

Anonyme. Revue (La) de l'art ancien et moderne. 1897-1937. 1910/07-12.

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.

« LE SALON DE 1845 »

D'EUGÈNE FROMENTIN



UGÈNE Fromentin avait écrit en 1845 un *Salon* dans la *Revue organique des départements de l'Ouest* publiée à La Rochelle par un de ses amis. Ces pages, enterrées dans un périodique provincial et éphémère, furent aussitôt oubliées. M. Pierre Blanchon vient récemment d'en rappeler l'existence¹. Je me suis procuré le *Salon* de Fromentin. J'étais avide de lire les premières pages consacrées à des questions artistiques par celui qui a parlé d'art mieux qu'aucun de ses contemporains.

Je voulais connaître le jugement qu'il portait, à l'âge de vingt-quatre ans, sur les artistes ses aînés. Comment formulait-il ses opinions ? Était-il déjà maître de son style et de ses idées ?

Il était à Paris depuis plus de quatre ans. Il avait fait son droit, ses parents voulaient qu'il devînt notaire ou avoué ; mais un penchant irrésistible l'entraînait vers la peinture et il travaillait en amateur dans l'atelier de Cabat. Il saisit avec enthousiasme l'occasion de parler des choses qu'il aimait : « Dussé-je ne leur apprendre, écrivait-il, que ce peu de faits élémentaires : qu'il existe un Cabat, un Scheffer, un Aligny, un Duprez, deux Flandrin ; que Lapito est un cuistre et Decamps un maître immortel ; que Delacroix et M. Ingres ne se ressemblent pas, mais ne s'excluent en rien ;

1. *Eugène Fromentin. Lettres de jeunesse. Biographie et notes*, par Pierre Blanchon. 3^e édition Paris, Plon-Nourrit, 1909.

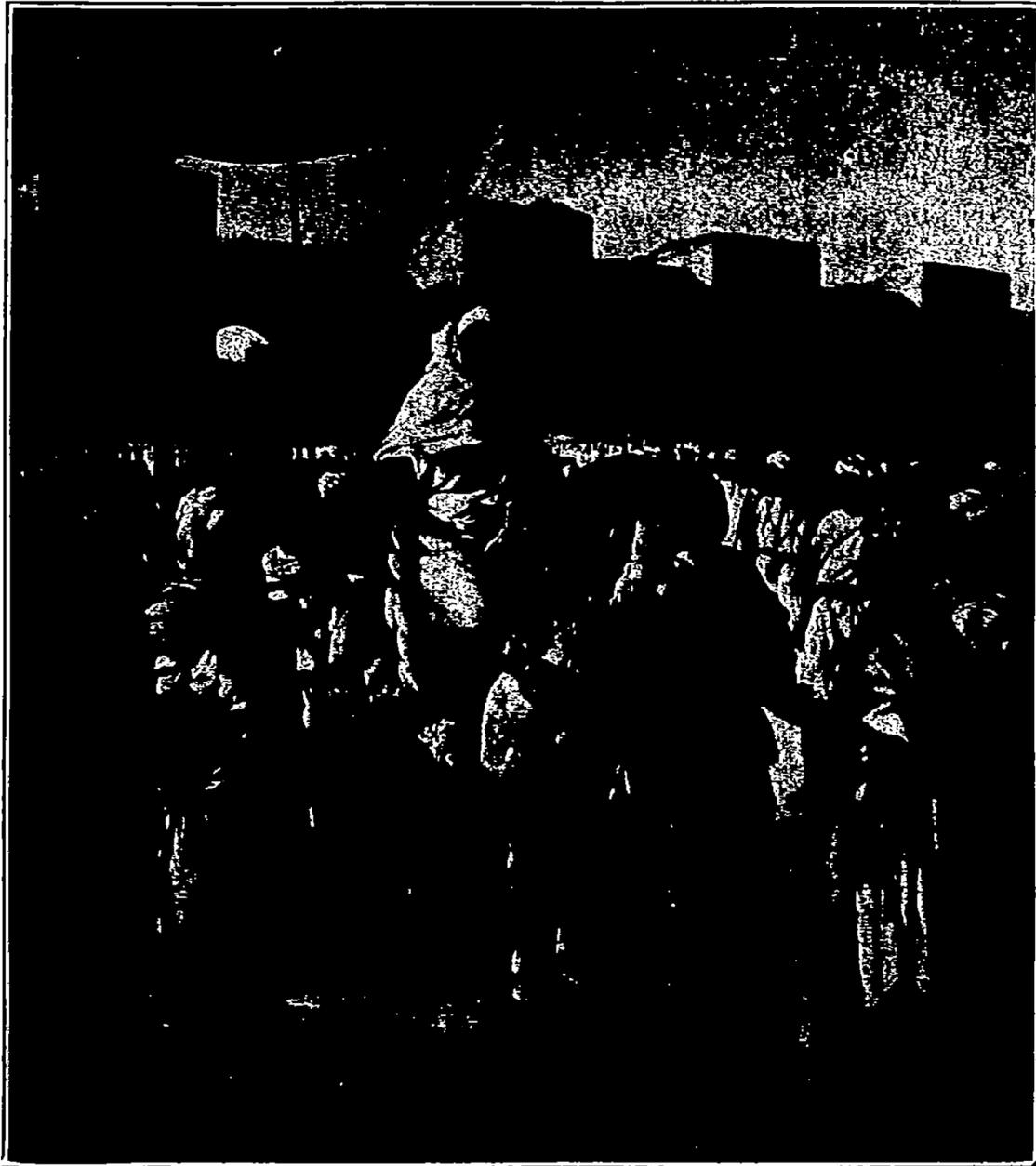
ce que c'est que le dessin et ce que c'est que la couleur; ce que c'est que le spiritualisme en fait d'art; en quoi Poussin diffère autant de David que de Géricault, etc..., ce serait déjà un grand service ».

Fromentin écrivit son *Salon* avec une abondance juvénile. La pensée, parfois, se dégage mal, les premières pages surtout sont presque pénibles. Souvent, au contraire, il a ce bonheur d'expression et cette sensibilité pénétrante que nous sommes accoutumés à admirer chez lui.

Il n'a cherché ni un plan personnel, ni un mode de développement original. Il examine successivement, suivant l'ordre traditionnel, peinture d'histoire, genre, portrait, paysage, et, réservant toute son attention aux peintres, il n'accorde ensuite à la sculpture que quelques lignes rapides.

En 1845, la lutte entre les romantiques et les classiques, incarnés par Delacroix et par Ingres, se poursuivait et, depuis longtemps, elle fatiguait le public, las de la voir se prolonger sans issue. « La question d'art pendante depuis des siècles entre les écoles et posée de nouveau par MM. Delacroix et Ingres, écrit Fromentin, loin d'avancer vers une solution, semble s'obscurcir, s'embrouiller, je dirai presque rétrograder, depuis qu'elle est débattue, avec une imprudence égale des deux parts, par de jeunes disciples beaucoup plus entreprenants que leurs maîtres. Les excès opposés des deux manières, poussés par les uns jusqu'au néant du dessin, et par les autres jusqu'à ce mépris absolu de la couleur et de la vraisemblance que témoignent de nos jours les excentricités étrusques de certains novateurs ultra-ingristes, cette intolérance et cette exclusivité déraisonnables commencent à jeter tant de trouble dans l'esprit incertain du public et menacent les choses de l'art d'un schisme si complet, qu'il serait à propos de voir les maîtres eux-mêmes rentrer en lice, pour donner à tous ces combattants écervelés l'exemple de la modération, de la sagesse et de la courtoisie. » Fromentin regrette l'abstention d'Ingres, d'Ary Scheffer. Il constate aussi l'absence de Delaroche et le prend vivement à partie : « M. Delaroche a bien senti que la peinture mélodramatique qu'il a mise en vogue un des premiers est, sinon passée de mode, au moins condamnée par la majorité la plus saine et la meilleure des esprits; c'est un maître trop éclairé pour ne pas comprendre que, de tous les abus à craindre, le plus funeste sans contredit est celui des petits moyens, des petits effets et du petit faux

goût ». Et, le rapprochant d'Horace Vernet : « Ce sont eux, écrit-il, qui font presque seuls l'enseignement de la foule en peinture; c'est d'eux, par



EUGÈNE DELACROIX. — LE CALIFE ABD-ER-RHAMAN.

Salon de 1845 — Musée de Toulouse.

conséquent, qu'il dépend de la retenir ou de la précipiter en cette pente glissante du trivial et du commun... Les écoles de MM. Ingres et Delacroix n'ayant point le même honneur de flatter le goût de la foule, leur action favorable sera lente et difficile, leur action pernicieuse est nulle : il y a

beaucoup de gens qui prennent leurs qualités pour des défauts; il n'en est point, j'imagine, qui s'avisent de prendre leurs défauts pour des qualités. »

Fromentin se refuse à examiner, à propos du Salon, la question banale du progrès ou de la décadence de l'art. « Les choses ne changent point si brusquement d'aspect, l'art ne marche pas si vite qu'une seule année le fasse avancer d'un pas sensible vers ses destinées futures. » L'Exposition de 1845 offre peu de nouveauté, elle est « châtiée, modeste, tempérée », elle « peut passer pour une exposition d'élèves... Aussi le public est-il un peu désorienté, et quand il a couru de la Smalah au Samson, du Samson au Brascassat, qu'il a flairé les fleurs et les fruits de M. Saint-Jean, qu'il s'est empressé devant le Meissonier et soulevé d'horreur autour de *la Sainte Inquisition* de M. Robert-Fleury, il ne lui reste plus qu'à s'en aller tristement au hasard, dans ces deux longues salles, toutes peuplées de noms inconnus et d'œuvres peu frappantes, sans savoir à quoi se prendre ni sur quoi fixer son admiration, aussi paresseuse que prompte à se fourvoyer. »

Enfin, d'accord avec la plupart de ses contemporains, Fromentin est frappé du contraste général entre « la richesse de l'exécution » et « l'indigence..., la nullité du sentiment et du goût ». Il s'en prend à l'enseignement de l'école : « Le premier soin, pour la plupart des élèves, est de s'exercer à peindre avant de sentir, avant de penser. Leur sentiment inoccupé languit dans l'oisiveté pendant ces longs exercices manuels; leur esprit privé de lecture, de culture, en un mot de toute éducation morale, s'appauvrit de plus en plus à ce travail minutieux, à cette brutale industrie; leur goût s'émousse et s'altère, et les voilà pourvus d'une exécution raffinée, mais dénués d'inspiration, qui sont condamnés à demeurer des ouvriers quand ils se croient des artistes. Avec un pareil système, il n'y a plus de naïveté, plus d'originalité possibles, à moins qu'on se rencontre assez fort pour s'émanciper dès la sortie de l'école. » « Notez-le bien, ajoute-il, ce soin extrême de l'exécution, cette perfection de détail étaient, par les maîtres qui les ont d'abord introduits, si secondairement soumis aux conditions supérieures de l'art et si étroitement liés à leur sentiment, que c'était plutôt pour eux des qualités personnelles incommunicables que des moyens à l'usage de tous. Il en résulte

qu'en passant de leurs mains dans celles de leurs imitateurs ou de leurs élèves, le même instrument devient plus dangereux qu'efficace. »

Fromentin aborde ensuite l'examen des œuvres exposées. « Trois grands noms se dessinent en première ligne..... MM. Decamps, Delacroix et H. Vernet. »

Decamps avait exposé la suite des dessins de *Samson*. Fromentin célèbre avec feu le génie de l'artiste et son œuvre : « Nature fine autant qu'intrépide, esprit chercheur, inquiet, curieux, visionnaire », Decamps a rendu à l'art des services incalculables. « L'école presque entière de nos paysagistes et peintres de genre est sortie de sa veine. » *Samson*

est « une œuvre biblique, une œuvre idéale et vraisemblable en même temps, une œuvre où, pour la première fois peut-être depuis Géricault, nous voyons accorder, dans un étonnant équilibre, le sentiment profond de la réalité avec l'élévation du style ».

Nous passons ces développements écrits d'abondance, mais, arrivés aux pages consacrées à Delacroix, nous croyons devoir les reproduire



HORACE VERNET.
FRAGMENT DE LA « PRISE DE LA SMALAH ».
Salon de 1845. - Musée de Versailles.

sans coupure. Elles nous paraissent du plus haut intérêt et par les réserves que Fromentin fait encore sur le maître et par l'ingéniosité pénétrante avec laquelle il s'efforce de le comprendre et de l'expliquer.

« Tous nos lecteurs connaissent M. Delacroix, au moins par le bruit des discordes que chacun de ses triomphes a soulevés. Il se trouve des gens pour nier jusqu'à sa couleur, il s'en trouve en revanche pour exalter en lui jusqu'à ses défauts, double égarement qui ne peut atteindre M. Delacroix dans la conscience équitable qu'il a de son génie. Quand M. Delacroix se trompe, il est le premier à s'en avertir pour se garder d'une nouvelle erreur. Sa bonne fortune ne le corrompt pas plus que la mauvaise ne l'abat. C'est le propre de ce fier et vaillant peintre de ne jamais spéculer sur des succès acquis et de risquer à chaque instant sa renommée par des coups plus hasardeux.

» Tous les peintres qui font aujourd'hui jurisprudence en cette matière reconnaissent M. Delacroix pour le premier coloriste de notre époque. Il convient qu'on se soumette à ce jugement. Je ne puis entrer ici dans une controverse qui dépasserait les bornes de cet article ; j'avertirai seulement les adversaires de M. Delacroix qu'on se fait communément une fausse idée de la couleur ; que la couleur ne résulte pas de l'intensité, mais de la variété, de la finesse, de la logique et de l'accord des tons, différence essentielle qui fait de M. Delaroche un peintre coloré, de M. Delacroix un coloriste.

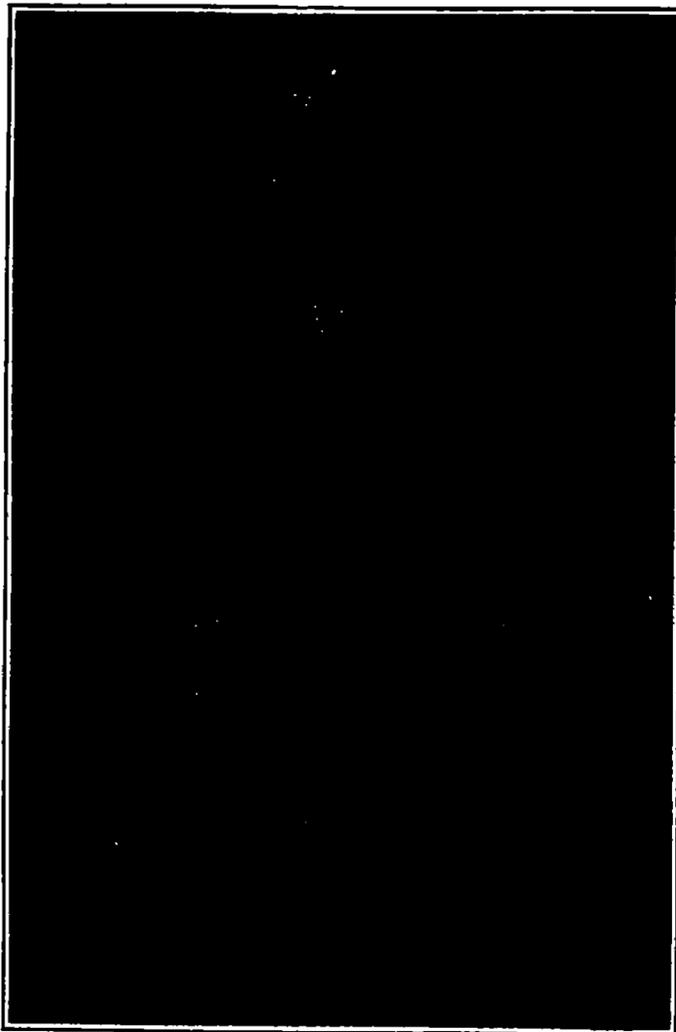
» Quant à son dessin, souvent défectueux, on doit pourtant y reconnaître des intentions si délicates et si hardies qu'elles suffiraient, ce me semble, à réfuter la moitié des critiques.

» Chose remarquable, il semble que M. Delacroix ait, à proprement parler, le sentiment du dessin, sans en avoir la faculté. Voyez ce que font communément les peintres de figures ; quand ils s'écartent des poses académiques, chose assez rare dans l'école de l'Empire, c'est pour donner à leurs figures l'attitude franche, le geste prononcé que comporte la situation ; en un mot, ils ne comprennent d'ordinaire les mouvements du corps qu'en ce qu'ils ont d'extrême. De tous ces mouvements donnés par la nature, puis convenus, notés et posés par les modèles sur l'indication du peintre, on pourrait composer une sorte de formulaire ou de répertoire. Ce sont, en quelque sorte, des locutions usitées qui deviennent à la longue

des types invariables; et les mouvements moyens, les gestes transitoires, les nuances intermédiaires sont méconnus ou négligés.

» Ce que M. A. Scheffer a fait pour l'expression des visages, M. Delacroix l'a tenté, avec un succès inégal sans doute, mais avec plus d'audace, pour les mouvements qui sont l'expression des corps. Il les a décomposés, nuancés, variés jusque dans leurs transitions les plus ténues, les plus indé-
oises, comme ils le sont dans la réalité. Telle est son hor-
reur des traditions acadé-
miques qu'il préfère un geste gauche au geste convenu, la contorsion à la raideur. C'est là, si je ne me trompe, ce qui explique son scrupule extrême pour le dessin, en même temps que son incorrection. Qu'on étudie avec soin le *Massacre de Chio*, la *Médée* et le *Triomphe de Trajan*, trois pages de différent caractère, et l'on verra, comme je le soutiens, que le dessin de M. Delacroix peut se défendre, sinon par le fait, au moins par l'intention.

» On peut juger M. Delacroix dans ce qu'il a d'excellent et de pire, sur son exposition de cette année. Son tableau représentant l'empereur du Maroc et sa suite donne un exemple éclatant des qualités éminentes dont nous venons de parler. L'ordonnance grandiose et magistrale de la scène, la majesté barbare de la figure équestre et des officiers qui l'entourent, l'ampleur et la lourdeur des draperies, la simplicité des costumes, la variété de toutes ces attitudes, toutes indiquant le repos, enfin la sobre distribution du jour sur le groupe



HIPPOLYTE FLANDRIN. — MATER DOLOROSA.
Salon de 1845. — D'après une lithographie du temps.

du premier plan qu'assombrit, sans l'étouffer, le bleu puissant du ciel, tout fait de ce tableau — reprochable seulement dans quelques parties du fond, — une œuvre d'une vérité profonde et du plus grand style.

» Le *Marc-Aurèle* n'est au contraire, comme on l'a très bien dit, que l'embryon d'une œuvre hautement conçue. Ici l'exécution fait complètement défaut, et la trivialité des types, la souillure des visages rendraient la scène presque ridicule, si elles n'en faisaient plutôt un objet de dégoût. Je ne puis, non plus, vanter la Sibylle, qui me semble absolument avortée. Quant à la tête d'étude intitulée *Magdeleine au désert*, je regrette que M. Delacroix ait baptisé cette savante étude physiologique d'un nom qui lui prête une intention, ou qu'il n'a pas eue, ou qu'il n'a traduite qu'à moitié. Il faut y voir une tête de morte et rien de plus. Prise ainsi, cette étude rappelle avec plus de perfection certaines parties célèbres du *Massacre de Chio*. C'était une entreprise familière à M. Delacroix que d'exprimer, par la décoloration graduelle du visage, par ces espèces de frissons bleuâtres qui courent sous l'épiderme transparent, le moment où la vie se retire des extrémités au cœur et va s'exhaler dans un dernier souffle par les lèvres entr'ouvertes du cadavre. Voilà bien, réalisées dans un détail, ces nuances et ces transitions dont nous parlions tout à l'heure.

» Sur les tableaux présentés par M. Delacroix, le jury en a refusé deux. La presse entière a protesté contre cet acte d'arbitraire. Ces messieurs n'ont pas compris que, dans la position qu'il occupe, M. Delacroix n'est plus justiciable que du public.»

A ce jugement compréhensif mais sévère et, sur certains points, presque injuste, succède un panégyrique sans réserve d'Horace Vernet. La Smalah « toute remplie d'épisodes charmants et terribles, d'une fidélité parfaite », offre des « trésors d'esprit, de verve et d'imagination ». Le portrait du comte Molé, celui de Frère Philippe lui paraissent également « magnifiques ». Il célèbre cet artiste « toujours plus jeune à mesure qu'il vieillit », et se résume ainsi : « A coup sûr, voilà bien un peintre. Il n'a point le sentiment profond de M. Decamps, ni l'élévation de M. Delacroix, et, pour ma part, je ne le placerai point à leur niveau, mais il a le coup d'œil si prompt, si juste, le sentiment si net de la vie, une imagination si forte et si turbulente ! Enfin nous n'avons point de peintre plus national, et c'est quelque chose ».

Voici, à présent, une appréciation où la clairvoyance de Fromentin paraît en défaut : « Il faut que j'en finisse avec la peinture historique en mentionnant, quoi qu'il m'en coûte, l'échec d'un talent sérieux, distin-



BILLARDET. — LES BELLINI.

Salon de 1845. — Musée de Besançon.

gué, qui, dans son ardeur à tenter des voies nouvelles, s'égare aussi lui quelquefois. M. Chassériau, l'un des plus incorruptibles disciples de M. Ingres, a fort maladroitement renié son maître, cette année. Son portrait équestre de Ali-Ben-Hamet, kalifat de Constantine, affecte une tendance à la couleur qui ne me semble pas propre au caractère de son

talent, et un oubli du dessin impardonnable pour un élève de M. Ingres. »

Fromentin passe à l'examen des tableaux religieux : il s'étonne de les rencontrer si nombreux, dénonce leur faiblesse. Il condamne « quelques essais défavorables où la couleur locale a détruit jusqu'au dernier vestige du caractère chrétien », opinion qu'il développera dans *Un été dans le Sahara*. Deux artistes trouvent seuls grâce à ses yeux, Gleyre et Flandrin. Il s'attarde à analyser *la Séparation des Apôtres* du premier et s'excuse de ne pouvoir insister sur « la *Mater dolorosa* de M. Flandrin, figure grêle et mesquine par plus d'un point, entachée même de quelques réminiscences des maîtres primitifs, mais où le sentiment éclate avec une puissance indicible ; on sent que l'auteur au moment où il la peignit, avait lui-même dans la poitrine cette plaie profonde qui fait les hommes éloquents ».

Fromentin termine son article en signalant les débuts d'un artiste, Billardet, « peintre du premier mérite et de la meilleure école ». Billardet, mort d'ailleurs jeune, n'est pas sorti de l'obscurité ; son tableau, *Les Bellini*, est conservé au musée de Besançon.

Le second article débute par une dissertation brillante et touffue sur la peinture de genre. Fromentin y exprime les idées qu'il reprendra avec autorité dans *les Maîtres d'autrefois*. « Nous pouvons, à bon droit, écrit-il, nous flatter d'avoir, sinon créé, au moins ressuscité la peinture de genre. Nous avons fait plus ; en associant dans une même école, la plus vaste et la mieux constituée qui se soit jamais vue, la naïve et joviale bonhomie des Flamands, les périphrases galantes de Watteau et de Boucher, la franchise brutale de Zurbaran, de Ribéra et de Murillo, l'âpre rudesse de Salvator, nous avons transformé le genre. » Le mal n'est pas là : « le mal est que le genre envahisse aujourd'hui, sans mesure, la grande peinture historique et religieuse ; usurpant tous les sujets, non pour s'élever à leur taille, mais pour la rapetisser à la sienne ». Les racines de ce mal sont profondes : « N'est-ce pas là le triste et naturel fruit de notre époque bâtarde, sans foi, sans inspiration ? N'en est-ce pas le côté vénal et platement bourgeois qui déteint sur l'art d'une si déplorable manière ?... La foi religieuse manque aussi bien que la foi patriotique... Il n'y a donc plus de vivace et de sincère dans le cœur des peintres qu'une seule chose, une chose infinie sans doute, souverainement féconde, mais par malheur insuffisante et



Corot pinx.

Phot. de la Bibliothèque d'art et d'archéologie

HOMÈRE ET LES BERGERS
Musée de St. L6

souvent vénale, le sentiment intime, l'inspiration libre et personnelle, ce même élément qui, depuis quinze ans, n'a pas cessé d'engendrer les drames et les romans par milliers, et les petits vers par millions. Le genre, voilà tout ce qui reste pour suffire aux immenses besoins de l'art, aux appétits non moins immenses de la foule, le genre, la seule et vraie peinture qui convienne aux goûts comme aux ressources de l'époque, la seule aussi qui se prête aisément à la mode, au commerce, au brocantage, par son agrément, ses dimensions moyennes, sa profusion ».

Après avoir salué Robert-Fleury, qui « arrive à ce point élevé où le talent reçoit un reflet du génie », Fromentin parle, non sans dédain, des *Taureaux* de Brascassat, des *Fleurs* de Saint-Jean ; il apprécie, sans sympathie, mais avec égards, les frères Leleux, Baron, Adrien Guignet. Il cite « *l'Alchimiste* de M. Eugène Isabey, merveilleux petit chef-d'œuvre qui fera de l'or, ce que cherche en vain son vieux nécromant ; trois portraits chimériques de M. Diaz, prestigieux coloriste », et s'arrête : « Pourquoi nommer tous ces talents, talents légers, faciles, capricieux, efféminés ou féminins ? Pourquoi citer toutes ces œuvres éphémères, efflorescence hâtive et printanière où s'épanouit la sève de notre jeune école et qui pourrait bien ne produire, aux jours prochains de la maturité, que des fruits avortés ou malsains ».

Parmi les portraitistes, aux « peintres menteurs » en possession de la vogue, Dubufe ou Pérignon, Fromentin oppose les « simples et modestes portraits de M. Hippolyte Flandrin. Quelle chaste réserve et quelle suavité dans son demi-portrait de femme ! Quelle simplicité d'accessoires, quelle attitude aisée, quoique immobile ! Quel silence sur ces lèvres discrètement fermées aux paroles inutiles ! Quelle vague élévation dans cet œil bleu, tranquille et profond, qui ne provoque ni ne fuit les regards, ne se montre ni se dérobe, ne se fixe sur rien de réel et semble attaché seulement sur la trace fuyante des sérieuses pensées ! »

Fromentin, respectueux d'un protocole traditionnel, a relégué le paysage à la fin de son étude ; il ne dissimule pourtant pas les prédilections qu'il lui inspire. « Notre école de paysage est, à coup sûr, de toutes la plus complète, la mieux unie, ce qui la rend aussi la plus forte. Je ne rappellerai point ses titres ; on sait, et cela suffit à la recommander, qu'elle eut pour chefs : MM. Cabat, Aligny, Corot, Théodore Rousseau, Édouard

Bertin, Marilhat, Jules Dupré, Flers, sans compter les talents secondaires : MM. Français, Thuillier, Gaspard Lacroix, Troyon, Teytaud, etc., qui se développent comme des rejetons tardifs autour de cette puissante pléiade et ne s'y confondent point. »

On le voit, Fromentin réunit dans une admiration commune toutes les tendances du paysage de son temps. Il condamne, par contre, l'école impériale et ses survivants avec d'autant plus de véhémence qu'il a eu souvent à lutter contre son père, partisan attardé de Bertin et de Valenciennes, et qu'il a dû subir, quelques mois, l'enseignement de Rémond et son « système... barbare et déraisonnable ».

Il célèbre la révolution complète opérée en moins de dix ans dans le paysage. Il exalte ces tempéraments tous libres et tous distincts, ayant « chacun sa manière de voir et d'interpréter, ses prédilections, ses qualités de dessin ou de couleur, ses procédés propres ». « Dans une époque où le plus mince écrivain se pique d'être plus ou moins paysagiste, il est juste que tous les paysagistes soient plus ou moins poètes... M. Corot se trouvait un jour dans l'atelier de M. Cabat, comme celui-ci achevait son *Samaritain*. Le jour est à demi tombé, la campagne est brune, pleine de silence, le vent du soir se lève du sud et courbe en passant la cime extrême des hêtres, le mince croissant de lune nouvelle décline au couchant et suit le soleil qui s'en va. Un grand chemin, large et battu, traverse en profondeur tout le paysage et se perd brusquement au sommet du coteau : à cet endroit, se voit un cavalier, le dos tourné, prêt à redescendre le chemin et à disparaître. « — C'est cela, s'écriait M. Corot, qui juge les choses de l'art en poète autant qu'en peintre, Jérusalem est là-bas, cachée sur l'autre versant de la colline ; quel beau pays votre pharisien doit découvrir de là-haut ! Mon ami, vous avez fait deux paysages dans un, celui qu'on voit et celui qu'on rêve ! » Aussi bien, ceci s'adresse aux rêveurs, aux poètes, à ceux qui voient par les yeux de l'âme au delà des perspectives réelles.

» Les préceptes de l'école, ceux qui assurent à ses adeptes l'indépendance et l'originalité qui font la force du talent, les voici : laissez-vous d'abord inspirer librement par la nature sans arrière-pensée d'école, de système ou de manière ; traduisez ensuite l'image intérieure, et non pas l'objet réel.

» Développez, élevez, agrandissez votre sentiment de manière à ce que

l'image intérieure en s'y produisant se développe, s'élève, s'agrandisse à mesure. Consultez les maîtres, non pour les imiter, mais pour apprendre d'eux le secret des vues simples, des interprétations ingénieuses, des arrangements savants, l'art de choisir les formes, de combiner les lignes, d'assembler les détails, etc., etc. Préparez ainsi, polissez, ennoblissez de toutes manières le moule où se déposeront peu à peu les impressions venues du dehors. De tous ces éléments vrais, pris sur la nature et combinés par la réflexion d'une façon vraisemblable, naîtront des associations d'idées qui seront des créations. En les généralisant, vous en ferez des types. La poésie est partout, mais comme l'étincelle dans le caillou, à condition qu'on la fasse jaillir. En un mot, que la nature soit pour vous comme une occasion de sentir, de rêver, de réfléchir et d'inventer.

» Étudiez les procédés dans les maîtres, le vrai dans la nature, mais ne cherchez qu'en vous-même l'image innée du beau et de l'inspiration qui fera de votre art la splendeur du vrai. »

Après ce remarquable manifeste, inspiré à la fois par les leçons de Cabat et par des réflexions personnelles, Fromentin aborde Corot, « le seul de nos paysagistes que les caprices du jury et les dédains du public n'aient jamais rebuté, le seul aussi des exposants de cette année qui mérite une



COROT. — DAPHNIS ET CHLOË.
Salon de 1845. — D'après une lithographie du temps.

attention très sérieuse, tant pour ses œuvres présentes qu'à cause de ses antécédents. De ses trois tableaux, *Homère chez les bergers*, un paysage, *Daphnis et Chloé*, celui-ci, surtout, révèle à peu près, dans tout leur charme habituel, le sentiment intime, la tendresse d'âme de ce rêveur exquis. Souvent il s'est mieux inspiré de l'antique (témoin son *Flûteur* exposé en 1839), et tenu plus près de Théocrite, Longus et Virgile, ses maîtres familiers. Mais a-t-il jamais mis plus de grâce à balancer ses petits arbres transparents, enlacé ses lierres avec plus d'amour, répandu dans ses feuillages en dentelle plus d'ombre humide et de fraîche rosée ? C'est l'heure où chantent les rossignols, le bois est devenu sonore et les feuilles clairsemées des trembles frémissent d'elles-mêmes dans l'air épuré du soir. » Fromentin analyse l'œuvre des paysagistes stylistes, Desgoffe, Paul Flandrin ou Chevandier de Valdrôme, dont il signale les erreurs, mais dont il estime les tendances ; il marque au contraire de l'éloignement pour les artistes, comme Flers ou Français, « un de ces peintres qui poussent le respect de la nature jusqu'à l'abnégation et que la sensation physique asservit ».

En rappelant cet essai de jeunesse oublié, nous n'avons pas prétendu en exagérer le mérite. Les idées générales qu'exprime Fromentin n'ont rien qui puisse surprendre ceux qui ont pratiqué les écrits des critiques de ce temps ; elles n'ajoutent rien d'essentiel aux témoignages portés, pour l'année 1845, par Charles Blanc, Théophile Gautier, Thoré ou Baudelaire. On s'étonne même que Fromentin n'ait point signalé ces tendances sociales qui travaillaient, à l'approche de 1848, tant d'esprits et auxquelles, nous le savons par ailleurs, il ne demeurait pas indifférent, sinon comme artiste au moins comme homme. La forme même qu'il a donnée à ses jugements est fort inégale. Mais le morceau pénétrant consacré au dessin de Delacroix, le manifeste sur le paysage, un couplet exquis sur Corot, des expressions vives, des pensées ingénieuses sont un digne prélude aux *Maîtres d'autrefois*. Nous apprenons dans quelle atmosphère, à travers quelles indécisions se développait un talent dont nous ne connaissions que la maturité et c'est pourquoi il ne nous a pas paru sans intérêt d'en évoquer les prémices.

LÉON ROSENTHAL
