Eugène Delacroix

Réalisme et idéalisme

Vertiges
JEAN YVES COLLETTE ÉDITEUR

Eugène Delacroix (1798-1863), *Les Femmes d'Alger* (1834),
Musée du Louvre, Paris, France.

Eugène Delacroix (1798-1863), *Autoportrait au gilet vert* (1837),
Musée du Louvre, Paris, France.

RÉALISME ET IDÉALISME

LA QUESTION du réalisme se confond avec celle-ci : il faut une apparente réalité. C'est le réalisme littéral qui est stupide. Holbein, dans ses portraits, semble la réalité même, et il est sublime. La main de l'*Homme à la toque,* de Raphaël, est de même. Mais c'est le sentiment du peintre qui imprime ce cachet. On en trouvera la preuve dans la comparaison de ces peintures naïves, et pourtant pleines d'idéal, avec la plupart des figures de David, lequel imite autant qu'il peut, tout en embellissant, et qui n'arrive que rarement à l'idéal. Il est impossible de pousser l'imitation plus loin que dans le tableau des Horaces*, par exemple. La jambe, le pied d'Horace, etc., sont presque serviles d'imitation : l'intention d'embellir se remarque pourtant dans le choix des formes, et ces bras, cette jambe, ne font point d'impression sur l'imagination.

* Jacques-Louis David (1748-1825), *Le Serment des Horaces* (1785), Musée du Louvre. (NdÉ.)

Serait-il trop hasardé de dire que ce qui est idéal est ce qui va à l'idée imitée ou non ? Les formes de l'Antiope, les figures de Michel-Ange, et tant d'autres sublimes morceaux qui manquent d'imitation littérale, font rêver. Chez les maîtres primitifs dont nous avons parlé, l'imitation, au contraire, loin de nuire à l'effet sur l'imagination, l'augmente sans doute. Qu'est-ce donc qui va à l'âme, sans quoi il n'y a ni peintre ni spectateur ? Le je ne sais quoi, l'inspiration mystérieuse qui donne à l'âme tout, et qui trouve les chemins secrets de l'âme.

De là la nécessité de ne prendre du modèle que ce qui sert à expliquer, à corroborer l'idée. Les formes du modèle, que ce soit un arbre ou un homme, ne sont que le dictionnaire où l'artiste va retremper ses impressions fugitives ou plutôt leur donner une sorte de confirmation, car il doit avoir de la mémoire. Imaginer une composition, c'est combiner les éléments d'objets qu'on connaît, qu'on a vus, avec d'autres qui tiennent à l'intérieur même, à l'âme de l'artiste. Beaucoup d'entre eux, au contraire, composent avec le modèle sous les yeux, ils ôtent, ils retranchent peut-être, ou ils ajoutent, mais ils partent toujours de cet objet étranger à eux-mêmes, le modèle extérieur. Ils sont donc toujours dominés par l'ascendant de cette nature vivante qui n'a qu'à se montrer, même sans choix et sans lien avec autre chose, pour paraître séduisante. Cette manière de procéder explique l'étonnante sécheresse de certaines conceptions. Dans ces ouvrages où l'artiste a commencé par un détail sans rapport avec son idée préconçue, le malheureux ne peut plus jusqu'à la fin se sauver que par l'imitation exacte de ces détails, qui ont été l'occasion de sa mince inspiration. Sans doute, le modèle est nécessaire et presque indispensable, mais ce n'est qu'un esclave qui doit obéir à la partie de l'invention. On lui emprunte quelques détails caractéristiques que l'imagination la plus privilégiée ou la mémoire la plus fidèle ne pourraient reproduire, et qui donnent une sorte de consécration à la partie imaginée. Il va sans dire que cette manière de travailler exige la science la plus consommée, et, pour être savant, il faut la vie entière.

Quand je dis qu'il faut emprunter seulement quelques détails au modèle, on ne doit pas prendre cela d'une manière trop étroite et trop absolue ; chaque organisation donne la règle du degré d'imitation. Ces Holbein, ces Memling, sont sublimes non pas malgré leur étonnante et exacte imitation, mais à cause d'elle. Tout dépend de l'esprit dans lequel on imite.

⁂

Eh ! réaliste maudit, voudrais-tu, par hasard, me produire une illusion, telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir ? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis, quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'art. Que m'importent tes personnages vrais, que je retrouve dans la rue sans me donner la peine de feuilleter ton livre ? Je suis du moins le maître d'en détourner la vue, quand je les trouve sous mes pas, tandis que toi, tu m'en fais voir toute la crasse et toute la misère.

Il existe un peintre allemand, nommé Demer, qui s'est évertué à rendre dans ses portraits les petits détails de la peau et les poils de la barbe ; ses ouvrages sont recherchés et ont leurs fanatiques. Véritablement, ils sont médiocres et ne produisent point l'effet de la nature. On objectera peut-être que, c'est qu'il manquait de génie, mais le génie même n'est que le don de généraliser et de choisir.

L'histoire même est infestée de cette passion moderne de raffiner sur tout ; l'historien veut tout faire connaître de son sujet et de son héros. Il veut, à travers le voile des siècles, ressusciter des hommes en chair et en os. Il connaît leur pensée comme leur tournure, il veut approfondir ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait dans les circonstances les plus indifférentes. Il est plus romanesque en cela que les anciens, qui peignent à grands traits et qui prêtent à leurs personnages des discours d'apparat.

⁂

Le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement les objets : il serait arrêté aussitôt par l'impossibilité de le faire. Il y a des effets très communs qui échapperait entièrement à la peinture et qui ne peuvent se traduire que par des équivalents : c'est à l'esprit qu'il faut arriver, et les équivalents suffisent pour cela. Il faut intéresser avant tout. Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c'est uniquement par ce que voient vos yeux que nous recevons du plaisir ? L'aspect d'un paysage nous plaît non seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au delà de cette vue même. Le souvenir rattache le plaisir que je ressens devant un spectacle naturel à des sentiments analogues que j'ai éprouvés ailleurs ; quelquefois, il n'acquiert toute sa valeur que par le contraste que forme son charme particulier avec une situation désagréable dans laquelle je me trouvais auparavant. Celui qui veut donner à un tableau cet intérêt sans lequel il n'est rien qui puisse plaire, quand même il se bornerait à reproduire les objets tels qu'ils semblent l'être, est obligé d'y mettre, volontairement ou à son insu, une sorte l'accompagnement de l'idée principale, et cet accompagnement seul est, à l'égard de l'âme, comme un introducteur du plaisir que les objets sont censés devoir faire.

⁂

Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d'exécution. S'il est question de la composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée pour que l'esprit du spectateur ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela il n'y aurait pas d'art. Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout ; le bord du tableau est aussi intéressant que le centre ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard. L'accessoire est aussi capital que le principal ; le plus souvent, il se présente le premier et offusque la vue. Il faut faire plus de concession à l'infirmité de la reproduction dans un ouvrage photographié que dans un ouvrage d'imagination. Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé, pour rendre d'une manière absolue, laissent certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit, et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc. Et que dire des aspects choquants que donne la perspective réelle, défauts moins choquants peut-être dans le paysage, où les parties qui se présentent en avant peuvent être grossies, même démesurément, sans que le sectateur en soit aussi blessé que quand il s'agit de figures humaines ? Le réaliste obstiné corrigera donc dans un tableau cette inflexible perspective qui fausse la vue des objets à force de justesse.

Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau : nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre œil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir les infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive ; ce dernier fait encore, à notre insu, un travail particulier : il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente ; il rattache à d'autres impressions antérieures celle qu'il éprouve, et sa jouissance dépend de sa disposition présente. Cela est si vrai que la même vue ne produit pas le même effet sous des aspects différents.

Ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne, c'est la prétention de tout rendre ; l'ensemble disparaît noyé dans les détails et l'ennui en est la conséquence. Dans certains romans, comme ceux de Cooper, par exemple, il faut lire un volume de conversation et de description pour trouver un moment intéressant ; ce défaut dépare singulièrement les ouvrages de Walter Scott, et rend bien difficile de les lire ; aussi l'esprit se promène languissant au milieu de cette monotonie et de ce vide où l'auteur semble se complaire à se parler lui-même. Heureuse la peinture de ne demander qu'un coup d'œil pour attirer et pour fixer.

⁂

De l'art ancien et de l'art moderne. – On ne peut assez répéter que les règles du beau sont éternelles, immuables et que les formes en sont variables. Qui décide de ces règles et de ces formes diverses, qui sont tenues de se plier à ces règles, toutefois avec une physionomie différente ? Le goût seul, aussi rare peut-être que le beau ; le goût qui fait deviner le beau où il est et qui le fait trouver aux grands artistes, qui ont le don d'inventer.

Le goût de l'archaïsme est pernicieux ; c'est lui qui persuade à mille artistes qu'on peut reproduire une forme épuisée ou sans rapport à nos mœurs du moment. Il est impardonnable de chercher le beau à la manière de Raphaël ou du Dante. Ni l'un ni l'autre, s'il était possible qu'ils revinssent au monde, ne présenteraient les mêmes caractères dans son talent. On a imité chez l'un, de nos jours, une sorte de naïveté austère, chez l'autre, ces effets simples de la fresque, où l'on se passe de l'effet et de la couleur. Singer la forme primitive du Dante, après l'Arioste, après Milton, après les grands écrivains français, n'est pas permis. Retourner à l'austérité de la fresque après Rubens et le Titien n'est qu'un enfantillage. Libre à ceux qui imitent aujourd'hui le style de Raphaël de se croire des Raphaël. Ce que l'on peut singer, c'est l'invention, c'est la variété des caractères, et ce qu'un homme inspire seul peut faire, c'est de marquer de son style particulier ses ouvrages inspirés.

⁂

Qui dit un art dit une poésie. Il n'y a pas d'art sans un but poétique.

Le plaisir que cause un tableau est un plaisir tout différent d'un ouvrage littéraire.

Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture ; rien dans l'autre n'en donne une idée. Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente, et souvent vous êtes pris par cet accord magique ; les lignes seules ont quelquefois ce pouvoir par leur grandiose. C'est ici qu'est la vraie supériorité de la peinture sur l'autre art, car cette émotion s'adresse à la partie la plus intime de l'âme. Elle remue des sentiments que les paroles ne peuvent exprimer que d'une manière vague, et de telle sorte que chacun, suivant son génie particulier, les comprend à sa manière, tandis que les peintres vous y transportent en réalité. Elle, comme une puissante magicienne, vous prend sur ses ailes et vous emporte devant. Elle ajoute à ce que serait le spectacle dans la nature, cet élément qui vérifie et qui choisit, l'âme du peintre, son style particulier.

Ce qui caractérise vraiment le grand poète, le grand peintre, tout grand artiste enfin, ce n'est pas seulement l'invention d'un type frappant d'une pensée, c'est sa réalisation, sa personnification par le côté le plus énergique. C'est cette puissance d'imagination qui concentre en une conception tous les caractères, qui la fait exister réellement et prendre rang comme une créature complète.

La grandeur des maîtres de l'art ne consiste pas dans l'absence des fautes, – leurs fautes ou plutôt leurs oublis sont autres que ceux du commun des artistes. Un de ces derniers concevra un caractère assez frappant, mais il y aura dans son développement quelque chose d'artificiel qui lui ôtera la vie. L'exécution la plus soignée dans les détails ne donnera pas cette unité. qui résulte de ce je ne sais quelle puissance créatrice dont la source est indéfinissable. Que d'heureuses données se sont perdues dans les mains de faiseurs dont l'inhabile nature ne saisit qu'un coin de sa propre invention. Une pièce commence : les personnages se posent bien, l'action marche naturellement, le spectateur sent s'ouvrir les sources de la pitié ou de la terreur, puis tout cela se dérange et finit en fumée.

… Me demanderez-vous si cet ensemble si rare doit sortir d'une grande abondance de développement ou d'une concision énergique qui ne permette pas à l'imagination de flotter dans trop de détails ? Ni l'un ni l'autre. Shakespeare nous arrête souvent par son bavardage au milieu de la pièce, mais le personnage est encore lui. Voltaire, dans ses romans, ne donne qu'une touche, mais elle peint tout l'homme. La description de la tempête de *Candide,* etc.

Les poétiques, les critiques, veulent toujours dans les ouvrages des grands maîtres attribuer à la perfection de quelques qualités secondaires ce qui est l'effet de cette faculté unique. Ils vantent le dessin de Raphaël, le coloris de Rubens, le clair-obscur de Rembrandt. Non, mille fois non, ce n'est pas là la vérité !

Comment beaucoup de compositeurs pathétiques par la disposition et l'invention des figures, sont-ils académiques par la froideur des accessoires ?

⁂

Kant, en séparant le beau de l'utile, prouve clairement qu'il n'est point du tout dans la nature des arts de donner des leçons. Sans doute, tout ce qui est beau doit faire naître des sentiments généreux, et ces sentiments excitent à la vertu ; mais, dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un précepte de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite ; car le but, quel qu'il soit, quand il est connu, borne et gêne l'imagination. On prétend que Louis XIV disait à un prédicateur qui avait dirigé son sermon contre lui : « Je veux bien me faire ma part ; mais je ne veux pas qu'on me la fasse. » L'on pourrait appliquer cette parole aux beaux-arts en général : ils doivent élever l'âme, et non pas l'endoctriner.

La nature déploie ses magnificences souvent sans but, souvent avec un luxe que les partisans de l'utilité appelleraient prodigue. Elle semble se plaire à donner plus d'éclat aux fleurs, aux arbres des forêts, qu'aux végétaux qui servent d'aliment à l'homme. Si l'utile avait le premier rang dans la nature, ne revêtirait-elle pas de plus de charmes les plantes nutritives que les roses qui ne sont que belles ? Et d'où vient cependant que, pour parer les autels de la divinité, l'on chercherait plutôt les inutiles fleurs que les productions nécessaires ? D'où vient que ce qui sert au maintien de notre vie a moins de dignité que les beautés sans but ? C'est que le beau nous rappelle une existence immortelle et divine dont le souvenir et le respect vivent à la fois dans notre cœur.

Ce n'est certainement pas pour méconnaître la valeur morale de ce qui est utile que Kant en a séparé le beau ; c'est pour fonder l'admiration en tout genre sur un désintéressement absolu ; c'est pour donner aux sentiments qui rendent le vice impossible, la préférence sur les leçons qui servent à le corriger.

Rarement les fables mythologiques des anciens ont été dirigées dans le sens des exhortations de morale ou des exemples édifiants ; et ce n'est pas du tout parce que les modernes valent mieux qu'eux, qu'ils cherchent souvent à donner à leurs fictions un résultat utile : c'est plutôt parce qu'ils ont moins d'imagination et qu'ils transportent dans la littérature l'habitude, que donnent les affaires, de tendre toujours à un but. Les événements, tels qu'ils existent dans la réalité, ne sont pas calculés comme une fiction dont le dénouement est moral. La vie elle-même est conçue d'une manière tout à fait poétique ; car ce n'est point, d'ordinaire, parce que le coupable est puni et l'homme vertueux récompensé qu'elle produit sur nous une impression morale, c'est parce qu'elle développe dans notre cœur l'indignation contre le coupable et l'enthousiasme pour l'homme vertueux.

Les Allemands ne considèrent point, ainsi qu'on le fait d'ordinaire, l'imitation de la nature comme le principal objet de l'art ; c'est la beauté idéale qui leur paraît le principe de tous les chefs-d'œuvre, et leur théorie est, à cet égard, tout à fait d'accord avec leur philosophie. L'impression qu'on reçoit par les beaux-arts n'a pas le moindre rapport avec le plaisir que fait éprouver une imitation quelconque. L'homme a dans son âme des sentiments innés, que les objets réels ne satisferont jamais, et c'est à ces sentiments que l'imagination du peintre et du poète sait donner une forme et une vie. Le premier des arts, la musique, qu'imite-t-il ?

⁂

Le sublime est-il une casaque qu'on endosse ? Le peintre qui fait des sujets à fracas a-t-il déjà, à cause de ce genre qu'il a préféré, un mérite sur celui qui ne peindra que des scènes champêtres ? Le peintre des temps de l'Empire, par exemple ?…

Nous sommes restés fanfarons avec la prétention de revenir à plus de naturel. Les romantiques modernes en littérature sont descendus jusqu'à la trivialité, et n'ont pas cessé d'être ampoulés.

Comme Rubens est humain ! *Le Christ au tombeau**, c'est un homme. Ces apôtres, ce sont des pêcheurs grossiers et toujours des hommes. Censeurs ignorants, gens qui revenez d'Italie, gens de mauvaise foi ou de peu de sentiment, ne criez pas à l'ignoble, à la grossièreté.

* Pierre-Paul Rubens (1577-1640), *La Mise au tombeau* (vers 1612-1614), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. (NdÉ.)

Le sublime, où se trouve-t-il ? Ne fleurit-il que sous certaines latitudes ? Parlez aux gens qui ont été en Italie d'un autre sublime que celui-là ; vous les verrez hausser les épaules de pitié ; ils vous traiteront même de Valaques et d'hommes du Nord. Et en parlant de ceci, je demanderai, comme faisait Sterne, à ceux qui ont été en Italie : « Un tel voyage donne-t-il ces privilèges ? »

La torpeur de l'Italie vient de l'absence d'hommes éminents, contrairement à la doctrine saint-simonienne, qui donne toute l'influence à l'époque.

⁂

Cette stérilité n'est pas seulement un malheur pour l'art, c'est une tache au talent d'un artiste. Qu'importe, me dira-t-on, que les ouvrages de M. I. soient rares, si chacun de ses ouvrages, considérés isolément, reste digne d'admiration ? Oui bien si les tableaux étaient plus parfaits à proportion qu'ils sont moins nombreux. Mais loin de là ; toute production d'un homme qui n'est pas abondant porte nécessairement un cachet de fatigue. Nous nous trouvons ici, comme toujours, sur une limite de chaque côté de laquelle sont des abîmes, entre le peintre qui se contente à moitié, qui gaspille son talent en mille productions imparfaites, et le peintre qui, bien qu'organisé pour produire beaucoup, pourvu par la nature d'une facilité presque toujours plus grande que celle de ses niveaux, se défie de cette facilité, hésite entre une foule d'idées, renouvelle sur chaque toile la fable de Pénélope, et se laisse arracher un ouvrage plutôt que de le déclarer fini : abus d'une qualité admirable, qui a perdu plus de peintres qu'on ne croit, qui empêche, comme je l'ai dit ailleurs, que Léonard ne soit placé à la tête de tous les peintres, et qui, de nos jours, a consommé la folie de Girodet. Or, on ne fait école qu'en offrant pour modèles de grands et de nombreux ouvrages. Dans les conditions si défavorables de notre climat et de nos mœurs, le maître qui ne peut montrer qu'un développement incomplet de sa manière n'exerce qu'une influence imparfaite.

Réalisme et idéalisme,
d'Eugène Delacroix (1798-1863),
est un extrait des « Impressions et méditations »,
dans ses *Œuvres littéraires, II, Études esthétiques,*
rassemblées et présentées par Élie Faure,
à Paris, G. Crès éditeur,
en 1923.

© Vertiges éditeur 2021
ISBN : 978-2-89816-396-8
– 1397 –

Dépôt légal – BAnQ et BAC : troisième trimestre 2021

Lecturiels
www.lecturiels.org