

L/1974.11.09 — André Malraux, «La Naissance de l'art moderne», *Le Figaro* [Paris], n° 9378, 9-10 novembre 1974, p. 11-12, (*Le Figaro littéraire*, n° 1486, 9 novembre 1974, p. I-II). Prépublication de pages de *L'Intemporel*. Inédit.

---

**André Malraux**

## **La naissance de l'art moderne**

**De *L'Irréel* à *L'Intemporel*, par André Brincourt**

Voici donc que prend forme l'œuvre maîtresse d'André Malraux : la trilogie de cette *Métamorphose des dieux*, dont *Les Voix du silence* n'étaient que le chant annonciateur. Ou peut-être faudrait-il dire initiateur : la création artistique, la monnaie de l'absolu, le musée imaginaire nous ouvraient l'esprit et façonnaient un langage capable de nous faire accéder au royaume énigmatique de l'Art.

- Premier volume, paru en 1957, sous le titre *La Métamorphose des dieux*, et qui devient *Le Surnaturel* (de la Préhistoire à la Renaissance, à l'exception partielle de l'Antiquité gréco-romaine).

- Deuxième volume, qui vient de paraître, *L'Irréel* (de la Renaissance à Manet)

- Le troisième volume à venir (en 1975) sera consacré à la peinture moderne : de l'*Olympia* de Manet, symbolisant la date de naissance de l'art conscient d'opposer son propre monde au monde réel ; d'un art conscient du «fait pictural» commun à toutes les écoles, mais affirmant son pouvoir au-delà d'elles.

Le texte inédit que nous publions est l'introduction de ce troisième volet. Il prolonge donc *L'Irréel* qui sort en librairie et, se situant au point charnière, nous permet de saisir, dès à présent, la pensée «globale» de l'auteur.

Le thème fondamental du volet central de *La Métamorphose des dieux* nous est ici rappelé ; de telle sorte que nous bénéficions, de la part d'André Malraux, à la fois d'une réflexion d'ensemble sur *L'Irréel* et d'une approche originale sur *L'Intemporel* qu'il nous promet.

Jusqu'à l'*Olympia*, l'art, sous ses formes diverses, accordées volontairement ou non à l'imaginaire ou au réel, se référait à des valeurs suprêmes ; soit des valeurs sacrées (jusqu'à la Renaissance), soit des valeurs de civilisation. Ce qu'André Malraux cherche à définir dans *L'Irréel*, c'est bien un surmonde qui, de toute manière – s'éloignant des dieux pour se rapprocher d'une idéalisation – s'oppose au monde des apparences.

Il reprend appui sur cet Imaginaire (les valeurs dominantes de civilisation au XVIII<sup>e</sup> siècle), pour mieux nous faire comprendre la révolution du XIX<sup>e</sup>, la nouvelle conquête de l'homme sur la mort : «L'art devient un monde souverain parce que l'homme trouve en lui, hors de la sainteté perdue et de la vraie puissance... sa grandeur obscurément prométhéenne...»

Ce sera sur une protestation véhémement que l'art ouvrira pour l'homme les portes de l'immortalité.

Aussi bien, la «peinture moderne» nie le temps.

La souveraineté de l'art implique une reconnaissance à travers les siècles de la pluralité des styles et une communion rendue enfin possible des intercesseurs de l'Inconnu.

C'est ce que le texte ci-contre manifeste.

Malraux y engage dans *L'Intemporel* le dialogue où toutes les voix se conjuguent. «Shakespeare répond à Mozart, bientôt à Beethoven et à Michel-Ange... Le sentiment romantique unissant ses maîtres par l'âme non par le style, métamorphose le passé...»

Nous englobons et débordons le domaine de l'Art pour y entendre les échos de ceux qui – poètes, musiciens, peintres – entrent dans l'aventure commune où peut-être, pour la première fois, la notion de fraternité rejoint la part éternelle de l'homme.

---

**André Malraux**

### **La naissance de l'art moderne**

Le XVIII<sup>e</sup> siècle avait rendu les grandes collections relativement accessibles aux artistes. Quelques musées s'étaient ouverts – et l'étudiant Goethe avait attendu impatientement l'heure d'entrer à celui de Dresde... Lorsque le musée Napoléon succéda aux cabinets de Hollande, aux toiles italiennes que vendait Vermeer, aux galeries que visitait Chardin, les peintres, dans toute l'Europe, eurent si bien conscience d'un événement qu'en 1815 plusieurs d'entre eux, dont Thomas Lawrence, alors président de l'Académie royale de Londres, protestèrent contre la restitution à leur pays d'origine des œuvres réunies par l'Empereur. Presque toutes les grandes collections, même celles des Habsbourg, avaient été formées selon le goût de leurs possesseurs successifs, alors que Napoléon avait voulu «élever le monument du génie humain». Son musée éblouit les artistes par sa profusion, mais il les bouleversa par sa pluralité : plus de trente Rembrandt, la plupart capitaux, y étaient confrontés aux œuvres illustres de l'Italie, modestement accompagnées de celles des Pays-Bas, de l'Espagne et de la France. Et sa dispersion n'effaça pas une

révélation qui fit ouvrir au public la plupart des collections royales, prépara la création des musées de Londres et de Berlin. Sans doute les peintres avaient-ils possédé jusqu'alors une connaissance relativement étendue de différentes écoles de l'Europe ; ce qu'avait pu connaître la curiosité passionnée de Vermeer, voire de Goya, semble pourtant bien limité, comparé à l'assemblée des tentations opposées et simultanées devant laquelle se trouvent les maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle. La pluralité des œuvres qui obsède Delacroix bien avant Cézanne n'est sans doute pas moins différente de l'étroite diversité explorée par Rembrandt ou Velazquez, que l'immense domaine du Musée imaginaire ne le sera du Louvre romantique. Et la relation des admirateurs de Delacroix avec la peinture est bien différente de ce qu'avait été celle des admirateurs de Fragonard, des admirateurs de Poussin.

Au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque les connaissances scientifiques n'appartenaient qu'à des professionnels, lorsque la vie de cour et de société jouait le rôle que l'on sait, la tragédie, la peinture et la musique contribuaient au divertissement, à l'ornement de la vie, mais assuraient aussi la formation de «l'homme de qualité». A Versailles, même la part d'Irréel qui n'appartenait plus qu'au décor, était source de noblesse avant d'être source de délectation. Par ce mot trop fameux, Poussin exprimait la qualité des jouissances du goût. Son «monde magnifique», lui, n'était pas un décor, mais un monde dont la magnificence exprimait la valeur suprême. Le spectateur, fut-il Louis XIV, ne jugeait de l'art que s'il en acceptait d'abord le sens et les lois ; maître jusqu'à son cabinet des Bassans, non jusqu'aux magots. A Boileau, interrogé, qui vient de désigner Molière comme le plus grand écrivain de son temps : «Vous devez le savoir mieux que moi», répond le roi. Le goût n'avait rien de commun avec le bon plaisir, et beaucoup moins qu'on ne l'a dit avec le plaisir. Nous avons vu Laurent de Medicis, admirer entre tous les peintres Antonio Pollaiuolo, l'un des moins séduisants de son temps ; et Brueghel, Le Greco, le Caravage, Rubens, le Nain, Hals, Rembrandt, Chardin n'avaient pas été plus séduisants que Pollaiuolo. Il avait fallu la gloire écrasante de Raphaël et de certaines œuvres vénitiennes (la *Vénus* de Giorgione, pas *L'Orage* ; *L'Amour profane*, pas les derniers Titien) pour que l'admiration mêlât les représentations

séduisantes aux créations du génie. Le plaisir seul ne la légitima – parfois – qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sans doute le désir de posséder des jolies femmes ne joua-t-il jamais, dans l'admiration qu'inspira Titien, un plus grand rôle que ne joua le désir de posséder des monstres, dans l'admiration qu'inspira Goya.

A partir du XVII<sup>e</sup> siècle, la littérature avait pris dans la civilisation européenne le rôle qu'y avaient tenu les arts plastique au XVI<sup>e</sup>. Or les écrivains reconnaissaient dans la société à laquelle ils s'adressaient, un juge, sinon infaillible, du moins légitime. Racine se plaignait de la cabale, Rousseau, des méchants ; du public, personne. Il n'y avait pas plus d'art pour les artistes qu'il n'y a aujourd'hui de théâtre pour les acteurs. Le style des œuvres concourait au style des hommes – d'autant plus légitimement que ce dernier se réclamait d'une antiquité légendaire inséparable de l'art, cet art se voulût-il historique.

Voltaire qui ne prenait pas les Evangiles au sérieux, était hanté par Plutarque et par les Anciens, autant qu'un chrétien par la Bible. Robespierre croyait à l'Etre suprême, et Saint-Just au néant ; Saint-Just croyait pourtant à Rome, comme Montaigne, comme Rousseau, comme Napoléon. L'Antiquité était un répertoire de sujets parce qu'elle était un répertoire d'actes exaltants. Davantage : hors du domaine spirituel (et les temps modernes n'ont plus de *Légende dorée*), elle était le répertoire des actes exemplaires, dans un monde hors duquel l'homme ne méritait pas pleinement le nom d'homme, dans les Humanités où Virgile et César étaient garants de Vénus. En peinture, au théâtre, elle exprimait la grandeur profane comme le sujet biblique exprimait la grandeur religieuse. Elle assurait le triomphe de la fiction virile dont la Renaissance avait fait la rivale des fictions sacrées. Elle n'était pas une époque parmi les autres, mais un «en ce temps-là...», temps aussi libre de l'histoire que celui où avait paru le Christ : la peinture d'histoire n'avait pas représenté des scènes qui rendait romanesques l'exotisme du passé, elle avait représenté les scènes d'un monde légendaire qui prolongeait la Fable, et dans lequel Rubens avait uni Henri IV à Mars comme les peintres de Louis XIV unissaient leur maître à Phoebus-Apollon. L'art ne s'adressait plus au public de Titien et de Shakespeare, mais à une société dont un bourgeois latiniste faisait partie plus qu'un

grand seigneur illettré – et dont les membres étaient unis par l'imaginaire culturel, la qualité de l'homme qu'il appelait, et le style qu'il l'exprimait.

La France, après l'Italie, les avait imposés tous trois en Europe. Et à ses propres artistes, même lorsqu'ils étaient étrangers à cette société, même lorsque son idéologie tenait pour secondaires leurs recherches, pour mineur leur génie ; bien que Chardin se souciât aussi peu de l'Antiquité que de l'Italie, il reconnaissait dans cet imaginaire le domaine du grand art. On pouvait écrire en prose, mais non les tragédies. Il y avait des rubénistes et des poussinistes – et des amateurs de Chardin ; pas de chardinistes. La qualité de l'homme, celle de la civilisation, étaient profondément liées à l'expression de cet imaginaire culturel ; dans le conflit que les romantiques déclarent celui du génie contre un goût démodé, leurs adversaires voient d'abord celui de la vulgarité contre un goût immortel. Voltaire tenait Racine pour supérieur à Shakespeare parce qu'il est plus civilisé ; Victor Hugo tient Shakespeare pour supérieur à Racine parce qu'il est plus grand poète. Le romantisme n'a pas effacé Racine, mais nous a presque fait oublier le goût tel qu'on l'entendait alors, et qui était avant tout celui d'une qualité de civilisation. Si nous admirons *Phèdre*, c'est dans le monde de l'art, non dans celui du goût ; auprès de Baudelaire, non de Voltaire. Ce n'est pas la poésie classique (laquelle ? Virgile ?) qui a perdu la bataille d'*Hernani* : c'est le rôle qu'avait joué l'art dans les grandes monarchies.

Avant que l'imaginaire culturel fût mis en question de façon décisive, l'ordre de Somme théologique ou de cathédrale qui avait fait de toute nostalgie profonde la nostalgie de Dieu avait disparu. La religion était devenue un domaine de la morale ; puis, les Vicaires Savoyards avaient commencé à justifier le Christ. Peu importe qu'ils se soient dit chrétiens : le chrétien n'est pas un critique qui approuve le Christ. Depuis plus de quinze cents ans les hommes ne connaissaient pas de vérité qui ne fût religieuse : l'autre était affaire de spécialistes. La relation fondamentale des hommes avec cette vérité s'efface, et leur relation avec les arts qu'elle ordonnait ne lui survivra pas longtemps. La caricature vient de naître : l'art chrétien l'avait réservée aux diables...

Les traditions vont abandonner leur rôle ordonnateur, l'avenir jouer son rôle fascinant ; avec lui, l'histoire, car l'aventure humaine ne demandera plus son sens à Dieu. Pourtant, la civilisation n'a pas moins perdu sa structure que l'homme. Comme en Hollande (mais au nom du progrès, et Dieu écarté), les maîtres de l'Europe, qu'on les appelle bourgeois ou aristocrates, tiennent l'art pour une dépendance du luxe. Baudelaire sait que les plus dangereux ennemis de Delacroix ne sont pas ceux qui l'attaquent au nom de Raphaël. Le monde du fait, qui avait été de l'apparence et l'éphémère dans la chrétienté, en chassera toute valeur souveraine ; et à la fin du siècle, par une invincible promotion, ce qui fut l'apparence s'appellera le réel.

Dès le début du romantisme, les artistes lui opposent le monde de l'art comme un monde autonome.

Prenons-y garde : c'est la première fois.

Les romantiques illustres sont d'abord des poètes, et c'est en tant que poème qu'ils ressuscitent ce qui était poème. Ils n'admirent pas en Michel-Ange l'inventeur du dessin baroque, mais l'Olympien déchiré. La querelle qui avait élevé symboliquement Rubens contre Poussin (et Raphaël...) avait opposé une palette éblouissante à une architecture du monde ; c'est une présence d'autre-monde que le romantisme cherche dans tout l'art du passé, quand, au symbole Rubens, il substitue le symbole Rembrandt.

Le Symbole, non le modèle : la gloire du maître que nul n'imité succède à la gloire de ceux que tous voulaient imiter. Les poètes n'admirent pas en Rembrandt un rival de Rubens ou de Hals, mais un frère de Michel-Ange. Le culte rendu à ces Dioscures est lié à un culte plus confus et plus vaste, dédié à toute féerie profonde, à toute musique de la peinture. Les poètes font légitimement de Venise leur ville sacrée. Shakespeare mort, qui donc, sinon eux, en retrouve le chant ? La littérature avait distraitemment traité les autres arts, sauf lorsqu'ils la servaient. Le «milieu des artistes» n'existait pas. Voltaire avait manqué de peu «le vieux Bach» à Postdam, et que lui eût-il dit ? Mais le romantisme, dont les moyens d'expression privilégiés

sont le poème lyrique ou dramatique et la musique, retrouve le domaine où les arts avaient été unis par la quête de l'inconnu, non par la volonté commune de donner sa forme la plus noble à une haute qualité de civilisation hiérarchique. Delacroix est musicien ; George Sand, la maîtresse de Chopin ; Théophile Gautier, peintre ; Victor Hugo dessine sans doute mieux que Racine. Si le beau – qui succède à la beauté – est «le reflet» de l'infini, peu importe qu'il soit exprimé par des mots, des notes ou des formes. Les artistes cessent d'être des professionnels de leur art, la société cesse d'en être le juge. La nouvelle poésie, qui fait de l'art une valeur suprême, crée le milieu qui la reconnaît pour telle ; comme les Prophètes, elle appelle sa communauté en proclamant sa foi.

Communauté qui ne continue évidemment pas la société des deux siècles précédents. D'abord, parce que la jeunesse entre dans l'art avec elle : Corneille, écrivant *Polyeucte*, se souciait peu de l'opinion des étudiants. Aussi parce qu'elle est formée d'individus séparés, qui mettent leur passion à trouver leurs semblables, et qu'elle rassemble en une vaste secte rebelle. Les adversaires de Racine étaient, pour ses admirateurs, des ignorants qui méconnaissaient son art ; les adversaires de Victor Hugo sont, pour ses fidèles, des adversaires de l'art. Ceux-ci en conçoivent la victoire comme celle d'une religion naissante ; fait sans précédent, une communauté oppose le monde de l'art à une civilisation ennemie. Le tableau, qui pour les autres devient de plus en plus un objet, le devient pour elle de moins en moins. Tout chef-d'œuvre est une incarnation : tout art appelle chez ses fidèles un état qu'il n'avait appelé – peut-être... – que chez ceux des maîtres dont les romantiques font les leurs. (C'est pourquoi ils comprendront si bien Rembrandt et si peu la sculpture gothique.) Ces fidèles appliquent le vocabulaire religieux aux poèmes du présent, ils commencent à l'appliquer à la peinture du passé. Eux aussi s'appellent artistes, faute d'autre nom ; on les appelle encore amateurs, mais on n'appelle pas les chrétiens amateurs du Christ. Ils savent fort bien que l'art n'est pas une religion ; mais aussi que pour eux il est une foi, l'objet d'une vocation. Poètes, musiciens, peintres ont le même ennemi. Pour leur race commune, qui voit dans la dérision qu'elle subit la marque de son élection, des élus ont ouvert, sur le

mystère et sur la grandeur, les portes de la nuit où leur assemblée de morts veille sur le somnambulisme dérisoire du présent.

Jamais une telle rupture n'avait séparé les valeurs d'un art et celles d'une société.

Le romantisme, en donnant à Michel-Ange l'éclat d'un astre noir qui l'unit à Rembrandt, projette sur la Renaissance entière une conception du génie qu'elle ne connut jamais. Elle avait vu en Michel-Ange le semblable de Titien et de Raphaël ; ce dernier ne symbolisait pas moins l'idée qu'elle se faisait du grand artiste, il la symbolisa plus tard davantage. Par génie, l'Italie entendait tantôt talent éclatant, tantôt flamme, emportement, puissance créatrice : toujours un don, un pouvoir – aussi distinct de l'homme qui l'avait reçu que les découvertes d'un physicien le sont pour nous de sa personne. On «avait du génie» ; l'homme était son âme et non son pouvoir, même quand ce pouvoir créait des images libérées du Jugement. Aux yeux d'un confesseur, les péchés de Buonarotti n'étaient pas effacés par les figures de Michel-Ange, n'avaient rien de commun avec elles : aux yeux de Michel-Ange, ces figures «étaient des réminiscences de la peinture de Dieu». Malgré le divin confus qu'exalte le romantisme, le beau n'est pas pour lui un don de Dieu, mais le plus haut pouvoir d'un homme privilégié : l'artiste. D'où un type grandiose et mythique de l'artiste devenu le héros symbolique de son œuvre, d'un Eschyle qui serait aussi Prométhée. Jamais Shakespeare et Cervantes, Rembrandt et Michel-Ange ne furent si grands pour eux-mêmes que pour le XIX<sup>e</sup> siècle ; Titien qui eût reconnu en Delacroix un fils, n'eût pas compris la nature de la vénération que Baudelaire lui porte et que tous les romantiques portent à Rembrandt. Le romantisme invente son personnage du génie, dont les dernières incarnations seront Wagner et Rodin ; et, le projetant sur tout le passé, transforme Buonarotti en Michel-Ange. La communauté de l'art découvre ses héros en même temps qu'elle découvre ses martyrs ; ce qu'elle appelle désormais le bourgeois, qu'il s'agisse de l'épicier ou de Louis-Philippe, c'est l'Infidèle.

Dans la communion où Shakespeare répond à Mozart, bientôt à Beethoven et à Michel-Ange, ce qu'on commence à nommer le génie néglige la coulée des siècles : Racine a écrit *Britannicus* l'année de la mort de Rembrandt. Ceux que Victor Hugo nomme les Egaux servent le progrès, mais ils sont aussi hors du temps. Que le romantisme se réclame de Shakespeare ou d'Eschyle, des cathédrales ou du mâchicoulis – et malgré son goût pour le Moyen Age – il fait moins appel à une époque exemplaire qu'au pouvoir exemplaire de l'art qui unit Homère à Job pour Victor Hugo, Rembrandt à Raphaël pour Delacroix. A l'ordre de l'homme et du monde, il n'oppose plus même l'éclat de Rubens, mais les intercesseurs du surhumain, les possédés de l'inconnu ; à une rivalité de traditions, la communion dans un drame éternel. Les formes variables et imprévisibles de ce qu'il appelle le beau s'unissent seulement dans l'infini qu'elles reflètent : le beau est ce reflet. La peinture redevient un piège à mystère. Le sentiment romantique, unissant ses maîtres par l'âme et non par le style, métamorphose le passé de façon aussi décisive que l'avait fait la résurrection de l'antique. Car Poussin avait continué Raphaël dans un monde apparemment rationnel ; mais où Rembrandt rejoint-il Titien, Rubens et Michel-Ange, sinon dans le monde inconnu et fascinant que le romantisme oppose au réel ? Ce monde englobe et déborde celui que conquièrent les plus grands maîtres ; il est révélé par la pluralité des œuvres qui le manifestent. L'art devient un monde souverain parce que l'homme trouve en lui, et en lui seul, hors de la sainteté perdue et de la vaine puissance (Victor Hugo opposera expressément le poète au conquérant), sa grandeur obscurément prométhéenne ; par sa nature même, par le reflet d'infini à quoi il se reconnaît, il doit assumer contre la condition humaine une indomptable protestation de l'homme et la fonder en immortalité.

Ainsi devient-il inséparable d'un passé dont il transmet ou suggère la part éternelle, *comme l'art de la Renaissance était devenu inséparable de l'antique*. Mais la résurrection de la Renaissance effaçait la mort, celle du romantisme effaçait la mort, celle du romantisme l'épouse. Elle est néanmoins plus circonscrite qu'il ne semble. En sculpture, Delacroix admire encore les galeries antiques ; en peinture, à la vaste liste des Génies élus par Victor Hugo, d'Homère à Rabelais et de Job à

Shakespeare, répond l'étroite liste des *Phares* dressée par Baudelaire, de Rubens à Goya (1). Même si l'on ajoute à celle-ci Raphaël, exclu, et les peintres (les vénitiens d'abord), que Baudelaire connaît mal, ce n'est pas la peinture de l'Irréel.

Mais les grandes créations de cette peinture avaient provoqué la surprise éblouie qui avait poussé Jules II, devant *La Dispute du Saint-Sacrement*, à donner l'ordre d'effacer les fresques du Vatican pour faire place à Raphaël, Paul III à s'agenouiller et prier lorsqu'on dévoila devant lui le *Jugement Dernier* de Michel-Ange. Le dévoilement, les œuvres achevées, révèlent à la fois des tableaux et des apparitions ; le malaise des compagnons du capitaine Cocq devant la *Ronde de Nuit* répondait à l'enthousiasme de Jules II à la prière de Paul III. Les tableaux de Delacroix, de Géricault ne sont pas des apparitions. Ceux du Louvre ne le sont plus ; mais ceux d'entre eux que le romantisme élit, parés de l'accent légendaire des temps révolus, du prestige de la mort, expriment ce qui a permis à l'Irréel de rivaliser avec le sacré, ce qui unit Michel-Ange à Rembrandt. Par une immense métamorphose, l'Irréel, au moment de mourir, ressaisit sa vie entière et devient le monde de l'art.

Alors le musée cesse d'être une collection ; alors la création apparaît à l'artiste, non comme l'expression du pouvoir qui permit à Poussin de continuer Raphaël, ou même à Fragonard de continuer Rubens, mais comme celle d'un pouvoir qui transcende l'histoire et fait, de l'appel que Titien entendit comme une voix secrète, la sommation des siècles. Le romantisme ne bouleverse pas l'histoire de la peinture par ses tableaux de grands épigones, mais par le monde de l'art qui s'impose à l'Europe.

Il est significatif que Delacroix ait passionné Baudelaire, et non Victor Hugo. Le peintre de Victor Hugo est Rembrandt ; les poètes de Delacroix sont Racine et Shakespeare – Racine d'abord... Hugo connaît mal la peinture ? Disons qu'il la connaît moins bien que Baudelaire. Il ne connaît pas la même ; surtout. Il ne regarde pas les tableaux de la même façon. Il voit, dans la peinture qu'il aime, un message grandiose de la mort ; il en retient des morceaux comme il admire des fragments de poèmes épiques et préfère à tout la petite fille fantôme de *La Ronde*

*de Nuit*. Baudelaire est sans doute le premier écrivain pour qui la peinture puisse être aussi formes et couleurs «en un certain ordre assemblées». Il tient Delacroix pour le dernier grand créateur d'Irréel ; mais il devine, sous le peintre à grand spectacle, le génie souterrain en qui Cézanne reconnaîtra «la palette la plus éblouissante de l'Europe», l'auteur des esquisses.

Lorsque, en 1855, Delacroix reste seul plus d'une heure dans le Pavillon du Réalisme, qui a cessé d'amuser même les humoristes, pour admirer les toiles de Courbet, reconnaît-il dans ce réalisme proclamé un cousin du romantisme qu'il symbolise à son corps défendant ? «Je suis un pur classique, monsieur !» avait-il répondu à un innocent qui l'appelait «le Victor Hugo de la peinture» : le classicisme étant sans doute, à ses yeux, Venise et Rubens... Devant le superbe *Atelier*, appelé alors *Allégorie réelle*, il regrette que le ciel du paysage posé sur le chevalet troue la toile et ne remarque pas que le réaliste Courbet peint ce paysage chez lui. Mais les tableaux de Courbet prêchent des vérités plus subtiles que ses théories. L'année de sa prochaine exposition, Delacroix mourra, et Manet achèvera *Olympia*...

(1) Les Génies : *Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ezéchiel, Lucrèce, Tacite, saint Jean, saint Paul, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. (La Bible, l'Antiquité, la Renaissance seules, à l'exception de Dante.) Hors de la littérature : Phidias, Michel-Ange, Rembrandt, Piranèse et Beethoven. C'est le Musée Imaginaire Littéraire du romantisme.*

Les Phares : *Rubens, Léonard, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya et Delacroix.*