

RECUEIL
DES TRAVAUX
DE
LA SOCIÉTÉ LIBRE

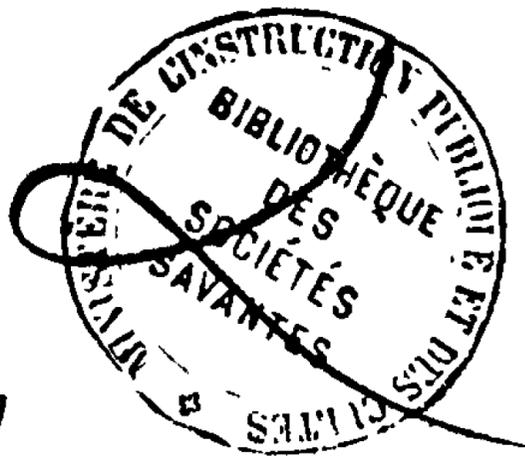
D'AGRICULTURE, SCIENCES, ARTS ET BELLES-LETTRES

DE L'EURE

(IV^e SÉRIE)

TOME DEUXIÈME

Années 1873, 1874 et 1875



ÉVREUX

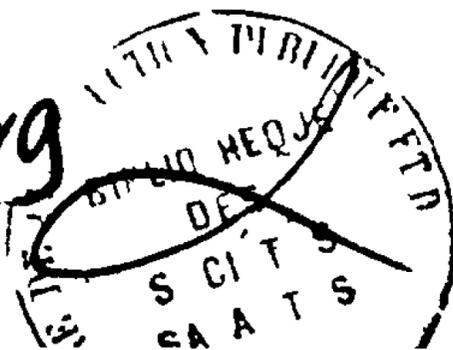
CHARLES HÉRISSEY, IMPRIMEUR DE LA SOCIÉTÉ

MAI 1876



Le 8^o

10/189



LITTÉRATURE ET BEAUX-ARTS

ÉTUDES SUR LE POUSSIN

PAR M. E. DRAMARD, MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ

PREMIÈRE ÉTUDE

Lue à la séance de la Société du 13 juin 1875.

I

Venir après tant d'autres parler encore du Poussin, c'est choisir un thème qui peut paraître bien usé et tout près du lieu commun ; il a été tant de fois écrit sur le grand peintre des Andelys ! Tout au moins faudrait-il, pour dépouiller une pareille tentative de ce qu'elle a de téméraire et d'inopportun, la racheter par le mérite de considérations élevées, d'aperçus nouveaux, ou même encore par des détails pittoresques et piquants comme il est de mode parmi certains critiques d'art d'épicer leurs ragoûts. Rien de cela ne se rencontrera ici ; et cependant, en dépit des avertissements de la raison, malgré l'écueil que nous entrevoyons, nous abordons ce difficile sujet. C'est qu'il nous a paru qu'à une époque où l'art et la critique à sa suite semblent s'égarer de plus en plus dans les sentiers du matérialisme, il n'est pas indifférent de rappeler le souvenir du peintre qui a été peut-être l'expression la plus haute, à coup sûr la plus raisonnée du spiritualisme dans l'art ; de montrer comment autrefois un grand artiste entendait sa mission et comment il l'a remplie.

Considérant d'un autre côté le public auquel s'adressent



plus particulièrement ces études, n'avons-nous pas quelque raison de compter sur son indulgence? Si modeste que l'on soit, il ne déplaît jamais d'entendre parler bien des siens; aussi avons-nous espéré qu'en venant entretenir pendant quelques instants des compatriotes du Poussin d'une des gloires les plus chères et les plus pures de leur province, nous aurions quelque chance de nous faire écouter.

Notre dessein n'est d'ailleurs pas de refaire après tant d'autres la vie de Nicolas Poussin, vie des plus simples et des plus calmes, qui ne se prête guère à des recherches bien minutieuses, et n'est pas de nature à promettre des détails bien inattendus. Mais n'est-ce pas le propre des génies comme le sien de provoquer toujours de nouvelles appréciations, d'ouvrir à la pensée des aperçus toujours nouveaux? N'a-t-on pas écrit des volumes sur chacune des œuvres de Pierre Corneille, et n'en écrit-on pas encore aujourd'hui sur le *Corneille inconnu* (1)? Pourquoi donc ne serait-il pas permis de rendre un semblable tribut à son illustre compatriote et contemporain, aussi grand que lui dans son art, plus grand encore peut-être par le caractère? Si nombreux que soient les écrits qu'il a inspirés à ses admirateurs, hormis quelques travaux remarquables, nous n'avons guère sur lui que des biographies, qui toutes se reproduisent à peu près. Est-ce donc pourtant à dire qu'une composition du Poussin soit moins digne de faire l'objet d'une analyse approfondie qu'une scène de Corneille? Le décider témoignerait plus en faveur de notre goût pour les choses de la littérature que de notre intelligence des œuvres les plus sérieuses de l'art pictural. Car nous pensons, après d'autres plus compétents et mieux autorisés, que plus d'une des toiles du sublime maître vaut à elle seule un poème achevé; qu'elle inspire autant de pensées élevées, fait naître autant de réflexions profondes que l'épisode le plus drama-

(1) Voir l'Étude de M. Jules Levallois dans le *Correspondant*.

tique d'un chef-d'œuvre du grand tragique normand. L'idéal spiritualiste, tel est en effet le cachet du génie de notre peintre, ce qui lui doit assurer une place d'honneur parmi les plus éminents de ses confrères.

Et pourtant, cette place, en jouit-il sans conteste ? Ne doit-il pas à cette qualité supérieure, que ne relèvent pas aux yeux de la foule certains mérites pittoresques et matériels, d'être en même temps un des talents les moins appréciés à leur véritable valeur, d'être souvent mis en balance par des esprits distingués, d'ordinaire excellents juges en ces questions ? C'est qu'il n'est pas de ceux qui séduisent de prime abord ou qui simplement même commandent l'attention par des dehors brillants et leurs qualités extérieures, qui produisent du premier coup une impression de plaisir rapide bien que souvent fugitive. Des œuvres aussi élevées ont des qualités abstraites que la foule ne perçoit pas aisément. C'est parce qu'elle ne les découvre pas tout d'abord qu'elle passe auprès d'elles sans émotion. Rien chez lui ne sollicite le regard du spectateur indifférent, et l'aspect trop généralement terne de ses tableaux n'est pas un motif d'attraction. La faute, hélas ! en est moins à lui qu'au temps dont il a été maltraité plus que d'autres qui ne le valaient pas. Il exige plus qu'une inspection superficielle. Comme le grand poète qui vient d'être mis en regard de lui, il faut l'étudier pour le comprendre. Mais quand une fois on est entré en communion de pensée avec lui, alors on ne peut plus se détacher de ces scènes pathétiques où il l'a mise toute entière. Aussi le plus grand de nos peintres est-il loin d'être, entre tous ceux que nous pourrions compter, le plus populaire parmi nous. Est-ce à dire que ce soit un génie méconnu ? Ce serait aller au delà de notre intention ; pour le plus grand nombre des vrais connaisseurs le doute sur ce point ne saurait être émis. Mais l'opinion, ce juge susceptible de si singulières préventions dans tous les sens, d'engouement comme d'indifférence, ce juge, qui en somme fait les réputations et

dont relève la gloire, l'opinion professant pour le Poussin une admiration plutôt platonique que sincèrement émue, le néglige volontiers et croit avoir assez fait en lui accordant une faveur d'estime.

Voilà, pensons-nous, bien des raisons pour justifier cette étude.

Nous venons de mettre en face l'un de l'autre Corneille et Poussin et nous aurons plus d'une fois encore à les rapprocher : la France se fait gloire du premier, et certes personne, à ce propos, ne la taxera d'immodestie ou d'exagération quand elle le proclame, à la face des nations rivales dans les lettres, un des génies les plus éminents dont elle ait droit de s'enorgueillir. Quant à l'autre, elle le laisse avec quelque indifférence dans la pénombre du second plan, presque perdu au milieu des illustrations de deuxième ordre dont elle tire vanité, si l'on nous passe l'expression, plutôt par le nombre que par la qualité. C'est qu'en France, quand il s'agit de peinture, on fait trop volontiers litière des illustrations nationales au profit des gloires de l'Italie, voire même de la Flandre et de la Hollande. N'a-t-on pas été jusqu'à dire que la peinture ne date guère en France que du xviii^e siècle ! Tandis que pour un grand nombre c'est le moment où s'ouvre une ère de décadence ; pour d'autres c'est alors seulement que commencerait, avec Watteau, l'art français. « L'école française, dit W. Bürger, ne daterait-elle que de la fin du règne de Louis XIV ? — Peut-être... Au xvi^e siècle, en France, on n'aperçoit en effet que le style italien importé par André del Sarto... Au xvii^e siècle, la fureur de l'imitation italienne est telle que Molière, le plus français des écrivains français, glorifie Mignard, « ce grand homme devenu tout romain ». L'école romaine et bolonaise de Vouet, de Mignard et de Lebrun domine si exclusivement que les meilleurs artistes indigènes s'étaient même expatriés et dénationalisés. Poussin le Normand, Claude le Lorrain, Courtois le Bourguignon, Valentin et d'autres, vivent et meurent

à Rome... Ceux qui n'ont pas la chance — d'aller à Corinthe, encore se forment-ils dans les ateliers des « princes de l'Académie de Saint-Luc, chez maître Vouet ou chez Lebrun, et en copiant Raphaël ou Poussin » (1).

Il est vrai, tout alors était à l'imitation de l'Italie, dans la littérature aussi bien que dans les arts; et, quant à ceux-ci, il est certain que c'est là qu'il fallait aller chercher des modèles, mais encore est-il que tous n'ont pas su distinguer les meilleurs. Cet engouement doit-il raisonnablement se perpétuer, et devons-nous encore à l'heure présente vivre sur des préjugés d'il y a deux siècles? L'Italie a eu deux bonnes fortunes refusées à la France, celle d'avoir conservé intactes les œuvres de ses anciens artistes, et celle d'avoir eu Vasari (2). Ajoutons qu'elle a encore eu cette fortune de pénétrer de son influence, pendant plus d'un siècle, notre littérature et nos arts. Parce que, héritière directe de la Grèce, elle a produit en ce genre avant nous des gloires devant lesquelles se sont effacées toutes les autres, sera-t-il de bon goût de ne reconnaître de génie qu'aux grands maîtres italiens? Dans l'illusion de ce paradoxe l'on confond aisément, en ce qui les concerne, l'incomparable phalange qui a illustré la première moitié du xvi^e siècle, avec les élèves qu'elle a laissés si loin derrière elle; et parce que notre Poussin a vécu à Rome, ce n'est pas une raison pour mettre au nombre de ceux-ci un peintre de génie, le plus français de tous nos peintres. Bien plus, pour certains esprits, et des plus fins cependant, il ne vient même qu'après eux. Quand pour mieux préciser le caractère de nos poètes, Montesquieu établit un parallèle au moins bizarre entre eux et les peintres, il en va chercher de fort ordinaires, même de médiocres. « Je compare, dit-il, Corneille à Michel Ange, Racine à Raphaël, Marot au Corrège, la Fontaine au Titien, Despréaux au Dominiquin, Crébillon

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, p. 257.

(2) E. Renan. *Discours sur l'état des arts au XIV^e siècle*.

au Guerchin, Voltaire au Guide, Fontenelle au Bernin; Chappelle, la Fare, Chaulieu au Parmesan; Regnier au Giorgion, la Motte à Rambrandt; Chapelain est au-dessous d'Albert Dürer... » (1). Pour le Poussin, il n'y songe même pas. Et, cependant, n'a-t-il pas eu sa part dans cette réaction énergique qui, au commencement du xvii^e siècle, se produisit contre le dévergondage de mœurs du siècle précédent. Les arts aussi bien que la littérature n'eurent qu'un but, celui de mettre en honneur une morale épurée, qu'une inspiration, celle du christianisme si compromis au milieu des cours italiennes. C'est à cette source que puisèrent Corneille et Poussin, aussi bien que Pascal et Arnauld.

Les Pays-Bas hollandais et flamands ont à leur tour excellé dans un genre de peinture bourgeoise et humoristique, où leurs peintres n'ont pas rencontré de rivaux. Deux d'entre eux ont donné à ce genre, autant peut-être au moyen de procédés relevés par l'éclat d'un coloris inimitable que par la puissance du génie, un caractère de grandeur auquel il serait injuste de ne pas rendre le plus sincère hommage. C'en est assez pour que Rembrandt et Rubens, et les écoles dont ils sont la plus solide gloire priment la nôtre de toute la hauteur où les a portés la vogue dont ils jouissent. Enfin, tandis que, pour ne pas parler des contemporains, l'Angleterre s'enthousiasme pour Reynolds; que l'Allemagne, avec plus de patriotisme que de goût, oppose Albert Dürer à Raphaël, ou Holbein à Léonard de Vinci; que l'Espagne à son tour ne jure que par Velasquez ou Murillo, chez nous, au contraire, par une sorte d'affectation d'impartialité, il est presque de bon ton, au moins dans la grande généralité du public aussi bien que chez beaucoup d'adeptes, de parler négligemment

(1) *Pensées diverses. Des Modernes.* Un autre, un jurisconsulte académicien, comparant aux grands peintres nos avocats célèbres, après une longue énumération où nous voyons Berryer mis en face de Titien, Jules Favre de Léonard de Vinci, termine ainsi : « Quant à M^e Dufaure, il serait le Poussin avec plus de force, Michel Ange avec moins de largeur. »

d'un artiste qui mérite, non assurément d'être placé avant tous les autres, mais au moins de marcher de pair avec quelques-uns de ceux que l'on cite parmi les plus illustres.

Il y a sans doute à cela plus d'une cause. A côté de celles qui sont contingentes et personnelles au Poussin, et que nous n'avons fait encore qu'effleurer pour y revenir plus à loisir, il y a celles que nous pourrions appeler les causes extrinsèques. La principale est la dispersion, l'expatriation des œuvres du maître. Certes, notre musée du Louvre nous en offre la réunion la plus riche qui soit, et si l'on peut rencontrer dans certaines galeries publiques de l'Europe des toiles également belles, nulle part on n'en rencontre en aussi grand nombre. Mais c'est à nos dépens que ces dernières se sont enrichies depuis près d'un siècle, c'est une perte que nous ne pouvons trop déplorer, et les collections privées de nos voisins n'ont pas eu moins de bonheur. Les galeries de la noblesse et de la haute finance étaient autrefois remplies de magnifiques peintures, dispersées à l'époque de la Révolution, et dont la majeure partie a été recueillie à l'étranger, où elle est restée. On ne réparera pas, dit à ce propos un critique des plus délicats, artiste lui-même, M. Timbal (1), on ne réparera pas ces pertes à jamais regrettables; on ne reformera plus des collections comme celle de la maison d'Orléans, comme les cabinets Choiseul, Tallard et tant d'autres. Là, on n'admirait pas seulement les productions de ces petits maîtres hollandais ou français, si fort prisés aujourd'hui; les plus grands artistes de l'Italie, Raphaël, Titien y tenaient le premier rang à côté de Rubens et du Poussin. Rien n'est plus rare à l'heure présente que d'entendre livrer ces noms illustres aux caprices des enchères, rien n'est plus difficile que d'acquérir quelque toile où ils soient écrits sans conteste. Toutefois, remarque

(1) *L'Exposition de peinture au profit des Alsaciens-Lorrains. Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1874.

le même écrivain, la récente exposition de peinture au profit des Alsaciens-Lorrains nous a causé, au sujet du Poussin, une surprise aussi agréable qu'inattendue. Le Louvre lui-même n'a rien de supérieur aux compositions que, par une bonne fortune peu facile à prévoir, on a trouvées là réunies. Le peintre s'y est montré dans toute la variété de son inspiration, jamais plus dramatique que dans ce grand *Massacre des Innocents*, où il a dépassé Raphaël par la terreur et la pitié, jamais plus suave ni plus tendre que dans cette petite *Sainte Famille*, où il mêle la gravité et la noblesse de l'art antique à la grâce pieuse et aux chastes colorations de l'école mystique.

N'oublions pas non plus que ce délaissement que nous déplorons, que ce délaissement dont le grand art souffre encore plus que notre Poussin, ne s'explique que trop encore par une autre raison où son talent n'est aussi pour rien : le luxe à la fois frivole et grossier qui, dans notre société avide des jouissances de toute sorte que peut lui offrir une civilisation matérialiste, a contraint l'art à n'avoir presque plus d'emploi lucratif, que la décoration de ses salons et de ses boudoirs. Le luxe payerait sans doute fort cher encore les tableaux du Poussin, s'il pouvait les payer, non pas pour leur beauté, mais pour leur extrême rareté, comme certaines curiosités bibliographiques qui sont sans prix, et aussi parce que cela serait du plus grand effet sur l'opinion (1). L'art s'est émietté, s'est éparpillé, et nous n'avons plus aujourd'hui que la monnaie du génie, monnaie souvent de mauvais aloi. Le plus fâcheux de ces dispositions du public n'a pas été que la gloire du Poussin en fût obscurcie, il est de l'essence du beau de ne tirer sa valeur que de soi-même, mais que ses œuvres n'ont pas été recherchées comme elles le méritent; elles n'ont pas eu, dans l'engouement souvent capricieux des amateurs, la part qui leur était due. Ne pou-

(1) Baudrillard. *Le Luxe dans la société moderne.*

vant d'ordinaire aborder les toiles, si rares dans les ventes publiques, des maîtres de l'Italie, ils se sont épris des espagnols, des hollandais, des peintres de la décadence, dont ils ont porté certaines productions à des prix insensés, et ils ont laissé les amateurs étrangers, du goût desquels ils affectent de n'avoir qu'une médiocre opinion, enrichir leurs galeries des plus éminents peintres de notre école.

Éclairée par l'investigation des faits et par la comparaison des qualités respectives des artistes, la critique, c'est-à-dire l'appréciation des œuvres de l'intelligence et des mérites particuliers de ceux qui les créent, en devient plus juste et plus féconde, elle fait une part plus équitable des qualités de chacun.

On a voulu mettre hors de pair sept grands maîtres dans l'art de peindre, comme en étant les représentants les plus parfaits, et l'on a créé pour eux une sorte de cénacle d'où l'on a systématiquement exclu tous les autres. Ces sortes de jugements procèdent de théories sur la philosophie des beaux-arts qui flattent trop les goûts et les tendances esthétiques de notre époque, ils ont par cela même trop d'influence sur les appréciations des gens du monde et des amateurs pour qu'il n'y ait pas toujours opportunité à revenir sur une apologie qui peut paraître avoir été acceptée par le plus grand nombre, mais que repoussent ceux qui appuient sur d'autres principes la science du beau. Il ne faudrait d'ailleurs pas se méprendre sur l'esprit qui doit nous guider dans cette étude. Il ne s'agit pas ici de rabaisser de parti pris d'autres peintres justement estimés comme des plus grands et de contester quelques-unes de leurs qualités les plus sérieuses au profit d'un maître français; mais l'admiration que l'on doit professer à leur endroit n'exclut pas une admiration semblable, sinon de tout point égale, pour celui dont nous nous occupons. Pour nous, comme pour tout le monde, Raphaël sera toujours le prince de la peinture, le génie divinement doué, qui a su réunir dans une si juste

proportion toutes les qualités du peintre; Léonard de Vinci, Michel-Ange, Titien, Corrège, Rembrandt, Rubens ont excellé entre tous par des qualités supérieures qui leur sont propres. Mais sans rien retrancher de leur gloire, on peut en ajouter un peu à celle de Nicolas Poussin. Ce que j'en veux dire ici ne paraîtra pas hors de proportion avec son mérite, si l'on se rappelle l'estime qu'en faisait un homme très-compétent, qui avait vécu dans l'intimité des peintres les plus célèbres de son temps, et auquel le nôtre avait appris à comprendre les plus grands maîtres de l'Italie, Félibien (1), dont M. Cousin a résumé la pensée, quand il dit qu'en aucun pays d'Europe on ne peut trouver un peintre plus philosophe, d'une conception et d'une composition plus fécondes (2), jugement qu'ont accepté sans appel tous ceux qui l'ont compris, ceux-là même qui ont trouvé ces qualités insuffisantes pour le mettre au rang de leurs étoiles de première grandeur.

Cette classification, qu'un critique très-distingué, G. Planche, a défendue avec un talent remarquable, présente bien, à première vue, quelque chose de séduisant, et l'on peut se laisser surprendre à l'admettre tout d'abord. On a tant de fois entendu déifier Raphaël et Michel-Ange, Vinci et le divin Corrège; on a tant de fois vanté le splendide coloris du Titien et de Rubens, et les puissants effets de lumière de Rembrandt! Et puis! combien connaissent réellement Poussin, combien à qui sont plus familières les allégories de l'Albane ou les grandes machines de Lebrun? Mais si l'on examine de près cette théorie, si l'on essaie de la justifier en cherchant des éléments de comparaison en dehors du champ où elle prend les siens, on ne tarde pas à n'y voir qu'un jeu d'imagination, le produit de l'enthousiasme d'un juge à la fois délicat et savant, l'attrayant paradoxe, en un mot, d'un

(1) *Entretiens*, préface, p. 3.

(2) *Le Grand Cyrus*. *Revue des Deux-Mondes*, 15 fév. 1858, p. 935, note.

esprit aussi ingénieux que pourtant éclairé. Il y a en effet souvent dans les théories de ce genre plus de système que de jugement raisonné. Nos préférences sont quelquefois affaire de tempérament, quelquefois encore affaire de principe; la manie du curieux y est rarement aussi étrangère. « Ainsi, observe justement M. Ch. Blanc, tel admirateur passionné de l'école italienne condamne sans pitié tout ce qui n'a pas été peint à Florence, à Bologne, à Rome, à Parme ou à Venise et témoigne pour Rembrandt, Rubens et Van Dyck la même horreur que Louis XIV pour Téniers; il ne tolère le Poussin, Lesueur et Lebrun que parce qu'ils se sont formés sur le modèle de Rome, de Florence et de Bologne, et qu'il regarde l'école française comme une colonie de l'école italienne! Tel critique profond arrête la peinture au xv^e siècle, n'admet que les fresques et proscriit la toile à l'huile. Pour lui Raphaël donne le signal de la décadence, les Carrache sont d'abominables corrupteurs, et il fait un crime au Dominiquin d'avoir été leur élève (1). »

Il est tout d'abord un point que personne n'a jamais songé à méconnaître et que l'ardent champion de la théorie en question proclame tout le premier. C'est que dans cet olympes de la peinture, comme dans l'olympes mythologique, les sept dieux qui l'habitent ne tiennent pas un rang égal; que dans cette heptarchie, comme il s'est plu à la désigner, les sept rois ne jouissent pas d'honneurs égaux; au contraire, il ordonne entre eux une certaine hiérarchie, quelque malaisé qu'il semble, sous bien des rapports, d'établir et de justifier la préséance qu'il accorde aux uns sur les autres. L'un excelle dans la couleur, qui pêche par le dessin; l'autre

(1) *Trésor de la curiosité*, t. I, p. 5. — « Le moment qui, pour le plus grand nombre, marque l'apogée de l'art chrétien, était, aux yeux de Montalembert, le commencement de la décadence. Ainsi Raphaël, dans sa troisième manière, lui semblait un ange déchu; il ne comprenait pas Michel-Ange; le Corrège était matérialiste; faut-il ajouter que l'école bolonaise n'existait pas pour lui? » (Duc d'Aumale, discours de réception à l'Académie française.)

se recommande par la science du clair-obscur, dont la forme est incorrecte; celui-ci est passé maître par la pureté de son modelé, celui-là par les jeux et les combinaisons de la lumière; mais aucun ne réunit toutes les qualités à un égal degré de perfection; d'où la difficulté de les comparer les uns aux autres et de les classer à raison du caractère de leurs œuvres, de la diversité des aptitudes, des genres, des manières, des procédés qui leur sont propres, aussi bien que des sources différentes d'inspiration auxquelles ils ont puisé et des principes d'esthétique qui leur ont servi de guide.

Mais est-ce tout? — Quelle règle a-t-on adoptée pour déterminer le nombre des élus à admettre dans le sanctuaire? Quel minimum de mérites fallait-il atteindre pour y pénétrer? Pourquoi en choisir sept; pourquoi n'en choisir que sept? — Est-ce à cause du caractère fatidique de ce nombre? Ne serait-on pas presque tenté de le penser, n'était la gravité du sujet et celle du critique? N'y a-t-il pas au moins une coïncidence fâcheuse dans ce nombre de sept grands peintres, comme s'il fallait les mettre à l'unisson des sages de la Grèce et des merveilles du monde? D'après l'ordre de mérite adopté, Rembrandt et Rubens sont les derniers de la liste; y a-t-il donc une si grande distance entre Rubens et le Véronèse, par exemple, qu'après le chef de l'école d'Anvers on descende tout d'un coup de plusieurs degrés, et que l'on n'ait plus ensuite affaire qu'à des peintres d'ordre inférieur, à une classe secondaire d'artistes? Y eût-il d'ailleurs, ce qui peut être contesté, une différence marquée entre la valeur des deux maîtres qui viennent d'être cités, il suffirait que la distance ne fût pas plus grande entre eux que de Rubens au Titien ou au Corrège pour que la classification manquât de base et dût être repoussée. Serait-ce à cause de la dimension de leurs compositions, serait-ce à titre de chefs d'école que les sept maîtres d'élection ont pris rang dans l'heptarchie?... Mais écoutons G. Planche lui-même justifier sa théorie. « Qu'on vienne me dire, écrit-il dans

une étude sur Titien, que Nicolas Poussin est l'égal de Rubens par l'expression poétique, je ne m'en étonnerai pas et j'accepterai sans hésiter cette affirmation très-légitime, seulement le procédé de Nicolas Poussin n'a rien de nouveau; les effets qu'il produit sont des effets connus avant lui; aussi, malgré l'élévation constante de la pensée, malgré le choix exquis de ses lignes, *il ne fait pas partie de l'héptarchie* (1). » Omettons pour l'instant, sauf à y revenir plus tard, ce que les termes de ce parallèle ont, selon nous, de beaucoup trop avantageux pour le Flamand, et ne retenons que la conclusion et l'aveu qu'il renferme.

La netteté avec laquelle sont formulés les motifs de la décision ne permettent pas de s'y méprendre. Les effets que produit Poussin, ces effets qui étaient connus avant lui, ce sont des effets matériels, puisqu'ils sont le résultat de procédés eux-mêmes connus, et que l'élévation de la pensée y est étrangère. Telle est bien la portée du jugement que nous venons d'entendre. Quant à l'effet moral, on n'en tient nul compte, et pourtant nous n'éprouvons aucune hésitation à affirmer que jamais avant Poussin aucun peintre n'avait agi aussi puissamment sur l'esprit et sur la pensée, et c'est précisément là qu'est son genre de supériorité. Nous ne parlerons pas du paysage, où il a produit des effets de tout point inconnus et par des procédés nouveaux, parce que le paysage, à quelque hauteur qu'il l'ait élevé, n'est qu'un genre secondaire. Ainsi toute la différence se réduirait à une affaire de procédés; ce qui distinguerait les chefs d'école, ce ne serait plus que la *manière*, c'est-à-dire, suivant la formule de M. Vitet, cette méthode expéditive et systématique qui applique les mêmes procédés, les mêmes formes à tous les sujets, à toutes les situations. Envisager la question par ce côté, n'est-ce pas, si nous ne nous abusons, confondre le *faire* avec l'art? c'est au moins se tromper étrangement sur

(1) *Étude sur le Titien. Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} fév. 1857, p. 484.

l'essence de l'art, sur le but auquel doit viser tout artiste vraiment digne de ce nom. Ah! sans doute, suivant certaine école critique, le peintre, dans le domaine de l'art, n'a en propre que ses procédés; l'inspiration, c'est un don de la nature; les éléments du beau, il les trouve en dehors de soi. Mais à ce compte, que devient le génie de Corneille? Si ses procédés, pour employer ce mot, doivent faire son seul mérite, la forme, au point de vue de la correction grammaticale, de la pureté de la versification, le laisserait parfois bien loin après maint poète dont le seul talent est d'arrondir heureusement une période et de correctement frapper ses vers. Les beautés de Corneille ne sont-elles pas au contraire dans la magnificence de la pensée et la grandeur du langage qui l'exprime, quelque rude et incorrecte qu'en puisse être quelquefois la forme?...

Mais on ne s'est pas arrêté là; d'autres ont été plus loin encore : qui l'ignore aujourd'hui où ces théories funestes pénètrent partout, chez tous? Ceux-là nient l'inspiration. La chair vivante, la représentation de la vie matérielle, pour eux tout l'art est là, et il n'est que là. Ce qu'on lui demande, c'est l'harmonie des formes, des couleurs, et l'on a prodigué l'admiration à des habiles dont les tableaux n'offrent qu'un fouillis de couleurs heureusement juxtaposées pour le plaisir des yeux. G. Planche, toutefois, avait de l'art un sentiment trop vif et trop délicat pour ne pas se garder de ces excès. Mais il n'en procédait pas moins d'un principe qui y a conduit tout droit cette école esthétique, dont les dogmes ont dans M. Taine leur expression la plus accentuée (1). Il comprenait

(1) « Puisque nous n'avons d'autre but que de produire la perfection morale, dit M. Taine en critiquant la doctrine de M. Cousin, nous dirons qu'il n'y a d'autre beauté que la beauté morale, et que l'objet de l'art est de l'exprimer. L'art ainsi défini deviendra un auxiliaire de l'éloquence, et l'artiste devra se considérer comme un maître de vertu. Nous appliquerons cette règle aux diverses écoles, et nous avancerons cette conséquence ridicule, que Lesueur et Poussin égalent ou surpassent Murillo, Corrège, le Titien, Rembrandt et Rubens. » (*Les Philosophes français au XIX^e siècle*, 1^{re} éd., p. 143.)

le danger quand il écrivait : « Le matérialisme a corrompu notre littérature, le spiritualisme peut seul lui rendre son éclat et sa jeunesse. Que la matière redescende au rang qui lui appartient, que l'esprit remonte au rang qu'il n'aurait jamais dû quitter et l'art renouvelé retrouvera l'autorité qu'il a perdue. C'est mon vœu, c'est mon espérance, c'est le vœu, c'est l'espérance de tous les hommes sensés (1). » En dépit de ces protestations il se faisait illusion à lui-même, lorsqu'il se croyait un critique spiritualiste. Son tempérament, sa façon de sentir, ses aptitudes ne perdaient jamais leurs droits. La sentence qu'il a rendue contre le Poussin est un exemple des erreurs où peut mener une critique qui se préoccupe plus des beautés plastiques que de la grandeur des idées auxquelles elles servent de forme. De ce que les arts du dessin ont surtout pour objet de parler aux yeux, est-ce que c'est aux yeux seuls qu'ils s'adressent? N'est-ce pas plutôt à l'âme dont les yeux ne sont que les agents? La poésie, la musique ne parlent-elles qu'aux oreilles? S'il en était ainsi, Lefranc de Pompignan serait l'égal de Corneille, et une composition de Berlioz vaudrait une symphonie de Beethoven. C'est en vertu des mêmes principes que Rubens, malgré l'éclat de sa palette, est au-dessous du Poussin par l'expression poétique, loin d'être son égal, comme Planche veut bien le concéder à ce dernier, de même qu'Anacréon ne passe qu'après Pindare. On comprend déjà comment Poussin, le peintre spiritualiste qui s'applique avant tout à exprimer une pensée noble et élevée à l'aide de formes pures et majestueuses, est supérieur à Rubens, le peintre des chairs frémissantes et voluptueuses (2).

(1) *État de la littérature en 1852. Revue des Deux-Mondes*, 1853.

(2) G. Planche, par son tempérament, était plus porté à admirer Rubens que Poussin, dont il ne comprit pas complètement le génie. « Croit-il, a écrit à propos de lui un autre critique, son adversaire habituel, croit-il avoir jamais fait de la critique spiritualiste?... Adorateur de la forme, amant insensé de la beauté plastique, il ne jette aucune idée spiritualiste dans ses

II

Lorsque Rubens et le Poussin parurent, il y avait près d'un siècle que les grands peintres qui avaient porté l'art à son plus haut degré de perfection avaient cessé de vivre. En fait de procédés, ils avaient laissé fort peu de chose à inventer à leurs disciples. C'est pourquoi ceux-ci, satisfaits d'avoir été initiés par leurs devanciers à tous les secrets de l'art, se persuadèrent aisément qu'ils n'avaient qu'à exploiter le magnifique domaine qui leur était livré, sans s'ingénier à découvrir des voies nouvelles. Aussi l'imagination n'ayant plus désormais de part à l'œuvre, les grandes traditions morales s'effacèrent; l'inspiration déserta bientôt des ateliers où l'on s'abandonnait à un pur travail d'imitation, dont la facilité du faire était le seul et bien médiocre mérite. Les Carrache, le Guide, le Dominiquin essayèrent de ramener l'art à des principes plus élevés. Les premiers, en s'éloignant de l'affectation qui était à la mode, ne trouvèrent qu'un genre théâtral et froid; il leur arriva ce qui devait advenir plus tard à David réagissant contre les mièvreries des peintres de boudoirs. Quant au Dominiquin, il ne lui a manqué que de la force et une inspiration plus sévère pour se rapprocher de très-près des maîtres de la grande époque.

Poussin, né en France, mais ayant passé presque toute sa vie en Italie, chercha aussi à se rattacher à ces modèles; mais, doué d'un génie tout français, il ne lui suffit pas de s'appliquer à une plus grande correction du dessin et de la

articles. » Sans nous associer à cette exécution sommaire, où se manifeste trop d'amertume personnelle, nous devons reconnaître que si l'éminent critique n'a pas été insensible aux charmes de l'expression morale, il a toujours réservé sa plus chaleureuse admiration à la beauté des formes et à la manifestation de la vie physique.

composition, il sentit qu'il manquait surtout à toute cette peinture de son temps quelque chose d'essentiel, la vérité, la vie; non pas cette vie matérielle que ses prédécesseurs avaient su faire palpiter dans leurs sujets, souvent avec une rare perfection, mais la vie intellectuelle, celle qui exprime au delà de la scène représentée, qui en fait deviner toutes les péripéties, celles qui l'ont précédée comme celles qui vont suivre, ce souffle enfin qui révèle le caractère de la scène, sa portée, les mobiles divers auxquels obéissent les acteurs. Son but fut dès lors de faire pénétrer la pensée dans ses compositions, la pensée mise en harmonie avec le sujet du tableau, de manière à produire un effet direct sur le spectateur, moins encore par la représentation du beau plastique que par l'expression de la scène placée sous ses yeux. En cela il fut vraiment novateur; il introduisit ou tout au moins il fit prédominer dans la peinture un élément jusque-là secondaire, et en ce faisant il l'a spiritualisée. A ce titre, il mérite d'être appelé, suivant l'expression d'un éminent critique, un peintre souverain; car ceux-là seuls méritent ce nom qui ont eu une plus pure vision du beau idéal, lequel est le but suprême de l'art. Il s'est plus rapproché de ce but que d'autres, qui lui ont pourtant été de beaucoup supérieurs par tous les moyens d'exécution.

Si les œuvres du Poussin n'ont pas conquis une popularité en rapport avec son génie, si on lui dispute le rang qui doit lui être assigné, cela tient précisément à ce qu'il s'adresse moins directement aux yeux qu'à l'esprit. Il n'est pas sympathique au vulgaire. Que dis-je? Bien des esprits éclairés eux-mêmes n'en sont pas touchés sans quelque effort. Un homme heureusement doué pour sentir les sublimes beautés de la nature et de l'art, mais que la mort a moissonné dans sa fleur, Alfred Tonnellé, parlant de l'émotion qu'il ressentait d'une symphonie, ajoutait : « C'est surtout celui de tous les peintres que j'avais le moins compris, qui m'avait le moins parlé, en qui je n'avais trouvé rien de beau, c'est Poussin

qui m'a fait le mieux sentir de prime abord cette impression de beauté (1). »

Nous ne voudrions pas trop insister sur un parallèle avec Raphaël ou Léonard, dont la supériorité absolue est incontestable, car si l'on peut avancer qu'il les surpasse en ce point, sur tous les autres il leur est trop inférieur pour que la comparaison puisse être soutenue; mais puisque l'on a songé à établir des préséances, il est permis d'estimer que ses titres sont assez sérieux pour balancer les suffrages qui ont été accordés avec plus d'entraînement que de réflexion peut-être à certains de ses rivaux.

Après avoir combattu quelques objections élevées par une partie de la critique contre le génie du Poussin et cherché à détruire les préventions dont il était de ce côté l'objet, il convient maintenant d'envisager diverses causes qui ont pu nuire à sa réputation, c'est-à-dire, d'apprécier les côtés défectueux de son talent.

Et tout d'abord ne se peut-il pas que l'éclat des relations brillantes, les hautes protections, l'existence mondaine de plusieurs illustres maîtres, à la fois courtisans et artistes, aient contribué en une certaine mesure à étendre rapidement leur gloire, et que leur réputation soit arrivée jusqu'à nous quelque peu relevée par cette splendeur d'emprunt? Tout chez eux concourait à l'effet, leur genre de vie aussi bien que leurs œuvres. Peintre attitré des rois, ambassadeur à l'occasion, Rubens, pour le conserver comme terme de comparaison, Rubens devait éclipser quelque peu le mérite naissant du modeste artiste qui se concentrait dans l'étude esthétique de son art, et cachait dans la retraite ses efforts opiniâtres, son travail consciencieux et assidu. Une manière de vivre si opposée n'était pas faite pour triompher du long prestige d'une existence aussi fastueuse et de l'exubérante

(1) *Pages d'un Rêveur inconnu. Revue des Deux-Mondes*, 4^{or} octobre 1859, p. 724.

fécondité du peintre d'Anvers. Antérieur de quelques années à Poussin, Rubens remplissait encore la scène de son nom, quand notre jeune Normand arrivait à toute la maturité de son talent; mais déjà l'astre de Lebrun s'était levé, et Lebrun sut bientôt se mettre en position de recueillir l'héritage d'honneur et de grandeurs mondaines de Rubens.

Toutefois, si la célébrité du Poussin s'est ressentie de la modestie de sa vie privée, il a su éviter ainsi des écueils qui ont été funestes à plus d'un de ses rivaux. Au surplus, son génie s'accommodait mieux des conditions d'existence qu'il avait choisies; la grandeur et la noble simplicité de son caractère se sont reflétées dans ses magnifiques compositions, où tout est naturel avec noblesse, sans qu'aucun semblant d'apparat n'en vienne corrompre la sincérité. Rien en lui, tant s'en faut, ne ressemblait à ce que l'on appellerait aujourd'hui un faiseur. Loin de s'efforcer à se produire, il recherchait au contraire avec passion la retraite et le calme. Il n'était pas de ceux qui trouvent leurs inspirations au sein des splendeurs du grand monde; plus volontiers il se fut enfermé dans la cellule de Fra-Angelico que dans les galeries du Vatican. Tandis que nous voyons Raphaël vivre sans embarras au milieu des pompes de la cour pontificale et aspirer un instant à la pourpre romaine, Rubens se produire dans tous les palais de l'Europe occidentale et s'acquitter avec habileté de missions diplomatiques, Poussin, au contraire, hésite longtemps avant de se résigner à venir à Paris, où l'appelaient les offres les plus séduisantes. Quand, enfin, pressé à ce point qu'il ne pouvait plus refuser sans quelque danger l'invitation de Louis XIII et de Richelieu, il se décide à faire le sacrifice de ses préférences, ce n'est qu'avec tristesse qu'il se rend auprès du roi de France. Une fois arrivé, au lieu de tirer parti de la position qui lui était faite pour se créer une influence prédominante en prenant soin de ménager certaines susceptibilités et de se plier à bien des concessions afin de s'élever plus sûrement, il reste toujours lui-même, c'est-à-

dire indépendant, digne, fermement attaché à ce qu'il croyait être bon et bien, et finit, après une épreuve de deux années, par abandonner un théâtre qui convenait si peu à ses goûts, pour retourner à ses travaux solitaires du Pincio. Et cependant quelles n'auraient pas été ses destinées sous un règne aussi brillant que celui qui s'ouvrait au lendemain de son départ ! Quelle n'eût pas été la gloire de Lebrun avec le génie du Poussin, ou celle du Poussin avec un peu des aptitudes et du savoir-faire de Lebrun !

Une autre cause encore a nui à la renommée du Poussin, c'est qu'il n'a pas produit de ces grandes compositions qui frappent par l'étendue de leurs proportions. Michel-Ange disait que la peinture à la fresque convenait seule à des hommes, que tout le reste n'était que peinture de femmes. Boutade de jalousie peut-être ! paradoxe dans tous les cas, qu'expliquent le génie de Michel-Ange, ses aptitudes multiples, son caractère, la tournure de son esprit ; mais, pour avoir été émise par lui, cette sentence n'en est pas plus un axiome. Ce n'en serait pas davantage un de soutenir que l'on ne peut pas être un grand peintre, si l'on n'exécute pas de grands tableaux. Avoir égard aux dimensions des œuvres d'un peintre quand il est question de lui assigner un rang dans la hiérarchie du mérite est un mode d'appréciation qui ne peut toucher que des juges superficiels, et c'est bien là vraiment une affaire de procédés. La vision d'Ézéchiel, qui se voit au palais Pitti, étonne par la grandeur de la composition malgré l'exiguité des figures (1). Ce n'est pas non plus d'après les proportions des tableaux de Rembrandt que l'on estime son talent. Ce qui fait le grand peintre, c'est le sentiment de l'art porté au plus haut degré ; c'est la grandeur des conceptions avant la grandeur matérielle des formes qui les réalisent. Poussin n'a pas fait de grands tableaux, mais il a

(1) Planché. *Revue des Deux-Mondes*, 15 juillet 1857, p. 378.

fait de grandes œuvres, et c'est ainsi qu'il a conquis un rang qui ne peut pas lui être contesté.

« Ce n'est pas à dire néanmoins que les compositions de grandes dimensions ne se prêtent naturellement à plus d'ampleur et à plus de majesté, et n'offrent aussi des difficultés d'exécution plus sérieuses. Mais, dans beaucoup de cas, les qualités qui ressortent directement de semblables conditions en tirent leur principale valeur, et c'est de là tout d'abord que procède le plus souvent l'impression qu'elles produisent : elles provoquent l'attention, elles étonnent. Il y a plutôt là, au résumé, une affaire de pratique et de procédé ; il n'en faut d'autre preuve que le nombre d'œuvres médiocres produites sur des toiles immenses. Mais si à ces avantages se trouvent réunies d'autres qualités, telles que la perfection du dessin, un coloris brillant, elles peuvent devenir des chefs-d'œuvre, titre que leurs dimensions seules seraient insuffisantes à leur attribuer. Nous n'entendons pas dire que ce soit là de tout point le cas du Poussin ; mais, au moins, s'il a su faire naître l'intérêt et très-souvent émouvoir en suppléant, par l'effet moral, à ces moyens tout matériels de fixer l'attention, n'a-t-il pas supprimé la distance que l'on voudrait apercevoir entre ses compositions et des productions de proportions plus grandes ?

Comme le fait très-judicieusement remarquer E. Delécluze (1), il n'y a que les compositions où le nu domine qui gagnent à être peintes en grand ; du moment que les vêtements et les accessoires occupent presque toute la surface d'un tableau, l'art exige que l'on en réduise le plus possible l'étendue. C'est une loi que Poussin comprenait très-bien, et à laquelle il a toujours obéi. Le même critique a dit ailleurs : « Cette importante modification dans l'art de la peinture, consacrée heureusement par de nombreux et excellents ouvrages de l'homme qui l'a introduite, a conservé

(1) *Débats*, 24 avril 1857.

toute son influence depuis deux siècles et elle s'exerce même encore aujourd'hui (1). » Bien que la pureté de son style, sa science approfondie de la forme humaine et son intelligence délicate de la beauté plastique lui eussent aisément permis de couvrir mieux que d'autres des toiles immenses, il n'a jamais eu de goût pour les tableaux de trop d'étendue (2). Ce n'était pas de sa part dédain ni affectation, il appréciait fort au contraire l'avantage de représenter les figures en grandeur naturelle (3). C'était une détermination raisonnée et judicieuse. Il voulait concentrer sa pensée dans un plus petit cadre pour en mieux traduire la profondeur; la perfection de la forme n'était pour cet esprit vigoureux et grave qu'une manière d'exprimer des conceptions de l'ordre le plus élevé auxquelles on a même reproché d'être trop visiblement empreintes d'intentions philosophiques. Heureusement le penseur ne dominait pas l'artiste et son pinceau était doué d'une grâce assez séduisante pour prévenir la sécheresse qui aurait été infailliblement la conséquence de cette manière de traiter ses sujets.

Nicolas Poussin n'avait pas à décorer des basiliques ni des palais. En France il n'aurait tenu qu'à lui peut-être d'avoir de grands travaux; il n'en a pas voulu. En Italie le temps en était un peu passé; il est douteux dans tous les cas qu'il les eût acceptés. Il lui aurait peu convenu d'entrer en lutte avec les disciples du Caravage ou du Josépin qui se disputaient alors ces sortes de commandes. Il n'aimait à travailler que chez lui; il n'entendait pas non plus qu'on lui imposât des façons de traiter ses sujets. Il se serait donc mal accommodé

(1) *Plutarque français*, t. II, *Notice sur Nicolas Poussin*.

(2) Les tableaux de Poussin paraissent plus petits qu'ils ne sont réellement; ils ont en moyenne 40 à 42 pieds de large.

(3) « Pour ce qui touche, écrivait-il à M. de Chantelou, la Vierge en grand que M^{me} de Montmort voudrait que je lui fisse au lieu d'une petite, il me semble qu'en changeant d'avis elle ne choisit pas plus mal, les choses représentées de grandeur naturelle saisissant davantage la vue. » (*Lettres*, 29 août 1655.)

de ces genres de composition où l'artiste doit plier ses goûts, ses inspirations aux caprices d'un puissant amateur qui prétend indiquer jusqu'aux motifs du tableau qu'il commande. Il l'a bien prouvé en quittant ses travaux de la galerie du Louvre pour ne pas subir les exigences de l'architecte Lemercier.

Ce n'était donc pas impuissance de sa part. Outre son propre témoignage contenu dans ses lettres, nous en avons sur ce point un autre qui résume celui de ses contemporains et fait autorité à son égard, celui de Félibien : « Cette manière, dit-il dans ses *Entretiens*, de peindre de grands sujets plut extrêmement à tout le monde : de sorte que la réputation du Poussin s'étant répandue partout, on lui envoyait de divers endroits, et particulièrement de Paris, des mesures pour avoir des tableaux de cabinet, et d'une grandeur médiocre. Ce qui lui donna occasion de renfermer son pinceau dans des bornes plus étroites, mais qui lui donnaient cependant assez de lieu pour faire paraître ses nobles conceptions et pour étaler dans de petits espaces de grandes et savantes dispositions (1). »

A ceux d'ailleurs qui conserveraient des doutes, le tableau du *Miracle de saint François-Xavier*, que l'on voit au Louvre, est là pour répondre victorieusement ; les personnages y sont plus grands que nature. Toutes les perfections réunies dans cette magnifique composition prouvent que Poussin, quand il le voulait, savait déployer ses heureuses qualités avec autant de bonheur, en traitant un sujet dans un cadre beaucoup plus grand que ceux dont il faisait ordinairement usage. C'est un chef-d'œuvre dans toute l'acception du mot. Toutes les qualités du Poussin sont réunies dans ce tableau qui tient une place des plus distinguées au milieu de ceux de tant de peintres illustres qui ont mérité au Louvre les honneurs du grand salon carré. Il laisse selon

(1) *Entretiens sur les plus excellents peintres*, t. II, p. 324.

nous bien loin après lui les Guide, les Carrache, les Ribera qui l'entourent, et le superbe Rubens lui-même, *Thomyris recevant la tête de Cyrus*, qui est placé en regard de lui, le plus beau que notre musée possède de ce célèbre artiste.

De ce reproche d'impuissance, dont on voudrait trouver une marque dans cette circonstance, que Poussin n'a composé que des tableaux de moyenne grandeur, découle un autre grief qui n'est que le développement de la même idée, celui de manquer d'originalité dans la composition, de copier des types connus plutôt qu'il n'en invente. La remarque d'où ce grief procède n'est pas dépourvue d'exactitude, mais elle est insuffisante à servir de base à l'imputation d'un défaut ou d'une infériorité. Pour contester la conclusion qu'on en tire, il suffira d'invoquer une saine intelligence de l'art, de ses ressources et de ses procédés, en même temps que l'autorité de tous ses adeptes et de ses appréciateurs les plus éclairés. C'est le cas de rappeler que le génie prend son bien où il le trouve.

Il est en effet bien vrai de dire qu'il n'est point de tableau du Poussin où l'on ne retrouve des réminiscences, nous dirons plus, souvent même des détails presque textuellement empruntés à l'antique, ou bien aux grands maîtres des xv^e et xvi^e siècles. Mais n'était-ce pas aux mêmes sources que ceux-ci avaient eux-mêmes puisé et n'avaient-ils pas si bien étudié et compris leurs modèles qu'ils se les étaient complètement assimilés? Poussin, qui vint longtemps après eux avait trouvé déjà bien rétréci le champ des découvertes possibles, en même temps que le nombre des modèles à imiter avait déjà considérablement augmenté. En ce point sa tâche était donc plus difficile qu'à ses devanciers et il n'a eu que plus de mérite d'avoir évité la banalité. Combien de ses rivaux qui visent à se singulariser, dont on ne pourrait pas faire le même éloge! Oui, sans doute! on reconnaît immédiatement en lui l'artiste qui a vécu au milieu des chefs-d'œuvre de la statuaire grecque et romaine, et des

merveilles de la peinture italienne, au point qu'on peut dire, suivant l'expression naïve de Bellori, « qu'il suçait le lait de Raphaël et en recevait la nourriture et l'esprit de l'art à mesure qu'il en voyait les ouvrages. » En cela il faisait preuve de plus de goût et d'intelligence que ses contemporains et c'était déjà se montrer supérieur à eux, que de s'attacher d'abord à les étudier pour profiter de leurs leçons et les imiter avec discernement. Mais ce n'était pas là faire œuvre de copiste, ce n'était pas l'imitation servile ; et, loin de lui en faire un reproche, on doit le louer d'avoir si bien « compris les diverses beautés de Raphaël et de J. Romain, qu'il les imitait parfaitement dans sa manière d'historier et d'exprimer les choses (1). »

Où d'ailleurs un pareil reproche s'arrêterait-il ? Les types du beau dans la représentation de la forme humaine sont-ils susceptibles d'une telle multiplication que l'on puisse à son gré en découvrir ou en créer de nouveaux ? Ce fut l'erreur des peintres italiens des xvi^e et xvii^e siècles, de produire des formes à côté de la nature, sous prétexte de l'exprimer les uns avec une fidélité plus scrupuleuse, les autres en l'idéalisant. On sait où les a conduits une pareille folie ? C'était contre ces tendances outrées que Poussin eut la sagesse de réagir en ramenant l'art à l'étude de modèles plus purs. Mais ce que d'autres ne savaient pas faire, ce qui lui permit d'être original tout en faisant de nombreux emprunts aux trésors qu'il trouvait sous sa main, c'était de corriger par l'étude assidue de la nature la sécheresse de ces leçons. Ces types, ces attitudes qu'il savait demander à l'antique ou à ses devanciers, il ne les introduisait dans ses compositions qu'après les avoir vérifiés, en avoir contrôlé la vérité dans ses promenades journalières au milieu de ces populations dont les allures et les poses sculpturales se sont conservées dans leur pureté. « A la nature comme à l'antique il ne

(1) Félibien, *Loc. cit.* p. 312.

demandait que des indications, des souvenirs qu'il réglait ensuite par la pensée (1). »

Aussi s'est-il si complètement assimilé ses modèles par la façon dont il les a compris et traduits dans ses œuvres, qu'il leur a imprimé son cachet propre, de telle façon qu'avant de constater la parenté des sujets, des groupes qu'il a placés dans ses tableaux, on reconnaît d'abord un Poussin. C'est que dans cette étude de l'antique et de ses devanciers il s'est élevé de beaucoup au-dessus de tous ceux de son temps; on pourrait même dire que le sentiment profondément chrétien et philosophique, qui éclairait son jugement, lui a donné une plus saine intelligence de l'art grec et romain, et lui a inspiré plus de discernement dans le choix des modèles que n'en avaient eu les grands maîtres des xv^e et xvi^e siècles. « Raphaël, a dit M. Beulé, dispose son école d'Athènes sur les degrés d'un monument magnifique, s'inquiète-t-il de produire un monument de style grec? Les statues, les tombeaux, les vases, les stucs qui inspirent les sculpteurs et les peintres, on ne se demande point, en les copiant, s'ils sont grecs ou romains, d'une belle époque ou d'une époque déchue? L'antiquité n'est plus qu'un vaste ensemble où tout se présente sur un seul plan. Est-ce antique? Cela suffit; il y a du beau, il y a du laid, chacun choisit au gré de son génie; mais qui se doute des principes et des époques? (2). »

« Est-il besoin, dirons-nous encore avec un autre savant appréciateur de l'art, de ses droits, de ses devoirs, est-il besoin de justifier en détail les emprunts que les plus grands parmi les grands maîtres ont de tout temps pratiqués? Depuis Raphaël, dont le pinceau n'hésitait pas à reproduire,

(1) Vitet. *Eustache Lesueur*.

(2) *Revue des Deux-Mondes*, 4^{or} juin 1855, p. 4053. Plus loin, le même écrivain ajoute : « L'imitation de l'antique a commencé avec la Renaissance, mais combien l'intelligence complète de l'antique est venue plus tard? Notre siècle est sans contredit celui qui applique à l'art grec le sens le plus juste, la critique la plus ingénieuse, l'admiration la plus raisonnable. »

dans le tableau des *Trois Grâces*, le groupe en marbre de la Libreria de Sienne, jusqu'à notre Poussin qui trouvait dans un bas-relief représentant la mort de Méléagre l'ordonnance de sa composition sur l'*Extrême-Onction*, le nombre est infini des artistes auxquels on pourrait reprocher de pareils larcins, si l'indépendance de la manière et la loyauté des intentions n'excluaient du reste chez eux tout soupçon de tromperie ou d'indigence personnelle. Pourvu qu'en s'aidant des enseignements du passé, on ne convertisse ni un juste moyen de secours en exaction, ni ces leçons en pures recettes, on a bien le droit, on a le devoir de disposer des ressources qui sont pour tous les esprits de haute race un patrimoine commun (1). » Enfin, s'il en était besoin, nous aurions encore en faveur de notre peintre et pour clore la discussion en ce point, le témoignage peu suspect de G. Planche : « Si M. Ingres, écrit-il dans une étude consacrée à cet artiste, exécute plus habilement ce qu'il a conçu que l'auteur de l'*Enlèvement des Sabines* et du *Déluge*, s'il manie plus adroitement le pinceau, il n'est pas son égal dans le domaine de l'invention, il a moins de fécondité, de variété. »

En voilà certes assez pour justifier Poussin de tout ce qui pourrait ressembler à un reproche d'indigence ou de stérilité ! L'invention ! mais c'est un des points précisément où le Poussin a excellé ! C'est par la création de ses sujets et de ses personnages qu'un peintre sort des sentiers battus et se fraie des voies nouvelles. C'est par là, bien plutôt que par des procédés, qu'un artiste heureusement doué témoigne d'une véritable originalité et fait éclater son génie. Mais ce point est trop important pour être traité incidemment, et nous ne devons pas oublier que nous n'avons à tâche en ce moment que de réduire à leur juste valeur certaines critiques auxquelles ont servi de prétexte les défauts ou les défail-

(1) H. Delaborde. *La Sculpture florentine*. *Revue des Deux-Mondes*, 4^{or} oct. 1865, p. 588.

lances que l'on a pu relever, et non pas de mettre en lumière toutes les qualités et toutes les prééminences où éclate le génie de l'homme illustre que nous avons entrepris d'étudier.

Sa composition n'est pas moins excellente, et son ordonnance aussi savamment simple que naturelle. Quant à la correction du dessin, c'est une qualité qu'on ne lui conteste guère. Ces points, toutefois, ont une connexité trop étroite avec le précédent pour que nous entrions ici dans aucun développement. Tous ceux d'ailleurs qui ont admiré les tableaux du Poussin, ont été frappés de la simplicité, de la sobriété de sa composition, même dans ceux où il met en scène le plus de personnages : rien de forcé dans les attitudes, rien de théâtral dans l'exposition ; tout est à son rang, tout est noble, pathétique. Dans ses productions les moins bien réussies, quelque défectueuse que soit parfois l'exécution, quelque défaillance qu'elle trahisse, il y a toujours une expression dramatique profonde et vraie. Prenez, par exemple, celle qui représente *Jésus et la Femme adultère*, presque tous les acteurs sont gauches, laids même : étudiez cependant l'ensemble du tableau, et abstraction faite de l'idée qu'il traduit, vous ne pourrez pas méconnaître la largeur de la composition et une intelligence aussi juste qu'élevée du sujet (1).

Parlerai-je maintenant, pour ne rien omettre, d'un élément de composition fort apprécié de nos jours du public, mais sur lequel, dans le domaine de la critique et de l'esthétique, les préceptes les plus contraires ont été formulés, ce que l'on a appelé la couleur locale ? Cette divergence d'opinions se comprend, du reste, car toute la querelle des classiques et des

(1) Il est peut-être piquant de produire sur cette question l'opinion d'un homme d'un grand esprit assurément, mais que l'on ne s'attend pas d'ordinaire à rencontrer parmi les appréciateurs de l'art. « Lesueur, dit Horace Walpole, que je regarde comme l'égal du Poussin pour le dessin et l'expression, et comme le second après Raphaël pour les grandes conceptions de ses têtes et de ses attitudes, manquait de coloris comme le premier et n'avait pas les belles draperies du dernier. » (*Ædes Walpolianæ.*)

romantiques est là. Il semble qu'il n'y aurait guère de raison de faire un grief au Poussin de ne pas avoir appliqué des théories qui n'avaient pas encore vu le jour et de ne pas avoir réformé, comme on l'entend de nos jours, des usages qui étaient partout observés de son temps, et dont les représentations scéniques étaient assurément la plus bizarre application. On sait jusqu'où l'on est allé dans cette voie; et, sans parler de la littérature, on connaît dans l'art des produits du genre précieux dont tout le monde était alors engoué. Il faut savoir gré à Poussin d'avoir non-seulement évité l'écueil, mais encore d'avoir énergiquement protesté contre une mode à laquelle Rubens a sacrifié sans aucun scrupule (1). Il serait plus exact même de dire que, sous ce rapport, il a été, dans une juste mesure, un réformateur. Les maîtres de la grande époque, en donnant à leurs sujets d'amples vêtements qui se prêtaient à de majestueux effets de draperie, quand ils ne laissent pas voir le nu, avaient au moins adopté une mode, de convention sans doute, mais respectant jusqu'à un certain point la vérité historique, puisqu'ils rappelaient la façon de s'habiller des Grecs et des Romains. Les Vénitiens, au contraire, ainsi que les Flamands, les Hollandais et les Allemands s'étaient abandonnés à tous les écarts de la fantaisie; les écoles italiennes de la décadence avaient subi l'influence de ces exemples.

Ne serait-ce pas, au surplus, attacher de l'importance à ce qui n'est qu'un accessoire? Remplacer l'inspiration par l'exactitude historique et la couleur locale, c'est abaisser l'art; et, en ce point, notre peintre mérite plutôt l'éloge que le blâme. « Cela est triste à dire, les exigences du costume et de l'érudition ne sont venues qu'aux époques de décadence. Le seul Nicolas Poussin, observe M. Ch. Blanc, a su profiter de ses connaissances en les subordonnant aux grandes lois de son

(1) Voir le tableau de *Thomyris*, dont il était parlé plus haut, où la reine des Massagètes et ses sauvages compagnons sont représentés sous le costume et dans l'apparat d'une cour du commencement du XVII^e siècle.

art; il s'en est servi, non pour les montrer, mais pour augmenter l'intérêt de ses tableaux, pour fortifier l'impression qu'ils devaient produire. Ainsi comprise, l'archéologie est sans doute une ressource pour l'artiste, mais ce n'est pas autre chose; et encore faut-il en user discrètement. Aujourd'hui la peinture a une tendance trop évidente à se spécialiser, à se rapetisser de plus en plus dans la recherche des minuties; elle abandonne les grandes idées pour les petits moyens (1). »

C'est qu'en effet, au-dessus de ces considérations touchant au côté extérieur de l'art, il y en a d'autres d'un ordre plus élevé qui doivent préoccuper à plus juste titre les artistes. C'est surtout de celles-là que tiennent compte les esprits supérieurs. A côté de la vérité historique, qui n'est la plupart du temps qu'accessoire, il y a la vérité humaine, l'expression des sentiments et des passions qui, en dehors de toute idée de temps et de lieu, sont toujours les mêmes chez l'homme. Ce sont ces grandes vérités morales qui sont le but le plus élevé des beaux-arts et des lettres; le reste n'est qu'épisodique et de genre. C'est à ce côté de l'interprétation des faits historiques que s'attachent les grands peintres, c'est par là qu'il faut les juger. « Costumer la Bible, dit Eug. Fromentin, c'est la détruire, comme habiller un demi-dieu c'est en faire un homme. La placer en un lieu reconnaissable c'est la faire mentir à son esprit; c'est traduire en histoire un livre antéhistorique. Comme à toute force il faut vêtir l'idée, les maîtres ont compris que dépouiller la forme et la simplifier, c'est-à-dire supprimer toute couleur locale, c'était se tenir aussi près que possible de la vérité... Donc, hors du général pas de vérité possible dans les tableaux tirés de nos origines, et bien décidément, il faut renoncer à la Bible, ou l'exprimer comme l'ont fait Raphaël et Poussin (2). »

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 269.

(2) *Un Été dans le Sahara*, p. 64.

III

Abordons maintenant la grosse question, quand il s'agit de porter un jugement sur Poussin, le coloris : question délicate, car il serait difficile de se dissimuler qu'ici les apparences lui sont défavorables. L'aspect que nous offrent actuellement ses tableaux est terne, quelquefois désagréable, et si c'est le coloris que l'on avait en vue lorsque l'on a parlé d'effets nouveaux, oh ! il faut bien reconnaître que loin d'avoir rivalisé dans cette voie avec les Vénitiens, avec Allegri, Rembrandt ou Rubens qui ont, il est vrai, produit des effets admirables et inconnus jusqu'à eux, il faut reconnaître, disons-nous, que le Poussin n'a imité que bien imparfaitement les effets trouvés par ses prédécesseurs et connus de tous ses contemporains. Néanmoins, bien qu'en fait de couleur l'apparence soit tout, et que, pour juger un tableau, il n'y ait guère qu'à s'en rapporter à ce que l'on a sous les yeux, prenons garde cependant de trop précipiter le jugement et de le baser d'une façon trop absolue sur un état matériel qui ne serait pas celui dans lequel se trouvait l'œuvre quand elle est sortie des mains de l'ouvrier et qu'ont pu apprécier dans toute sa valeur native ses contemporains.

La plupart des tableaux du maître des Andelys se présentent, cela est incontestable, au spectateur sous un aspect extérieur terne et peu attrayant. Mais il y a là surtout un vice de procédé, une cause toute matérielle d'infériorité plutôt qu'insuffisance personnelle de l'artiste ; car il n'est pas le seul de son temps qui se distingue par ce genre de déféctuosité du coloris. Le Guide, le Guerchin, les Carrache, d'autres encore, nous offrent des peintures dont les gammes de couleurs sont dans un ton identique ou analogue à celles de l'auteur du *Déluge*, malgré les différences de procédés et des partis pris de ces peintres. Chez Poussin, cet effet

provient uniquement de ce qu'à l'exemple de plusieurs de ses contemporains il employait des toiles recouvertes d'un enduit rouge assez épais, dont l'action s'est fait sentir d'une manière funeste sur les couleurs qui étaient étalées dessus, et qui a fini par en absorber l'éclat tout en en dénaturant la valeur. Le ton général qui en résulte est verdâtre. Il y a là une action chimique et à la fois un effet d'optique dont chacun peut aisément faire l'expérience. Le minium dont la toile est couverte éteint les couleurs qui y sont superposées et les fait tourner au vert. C'est ainsi qu'après avoir fixé pendant quelque temps un objet de couleur rouge, les objets de teinte plus ou moins foncée, que l'on regarde aussitôt après, se présentent avec une nuance verdâtre (1). Poussin croyait avoir reconnu à ce procédé quelques avantages au point de vue de la solidité et de la durée; mais, s'il les réunit en effet, le temps nous en a démontré sous un autre rapport la pernicieuse influence. C'est à cela en particulier qu'il faut attribuer la teinte livide étendue jusque sur les meilleures compositions du maître, et les ravages que les années leur ont infligés bien plus cruellement qu'à d'autres œuvres moins anciennes. Cette dégradation a dû se produire très-rapidement, peut-être même déjà du vivant du Poussin, mais sans être aussi accusée qu'elle l'est devenue depuis.

Cette proposition semble aujourd'hui scientifiquement mise hors de doute. Nous citerons néanmoins quelques autorités pour ne pas rester dans le vague des appréciations. « Le peintre, suivant M. A. Laugel, doit éviter de donner à son tableau un ton prédominant, de peindre trop bleu, trop rouge, trop violet; l'impression totale doit autant que possible se rapprocher du blanc ou du gris. Si le rouge prédomine dans l'en-

(1) Je m'en suis un jour inopinément rendu compte : après avoir lu une feuille imprimée à l'encre rouge, les pages suivantes en lettres noires m'ont, pendant quelques instants, paru imprimées en encre verte. Rappelons-nous que dans le prisme solaire la dégradation se fait du rouge au vert en passant par le jaune.

semble, la rétine se fatiguera promptement de cette couleur, l'œil verra pour ainsi dire vert, et il en résultera que tout semblera faux et assombri... C'est pour la même raison qu'il faut mettre beaucoup de soin à placer les tableaux sur des fonds qui ne soient pas trop vivement colorés, surtout s'ils sont de petite dimension. Sur un fond violet, une petite toile jaunit; sur un fond rouge, elle verdit... Les fonds rouge brun, si communs dans les musées, conviennent assez bien aux paysages (1). » C'est pour cette raison que les paysages du Poussin sont, parmi ses œuvres, celles qui ont le moins souffert (2).

Nous sommes d'autant mieux fondés à croire que telle est bien la cause de cette défectuosité de coloris que cette considération ne paraît avoir eu aucune influence sur le jugement qui a été porté sur les œuvres de Nicolas Poussin par les hommes de son temps, et qu'ils se plaisent au contraire à louer son pinceau. Le savant Félibien, qui écrivait ses *Entretiens sur les plus excellents peintres* quelques années après la mort de notre maître (3), nous dit à ce propos : « que si Poussin n'a pas toujours suivi les maximes des peintres vénitiens dans l'épanchement des ombres et des lumières par de grandes masses, ni suivi entièrement leur conduite dans la manière de coucher les couleurs pour aider à donner plus de relief aux corps, il a travaillé sur un autre principe. Il a pris Raphaël pour son guide; et, fondé sur les observations qu'il faisait continuellement en voyant la nature, il a fort bien su détacher toutes les figures par la diminution des teintes et par cette merveilleuse entente qu'il avait de la perspective de

(1) *L'Optique et les Arts. Revue des Deux-Mondes*, 15 fév. 1869, p. 889.

(2) Voir encore *L'Optique et la Peinture*, par M. Jamin. *Revue des Deux-Mondes*, 4^{or} fév. 1857. — *L'Œil et la Vision*, *ibid.* 4^{or} oct. 1868, p. 721. — *De la loi du contraste simultané des couleurs*, par M. Chevreul. — *Matières colorantes et Procédés de peinture employés par Rubens*, par M. Regnier-Gand, 1847, in-8°.

(3) La première livraison en parut en 1660; Poussin est mort en 1665.

l'air. Cette manière et cette conduite ont fait dans ses tableaux un effet conforme à ce que l'on voit dans la nature : car dans l'artifice des grandes ombres et des grands clairs, on y voit les objets tels qu'on les découvre ordinairement dans le grand air et en pleine campagne, où l'on ne voit point ces fortes parties de jour et d'obscurité. » (p. 401.) Il faut s'en rapporter au jugement de Félibien sur ce point ; bien qu'il s'agisse plutôt ici du genre paysage, il a pu contempler les ouvrages du grand artiste lorsqu'ils étaient encore dans l'éclat de leur fraîcheur, et que le temps n'avait pas déjà accompli son œuvre à moitié destructive, en leur donnant l'aspect maussade qui nous afflige aujourd'hui. Même d'après ce que nous voyons maintenant, une étude attentive ne nous permet pas de douter que ces tableaux ne fussent, dans leur nouveauté, d'un effet agréable et harmonieux, puisque nous pouvons encore constater, après deux siècles écoulés, que les tons heurtés y sont fort rares, et qu'en général, quelque ternes et grisâtres qu'ils soient devenus, ils sont toujours habilement harmonisés. L'harmonie des couleurs et une certaine intensité de ces couleurs pour obtenir des tons chauds, voilà surtout ce qui constitue la science de la couleur. Ce n'est pas tout le coloris, assurément, il y faut encore ajouter le sentiment de la couleur ; mais c'en est pourtant une partie importante, la partie scientifique, et cette partie Nicolas Poussin la possédait, car il n'avait négligé aucun des côtés de son art. A l'exemple de certains maîtres de la Renaissance, il avait voulu s'initier aux connaissances qui peuvent concourir à la perfection, et la chimie aussi bien que l'anatomie avaient fait l'objet de ses études et de ses méditations (1).

(1) Il avait entrepris d'illustrer le *Traité de peinture*, de Vinci, et il a dessiné des figures, dont quelques-unes ont été copiées par l'auteur d'un ouvrage sur la figure humaine, publié en 1773, attribué à Rubens, ce qui ne peut être, puisqu'il contient des copies de figures du Poussin. Il serait plutôt de Diepenbeke, élève de Rubens.

Enfin, l'estime considérable en laquelle ce peintre français était placé en Italie, qui le revendique même comme un de ses maîtres, nous défend de supposer que ce défaut, s'il eût été aussi apparent qu'il l'est aujourd'hui, n'aurait pas blessé des yeux habitués aux splendeurs du Titien ou du Corrège. On aurait peut-être même plutôt été porté à lui en faire un sujet d'éloge et à le considérer comme le résultat d'un procédé systématique qui l'aurait rattaché à l'une des écoles, dont la facture dérégulée et maniérée et les luttes aussi passionnées que vaines conduisaient alors l'art italien à une ruine irrémédiable. Avoir réuni les suffrages de tous ces sectaires n'est pas un médiocre mérite. Voici un autre fait qui confirme cette opinion. Le chevalier del Pozzo écrivait au sujet du *Ravissement de saint Paul*, qu'il ne l'estimait pas moins que celui de Raphaël qu'il avait acheté à Bologne; il ajoutait que c'est ce que le Poussin avait fait de meilleur et qu'en les comparant l'un avec l'autre on pourra voir que la France a eu son Raphaël! Et c'est un Italien qui a porté ce jugement! — Exagération italienne, dira-t-on, et d'ailleurs le chevalier était un ami du Poussin. — Soit; mais en prenant le compliment dans la mesure de ce qu'il vaut, il n'y en a pas moins là un témoignage qui a bien sa valeur dans la question.

Ce tableau du *Ravissement de saint Paul* est sans doute un de ceux qui ont le moins souffert des causes que nous avons indiquées; il justifierait ce que Félibien nous a dit plus haut et prouverait qu'en prenant Raphaël pour guide, Nicolas Poussin s'est rapproché de son modèle. Entre quelques autres toiles du maître nous citerons encore les *Bergers d'Arcadie*. Que manque-t-il à ce tableau, pour qu'il soit de tout point irréprochable? Quelques tons plus chauds, plus lumineux peut-être, une antithèse plus accentuée des ombres et de la lumière. Il est un autre tableau, le seul où Poussin ait été bien servi par son procédé, c'est le *Déluge*: le temps a répandu sur cette toile un aspect de désolation qui produit

un effet pathétique plus puissant peut-être que ne l'avait conçu et recherché l'auteur lui-même. C'est son dernier tableau, le produit de sa vieillesse, un de ses chefs-d'œuvre.

Ainsi donc l'action du temps rendue plus funeste par un procédé vicieux, voilà une première cause de l'imperfection que nous avons signalée.

La seconde, Félibien nous l'indique dans le passage cité plus haut : Poussin n'a pas assez suivi les maximes des peintres vénitiens dans l'épanchement des ombres et des lumières; les *Bergers d'Arcadie* viennent de nous en fournir un exemple. Mais ne peut-on pas se demander avec Félibien si les Vénitiens ne sont pas moins dans la vérité de la nature que la sage modération de Raphaël et de Poussin, son disciple? Voyez le peintre d'Urbino, il n'a assurément pas la fougue du Titien ou de Rubens, l'éclat du Corrège, la vigueur de Rembrandt; assez souvent on rencontre chez lui des tons grisâtres et ternes; mais en est-il moins pour cela supérieur à chacun de ces maîtres?

Le Sanzio avait mis en pratique dans la *Transfiguration* une manière de peindre qu'employèrent Paul Véronèse et le Poussin dans leurs plus beaux ouvrages, et que L. David essaya de remettre en vigueur parmi ses élèves, surtout depuis l'exécution de son tableau des *Sabines*. Elle consiste à employer des teintes faites d'après la nature et qu'il faut appliquer l'une auprès de l'autre en s'efforçant de les fondre, non pas avec le pinceau, mais en les juxtaposant avec assez de justesse pour qu'elles se succèdent sans blesser l'œil, et en exprimant la différence des tons et la dégradation de la lumière. Ce procédé est l'un de ceux qui demandent le plus d'attention et de talent (1); il n'est pas non plus sans danger parce qu'il produit une peinture plus légère et moins résistante, et que, pour le cas de Poussin particulièrement, il expose davantage les teintes à la réaction du fond.

(1) E.-J. Delécluze. *L. David*, p. 305.

Sous le bénéfice des circonstances considérablement atténuantes qui viennent d'être développées, nous ne devons, en fin de compte, faire nulle difficulté de reconnaître que notre peintre n'a jamais eu aucun titre à être classé parmi les coloristes. Il savait apprécier cet élément de l'art pictural, il comprenait aussi bien que personne les ressources qu'y avaient trouvées les grands maîtres du genre ; mais le sens de la couleur n'était pas assez développé chez lui pour qu'il essayât de lutter avec le pinceau vénitien. Il n'était pas né coloriste et n'avait jamais fait profession de l'être. Bien au contraire, il craignait trop, disait-il, que le charme du coloris lui fit oublier ou négliger la pureté du dessin. Il était des premiers à confesser qu'on ne trouve pas dans ses tableaux tout le charme du coloris et du pinceau. Ce n'est pas cependant, et nous croyons l'avoir prouvé, qu'il ne connût aussi bien et mieux même que peintre de son temps la valeur relative des tons de chaque couleur ; il avait fait sur ce sujet, ainsi que sur l'optique, des études aussi approfondies qu'on les pouvait faire à cette époque. Mais la science en ce point était encore bien rudimentaire, et il a pu être induit par elle en plus d'une erreur fâcheuse. Le sentiment de la couleur est affaire de tempérament bien plus que d'étude ; il consiste moins dans l'emploi de couleurs variées et éclatantes que dans leur harmonie et la disposition de quelques teintes habilement combinées avec les effets d'ombre et de lumière. Le grand secret des coloristes n'est pas d'être harmonieux avec des couleurs pâlies, mais de conserver l'harmonie avec des couleurs éclatantes (Ch. Blanc). Voilà ce qui a manqué au Poussin. Il était loin de dédaigner ce côté de son art qui vise à charmer plus directement les yeux, mais il n'a jamais été un coloriste franc et sincère comme le furent Titien, Corrège et le Véronèse. Sa couleur est celle d'un fin appréciateur de cet élément de l'art pictural, qui avait pu, sous l'éclatant ciel d'Italie, en comprendre les effets dans la nature, et qui s'était pénétré de la façon dont les grands coloristes vénitiens

l'avaient su rendre ; c'était celle d'un homme de goût , qui recherche l'harmonie des tons et veut produire des effets pittoresques. Comme moyen d'exécution il a recherché avant tout la pureté du dessin. « Il considérait, dit encore l'auteur que nous avons plusieurs fois cité, il considérait ceux qui ont un beau pinceau, et l'on ne peut nier que dans ses commencements il n'ait beaucoup observé le coloris du Titien ; mais on peut remarquer qu'à mesure qu'il se perfectionnait il s'est toujours de plus en plus attaché à ce qui regarde la forme et la correction du dessin qu'il a bien connu être la principale partie de la peinture , et pour laquelle les plus grands peintres ont comme abandonné les autres aussitôt qu'ils ont compris en quoi consiste l'excellence de leur art (1). »

Il ne faudrait pas toutefois prendre dans un sens trop absolu le principe qui est formulé dans cette dernière phrase ; ce n'est pas non plus ainsi que l'entendait Nicolas Poussin, nous croyons l'avoir démontré : il ne faut y voir qu'une sorte de protestation contre l'exclusivisme de la doctrine contraire. Réduire le rôle de la peinture à l'expression de la beauté par la couleur équivaldrait à réduire l'éloquence à un artifice de rhéteur, ou, mieux encore, à la mimique théâtrale. On obtiendra bien de la sorte des œuvres qui charmeront les yeux en provoquant une sensation physique agréable, mais on n'aura pas trouvé le moyen d'émouvoir ni de persuader, et ce n'est pas ainsi que l'on peut espérer entrer en communication intime avec l'âme et l'intelligence.

Il n'a, d'ailleurs, été donné qu'à un seul peintre peut-être d'unir le sentiment de la couleur à la pureté des formes et à l'expression de la pensée. Ce qui fait la grandeur incomparable de Raphaël, c'est que, sans être d'une façon absolue parfait en tous ces points, il a su les réunir tous dans une égale proportion et un juste équilibre. Poussin n'a pas pu

(1) *Entretiens*, p. 324.

atteindre à ces sommets, pas plus du reste que ne l'avaient fait les heureux rivaux qu'on lui préfère. Nous avons essayé de discuter les motifs du jugement dont il est l'objet. Soumises à l'épreuve d'une critique inspirée des principes que nous faisons profession de croire les seuls vrais en cette matière, les objections que nous avons passées en revue nous paraissent repoussées victorieusement par ces principes et par d'autres considérations accessoires que nous avons mises en lumière. Cependant une sorte de préjugé subsiste parmi le plus grand nombre et il ne faut pas chercher ailleurs les motifs de l'espèce d'indifférence qui atteint chez nous un artiste qui est la plus haute expression du génie français en même temps que du spiritualisme dans l'art. Cette indifférence, nos voisins ne semblent guère la partager, car les galeries de Hamptoncourt, de Dresde, de Pétersbourg, de Stockholm et de Rome témoignent de toute l'estime que l'on fait à l'étranger du maître illustre des Andelys.
