

«Inédit. La Vénus des Folies-Bergères et celle du Titien. I. La “peinture officielle”», *Le Figaro* [Paris], n° 8902, 28-29 avril 1973, p. 13-14, (*Le Figaro littéraire*, n° 1406, 28 avril 1973, p. I-II). Prépublication de pages de *L’Intemporel*.

André Malraux

La Vénus des Folies-Bergère et celle de Titien

I. La «Peinture officielle»

On dit que, depuis quelques années, la peinture officielle du XIX^e siècle (les tableaux des peintres que les Indépendants appelaient «les Pompiers» par allusion aux casques de leurs personnages – qui, dans la seconde moitié du siècle, devaient d’ailleurs les perdre) devient à la mode. Hausse de ces tableaux, sensibilité aux décors du siècle, menues expositions, et, depuis le 9 mars, la vaste exposition de François Mathey : *Equivoques*, au musée des Arts décoratifs du Louvre.

Certes, les trottings de Boutet, les petites livreuses de cartons à chapeau au nez retroussé, en cessant d’appartenir à ce que Huysmans nommait la vie contemporaine, pour entrer dans le passé, trouvent la poésie (au moins celle du pittoresque) qu’apportent les mondes disparus. Mais les articles suscités par l’exposition montrent que l’intérêt porté à la peinture officielle ne se limite pas aux scènes de genre, et qu’ils se mêle confusément à une mise en question de l’impressionnisme.

Or ce n'est pas l'impressionnisme qui s'oppose à la peinture officielle : c'est «la peinture moderne». La puissance et la gloire des Pompieri, fiers de leurs sujets, sont contemporaines de la naissance de la peinture dont le sujet ne compte pas. En 1863, les chroniqueurs éblouis par la *Vénus* de Cabanel qualifient l'*Olympia* de *Vénus au chat*.

J'avais tenté, en 1958, l'analyse de ce conflit considérable, dans le second volume de la *Métamorphose des Dieux*, dont la publication fut différée par ma collaboration au gouvernement du général de Gaulle, et qui paraîtra l'année prochaine. *Le Littéraire* veut bien s'intéresser au chapitre que j'écrivis alors ; mais celui-ci serait inintelligible sans la traduction de quelques formules et le rappel de quelques idées.

L'un des thèmes de mon livre était : jusqu'à la naissance de l'art moderne, symbolisée par *Olympia*, l'art avait créé ses images afin d'accorder leurs modèles réels ou imaginaires aux valeurs suprêmes de la civilisation dans laquelle elles naissaient. L'effigie égyptienne n'était pas un portrait, mais un Double – un portrait accordé non au temps des hommes, mais à celui des dieux : à l'éternité. A partir de la Renaissance, l'opération créatrice devenait plus complexe, car un portrait de Léonard ou de Rembrandt n'est pas accordé au Surmonde chrétien, comme l'avait été une statue de cathédrale ; il me semblait pourtant accordé à un Surmonde que j'appelais l'Irréel, parent de celui de l'Antiquité lorsqu'elle croyait moins à ses dieux qu'à son idéalisation. La *Joconde* n'était pas moins un Double que les effigies de la reine Nefertiti.

Et le conflit entre le monde dérisoire mais puissant de la peinture officielle (il régnait sur l'Occident, sur la Russie) et le monde insulté des Indépendants, qui allait conquérir la terre, n'était nullement un conflit d'écoles, mais bien le conflit entre l'art des Doubles, qui durait sous des formes successives depuis des millénaires, et un art sans Doubles. Entre les figures dont la comédie succédait aux figures de l'Eternité ou de l'Immortalité, et celles qui découvraient dans une conception sans précédent de l'art, l'immortalité de la peinture. Entre les

Surmondes sacrés, divins ou irréels, et le Surmonde du Musée Imaginaire – qui est encore le nôtre.

L'art moderne ne pouvait pas succéder à l'art officiel, il ne pouvait que le détruire.

Ce qui suit tentait de montrer comment.

A.M.

Le conflit ouvert par l'oeuvre qui annonce la mort du génie de l'Irréel a pour véritable enjeu la succession de l'imaginaire pictural où les officiels ne voient plus que fiction, où les indépendants ne voient plus que peinture : pour enjeu apparent, le moyen traditionnel de la fiction, l'illusionnisme. Depuis le XVI^e siècle, l'Europe n'avait pas connu un chef-d'œuvre que celui-ci ne régât plus ou moins ; elle se demande encore pourquoi après *Olympia*, elle n'en a plus connu un seul qui ne le rejetât.

Le prestige de l'illusionnisme est alors d'autant plus grand que son histoire se confond avec celle de la peinture. Il a grandi avec la civilisation ; tous les arts qui l'ignorent sont barbares, et tous les arts barbares l'ont ignoré. Le musée l'affirme. Nul ne pense que l'intention principale de Raphaël, même dans ses portraits, ait été de coïncider avec l'apparence ; ni celle de Rembrandt ; mais depuis des siècles, ni les peintres ni les amateurs ne conçoivent d'autre moyen d'expression picturale que l'illusionnisme. Et si le public croit *Olympia* réaliste, c'est qu'il confond l'art de Manet avec un illusionnisme maladroit. Mais pour Cézanne, pour Renoir – demain pour Van Gogh et pour Seurat – Manet rejette à la fois le sujet, l'ombre, l'irréel et l'illusionnisme. Et peint ainsi le premier tableau qui ne soit *manifestement* qu'un tableau.

Nous ne prenons pas conscience sans quelque attention de ce qu'aucun art, avant l'art moderne, n'avait connu de création semblable. Présent ou absent, le crucifix avait ordonné son peuple de Jugement et de communion, et l'insaisissable dieu de l'Irréel, ordonné son peuple d'élus. La création des doubles n'avait imposé aucune contrainte aux maîtres : ils y avaient reconnu la fonction même de la peinture, comme ils avaient reconnu dans la représentation des dieux la fonction de la sculpture. De même que Phidias avait sculpté l'âme d'Athènes pour l'immortalité, l'art de l'Irréel, depuis le Giorgione jusqu'à Goya, avait créé pour l'immortalité ses fictions et ses personnages : ses Vénus, son Penseur, sa Kermesse, son Embarquement pour Cythère et son Saturne – sa Joconde, son Charles-Quint et sa Berthsabée... Dans *La Joconde*, on n'admirait ni Mona Lisa ni une expression de Léonard, ni une harmonie de couleurs : mais Mona Lisa devenue *Joconde*, délivrée d'elle-même par le génie de Léonard. En passant du service des dieux à celui des hommes, l'art n'avait pas découvert la réalité, mais des moyens de faire accéder ses personnages à l'Irréel, comme l'hiératisme avait découvert ceux par lesquels le sculpteur égyptien tentait de faire accéder les siens à l'éternel. La peinture, par le modelé ou la saillie, par l'espace, par l'ombre, la perspective, l'horizon, la lumière, avait inventé un illusionnisme lié à la culture européenne ; les peintres extrême-orientaux le ressentent aussi faiblement que nous ressentons celui des lavis chinois. Et toujours la réalité des grands artistes avait été un moyen et une dépendance de leur création ; non l'expression de ce qui les soumettait à l'apparence, mais précisément l'expression de ce qui les en délivrait. En Europe, comme en Asie, les formes illusionnistes échappent au trompe-l'œil par leur lien avec les valeurs ordonnatrices qui les légitiment et les métamorphosent ; et c'était avec une séculaire fiction du monde que rompait la peinture, lorsqu'elle croyait rompre avec l'illusion.

Les valeurs qu'avaient exprimées les grands styles, celle qu'avait exprimée l'art de l'Irréel, n'appartenaient pas en propre aux artistes. Elles ne gouvernaient pas seulement leur art, mais aussi le monde que la civilisation dans laquelle ils vivaient opposait à l'apparence – qu'il fût celui du sacré, de la foi ou de l'imaginaire. Or, lorsque l'apparence devient le réel, la foi et l'imaginaire subissent

la transformation la plus profonde qu'ils aient connue depuis l'époque où l'Irréel devint le rival du sacré.

L'année où Cabanel peint sa *Vénus* (et Manet, *Olympia...*), paraît *La Vie de Jésus*. Le divin est annexé par la réalité, et le surmonde par l'apparence. Renan mêle un Jésus sublime et un Jésus rationnel ; Rousseau eût pu rêver du premier. Voltaire du second. Mais *La Vie de Jésus* n'est pas un essai. On l'a tenue pour un roman ; à coup sûr, ce n'est pas un poème. Le livre tend bien à l'illusion de réalité qui sépare le roman du conte ; entre lui et L'Évangile selon saint Jean, il y a la même distance qu'entre un film et une mosaïque byzantine. Évangile et mosaïque impliquent un surmonde, «se passent» dans un surmonde. La peinture religieuse du XVIII^e siècle était loin des icônes, et les scènes qu'elle représentait ne se passaient pas dans le surmonde byzantin ni dans celui des cathédrales ; mais elles se passaient dans l'Irréel du théâtre. Et celles d'Ingres, et de Delacroix. Pour tout chrétien, ces scènes, si elles appartenaient plus depuis longtemps au monde sacré, appartenaient du moins à celui auquel elles appartiennent encore. Ces événements «étaient arrivés» ; mais «dans ce temps-là», dans le monde du miracle – de la Vérité et non de la réalité. En réduisant le surnaturel au possible, Renan soumet la Vérité à l'apparence, seule réalité.

Qu'une réalité plus forte que le Christ soit aussi plus forte que l'antiquité, on s'en doute. Le romantisme a dépouillé celle-ci de sa puissance mythique. Mais si *Ruy Blas* a succédé aux tragédies dont César était le héros, *Ruy Blas* n'a pas succédé à César. Ni même Faust. Le romanesque historique ou inventé a triomphé sans peine de la tragédie néo-classique, mais il ne s'est pas substitué à l'imaginaire jadis transmis à l'enfance, avec l'imaginaire chrétien, par des maîtres qui voyaient en lui les formes souveraines.

La grandeur légendaire qui permet à la fiction d'échapper aux contes de fées, le romantisme l'a demandée à l'histoire. Mais ce mot désigne alors un répertoire du romanesque et une discipline de l'esprit ; et la seconde sourit du premier. Du romanesque à Michelet, de Michelet à Taine, l'histoire ramène de plus en plus ce

romanesque historique à un autre domaine – comme elle y ramène Jésus. En trente ans, Victor Hugo passe de Cromwell à Eschyle, de Napoléon à Shakespeare – mais aussi à Jean Valjean, qui, alors, se veut réaliste. Le rêve européen passe de celui de Walter Scott à celui de Balzac. «Nous sommes foutus !», dit Dumas, en achevant *Madame Bovary* : le temps du roman commence. Mais ni les personnages de *Madame Bovary* ni ceux des *Misérables* ne succéderont dans la peinture à ceux de la Fable et de l'Histoire...

Le roman n'est pas une forme littéraire qui se soumet à la réalité, c'est celle qui se sert de l'illusion-de-réalité comme moyen d'expression privilégié. Le romantisme, lui aussi se réclamait de la réalité ; mais il ne s'agit plus d'exalter celle du Charles-Quint d'*Hernani* contre la stylisation du Néron de *Britannicus*, il s'agit de substituer un nouveau système d'illusion à tous ceux qui l'ont précédé. D'où la découverte, par la peinture officielle dont la gloire est alors européenne, d'une réalité que l'art n'a jamais connue, et qui triomphera du génie pendant cinquante ans ; au réalisme de Courbet, Cabanel n'oppose pas seulement son «idéalisme», mais encore cette réalité.

Bien qu'elle se réclame du musée, elle semble tendre d'abord à la destruction de l'insaisissable écran qui avait toujours séparé le monde de la terre et celui de la peinture. Bourguereau veut prendre au piège du réel les déesses de Venise. La photographie de la Vénus imaginée remplace la création de la Vénus imaginaire, comme la photographie d'un Jésus vraisemblable remplace une figure surnaturelle. Si la peinture n'est plus tout à fait pour Manet ce qu'elle était pour Delacroix, la réalité n'est plus du tout pour Cabanel ce qu'elle était pour Ingres.

Il n'y a pas moins loin de Couture à Bourguereau, que de Courbet à Cézanne. Bourguereau s'étant réclamé d'Ingres et de Raphaël, Bonnat de Rembrandt – et Bonnat aimait passionnément Rembrandt –, nous parlons d'eux comme d'épignes dérisoires. Épignes de qui, et même de quoi ? La peinture officielle depuis le début du Second Empire jusqu'à la fin du siècle, s'éloigne de plus en plus de l'art académique au sens précis du mot, l'éclectisme que pratiquait encore Couture,

comme de l'académisme romain. Annibal Carrache peignant le plafond du Palais Farnèse, avait réellement souhaité peindre une œuvre de même nature que *L'Ecole d'Athènes* ; alors qu'une toile de Cabanel ou de Bourguereau n'est pas moins différente de ce plafond, des œuvres académiques de Bologne, du XVII^e et du XVIII^e siècle, que de *L'Ecole d'Athènes*. Ressemble-t-elle à celles de Vouet, de Solimena ? Pas plus qu'*Olympia*.

Les jurys officiels qui écartent Manet ne sont plus académiques, ils se réclament d'Ingres ? Mais en 1855, avant la distribution des récompenses de l'Exposition, Ingres, «outragé profondément d'arriver après Vernet» ; a refusé sa médaille ; en 1864, au temps d'*Olympia* – alors qu'il est au comble de la gloire, les trente-deux voix réunies sur son nom ne lui permettent pas de faire partie du jury, même comme suppléant ; Cabanel, qui entre à l'Institut quelques semaines après la mort de Delacroix, en réunit cent soixante-sept. Or les membres du jury ne sont plus désignés par le ministre des Beaux-Arts, ils sont *élus* par les artistes médaillés. Ceux-ci exaltent Raphaël, et Ingres qu'ils écartent, mais reconnaissent leur maître et l'égal de Cabanel dans le photographe de la guerre dont les gouvernements successifs font le Michel-Ange d'une singulière Sixtine, la *Galerie des Batailles* de Versailles où Delacroix figure si chichement : Horace Vernet. «On ne peint ni les batailles d'Algérie ni celles d'Henri IV comme celles de Pharsale !», proclame-t-on alors. Mais Rubens, qui aurait pu assister, enfant, à la bataille d'Ivry, l'avait peinte comme il eût peint celle du Pharsale. Nous éprouvons rarement, au même degré que devant ce chef-d'œuvre inachevé, la présence de l'Irréel auquel le génie veut annexer les scènes qu'il peint, comme il les annexait jadis au Sacré. La tâche véhémence qui anime *Ivry* n'est pas une représentation. Rubens n'a pas imaginé l'ombre bouleversée qui fait de sa mêlée un ouragan d'*Illiade*. Elle appartient à l'imaginaire *pictural*, à un monde spécifique dont l'évolution ne devait pas changer la nature, et qui devait être encore celui de Delacroix, né dix ans après Vernet. La peinture de Rubens n'en est pas plus séparable que de sa couleur, car il trouvait la raison d'être de la peinture dans la création de cet Irréel, qui disparaît des tableaux

qui emplissent les Salons, comme il disparaît des batailles de Vernet, fier de ses uniformes exacts au nom de la réalité.

Néanmoins, pour que les officiers fassent appel à cette réalité, il faut que le réel ne soit pas en cause. Ils peignent des fruits autant que Manet, des paysages autant que Cézanne, des portraits beaucoup plus que Von Gogh. Mais ils tentent de peindre les fruits comme Kalf ou Jordaëns, des paysages comme Ruysdaël, les portraits comme Gainsborough ou comme Van Dyck. Ils continuent le théâtre des fleurs et des fruits. Alors que c'est au genre majeur auquel les batailles et l'histoire ont toujours appartenu : la fiction, qu'appartient la nouvelle réalité. Et ni Manet, ni Cézanne, ni Van Gogh ne peignent des fictions.

Peinture et sculpture avaient été un immense domaine de *fiction* ; pendant des millénaires, l'imaginaire leur avait été lié, et elles seules lui avaient donné ses formes. Les dieux et la Fable, les plus hauts symboles du sacré et les fêtes galantes, le ciel, les anges, les princesses, les chevaliers, l'histoire plus ou moins romanesque appartenaient au domaine des arts plastiques, d'autant plus que, longtemps, ces arts s'étaient adressés à des foules qui ne savaient pas lire. Sans doute un grand peintre a-t-il toujours été soucieux de peinture, un grand sculpteur, de sculpture ; ils ont été aussi des metteurs en scène, tantôt comme nous l'entendons aujourd'hui (telles mises en scène de Venise peuvent passer directement au théâtre ou au cinéma), tantôt d'une façon plus subtile : une cathédrale n'a-t-elle pas été, en même temps qu'une maison de Dieu, une prodigieuse fiction ? Et un temple égyptien, et les bas-reliefs rupestres, les grottes ? Rêver avec précision, c'était faire appel à l'art. Mais la fiction qu'il apportait était inséparable de sa puissance d'irréalité.

L'art moderne qui se définira par l'autonomie de la peinture, se définit dès le début par l'abandon de toute « scène », même réaliste, qu'elle peigne des Oréades, Caïn ou un grand médecin en train d'opérer. Il ne peindra même plus un *Enterrement à Ornans*, et Manet, malgré le souvenir de Goya, avait clairement éprouvé que son génie ne pouvait se concilier avec *L'Exécution de Maximilien*.

Lorsque la décoration du Panthéon fut entreprise, l'Etat appela quelques hommes de talent et nombre de médiocres ; mais Renoir, Cézanne, eussent-ils accepté d'y participer ? La peinture avait rompu avec l'architecture ? L'art de Cézanne est architectural, l'art de Renoir, quand il le veut, l'est autant que celui des Vénitiens, autant que celui de Maillol. Ce n'est pas ce mur magnifique que Renoir ne pouvait pas couvrir : c'est le *Couronnement de Charlemagne* qu'il ne pouvait pas, ne voulait pas peindre. Nous sourions d'y penser. Pourtant, Delacroix l'eût peint.

Que Renoir acceptât ou non les valeurs qui allaient régner dans ce temple singulier, sa peinture leur était étrangère. Quel Panthéon eût-il peint ? L'ancienne église Sainte-Genève, peuplée de tant d'ombres de la grandeur, n'était devenue ni un temple ni même un tombeau : un cimetière. Les politiciens y envoient tour à tour des cercueils ennemis. J'y ai vu un enfant solitaire faire rebondir son ballon sous les vastes voûtes italiennes : «Aux grands hommes, la Patrie reconnaissante.» O Tadj-Mahal, jeu des écureuils de la forêt voisine dans la solitude de marbre des Mille et une Nuits ! Tombeaux des Ming et gardiens de fer rouillés, un corbeau sur l'épaule, sur l'immensité des blés ; tombeau d'Attila dans le cours détourné du Danube !

Aucun lieu ne montre de façon plus significative l'équivoque de notre civilisation. Renoir connaissait une valeur suprême qui était la peinture : et tout ce Panthéon était intrus dans son temple intérieur. Eût-il voulu peindre un «Hommage à la France», le plus sage eût été de donner simplement ce titre à son plus beau tableau ; eût-il peint des fresques comparables à ses sculptures, il ne les eût pas peintes là sans malaise. La *Saône et le Rhône*, admirable allégorie qu'il devait conserver jusqu'à sa mort, ne dépassa pas le stade de l'esquisse. Parce que l'esquisse la maintenait dans un domaine exclusivement pictural ; aussi parce que la *Rhône et la Saône* est une allégorie, non une histoire : elle ne fait pas entrer les Croisés à Jérusalem.

Les Officiels, eux, continuent à les y faire entrer. Mais nullement comme l'avait fait Delacroix. Qu'ils s'agisse de *Philippe IV dans l'atelier de Velasquez* ou d'*A Venise au XV^e siècle*, de *La Mort de Babylone* ou des *Oréades*, de *Saint Sébastien* ou de *La Vierge au calvaire*, voir des *Cardinaux gourmands* ou des *Marmitons indiscrets*, est entrée en jeu la réalité qui sépare Vernet de Rubens, Bouguereau de David et d'Ingres. Les Salons mêlent le Vésuve à l'Algérie et à la Bretagne, les bals masqués aux mousquetaires, les mondanités aux chasses, les séquelles de Barbizon à la gloire de Rosa Bonheur ; tout cela, dit Cézanne, «horriblement ressemblant». Mais Vénus est aussi ressemblante, et c'est Vénus qui triomphe. La gloire de Bouguereau durera quarante ans : il n'est pas peintre d'anecdotes, de Vésuves ni de labours. Une nouvelle peinture est née, qui exprime sa fiction par une réalité *sans précédent*. Les dames nues allongées en souvenir de la *Vénus* de Giorgione ressemblent aux déesses de Venise comme des figurantes vêtues de costumes du Quattrocento ressemblent aux portraits florentins, comme les doges des fêtes costumées ressemblent aux portraits de Titien. Ce qui distingue les figures vénitiennes de celles par lesquelles Cabanel croit les continuer n'est pas une différence de style, mais la différence qui sépare *tous* les styles de ce qui tend à autre chose qu'à l'expression d'une valeur suprême. En face des nus officiels, une odalisque d'Ingres est parente des Vénus de Rubens, de Titien et même de Botticelli. C'est avec l'illusionnisme officiel que le mot «vision», confondu à plaisir avec le mot «interprétation» lorsqu'on parle de la vision de Monet, de Titien ou de Botticelli prend pour la première fois un sens précis. Parce que cette vision n'est pas gouvernée par l'esprit, mais par l'optique : c'est celle de l'appareil photographique, qui convainc immédiatement les Chinois ou les Arabes, que ne convainquent ni Van Eyck, ni Léonard, ni Courbet : c'est le premier illusionnisme universel.

Il est instructif que la représentation de la peinture officielle, si différente de celle de la peinture de l'irréel, soit née de la photographie *en noir*. Une photo de 1860 n'était pas toujours plus illusoire qu'un tableau, mais les tableaux n'avaient jamais pleinement saisi cette réalité qui semblait lui être *donnée*. Non que les

peintres ne l'aient tenté. Avant 1850, ils avaient commencé à l'introduire dans l'académisme. Ils en avaient saisi les formes, les mouvements et l'espace sans en saisir l'indissociable totalité, sans parvenir à les délivrer d'un héritage irréal. L'Illusion-de-réalité ne s'applique guère aux objets inanimés que l'illusionnisme saisit à la rigueur ; mais elle s'applique pleinement aux figures humaines, que celui-ci ne peut saisir : elle imite moins les formes qu'elle n'est un trompe-l'œil *de la vie*. Le Musée nous enseigne de façon irréfutable que l'indépendance de tant d'œuvres nées pour l'éternité ou l'immortalité tient d'abord à la *corrélation* des éléments qui fait d'une statue égyptienne autre chose qu'un Egyptien ; d'une statue quelconque autre chose que ce qu'elle représente ; d'une pêche rose, d'une liseuse jaune ou d'un visage *autre chose* qu'un Chardin, un Vermeer ou un Van Eyck. C'est la corrélation par laquelle les figures de la vie appartiennent à la vie et non à l'art – aux spectateurs qui se regardent en sortant du Louvre et non aux tableaux qu'ils viennent d'y regarder : au monde de l'Apparence au sens métaphysique. Si bien que l'opération créatrice, dans les civilisations historiques, aurait consisté à faire passer ce qu'elle représente, du monde de l'apparence, de la mort et du destin, dans un monde dont notre civilisation connaît pour la première fois la totalité, et que nous appelons le monde de l'art. Ici reparaît la ressemblance à sens unique par laquelle le portrait cubiste ou byzantin ressemble à son modèle, qui ne lui ressemble pas. Un enfant reconnaît le portrait de Volland par Picasso, mais comment imaginer la projection de ce tableau dans le monde de l'apparence ? Pour Picasso, comme pour les peintres d'icônes et les sculpteurs sumériens, il faut que l'œuvre *ne soit pas* projetable.

Ce que devraient nous révéler de capital la photographie et la peinture qu'elle suscite, c'est que l'art a toujours été la création d'une corrélation qui n'est pas celle de la vie ; la corrélation des formes de la vie n'a pas d'histoire, même si l'humanité en a une.

Quelle peinture a jamais connu la véritable profondeur ? Des maîtres ont inventé le lointain, mais le lointain est une profondeur *allusive* ; les peintres de trompe-l'œil ont tenté de peindre des objets plats sur des surfaces plates, une page de manuscrit sur un mur. Même la stéréoscopie ne nous apporte pas la corrélation

des objets et de l'espace : elle crée des plans inégalement éloignés de nous, mais ce sont des plans distincts, comme les portants de théâtre. Son espace n'est pas englobant ; et quand celui de la peinture semble le devenir, c'est par l'ombre occidentale (de Léonard à Courbet), née avec lui, par une création aussi arbitraire que celle des lavis chinois – qui sont monochromes ; aussi arbitraire que celle du cinéma en noir, plus convaincant que les tableaux des maîtres qui se réclamèrent du réalisme.

L'illusion-de-réalité ne se confond nullement avec une somme de moyens d'imitation, elle est ce qui rivalise avec leur corrélation. Mais la véritable peinture, loin de se soumettre à cette corrélation, l'a toujours détruite au bénéfice du style.

La photographie commence d'ailleurs par imiter la peinture, donne à ses modèles des poses d'Amaury Duval, tente des éclairages «artistiques». Ses moyens : éclairages, cadrages, ne sont pas seulement des moyens de reproduction. Et la nouvelle corrélation ne naît pas avec le draguerréotype, elle naît avec l'invention du «point» photographique, du réglage qui permet à l'appareil de saisir le sujet principal comme le saisit le regard fixé sur lui, et noie les plans sur lesquels ce sujet se détache, comme ils sont noyés pour l'œil. Avec elle, le siècle du réel trouve son moyen d'illusion, comme les siècles d'Irréel avaient trouvé le leur dans la perspective, l'ombre et le lointain.

La peinture officielle ne rompt certes pas avec la perspective ; mais à la profondeur construite, à l'intérieur de boîte inventée par Florence et cher à Vermeer, elle préfère l'espace confus inventé par Venise – et surtout ce qu'il est devenu dans les portraits anglais. Les peintres ont inventé d'autres perspectives que la nôtre ; et d'autres moyens d'illusion (ceux de l'Extrême-Orient) qui ne sont pas toujours des perspectives ; mais on n'a découvert qu'une optique. A une perspective mécaniquement assurée, l'appareil ajoute une «illusion de volume» très différente de celle que la peinture tirait des valeurs et des ombres. On la poursuit avec d'autant plus de ténacité que le perfectionnement de la photographie substitue aux

recherches «artistiques» les recherches commerciales de portraitistes soucieux avant tout de cette illusion.

Illusion dont les peintres décèlent aisément les moyens lorsqu'ils comparent les photographies aux tableaux ; surtout celles des nus à celles des tableaux de nus. Cette comparaison leur suggère des figures dont le relief ne tiendrait plus seulement à la saillie dont parlait Delacroix, mais aussi à une rupture entre les plans, à une insistance du regard héritée de l'objectif (d'où le nu «léché», si différent du fini ingresque), réservée à des figures choisies, par lesquelles ces figures appartiendraient à la fois à la miniature et au stéréoscope. Illusionnisme passionnant si on l'appliquait à la fiction, si ce trompe-l'œil, enfin maître de l'espace, devenait un trompe-l'imagination !

Les Officiels sont moins fascinés par ce qu'ils prennent à la photographie que par ses limites, qui en font la servante de leurs œuvres. Il lui manque la couleur, il est curieux qu'elle puisse s'en passer, comme le fait le dessin, ou le lavis chinois. Parce que nous rêvons souvent en noir et blanc ? Pourtant l'absence de la couleur joue un grand rôle, car elle prive la photo du prestige de la fiction : elle dispose du maigre tableau-vivant, pas encore de l'imaginé. Ce n'est pas elle qui saisira les patriciennes mortes de Venise, les Oréades fabuleuses, ce sont les peintres (Baudelaire, en 1857, ne s'y méprend pas). S'ils en attendent ce qui séduira les collectionneurs du Cercle Volney, les plus ambitieux d'entre eux attendent aussi de sa vision qu'elle révèle le secret que celle de Raphaël. Ils vont accomplir l'art [que] les maîtres ont ignoré ; un réalisme plus rigoureux que celui de Courbet, mais aussi une fiction plus convaincante que de l'imaginaire *en lui apportant enfin la réalité*. *La Bataille des Amazones* de Rubens, en face de la *Bataille d'Iéna* de Vernet, devient une esquisse éclatante et lyrique ; la *Jeanne d'Aragon* attribuée à Raphaël, l'*Impératrice Isabelle* de Titien, en face de la *Patricienne de Venise* de Cabanel, deviennent ce qu'elles sont – mais on ne le savait pas encore ; des figures de l'Irréel.