaliste*². Pour la période qui précède 1830, ce point de vue me semble tout à fait justifié³. Sous la monarchie de Juillet, Ingres, porte-drapeau de la réaction contre le Romantisme, fut amené, naturellement à insister sur les côtés de sa doctrine par lesquels il différait de la

1. D'une façon analogue, Granet, qui par certains aspects se rapproche des Romantiques lorsqu'il poursuivait des effets de clair-obscur, en peignant un intérieur d'école ou de couvent, appelait l'attention sur l'intérêt multiple et imprévu qu'offrent des réalités humbles ou ignorées. Granet, d'autre part, — et l'exposition de « David et ses élèves » vient de le rappeler — semble avoir eu, à certains moments, l'intuition des vérités prochaines : groupements simples, lumière blanche et froide. Il mériterait d'être étudié de ce point de vue. Cf. Roger Marx, *Études sur l'École française*, p. 28.

2. « La seule expression qui lui convienne est l'expression toute récente de réaliste. » (Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 280). Voir encore même ouvrage, p. 15 et p. 277.

3. Je l'ai développé dans mon étude sur *La Peinture romantique*.

secte ennemie. Il incarna donc le culte de la beauté et de la spiritualité, il attaqua avec véhémence le laid patronné par les Romantiques. Il n'en resta pas moins un amoureux sincère et intraitable de la vérité. Il continua la série de ces portraits au crayon auxquels il s'était adonné autant par goût que par nécessité, et qui demeurent comme des modèles inégalés d'observation aiguë, de décision impeccable dans le choix des indications caractéristiques. Il enseigna à ses élèves une intransigeante loyauté. La lutte même contre le



LE JEU DE TONNEAU, LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE A. DECAMPS (1836)

Romantisme fut conduite au nom de la sincérité : les outrances, les exaspérations de la couleur et des caractères, furent condamnées parce qu'étrangères à la nature. La force réaliste d'un tel enseignement peut se mesurer par l'influence qu'il exerça plus tard, d'une façon même indirecte, sur MM. Degas ou Bracquemond.

Les peintres du juste milieu, qui réagissaient faiblement contre les impressions extérieures, ne furent pas cependant des agents efficaces de l'évolution vers la peinture objective. Leurs préoccupations anecdotiques, littéraires, historiques, sentimentales, s'accordaient mal avec le réalisme. Surtout, ils avaient peur de la vérité toute nue : Horace Vernet lui-même, malgré le goût du procès-verbal, de la vérité photographique, savait, par une série de compromis, revêtir

la vérité de bienséance, et la répugnance pour les notes franches ou accentuées, l'habitude de perpétuels ménagements, se développaient sans mesure chez Paul Delaroche. C'est contre la délicatesse d'un public habitué à cette peinture de bonne compagnie que les réalistes eurent à lutter, bien plus que contre romantiques ou ingristes.

Nous savons que l'épanouissement de la bourgeoisie entraîna, sous la monarchie de Juillet la multiplication des portraits; de là, des protestations violentes, dont nous connaissons l'inanité. Le portrait eut l'influence bienfaisante qu'il a toujours exercée en France, arrachant les esprits systématiques à leur parti pris, encourageant les qualités natives de mesure et de bonne foi. Les artistes véritables, ceux qui ne se déroberent pas au dialogue avec le modèle et ne se livrèrent ni au « chic » ni à l'à peu près, rencontrèrent souvent en ce genre leurs plus heureuses inspirations. Ingres et ses disciples, les derniers davidiens, les peintres du juste milieu, et parfois même aussi les romantiques, démontrèrent, une fois de plus, qu'il n'était pas une figure, si ingrate, si irrégulière, si laide parût-elle, qui ne pût intéresser par quelque côté et qui fût indigne d'entrer dans une œuvre d'art; ils prouvèrent que le costume contemporain avait son mérite spécifique. Tout cela, David, certes, en avait déjà amplement témoigné; mais, puisque la destinée de ces vérités est de rencontrer de perpétuels négateurs, il n'était pas indifférent que des preuves nouvelles en fussent apportées. Le portrait fut une excellente école de réalisme.

Les sujets officiels, qui, eux aussi, suscitèrent de vives récriminations, concoururent également à assouplir la vision et la main; ils suscitèrent, à côté de toiles médiocres ou lamentables, quelques pages remarquables. Dans l'attique du château de Versailles où on les a depuis peu rassemblés, ces morceaux provoquent un plaisir qui n'est pas seulement historique. Il n'était pas indifférent, au reste, qu'un romantique fût contraint, comme Devéria, de représenter le serment de Louis-Philippe à la Chambre des députés ou qu'on obligeât des artistes à traiter des scènes contemporaines dans les dimensions qu'ils réservaient volontiers à la peinture d'histoire.

L'étude du paysage montre par quelle pente certaine il fut entraîné vers le réalisme. Par là, nous le savons, il préfigura l'évolution générale de la peinture. Il n'en demeura pas isolé. Lorsqu'ils s'éloignèrent des forêts et des landes désertes pour se rapprocher des villages et renoncèrent à la nature sauvage pour célébrer la nature agreste, les paysagistes furent amenés à s'intéresser aux créatures



INAUGURATION DE LA GALERIE DES BATAILLES A VERSAILLES PAR LOUIS-PHILIPPE, AQUARELLE PAR EUGÈNE LAMI
(Musée de South Kensington, Londres.)



LES SUISSES AU COIN DE LA RUE DE ROHAN (JUILLET 1830)
LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'EUGÈNE LAMI

LA GENÈSE DU RÉALISME AVANT 1848

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

DES faits que nous venons de grouper se dégagent une conclusion double. L'atmosphère de la monarchie de Juillet fut favorable à la préparation du réalisme. Un très grand nombre de peintres eurent des velléités qui, à leur insu, pouvaient aider à cette évolution. Poussons plus avant l'analyse; à côté de ce travail inconscient, il s'est trouvé des écrivains qui, d'une façon délibérée, aiguillèrent l'art vers les voies nouvelles; des artistes qui, avec plus ou moins de timidité ou de maladresse, ont engagé le mouvement.

Parmi les écrivains qui ne désespérèrent pas de l'avenir de la peinture, il en est qui crurent trouver une solution aux luttes irritantes dans une réconciliation universelle. Ils prêchèrent l'éclectisme un peu par lassitude, comme Théophile Gautier dont la critique se faisait chaque année plus compréhensive et aussi plus indifférente. Des éditeurs d'estampes ou de publications illustrées, très embarrassés au milieu des goûts divergents de leur clientèle et désireux de satisfaire tout le monde, prêchèrent la neutralité qui ne blessait personne. Le baron Taylor, préoccupé de grouper les artistes dans l'association qu'il avait fondée, affichait des idées analogues dans la préface des albums de Challamel. Attitude manifestement inefficace.

1, Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. II, p. 169.

L'éclectisme, nécessaire à l'historien, n'apaisait aucune des passions auxquelles il renonçait et laissait la jeunesse désemparée devant le conflit des doctrines.

Très différente est l'attitude des écrivains qui font œuvre véritable. D'accord avec les éclectiques, ils se désintéressent des querelles techniques, mais s'ils pensent, ainsi que la plupart des contemporains, et non sans exagération, que « l'exécution fait des miracles¹ », ils déplorent que tant de virtuosité soit mal appliquée ou plutôt ne sache à quoi s'appliquer.

« Notre peinture a un corps », s'écrie Charles Blanc, « il faut lui souffler une âme². » Louis Peisse le reconnaît : « La peinture n'est plus... un véritable besoin vital des peuples³. » « L'art se trouve réduit à n'être plus qu'un amusement d'oisifs... Il perd toute sa valeur sociale, il ne s'adresse plus aux masses⁴. » Pour le régénérer il faut lui rendre le sens de sa mission. La doctrine de l'art pour l'art, selon Alexandre Decamps, « n'est que l'expression d'une époque transitoire, et de toutes ces nuances d'opinion, de principes, surgira sans doute en son temps l'art vraiment national, véritablement moderne, vers lequel l'impatient pensée des artistes et des nations s'élançait aujourd'hui⁵ ».

Telle est la position prise par ceux que Charles Blanc appelle « les écrivains de l'école démocratique⁶ » : Alexandre Decamps, Thoré, Charles Blanc lui-même, Victor Schœlcher, Félix Pyat, Auguste Luchet, J. Robert, etc. Leurs déclamations, on le conçoit, ne sont pas d'une parfaite clarté : ils écrivent parfois un peu au hasard ; les esprits les plus fermes parmi eux, tel Alexandre Decamps, restent souvent dans le vague ou ne prennent pas parfaite conscience de leur propre pensée. Il ne faut pas leur attribuer plus de clairvoyance ou de prescience qu'ils n'en ont eue, ni prêter à leurs paroles un sens qu'ils n'ont pu entendre leur donner. Toutefois, ces précautions de bonne foi prises, leur action n'en demeure pas moins fort importante.

1. Charles Blanc, dans *La Réforme*, 18 avril 1844. — « Supériorité incontestable d'exécution », lit-on dans *l'Artiste*, 1836, p. 63. — « Le faire dans l'art est arrivé en France à un degré incontestable de supériorité » (*Revue indépendante*, 25 mars 1843, p. 237). — « L'habileté matérielle devient plus générale de jour en jour. » (G. Planche, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1847).

2. *Revue du Progrès*, 1839, p. 349.

3. Louis Peisse (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1844).

4. J. Robert [Challamel], dans *Le National*, 17 mars 1842.

5. Alexandre Decamps (*Le National*, 4 mars 1836).

6. *La Réforme*, 18 avril 1844, et *Histoire des peintres français*, 1845, p. 37, note 2.

L'accord est unanime sur la nature du mal et sur ses causes. La peinture est désemparée; reflet d'une société divisée qui n'a su lui imposer ni idéal, ni direction, elle manifeste une « confusion inouïe d'idées et d'écoles diverses¹ ». « Chaque peintre travaille selon son goût particulier et pour son propre compte. Le caprice du moment, la fantaisie des riches ou de son âme désœuvrée lui donne le sujet². » « Aucune impulsion forte qui lui vienne de la société ou du pouvoir³. »

Il s'ensuit que « les arts sont devenus presque étrangers parmi nous⁴ »; ils ne retiennent que « peu de chose de notre temps, de nos mœurs et de nos habitudes⁵ ». Le contraste est choquant entre le prestige de l'exécution et le vide de la pensée. « Une femme spirituelle, écrit en 1833 le salonnier du *Courrier français*, résumait ainsi le Salon de 1833 : Beaucoup d'esprit et pas de poésie; progrès remarquable pour la couleur, du savoir-faire et nul enthousiasme; c'est le miroir fidèle de notre temps⁶. » Treize ans plus tard, Charles Blanc reprend la même idée d'une façon plus tranchée : « En attendant que l'humanité ait résolu ses problèmes et inventé ses dieux, l'art est complètement absorbé dans l'étude de la forme⁷. »

Fromentin, avec une véhémence juvénile, exprime de semblables sentiments à propos du Salon de 1847. Il y découvre « une incroyable dépense de talent, d'adresse, d'habileté mécanique, de prestidigitation, une réelle et inquiétante indigence de sentiment réel, d'idées élevées. La peinture me semble devenir un jeu d'adresse, une espèce de gymnastique; c'est à qui fera le plus de tours de force et d'escamotage devant le public ébahi et trompera les peintres eux-mêmes par l'inexplicable complication de ses procédés⁸. »

1. Louis Dussieux, *L'Art considéré comme le symbole de l'état social*, 1838, p. 82. — « Absence d'idées, d'inspirations, de croyances communes, n'est-ce pas tout le secret de l'infériorité de notre peinture. » (Eug. Pelletan, *Salon de 1841*, dans *La Presse*, 16 mars 1841).

2. Henri Heine, *Salon de 1831 (De la France, 1833, p. 285)*. — « Peinture ou statuaire, l'art est aujourd'hui frappé d'impuissance parce qu'il n'a rien à exprimer que la fantaisie individuelle des oisifs. » (Charles Blanc, dans *La Réforme*, 16 mars 1845).

3. Charles Blanc, *ibid.*

4. et 5. Alexandre Decamps, *Salon de 1839 (Le National, 7 mars 1839)*. — « L'art français nous a semblé vivre aujourd'hui d'une vie factice..., rien qui contienne véritablement l'avenir du siècle. » (Daniel Stern, *Salon de 1842* dans *La Presse*, 8 mars 1842).

6. *Le Courrier français*, 22 mars 1833.

7. Charles Blanc, *Salon de 1846 (La Réforme, 19 avril 1846)*.

8. Lettre du 24 mars 1847 (*Lettres de jeunesse*, p. 204-205).

Ainsi, dès le lendemain de 1830 et jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet, les mêmes doléances se répètent. Ajoutons que quelques écrivains ont cru découvrir dans la prédominance de la bourgeoisie riche la cause essentielle de la crise¹.

La définition du mal entraîne celle du remède. Pour se régénérer, il faut que l'art sorte de son isolement. Rejetant définitivement la doctrine de l'art pour l'art, la peinture doit reprendre conscience de sa mission sociale; par là elle retrouvera un idéal et une foi. Je pourrais multiplier les citations où cette pensée se trouve répétée de 1830 à 1848. La forme est parfois vigoureuse, parfois emphatique ou naïve; elle devient volontiers déclamatoire à l'approche de 1848. La conviction est constante : la peinture a un devoir à accomplir; elle peut jouer un rôle efficace dans l'éducation nationale.

« Le but de l'art », affirme Decamps, « est de parler au peuple et de l'enseigner en faisant vibrer chez lui la fibre nationale². » Les artistes, dit H. Robert, devraient être « les prêtres de la nationalité³ ». Et il définit ainsi leur rôle : « L'art est un puissant moyen d'éducation publique... [il] est descendu de la hauteur d'une fonction sociale pour devenir un objet de luxe;... c'est aux artistes eux-mêmes qu'il appartient de réagir... se faire les interprètes dévoués de ce qu'il y a de plus élevé et de plus saint dans les sociétés humaines, soit des sentiments nationaux, soit des sentiments religieux, soit des sentiments de famille; c'est, en deux mots, retremper l'art dans un esprit social et lui rendre sa force civilisatrice. En résumé, il s'agit de traiter l'art comme une chose sérieuse et de le voir par son côté social⁴. »

« Les âmes généreuses », déclare Dussieux en 1838, « admettent une nouvelle ère sociale, où l'art sera appliqué, comme la science, à

1. A. Decamps (*Le National*, 16 mars 1839). — Dussieux, *loc. cit.*

2. A. Decamps, *Salon de 1839* (*Le National*, 16 mars 1839).

3. *Salon de 1842* (*Le National*, 15 avril 1842). — « Remplir d'abord l'utile et noble mission d'épurer les mœurs, d'encourager leurs concitoyens à la vertu et au patriotisme, par la reproduction des bons exemples; porter ensuite, par la nature de leurs travaux, la vraie civilisation chez les peuples qui n'en jouissent pas encore, et contribuer ainsi puissamment à l'œuvre sainte de la fraternisation de tous les peuples, tel est, selon nous, l'avenir réservé aux artistes français, doués de talent et de raison. » (Bidaut, *De l'avenir des artistes français*, dans le *Journal des Arts*, 20 janvier 1838.) — Voir aussi le livre de Desroches, *Le peintre précepteur moral*, 1846).

4. *Salon de 1841* (*Le National*, 30 avril 1841). — Lire de très belles pages de Victor Schœlcher dans son *Salon de 1835* (*Revue de Paris*, p. 49 et p. 129-130).

l'industrie, à l'amusement sérieux, à l'enseignement, à l'amélioration et au bien-être des masses ¹. » Et Fromentin résume :

L'art humain doit servir d'interprète et d'apôtre ².

Nul doute, d'ailleurs, sur l'efficacité d'un tel apostolat : « L'art monumental », selon Al. Decamps, « rend les nations plus puissantes, plus morales et plus éclairées; l'art familial rend l'homme plus intelligent, plus sage et plus heureux ³. » L'empressement de la foule aux Salons ou dans les galeries de Versailles démontre qu'elle ne se dérobe pas à l'influence esthétique.

Quant au bénéfice que les artistes pourraient tirer de leur contact avec le public, Thoré l'a exprimé dans l'admirable lettre qu'il adressait à Théodore Rousseau en 1844. « Il ne faut pas », s'écriait-il, « que l'amour de la nature, la poésie et l'art nous isolent absolument des hommes et de la société... Toi, cher Rousseau, tu as pratiqué avec naïveté un détachement exclusif de tout ce qui n'est pas ton art, tu es demeuré toujours étranger aux passions qui nous agitent et aux intérêts légitimes de la vie commune. Tu as vécu comme les solitaires de la Thébaïde dans une concentration un peu impie. Il est vrai que ta Thébaïde était un paradis cérébral resplendissant de vie et de couleur. Mais tes inquiétudes secrètes et tes agitations, tes souffrances instinctives et quelquefois ton impuissance même dans l'expression de ta poésie ne venaient-elles point de cette séquestration excessive, de ce suicide d'une partie de tes facultés? En te mêlant un peu plus avec les hommes et avec les femmes, ton talent eût gagné sans doute en pénétration et en magnétisme, sans perdre de son originalité. Et d'ailleurs, si les hommes comme toi vivaient dans la vie commune, que n'apporteraient-ils pas à leurs *semblables*? Peut-être n'as-tu compris et pratiqué que la moitié du devoir qui est le perfectionnement et l'élévation de ta propre nature. Dieu nous a aussi imposé le devoir de contribuer directement au perfectionnement des autres créatures par une sainte communion de nos sentiments et de nos pensées ⁴. »

D'accord pour formuler de magnifiques espérances, les écrivains se trouvent, naturellement, beaucoup plus embarrassés quand il

1. Dussieux, *loc. cit.*, p. 82.

2. *Un mot sur l'art* (L. Gonse, *Fromentin*, p. 15).

3. *Salon de 1836* (*Le National*, 4 mars 1836).

4. *L'Artiste*, 16 juin 1844, p. 102. Thoré republia la lettre en tête de son *Salon de 1844*.

s'agit de tracer aux artistes un programme précis d'action. Ici nous rencontrons des obscurités et, sinon des incohérences, au moins de très apparentes contradictions.

Peu de divergences sur la nature de l'idéal à poursuivre. Un très petit nombre croit à une restauration possible du catholicisme par l'art¹; Esquiros propose la diffusion d'une religion laïque². Presque tous les écrivains poursuivent un idéal laïque et démocratique.

Mais comment travailler à cet idéal? Si l'on admet que l'art doit enseigner la vertu, on peut être conduit à préconiser les compositions symboliques et à les préférer même à la traduction simple de la réalité. L'art social se retourne, en ce cas, contre le réalisme. « Nous voulons », dit Eugène Pelletan, « que l'art ne se serve de la vie extérieure que pour atteindre, avec elle et par elle, le monde invisible de l'âme; autrement ce serait faire descendre l'art, création de l'idéal, de sa haute et transcendante vérité à une vérité grossière³. » Et Prosper Haussard propose, avec plus de netteté encore, de « préférer l'artiste penseur au naturaliste, le sentiment à l'imitation, l'âme à la main⁴ ». Proposition dangereuse, mais dont les auteurs sont capables, à l'occasion, de se déjuger.

L'opinion la plus répandue est, au contraire, que l'art devra s'inspirer directement de l'actualité. Mais ici encore les points de vue sont multiples. Quelques-uns sont, avant tout, préoccupés de prédication. La peinture est pour eux un moyen d'action et ils préconisent l'actualité parce qu'elle rend l'action plus efficace. « L'actualité et la tendance sociale », écrit Laviron, esprit original et enthousiaste, « sont les choses dont nous nous inquiétons le plus; ensuite vient la vérité de la représentation et l'habileté plus ou moins grande de l'exécution matérielle. Nous demandons avant toute chose l'actualité parce que nous voulons qu'il agisse sur la société et qu'il la pousse au progrès; nous lui demandons de la vérité parce qu'il faut qu'il soit vivant pour être compris⁵. » Dans le même sens, les auteurs d'un *Examen du Salon de 1839* déclarent que « tous ces tableaux des croyances et des luttes passées doivent faire place

1. De Saint-Chéron, *De la direction actuelle des Beaux-Arts et de leur avenir* (*L'Artiste*, 1835, t. X, p. 269), et *De notre école, son caractère et ses tendances* (*L'Artiste*, 1837, t. XIII, p. 211).

2. *Du sentiment religieux dans les arts* (*L'Artiste* 1844 (4^e série), t. II, p. 54).

3. *Salon de 1844* (*La Presse*, 16 mars 1844).

4. *Salon de 1843* (*Le National*, 15 mars 1843).

5. Laviron, *Salon de 1833*, p. 30, et *Progrès de nos doctrines* (dans *La Liberté, journal des Arts*, n° 9, 1833).

aux représentations des efforts et des espérances des temps modernes ». Ils préconisent les sujets qu'offre la politique extérieure, Pologne, Italie, Espagne, et ceux de la vie du pays : « Le peuple expire dans les greniers, au fond des mines, dans des ateliers infects¹. »

D'autres envisagent, avant tout, les questions esthétiques : « Nous applaudissons vivement », écrit A. Decamps, « à cette tendance de quelques jeunes gens à exprimer, sous les formes de l'art, des idées et des faits contemporains, parce que nous pensons que c'est le seul moyen de fixer sérieusement les regards de la société sur l'art auquel elle était jusqu'à présent indifférente ou étrangère ; parce qu'en attirant d'abord par le choix des sujets on arrivera à lui faire étudier, apprécier et comprendre le mérite de l'exécution, parce qu'en un mot c'est le moyen de populariser les arts parmi nous et de les arracher au jugement exclusif d'une petite portion de la haute société qui s'en occupait seule jusqu'à ce jour². »

L'actualité ne serait donc qu'un véhicule commode pour la diffusion du goût esthétique ? Il faut aller plus avant. L'actualité doit être préférée parce qu'elle a sa beauté qui appartient au temps présent, comme les autres temps ont eu leur beauté qui leur fut propre. Baudelaire le proclame dans la conclusion de son *Salon de 1845* : « *L'héroïsme de la vie moderne* nous entoure et nous presse... Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et dans nos bottes vernies. » L'année suivante, il consacre tout un chapitre du *Salon de 1846* au développement de la même idée³ et, sous une allure de paradoxes brillants, énonce de subtiles vérités⁴.

Il semble que nous soyons très près de la formule du réalisme, mais, à lire les écrivains les plus empressés à provoquer une révolution, on s'aperçoit bien vite qu'ils ne se font aucune idée nette de la forme que prendra l'art nouveau. S'il leur arrive de parler de vérité dans l'exécution, ils n'entendent pas par ces termes ce que nous y voyons. Ils demeurent, malgré tout, romantiques et Thoré lui-

1. Amans de Ch... et A..., *Examen du Salon de 1839*, p. 39-41.

2. A. Decamps, *Le Musée : Salon de 1834*, p. 40-41.

3. *Salon de 1846*, XVIII : *De l'héroïsme de la vie moderne* (*Œuvres complètes*, t. II, p. 193).

4. Vers ce moment même, Flaubert (*L'Éducation sentimentale*, première version, p. 269) proclamait la fécondité artistique de la vie contemporaine.

même, qui plus tard deviendra le champion du réalisme, affirme la prédominance de l'impression personnelle sur la réalité.

L'indication la plus valable qu'ils donnent aux artistes est de



LA CONVALESCENCE, PAR JEAN GIGOUX (1835)

leur rappeler des exemples glorieux : David et Gros, peintres de la vie contemporaine, et, mieux encore, Géricault.

Le mouvement d'idées, à la fois très confus et très cohérent, que je viens d'analyser fut soutenu par les réformateurs sociaux. Dès 1829 les saint-simoniens avaient lancé un *Appel aux artistes*, et, en 1831, le *Globe*, journal de la doctrine de Saint-Simon, se vantait d'ap-

porter à la peinture la foi dont celle-ci avait besoin. Auguste Comte, dans la dernière leçon de son cours de philosophie positive, assignait à l'art, en 1842, « une éminente destination sociale ». « C'est à chanter les prodiges de l'homme, sa conquête de la nature, les merveilles de la sociabilité que le vrai génie esthétique trouvera surtout désormais, sous l'active impulsion de l'esprit positif, une source féconde d'inspirations neuves et puissantes, susceptibles d'une popularité qui n'eut jamais d'équivalent. » Enfin, dans *La Phalange*, journal fouriériste, Désiré Laverdant, en 1843, définissait la mission de l'art destiné à « chanter et glorifier la vie humaine, et offrir à notre imitation les images du beau et du bien ».

Les tendances sociales, et surtout les tendances utilitaires, prêtaient aisément matière à raillerie. Laurent-Jan se moquait avec esprit de ceux qui voudraient « améliorer les masses par la peinture et corriger les mœurs avec des bas-reliefs. On deviendrait zélé chasseur en s'inspirant d'une revue de la garde nationale; de faibles femmes raffermiraient leur vertu chancelante en contemplant une Lucrèce de marbre¹. » Pourtant — et les protestations comme les railleries en sont un indirect témoignage — ces idées trouvaient peu à peu du crédit. Après 1840, elles commencèrent vraiment à se répandre; elles gagnent en force à mesure qu'on s'approche de 1848. Vers 1844, le père de Jalabert, négociant à Nîmes, écrivait à son fils à Rome, pour le détourner de traiter un sujet d'histoire romaine (Virgile lisant l'Énéide) et l'engager à chercher l'inspiration dans son temps². Meissonier commençait sa carrière « avec cette idée très arrêtée que l'art doit servir à moraliser la société³ ». Et Théophile Gautier, champion naguère de l'art pour l'art, cédait lui-même à ce courant humanitaire contre lequel il n'avait cessé de protester⁴. Parlant, dans son *Salon de 1846*, de la confusion des tendances, il disait : « cette incertitude ne durera pas longtemps : ce qui dans un temps donné doit changer la politique et ses mœurs renouvellera aussi la face de la peinture... La glorification de l'homme et des beautés de la nature, tel paraît être le but de l'art dans l'avenir »; puis, après avoir, en phrases ma-

1. *Salon de 1839*, p. 3.

2. Renaud, *Ch. Jalabert*, p. 31. — *L'Artiste*, dans un manifeste, le 3 mai 1844, annonce qu'« il est rédigé pour ceux qui ont des villas comme pour ceux qui travaillent, qui rêvent et qui espèrent dans l'atelier ».

3. Gréard, *Meissonier*, p. 28 et 250.

4. Il raillait encore, en 1845, dans la *Presse* du 15 avril, ceux « qui s'inquiètent avant tout du sujet et du sens d'un tableau, qui se demandent s'il fera progresser dans les voies de la civilisation et de l'avenir ».

gnifiques, indiqué les spectacles que l'artiste découvrirait sous tous les climats et déclaré que « dans quelques années le Salon serait le Panorama du monde », il concluait, mi-sérieux, mi-railleur : « le Pégase moderne sera une locomotive¹ ».

Une atmosphère favorable, un mouvement intense d'idées. Il y eut, enfin, parmi l'abondante production artistique, des pages dans lesquelles se faisait déjà pressentir l'esprit nouveau, pages qui, pour la plupart, n'échappèrent pas à l'attention des contemporains, mais dont on ne sut pas, sur le moment même, mesurer la portée.

Je ne pense pas ici aux scènes de genre qui se multipliaient pour le plaisir des amateurs bourgeois. Médiocres d'exécution comme de dimensions, ces toiles s'adressaient à un public qui s'intéressait uniquement à leurs sujets. Ceux qui les exécutaient n'étaient pas tous dépourvus d'habileté et quelques-uns pouvaient faire figure parmi les peintres du juste-milieu. Ils visaient à une sorte de fini

apparent, de propreté, et quelquefois il leur arrivait de côtoyer la peinture véritable. Mais leur succès était dû à une sorte de flair psychologique, à un sentiment de ce qui pouvait plaire. Des compositions très claires, des arrangements frappants, l'accentuation de la mimique, le grossissement de l'observation, le choix des accessoires, quelque chose de souligné ou de caricatural, étaient les meilleurs éléments de la popularité de Beaume, Biard, Destouches, Colin, Collignon, Duval, Lecamus, Grenier, Pingret et de leurs séides. L'école de Lyon portait ici son goût du travail et du blaireutage.

Sentimentales pour la plupart, parfois comiques, plus rarement d'observation simple, ces œuvres peuvent nous intéresser parce



VIEILLE PAYSANNE DU BERRY
PAR CALS (1845)

1. Salon de 1846 (*La Presse*, 31 mars 1846).

qu'elles nous font connaître les vaudevilles et les mélodrames auxquels se complaisaient alors les esprits simples.

Le rôle esthétique de toutes ces toiles a été nul ou fâcheux. Elles ont donné à des spectateurs novices l'illusion qu'ils prenaient un plaisir d'art et leur ont parfois servi de termes de comparaison pour juger et condamner la peinture véritable. C'est pourquoi Champfleury, dont les tendances ne sauraient être suspectées, reprochait à M. Prudhomme ses prédilections pour les petits tableaux de genre¹. D'autre part, cette production mesquine a contribué à maintenir le discrédit sur la traduction de la vie contemporaine, domaine où il paraissait si facile de se dispenser du souci d'art.

Il est arrivé que des peintres de grand talent aient traité l'anecdote, mais ils l'ont fait par simple délassement ou par l'attrait d'un succès facile. Ils y ont apporté quelque chose de leurs qualités, mais ils n'ont pas introduit d'éléments nouveaux, et leur concours passager n'a rien offert de décisif.

Sans choisir des dimensions plus considérables, ni des sujets différents, quelques peintres ont introduit dans leur travail un souci de vérité minutieuse et objective par quoi ils ont collaboré à l'évolution réaliste. Ils ont nourri leurs instincts de véracité dans le commerce des Hollandais qui, à aucun moment, n'avaient cessé d'avoir des admirateurs. Les leçons qu'ils leur ont empruntées ne sont pas, sans doute, les meilleures qu'ils auraient pu en recevoir. Ils se sont inspirés parfois trop directement de procédés techniques dont l'ingénuité savoureuse ne convenait plus au XIX^e siècle; ils se sont insuffisamment pénétrés du sentiment qui avait animé leurs modèles; mais quelques-uns sont parvenus à se dégager progressivement d'une manière puérile et étroite et ont aussi enrichi peu à peu leur compréhension.

Parmi les Lyonnais, Trimolet a connu quelque chose de cette application implacable qui avait autrefois caractérisé Martin Drolling. Cals, exemple remarquable d'un artiste qui a évolué toute sa vie selon l'esprit de son siècle, est à peine moins timide que les Lyonnais dans la période que nous étudions. L'influence hollandaise, mêlée à quelques enseignements de Granet, est très sensible dans la formation de Bonvin, ce brave et consciencieux artiste dont le sentiment a toujours été très supérieur aux réalisations.

Ce sont aussi les maîtres hollandais qui ont dégagé Philippe

1. *Monsieur Prudhomme au Salon* (dans le *Corsaire Satan* du 24 mars 1846).

Rousseau des pratiques romantiques auxquelles il s'était adonné tout d'abord. De ses premières prédilections, il lui est demeuré, d'ailleurs, une richesse de facture sensible sous la contrainte qu'il



BUCHERONS BAS-BRETONS, PAR AD. LELEUX (1840)

s'impose. *Le Rat de ville et le Rat des champs* a été salué, en 1845, comme un petit chef-d'œuvre. Le souvenir amenuisé de Decamps s'y montre encore, mais aussi un parti pris nouveau de sobriété.

Ce réalisme archaïsant, nous le retrouvons chez Meissonier. Il se complique chez lui d'un autre instinct : le besoin d'exactitude

historique. Le goût de la vérité succédait alors chez les peintres, dans l'expression du passé, aux séductions du pittoresque. Il s'exerce sur Ingres quand il compose la *Stratonice*, et sur Gérôme lorsqu'en 1844, à Naples, il étudie les armes des gladiateurs¹. Il s'est exaspéré chez Meissonier.

L'admiration des Hollandais, un esprit de curiosité scientifique, une incroyable sûreté de main au service d'une acuité visuelle hypertrophiée, tels sont les éléments de l'art de Meissonier, et cet art, selon la remarque de M. André Michel², fut complet dès son premier tableau. Presque dès le début également, il connut les plus éclatants succès. Les éloges prennent rapidement un ton hyperbolique et montent à un diapason tel qu'il ne sera plus possible, par la suite, de le dépasser; tous les grands Hollandais sont évoqués tour à tour. Par contre, ces « chefs-d'œuvre, dignement appréciés par le public³ », rencontrent aussi des détracteurs, et les sarcasmes ne leur sont par épargnés qui seront répétés désormais à chaque occasion. Pour Baudelaire, Meissonier « est un Flamand, moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté — et la pipe⁴ ». D'autres l'accusent d'enluminer les daguerréotypes⁵. Au total, ces notes discordantes disparaissent parmi les enthousiasmes.

Meissonier conquiert ainsi la gloire et l'autorité d'une façon presque soudaine. Il est difficile, pourtant, de définir l'action qu'il put exercer. Il eut des séides qui l'imitèrent avec moins d'habileté et s'efforcèrent, à sa suite, de surprendre le succès : Vetter, Villain, Plassan, d'autres, plus ignorés encore. Il contribua, sans doute, à rendre le public plus exigeant; ceux qui l'admiraient supportèrent moins aisément l'inconsistance des toiles d'un Diaz ou d'un Baron, l'insuffisance d'autres pages; mais, pas plus que Philippe Rousseau ou que Bonvin, il n'apporta une formule féconde ou libératrice.

L'intérêt de la vie contemporaine, pour s'imposer, prit un détour : il se manifesta d'abord sous le couvert du provincialisme. Le Romantisme avait fait aimer l'ancienne France; mais autour des cathédrales et des châteaux forts s'élevaient des maisons nouvelles; des hommes et des troupeaux circulaient. Les lithographes des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*

1. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 65.

2. *Notes sur l'art moderne*, p. 112.

3. Eug. de Montfort, *Salon de 1844 (Revue du Progrès)*, t. V, 3^e série, p. 276.

4. *Salon de 1845 (Œuvres complètes)*, t. II, p. 51.

5. *Bulletin de l'alliance des arts*, 10 avril 1843, p. 306.

du baron Taylor animèrent leurs vues monumentales de scènes pittoresques et Bonington leur avait donné d'incomparables exemples. Dans le manifeste pénétrant qu'il plaçait en tête de *L'Art en province*, Achille Allier, en 1835, appelait l'attention sur le caractère et l'importance de types provinciaux : « Ce que Léopold Robert a fait pour les vendangeurs de Naples, pour les moissonneurs des Marais Pontins, pour les pêcheurs de l'Adriatique, l'a-t-on fait, » demandait-il, « pour nos populations qui ont leur poésie¹?... »

Tandis que les paysagistes découvraient les campagnes de France,



CHANTS OSSALOIS, PAR ED. HÉDOUIN (SALON DE 1845)
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE L'ARTISTE

il y eut, tout proche d'eux, une floraison de provincialistes. La Bretagne surtout bénéficia de ce mouvement. Adolphe Leleux s'en empara; il peignit des porchers (1837), des *Braconniers* (1839), des bûcherons (1840), des danses paysannes (*La Korolle*, 1842), des cantonniers (1844), et il le fit avec un succès chaque année grandissant. En 1847, Clément de Ris lui attribuait, dans la peinture de genre, la première place après Delacroix². Il peignait avec un remarquable sens du naturel, saisissant le geste exact et typique, maniant le pinceau d'une main large, sans sécheresse, sans souci du fini apparent. Théophile Gautier, surpris et scandalisé, signalait, en 1837, « un *Porcher* de M. Leleux qui annonce un grand talent pour peindre

1. *L'Art en province*, Moulins, 1835, t. I, p. 5.

2. *L'Artiste*, 4 avril 1847, IV^e série, p. 76.

des cochons. Ceux de son tableau sont d'une vérité singulière. » Et Gautier regrettait qu'il n'eût pas « fait de son porcher un enfant prodigue gardant les pourceaux ; c'était un moyen de donner de l'importance à sa composition¹. » Quelques années plus tard, Gautier disait des *Cantonniers* : « Il est impossible de renoncer plus complètement à l'intérêt de la donnée et de la composition ; c'est la nature même prise sur le fait, rendue telle quelle sans interprétation, sans embellissement. Eh bien ! l'exécution seule suffit pour faire de l'étude de M. Ad. Leleux un des meilleurs morceaux de l'exposition². » Gautier, d'ailleurs, exagérait singulièrement l'impartialité objective de Leleux. En réalité, l'artiste mettait dans ses œuvres une poésie mélancolique, une sentimentalité qui les date.

En 1843, Leleux fit une excursion en Espagne et il décrivit les paysans espagnols selon le même esprit que les paysans bas-bretons, qu'il n'abandonna du reste pas. La *Posada*, en 1843 « obtint un prodigieux succès³. »

Leleux fit figure de chef d'école. Son frère Armand peignait les mêmes sujets que lui et avec un talent presque égal. « Les frères Leleux », disait Charles Blanc, « appartiennent à cette robuste famille de peintres qui, en France, remonte à Lenain et qui sait trouver du caractère à chaque objet. » Ed. Hédouin gravait l'œuvre des deux frères et était aussi leur émule par le pinceau. C'est sous les mêmes auspices que débutait, comme peintre et comme graveur, Ch. Chaplin.

En dehors de ce groupe, il faut encore citer Fortin dont le *Coin du feu*, lithographié par Mouilleron, est de sobre et solide facture. La vogue de la Bretagne nous est, d'autre part, attestée par les publications illustrées qu'elle suscita : *La Bretagne pittoresque*, illustrée par Ad. Leleux ; *La Bretagne*, ornée de dessins de Penguilly l'Haridon.

Les autres régions françaises ne furent pas aussi favorisées. Pourtant la Provence fut célébrée par Loubon, et Roqueplan, après un voyage dans les Pyrénées en 1847, peignit des scènes pyrénéennes⁴. En 1843, Elmerich exposait des *Paysans alsaciens*⁵. Il préluait ainsi aux travaux de Brion qui, à ce moment, travaillait dans l'atelier de Gabriel Guérin à Strasbourg.

1. Salon de 1837 (*La Presse*, 8 mars 1837).

2. Salon de 1844 (*La Presse*, mars 1844).

3. Eugène Pelletan, *Salon de 1843* (*La Sylphide*, p. 292, col. 1).

4. Théophile Gautier, *Camille Roqueplan* (*Histoire du Romantisme*, p. 197).

5. Gravés dans *L'Artiste*, 1843, 3^e série, t. III, p. 318.

Quelques-unes des œuvres que nous venons d'évoquer eurent plus qu'un succès de curiosité ; on crut y découvrir, particulièrement chez Leleux et ses émules, une peinture nouvelle, et c'est, si je ne me trompe, à cette occasion que le terme de « réalistes » qui s'était déjà rencontré un peu au hasard sous la plume de quelques écrivains¹ fut, pour la première fois, systématiquement employé².

Leleux méritait-il parfaitement l'épithète par laquelle on s'imaginait le caractériser ? Il semble bien que son succès fût dû, en grande partie, à la curiosité qu'excitaient les paysages, usages et les costumes qu'il représentait et aussi au sentiment poétique dont il imprégnait ses tableaux. Ce pittoresque et ce sentimentalisme faisaient tort au réalisme véritable. Il n'est pas indifférent cependant qu'il ait, même avec des atténuations, laissé deviner une formule attirante, mais âpre, et que l'on ait admiré chez lui « de la force et une certaine sève plébéienne³ ».

Il fallait, cependant, que le beau moderne arrivât à s'imposer sans le secours de la curiosité ou du sentiment. La réalité devait appa-

1. Ainsi quand Thoré parlait du réalisme de Cabat ou de Delaroche, 1838.

2. C'est Théophile Gautier qui en donna l'exemple : « Ad. Leleux... se présente avec deux cadres, dont l'un, intitulé *Les Cantonniers*, est certainement un des chefs-d'œuvre de l'école réaliste » (*Salon de 1844*, dans *La Presse*, mars 1844). — « Nul réaliste ne fut plus fidèle à son système » (*Salon de 1846*, dans *La Presse*, 3 avril 1846). — De même, Arsène Houssaye écrit : « Les Leleux sont toujours des réalistes de premier ordre » (*L'Artiste*, 22 mars 1846). — Em. de Lerne : « M. Adolphe Leleux apparaît le premier à la tête de notre école réaliste » (*L'Artiste*, 26 avril 1846, p. 125). — Gustave Planche proteste contre les progrès du « réalisme le plus prosaïque » (*Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1847). — On voit combien était erronée l'opinion de David Sauvageot (*Le Réalisme*, introduction, p. 1) qui croyait que le terme de « réalisme » avait été mis en circulation pour Courbet et vers 1851. Le mot « naturalisme » a fait son apparition plus tôt encore, mais avec une acception très vague : Laviron, dans son *Salon de 1833*, p. 141, parle d'une « école de naturalistes » ; Heisse (*Salon de 1841*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1841, p. 35), distingue chez les paysagistes « le point de vue naturaliste » et « le point de vue idéal ou poétique » ; Théophile Gautier étudie le « naturisme » de Cabat en 1840 (*La Presse*, 27 mars 1840) ; Prosper Haussard « préfère l'artiste penseur au naturaliste » (*Le National*, 15 mars 1843) ; De la Faloise condamne « les peintres matérialistes ou naturalistes » (1844) ; Alphonse Karr (*Les Guêpes*, avril 1843, p. 26) nous apprend que le mot « naturalisme » était employé comme une injure et il proteste contre cet usage. Dans aucune de ces citations, le terme n'a un sens précis. Il arrive même (chez De la Faloise par exemple) qu'il désigne les romantiques. Au contraire, Champfleury l'emploie à bon escient quand il loue « le large sentiment naturaliste » de Pierre Dupont (*L'Artiste*, 24 mai 1846, p. 192).

3. L'expression a été employée — après la Révolution de 1848 — par Théophile Gautier dans *La Presse*, 2 mai 1848.

raitre comme une source de joies esthétiques égale ou supérieure à toute autre, puissante, imposante et épique. Ainsi elle s'était révélée à Géricault lorsqu'il peignait le *Cuirassier blessé*, le *Radeau de la Méduse*; ainsi il l'aurait affirmée s'il avait pu donner une forme définitive à la *Course des chevaux libres*, développer les idées qu'il avait indiquées dans des dessins magnifiques comme l'*Abattoir*, dans des croquis hâtifs comme la *Traite des noirs* ou l'*Inquisition*. Mais, entre la mort de Géricault et le moment où, après la Révolution de 1848, Courbet eut pris conscience de son propre génie, aucun artiste n'eut assez d'envergure pour reprendre l'œuvre interrompue. Toutefois, à maintes reprises, des vellétés se produisirent, coups frappés par des mains trop faibles ou donnés au hasard, manifestations incomplètes sans lendemain, qui suscitèrent une émotion partielle et vite apaisée, vellétés qui, du moins, pour nous jalonnent le temps.

Dès 1833, Odier expose *Le Dragon blessé*¹, où le souvenir de Géricault, celui de Gros aussi sont présents. La composition est à la fois très simple et frappante, dramatique avec discrétion; les dimensions considérables, la vigueur sombre du coloris, attestent la netteté du parti pris. Mais le dessin manque de caractère, les formes restent un peu creuses; le tableau reçoit des éloges sans portée² et ne s'impose pas à l'opinion.

Deux ans plus tard, sur un thème analogue, Boissard expose un *Épisode de la retraite de Russie*³. Cette fois, l'œuvre est de premier ordre; elle a fait sensation quand elle a reparu, en 1900, à l'Exposition centennale; elle a grande allure au musée de Rouen, et je ne doute pas qu'elle ne devint populaire si elle était conservée à Paris. Ce tableau, d'après le rédacteur des *Annales du Musée*, « est effroyable de vérité. Un homme et un cheval, couchés et groupés comme s'ils avaient voulu se réchauffer l'un l'autre, sont saisis par la mort dans un horrible état de déformation. Quel sujet⁴! » Malheureusement, Boissard, homme à talents, physionomie très curieuse⁵, ne renouvelle pas sa tentative et, comme Odier, il abandonne le combat.

En 1836, l'*Épisode de la retraite de Russie* de Charlet⁶ obtient un succès peut-être supérieur à sa valeur intrinsèque, succès auquel

1. Au musée d'Amiens, sous le numéro 220.

2. « En somme, c'est une étude distinguée » (*Le National*, 25 mars 1833).

3. Au musée de Rouen.

4. *Salon de 1833*, p. 42 (*Annales du Musée*).

5. Théophile Gautier trace de lui un piquant portrait dans la préface des *Œuvres complètes* de Baudelaire. — Voir aussi Delacroix, *Journal*, t. I, p. 227.

6. Au musée de Lyon, sous le numéro 200.

n'est pas étrangère la popularité de l'artiste. Mais, ainsi que ses prédécesseurs, ce nouveau champion se dérobe à son tour¹.

A ce même Salon, un élève de Charlet, Canon, expose un *Mendiant* qui, d'après la lithographie insérée dans *l'Artiste*², ne manquait ni d'intérêt ni de puissance, et qui passa, d'ailleurs, presque inaperçu. La grande manifestation de cette année, c'était *La Charité du peuple ou les forgerons de la Corrèze* de Jeanron. Esprit tourmenté par des idées démocratiques et humanitaires, Jeanron avait déjà mis au service de ses passions un talent vigoureux, moins personnel dans l'exécution que dans la pensée, et qui demandait au romantisme des formules techniques. Il avait exposé un épisode de *Juillet 1830*³, en 1833 une *Scène de Paris* d'intention révolutionnaire⁴.

Les *Forgerons de la Corrèze* constituaient une tentative plus sobre dans l'expression des idées, plus importante comme morceau de peinture. « On se rappelle », écrivait deux ans plus tard Thoré, « la tournure puissante et délibérée des deux forgerons, dont l'un coupe du pain à une pauvre femme. 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 », ajoutait Thoré, « 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 verdeur⁵. » A vrai dire, dans cette page, Thoré décrivait moins la toile de Jeanron qu'il ne traçait un programme, et l'artiste, malgré des tentations nouvelles dont aucune ne retrouva le même succès, ne devait pas répondre à l'espoir magnifique ici formulé.

1. Le *Passage du Rhin*, que Charlet exposa en 1841, ne dépasse plus le domaine de l'anecdote.

2. *L'Artiste*, 1836, t. XI, p. 96.

3. Au musée de Caen.

4. Laviron, dans le *Salon de 1833*, fait de ce tableau une description déclamatoire (p. 256-257); j'en extrais ce passage typique : « Le malheureux eut le courage de vivre. Il sacrifia son orgueil à l'existence de ses enfants et vint exposer leur misère à la foule inattentive préoccupée de joie et de fête vis à vis le palais où des hommes qui se prétendent les mandataires du peuple français stipulent tous les jours des lois de privilège qui ôtent le dernier morceau de pain à la bouche des enfants du prolétaire. »

5. Thoré, *Salon de 1838* (*Revue de Paris*, 2^e série, t. II, p. 269). — Voir aussi A. Decamps, *Salon de 1836* (*Le National*, 13 mai 1836).

Aux Salons de 1838 et de 1840, Bonhommé exposait des vues d'usines. « M. Bonhommé », disait Challamel en 1840, « a pensé avec raison que les forges de Fourchambault offraient au peintre un sujet curieux et intéressant. Il s'y rencontre des beautés particulières et, pour ainsi dire, inconnues en peinture. Rien n'est plus original que l'aspect d'une usine avec son mouvement, ses accessoires, sa foule laborieuse¹. » La Centennale de 1900 a permis de juger la valeur d'un artiste qui se trouvait ainsi le très valable précurseur de Menzel. Les forgerons de Jeanron, ceux de Bonhommé, les forgerons que Chassériaux allait bientôt camper sur les murs de la Cour des Comptes, n'était-ce pas, ainsi que l'écrivait Ary Renan, « les rudiments de ce poème du travail dont la noblesse est éternelle² » ?

En 1841, Appert groupe autour d'un cerf mort des *Braconniers*³ de grandeur naturelle, œuvre audacieuse de débutant, et il n'est pas le seul, dans ce Salon ou dans ceux qui vont suivre, à adopter, pour la vie obscure contemporaine, les proportions réservées au grand art⁴.

Ainsi des pages significatives pour nous se succèdent dans les Salons de la monarchie de Juillet. La série se couronne par l'œuvre de l'infortuné Trutat.

C'est en 1845 que Trutat expose la *Femme nue*, aujourd'hui au Louvre, en 1846 qu'il présente son portrait. Ces envois ne passent pas inaperçus : ils provoquent des éloges dont quelques-uns sont justes. Trutat est félicité de refaire de la peinture logique et naturelle⁵. Francis Wey rapproche sa manière de celle de Géricault⁶. Mais ces lignes sympathiques sont perdues au milieu de longs feuilletons. Ni Baudelaire, ni Fromentin ne prononcent le nom de Trutat. Nul, en réalité, ne soupçonne la signification profonde des œuvres de ce jeune Bourguignon destiné à mourir au seuil de l'époque qui l'eût compris, en 1848. La franchise de cet art sans agrément, la saveur âpre et saine de cette vision directe, nous en sentons aujourd'hui tout le prix et nous y découvrons la rupture instinctive avec les

1. Jules Robert [Challamel], *Album du Salon de 1840*; une reproduction lithographique accompagne le texte. Cf. l'excellente étude de M. Schnerb sur Bonhommé, récemment publiée par la *Gazette* (1913, t. I, p. 11 et 132).

2. *Théodore Chassériaux* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 102).

3. Gravés dans *L'Artiste*, 2^e série, t. VIII, p. 221.

4. *Le Repos* et « *Ayez pitié de moi* », de Bertier (Salon de 1841). Les *Moincs en prière* de Cals (Salon de 1847), comportaient également des figures de grandeur naturelle.

5. *L'Artiste*, 21 juin 1846. p. 259.

6. Cité par Bernard Prost, *Félix Trutat* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. I, p. 472).

beaux mensonges du romantisme comme avec les rêves anémiés du spiritualisme. Nous sommes aussi sensibles, dans la *Femme nue* et, plus encore, dans ces portraits : sa mère et lui, son père en soldat, à l'instinct de grandeur ingénue qui s'y révèle. Les contemporains se sont dérobés, non seulement parce qu'ils ignoraient l'avenir qui allait révéler la portée de ces morceaux, mais aussi parce qu'ils semblaient, par avance, redouter les brutalités du réalisme,

En effet, tandis que paraissent les signes avant-coureurs de la poussée réaliste, d'autres signes non moins certains attestent, dans



LES BRACONNIERS, PAR APPERT. (SALON DE 1841)

le goût public, un besoin de plus en plus vif de ménagement, des complaisances pour la fadeur, une répulsion pour une sincérité crue. On avait violemment reproché aux davidiens leur intolérance, leur culte exclusif de la beauté, et l'on recommence à proscrire la laideur, non plus, il est vrai, en vertu d'un idéal, mais par crainte d'une nourriture trop forte. Il est curieux, à cet égard, de relire quelques-unes des observations suscitées par les œuvres que nous venons de rappeler. C'est Louis Viardot, qui reproche à Boissard de s'être complètement égaré dans l'hérésie du laid ; c'est Eugène Pelletan qui blâme la trivialité du peintre genevois Hornung et lui conseille de « poétiser les pauvres gens du peuple » à l'exemple de Baron. « M. Adolphe Leleux », demande un rédacteur anonyme de *l'Artiste*,

« comprend-il bien la mission de l'art? Est-ce assez de traduire une page de la nature en prose familière? faut-il négliger le charme et la poésie?... c'est une vérité de procès-verbal; toute vérité n'est pas bonne à dire dans les arts¹. » En 1847, Delacroix condamne, dans son *Journal* « un vrai à outrance que les arts repoussent² ».

« La vérité », écrivait plus tard Théophile Gautier dans une étude sur Théodore Rousseau, « a ce privilège, lorsqu'elle se montre dans sa saine nudité, au milieu de nos vaines apparences et de nos mensonges spécieux; on la trouve indécente et l'on veut la faire rentrer dans son puits³. » Mais Gautier lui-même conseillait à Leleux, nous venons de le voir, de changer son porcher en enfant prodigue; il déclarait, en 1838, que le laid ne pouvait entrer dans l'art « que corrigé par la couleur et la fantaisie, ces deux menteuses charmantes presque toujours si vraies⁴ », estimait « les sujets de l'histoire moderne tout à fait rebelles à la grande peinture⁵ », et il montrait une indulgence, chaque année plus molle, à l'égard des petits maîtres du joli, Muller, Diaz, Baron ou Winterhalter.

Plusieurs témoignages concordants nous attestent une sorte d'affaissement du goût public. Pour réagir contre « la peinture proprette, le joli, le niais, l'entortillé, et aussi les prétentieuses rapinades⁶ », contre les « fadeurs écœurantes et les sucreries fondantes⁷ », quelques œuvres saines, quelques toiles bien intentionnées, ne suffisaient pas; « une réaction, faite avec les turbulences nécessaires de toute réaction, était positivement nécessaire ».

Cette réaction violente devait être l'œuvre de Courbet et aussi de Millet. Mais, pour pouvoir l'accomplir, il leur fallut, tout d'abord, prendre conscience eux-mêmes de leur propre génie.

Les débuts des deux maîtres, malgré la différence des tempéraments, la diversité des contingences, offrent des traits dont l'analogie mérite d'être relevée. Tous deux, après avoir reçu une première éducation en province, sont venus à Paris avides d'originalité et de

1. *L'Artiste*, 1844, III^e série, t. V, p. 179.

2. 26 avril 1847 (*Journal*, t. I, p. 301).

3. *Histoire du romantisme*, p. 232.

4. *Salon de 1838* (*La Presse*, 1^{er} mai 1838).

5. *Salon de 1840* (*La Presse*, 22 mars 1840).

6. Baudelaire, *Peintres et aquafortistes*, dans *L'Art romantique* (*Œuvres complètes*, t. III, p. 115).

7. Paul Mantz, *Gustave Courbet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. I, p. 522).

gloire. Tous deux se sont révoltés contre l'enseignement officiel, et ils ont cherché appui dans la leçon des Romantiques et les suggestions du musée. Tous deux, enfin, ont été de remarquables peintres avant d'avoir trouvé l'emploi véritable de leur supériorité.

Courbet — et l'on comprend que, pour lui comme pour Millet, je m'appuie sur les biographies sans avoir l'intention de les refaire, — Courbet, dis-je, a appris à Ornans et surtout à Besançon la grammaire et l'amour de son art. Il arrive à Paris soutenu, dès le premier jour, par un désir de notoriété auquel s'ajoutera bientôt un immense orgueil. Ce ne sont pas quelques leçons de Steuben et la bienveillance d'Auguste Hesse qui peuvent agir sur lui. Il entreprend de se former par lui-même, étudie librement le modèle chez Suisse, et, comme autrefois les Romantiques, il va chercher dans les musées des conseils et l'émancipation. Au Louvre, où Bonvin l'a entraîné, au Luxembourg, il semble d'abord, tel jadis Géricault, accorder son admiration juvénile à tous les maîtres et à toutes les écoles, et, sous l'inspiration de ces premières visites, il fait, tour à tour, des pastiches des Flandres, de Florence, de Venise. Pourtant, s'il copie le *Prisonnier* de Schnetz et la *Saint-Barthélemy* de Robert Fleury dont les côtés dramatiques peuvent l'avoir séduit, il trouve bientôt ses parrains véritables chez les génies passionnés dont la facture libre est l'expression d'un tempérament : il copie *Dante et Virgile* de Delacroix, une tête de cheval de Géricault ; il scrute, au Louvre, les œuvres de Rembrandt, Frans Hals, Van Dyck, Velazquez ; il s'imprègne de la grandiloquence sincère des maîtres groupés dans le Musée espagnol.

Quand il entreprend de faire œuvre personnelle, sa pensée est hésitante. Il traverse une sorte de crise romantique, où d'ailleurs il prend surtout du romantisme les déviations et les écarts littéraires. Il peint des ruines le long d'un lac (1839), un moine dans un cloître (1840), une *Odalisque* inspirée de Victor Hugo, un *Guitarrero* (1840). A d'autres instants il illustre *Lélia* ou se rapproche de Couture par la facture et le sentiment des *Amants dans la campagne* (1844-45).

Cependant, il est déjà un admirable peintre capable de pages magistrales : l'*Homme à la ceinture de cuir* est, peut-être, de 1844. La science dont il est armé s'appuie sur la plus solide tradition. De ces origines lointaines, elle ne se dégagera jamais, et on lui a reproché maintes fois de faire, sur des sujets contemporains, de la peinture de musée. C'est qu'il a grandi dans une époque où l'on était

las des recherches techniques et où l'on pensait qu'il suffirait, pour renouveler l'art, d'en vivifier l'inspiration.

A travers ses tâtonnements, Courbet a déjà, plusieurs fois, sans s'y engager résolument, rencontré sa voie véritable. Les paysages de son pays, les portraits de ses sœurs, son propre portrait sous de multiples prétextes : portrait au chien noir (1842), *l'Homme à la pipe* (1846), *l'Homme à la ceinture de cuir*, *l'Homme blessé* (dont la date est contestée), en témoignent, et surtout le *Hamac* (1844), où, pour nous, il se révèle tout entier, par la composition, le type féminin, le côté sensuel, la poésie fruste et forte, le style même.

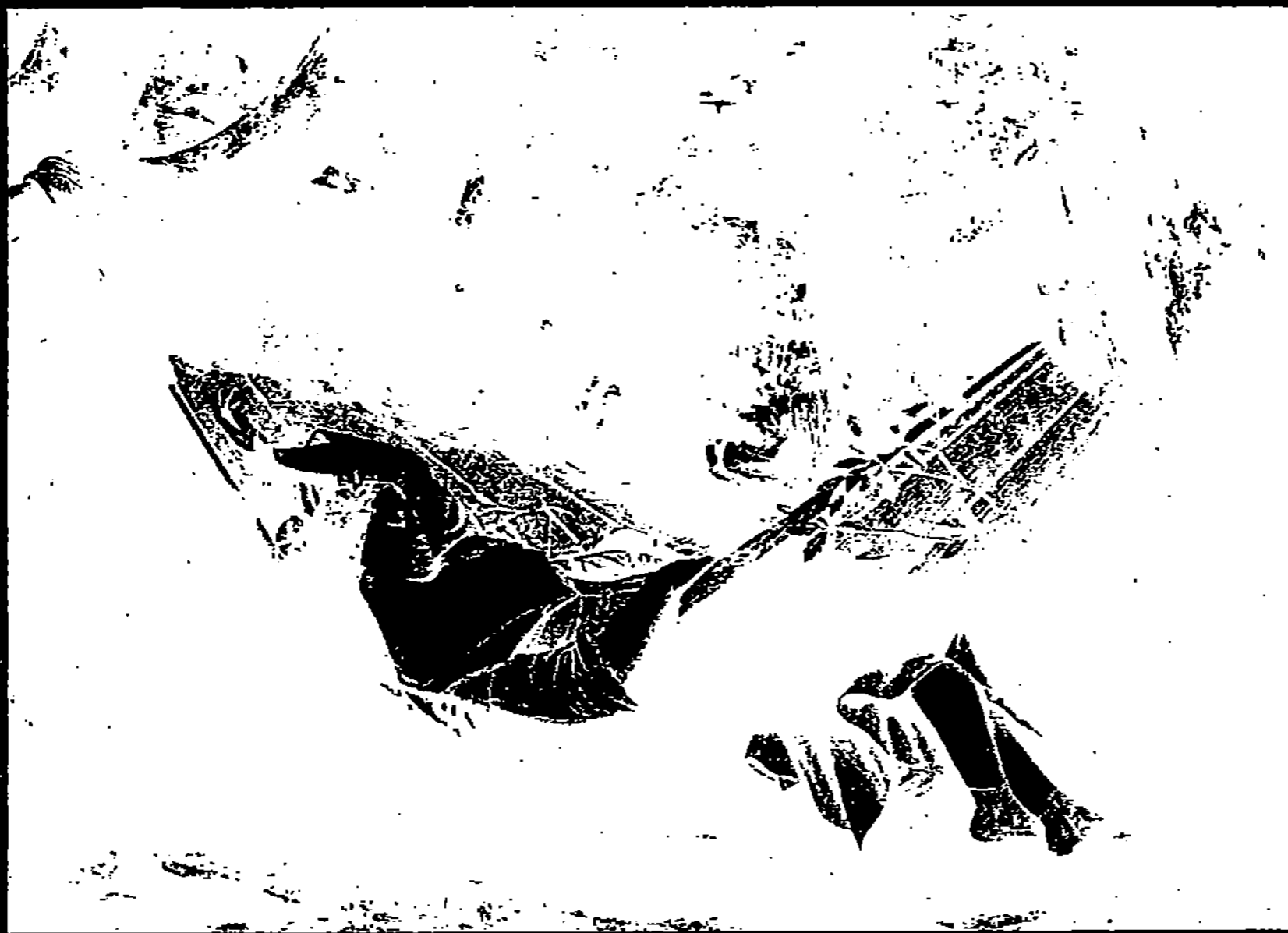
Pour qu'il prenne définitivement conscience de lui-même, il faudra un voyage en Hollande en 1847, la rencontre avec Champfleury, et surtout la secousse de 1848. Que l'on compare la liste de ses envois au Salon de 1848, envois préparés avant la Révolution, portraits, paysage, composition littéraire¹, aux œuvres décisives qui se sont succédé de 1849 à 1852 : *Après-dîner à Ornans*, *Les Paysans de Flagey*, *L'Enterrement*, *Les Casseurs de pierres*, *Les Demoiselles de village*, il apparaîtra que les forces « unanimes » ont eu, sur Courbet, leur influence pleine et qu'elles ont orienté sûrement son génie.

Millet, lui aussi, a reçu ses premières directions d'élèves attachés de David et de Gros. A Paris, il a d'abord travaillé, chez Delacroix, avec le désir d'obtenir le prix de Rome, élève laborieux et docile, jusqu'au jour où il a renoncé aux honneurs académiques. Il s'est, dès lors, abandonné aux suggestions du Louvre. Par quels maîtres a-t-il été séduit ? Plus tard, à une époque où il était encore discuté et où on lui reprochait ses premières œuvres imprégnées de xviii^e siècle, il a, dans des conversations que Sensier a fidèlement notées, rappelé ses débuts avec la préoccupation, involontaire certes, mais évidente, de se disculper. A l'entendre, il aurait admiré Le Brun et Jouvenet, mais c'est Lesueur, Poussin et Michel-Ange qui, avec le Corrège, l'auraient retenu, tandis que Boucher et Watteau ne lui auraient inspiré que de l'aversion. La misère, la suggestion d'un ami, l'auraient seules amené à faire des pastiches du xviii^e siècle, facilement achetés par les marchands. Cependant, il aurait continué à consacrer ses loisirs à l'étude de Poussin et de Michel-Ange.

Je ne mets pas en doute la bonne foi de Millet, mais, peut-être,

1. Georges Riat, *Courbet*, p. 48,

à distance, ne s'est-il plus rendu un compte exact des sentiments qui l'avaient jadis animé. Si la nécessité seule l'avait engagé à imiter le xviii^e siècle, il est probable qu'il eût tenu à se présenter sous un autre aspect dans les Salons où, en 1844, Arsène Houssaye le rapprochait de Diaz¹ et Thoré de Boucher. L'artiste qui, au témoignage de Sensier, prenait au Havre, en 1845, tant de plaisir à traiter des sujets galants et y déployait toutes les ressources de son invention et de son pinceau, qui peignait un *Saint Jérôme tour-*



LE HAMAC, PAR COURBET

menté par des femmes, tableau qu'admira Couture, croyait avoir trouvé en cet ordre l'aliment véritable de son génie.

D'ailleurs, auprès des maîtres emphatiques de la fin du xviii^e siècle, près des toiles claires et décoratives du xviii^e siècle, Millet élaborait les méthodes synthétiques qui devaient, par la suite, traduire pleinement ses pensées et, dès ce moment, sous la recherche de la grâce, son métier avait une puissance involontaire, des empâtements par lesquels, aux yeux de Thoré², il rappelait Decamps, tandis que Paul Mantz l'accusait, au lieu de peindre, de bâtir³.

1. *L'Artiste*, 12 mai 1844, IV^e série, t. I, p. 18.

2. Cité par Sensier, *op. cit.*, p. 96.

3. P. Mantz, *Salon de 1847*, p. 52.

Point de rupture réelle, pour la technique, entre cette époque d'élaboration et la période de maturité et, de même, parmi ces thèmes frivoles auxquels il se complaisait, *Daphnis et Chloé*, les *Dénicheurs de nids*, la *Jeune fille portant un agneau*, ne répondaient-ils pas à un sens idyllique qui ne devait pas s'émousser et à un instinct du thème général propice au geste simple qui allait s'épanouir?

A coup sûr, il ne maîtrisait pas encore les forces qui bouillon-



L'OFFRANDE A PAN, PAR J.-F. MILLET
(Musée de Montpellier.)

naient mystérieusement en lui et son effort le plus considérable, à cette période, l'*Œdipe* de 1847, où les critiques discernaient amalgamées des réminiscences multiples et contraires¹, n'était, comme il l'a reconnu lui-même, qu'un prétexte « pour s'exercer dans le nu et le modelé lumineux, un morceau comme en faisaient les compagnons du Devoir pour aborder la maîtrise² », l'œuvre d'un artiste prêt pour servir un idéal qu'il n'a pas encore conçu.

Comment Millet s'est-il dégagé? Il était malade en février 1848; on rappelle son éloignement pour les socialistes et sa conduite en juin où il fit le coup de feu dans

la garde nationale contre les insurgés. Un incident fortuit l'aurait définitivement orienté et, pour avoir entendu un inconnu le désigner comme un peintre de femmes nues, il aurait brusquement changé de sujets et de manière.

Qui ne sent combien ces explications sont faibles et artificielles? La maladie, en février 1848, ne l'a pas empêché de subir une émotion universelle. L'animosité contre les socialistes n'a pu détruire en lui le sentiment humanitaire. Un travail latent s'était fait en

1. De Deshayes, de Doyen ou de Natoire, suivant Delécluze. \

2. Sensier, *op. cit.*, p. 94.

lui. Harcelé lui-même par le besoin, « la triste condition du pauvre l'apitoyait¹ »; en 1847, il avait tenté quelques compositions d'un caractère social, parmi lesquelles un *Lundi de l'ouvrier*. Si le *Vanneur* par lequel il affirmait son orientation définitive fut exposé en 1848, et si c'est à partir de cette date que, selon le mot de Burty², il « s'appartint enfin », ce n'est pas là hasard et coïncidences pures.

Supposons, enfin, que mon analyse soit inexacte, que les événements de 1848 n'aient pas exercé une action essentielle sur l'évolution de Courbet et de Millet : ces événements, tout au moins, ont suscité le public capable de communier avec leur génie. Les préoccupations sociales et humaines qui s'étaient exaspérées, l'atmosphère nouvelle qui s'était formée, ont doté d'une signification pleine des œuvres qui, à d'autres époques, n'auraient intéressé que la curiosité. Courbet exposait depuis 1841, et pourtant Prosper Haussard³ et Champfleury ne le découvrirent qu'en 1848. C'est apparemment qu'à cette date il y avait quelque chose de changé⁴.

Il ne nous appartient pas, ici, de préciser les conditions nouvelles dans lesquelles la peinture évolua sous la Seconde République. Mon seul objet, dans cette étude, a été de montrer comment des tendances, fort anciennes assurément, mais que les circonstances avaient auparavant affaiblies, se développèrent, sous la monarchie de Juillet, pour orienter l'art français dans la voie du Réalisme.

LÉON ROSENTHAL

1. Sensier, *op. cit.*, p. 104.

2. *Maîtres et Petits maîtres*, p. 284.

3. « Aux trois derniers Salons M. Courbet est resté inaperçu. Est-ce notre faute ou la sienne? » écrit Haussard dans *Le National*, 15 juin 1848.

4. De plus, et ce n'est pas là un fait négligeable, en enlevant à l'Institut le contrôle des expositions, la Révolution de 1848 a permis à Courbet, comme à Millet, d'exposer librement des œuvres qui auraient, sans doute été refusées, au moins en partie, par l'ancien jury.