

Variété

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Revue suisse de photographie**

Band (Jahr): **7 (1895)**

Heft 7

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

lequel on peut saisir chaque épreuve est alors de $\frac{1}{25}$ de seconde environ.

Depuis plusieurs années, MM. Lumière fils ne cessent de démontrer par nombre de recherches de tous genres, dont les communications sont toujours remarquées, qu'ils s'efforcent avec persévérance de contribuer au progrès photographique dans toute la mesure de leurs moyens. Par l'importance de ses résultats pratiques, le *Cinématographe* est une brillante conquête à leur actif, et nous sommes heureux de l'enregistrer pour rendre hommage, à ce propos, à leur mérite et à leur zèle si bien soutenu.

(Photogr. française.)

VARIÉTÉ

Un Ereintement de la photographie.

(Suite.)

La peinture, comme tous les Beaux-Arts, fait usage d'un procédé d'imitation qui lui est propre : ce procédé consiste à tracer le contour des formes, puis à compléter la représentation de ces formes par l'apposition de couleurs qui reproduisent la teinte et le relief des objets imités. Jusque-là, tout est commun au peintre à la machine Daguerre : il y a seulement cette différence ci que, procédé pour procédé, celui de la machine est incomparablement supérieur à celui du peintre, puisque, sauf les couleurs, il donne l'imitation identique des objets. Mais au delà, la machine est impuissante, et voici son œuvre finie, au moment où celle de l'artiste commence. En effet, celui-ci, à l'instant même où il s'empare du procédé qui est commun à tous, pour l'em-

ployer au gré de son sentiment qui est particulier à lui seul, le transforme immédiatement en *faire*, c'est-à-dire en mode, non plus d'imitation, mais d'expression; exactement comme le poète en s'emparant des procédés de langage et de versification qui sont communs à tous, pour les employer au gré de son sentiment qui est particulier à lui seul, les transforme immédiatement en *style*, c'est-à-dire en mode, non plus de simple signification, mais d'expression aussi, à la fois poétique et individuelle. La parité est entière; ou bien pourquoi, je le demande, les maîtres du paysage, qui ont tous employé le même procédé, sont-ils aussi différents entre eux, que le sont entre eux les maîtres de la poésie française par exemple, qui ont tous employé le même idiome et les mêmes procédés de versification? Et comment, étant si différents entre eux, seraient-ils néanmoins jugés égaux en mérite et en gloire, si ce n'était que le *faire* pour le peintre, comme le *style* pour le poète, est mode d'expression, par conséquent varié, libre, infini comme la pensée dont il émane; tandis que le procédé, simple mode d'imitation, trouve sa règle, son joug et sa limite dans le but même qu'il poursuit, et ne saurait, dans deux cas seulement, être différent, sans être nécessairement inférieur ou supérieur? Or, dans les plaques daguerriennes, ce faire qui est pour le peintre mode, non pas d'imitation, mais d'expression, ce faire manque. Ces touches qui, conçues et exécutées de telle ou de telle sorte, ont un sens différent ou opposé, vif ou gracieux, délicat ou sévère, plein de douceur ou plein de mâle énergie, ces touches manquent. Ces façons infiniment variées de rendre avec poésie ce qu'on sent avec amour, d'exprimer sur la toile tout ce que les campagnes font ressentir d'aimable, les bois de paisible ou de mystérieux, tout ce que les ponts eux-mêmes, et le Pont-Neuf aussi, ont de particulièrement

pittoresque ou de diversement poétique, ces façons manquent. Ces timidités, ces repentirs, ces mollesses naïves, ces grâces expressives, tous ces accents du sentiment dont le pinceau se fait l'amoureux interprète, tous ces accents manquent. Que reste-t-il alors ? Ce qu'il reste?... Le procédé moins le faire, c'est-à-dire le corps avec toutes ses formes, tous ses plis, toutes ses veines, ses tissus, ses pores, mais le corps moins l'âme.

Nous avons dit plus haut que la reproduction par le daguerréotype des sites ou des localités est une reproduction dont la fidélité, par cela même qu'elle est toute physique et matérielle, se réduit à une simple identité perçue par nos organes, bien plus qu'elle n'est une ressemblance sentie par l'esprit. Voici le fait auquel nous faisons allusion : c'est que la représentation daguerréotypée d'une rue, par exemple, ou d'une place, à moins qu'il ne s'y rencontre quelque édifice remarquable, ne nous frappe pas toujours par un caractère de ressemblance instantanément reconnaissable, comme il arrive lorsque cette rue ou cette place a été reproduite par le crayon ou par le pinceau d'un artiste habile. C'est ainsi que nous avons vu des personnes de notre ville ne pas reconnaître tout de suite sur une plaque daguerréotypée, l'une de nos rues les plus fréquentées, la rue de Rive ; et nous-même, dans cette occasion, et dans d'autres occasions analogues, nous avons éprouvé aussi cette même hésitation à reconnaître et à nommer. C'est là un fait qui paraît au premier abord bien étrange, puisqu'il semblerait impliquer que ce qui est identique se reconnaît avec moins de promptitude que ce qui n'est que ressemblant. Mais ce qui est bien plus étrange encore, c'est que, au second abord, on se persuade qu'il en va bien ainsi.

Remarquons avant toute chose qu'il ne s'agit encore ici que des représentations d'objets, qui, comme c'est le cas de

la plaque daguerrienne, ne donnent pas l'identité complète ; sans quoi bien des gens qui, tous les jours, reconnaissent avec autant de facilité que de satisfaction leur propre figure dans le miroir, nous opposeraient d'entrée des objections presque spécieuses. Laissons donc, pour le moment, le miroir qui donne l'identité complète, et, raisonnant sur la plaque daguerrienne qui donne l'identité moins les couleurs, avançons seulement ceci : que ce qui est presque identique se reconnaît moins facilement et moins promptement que ce qui n'est que ressemblant..

Pour que ce paradoxe devienne bien vite une vérité, il suffira, ce nous semble de prouver, mais de prouver péremptoirement, que ce n'est point dans les conditions d'identité que se rencontrent les conditions de ressemblance, ou, en d'autres termes, que la ressemblance entière, parfaite, c'est-à-dire, instantanément reconnaissable, se cherche et se trouve en dehors de toute poursuite de l'identité. Et c'est chose bien aisée, en vérité. En effet, la sculpture, la gravure, la grisaille, se passent comme on sait d'une condition essentielle d'identité, la couleur, sans qu'elles soient dépossédées pour cela d'une seule des conditions de ressemblance. L'esquisse, le croquis, le simple trait, peuvent contenir, et contiennent bien souvent, toutes les conditions de ressemblance, sans contenir ni deux, ni une des mille conditions d'identité. La peinture elle-même, quoiqu'elle fasse usage de la couleur, ce n'est en aucune façon par les conditions d'identité qu'elle ressemble, et tout le monde a pu observer que, de deux peintres, l'un machine, qui copie scrupuleusement, sans oublier les brins d'herbe et les fétus, l'autre, artiste, qui laisse les fétus et saisit le caractère, c'est celui-ci, non l'autre, qui va vous donner la représentation, je ne dis pas seulement la plus intéressante, mais la plus ressemblante aussi, du site représenté. Que conclure

déjà de ces faits incontestables et incontestés, sinon que beaucoup de conditions d'identité rassemblées sur une plaque daguerrienne peuvent n'équivaloir pas, pour faire reconnaître l'objet représenté, à beaucoup ou même à très peu de conditions de ressemblance éparses dans un simple croquis.

Mais laissons ces faits ; bougeons, allons trouver ce peintre-machine. Prions-le de vouloir bien nous représenter sur la toile l'Empereur, en redingote, en pied, de grandeur naturelle ; prions-le de mettre dans son exécution une exactitude si patiente, et une fidélité si merveilleuse, que l'on voie le tissu de l'étoffe, les broderies des galons, les ciselures de l'épée, chaque cil, chaque cheveu, chaque poil. Seulement, pour rester dans les conditions du problème en rompant en un point l'identité, prions-le d'allonger le nez ou d'aplatir le font.... C'est quelqu'un, mais ce n'est pas l'Empereur. Allons ensuite chez M. Raffet, et demandons-lui d'aligner, sur un chiffon de papier, quelques coups de crayon, jusqu'à ce qu'Empereur s'ensuive... Ce n'est plus quelqu'un, c'est l'Empereur, c'est lui seul ! Maintenant ôtez les jambes, ôtez la redingote, ôtez l'Empereur tout entier, ne laissez que le petit chapeau.... C'est lui encore ! ! Qu'en dites-vous ? Moi, je dis que la ressemblance peut n'exister pas là où une seule condition d'identité manque, tandis qu'elle peut subsister entière là où pas une de ces conditions ne demeure.

Dans cet exemple, que je choisis à dessein, le chapeau, dira-t-on, est un symbole plutôt qu'il n'est une ressemblance ; j'en conviens, et d'autant plus volontiers, que je l'ai choisi tout exprès pour faire voir que toute ressemblance est un symbole, que les conditions de ressemblance sont d'un ordre, non-seulement différent, mais encore tout autrement élevé que les conditions d'identité. Qu'est-ce en effet qu'un symbole ? C'est un signe abrégé, qui rappelle

des objets et des rapports nombreux et complexes. Ainsi ce chapeau, signe abrégé de la figure de l'Empereur, rappelle et l'Empereur et l'empire. Et le sens de ce symbole, qui le perçoit ? L'esprit, l'esprit seul, car les yeux ne voient que le signe, et, simples messagers, ils le transmettent à l'esprit sans savoir ce qu'il contient. Ainsi, pendant que les yeux voient un chapeau, l'esprit revoit l'Empereur, sa gloire et sa fortune. Et maintenant, la ressemblance, qu'est-ce ? C'est un ensemble de signes rappelant des objets et des rapports nombreux et complexes. Ainsi cette toile, sur laquelle sont représentés des arbres et une prairie, rappelle, outre ces objets, d'autres objets qui ne figurent pas sur cette toile, et des rapports nombreux et complexes entre ces objets eux-mêmes et d'autres objets qu'ils rappellent. Et ces objets, ces rapports, que le peintre choisit, dispose, multiplie à son gré, qui les perçoit ? L'esprit, l'esprit seul, car les yeux n'en voient que le signe. Pendant qu'ils regardent une prairie ombragée de chênes touffus, l'esprit reçoit, et ceci, ne vous y trompez pas, au libre gré de l'artiste, l'impression de calme agreste, de nonchalant repos, de pâtres, de brebis, qui n'y sont même pas. Le voilà qui rêve sous ces ombrages et qui en ressent la fraîcheur aimable ; ou bien il erre autour de ces coteaux, il s'en va trouver là-bas un chariot, une charrue, quelque chose que traînent deux cavales noires ; et ces cavales noires lui font deviner l'enfant qui les conduit, le village voisin, la chaude étable. Tels sont les caractères de la ressemblance, les mêmes absolument que ceux auxquels on reconnaît le symbole. Et si, pour trouver entre ces deux choses le prétexte d'une différence, on voulait arguer de ce que, dans le symbole, le signe, outre qu'il est plus abrégé, peut être conventionnel aussi, alors nous montrerions que, dans la ressemblance, le signe peut être non seulement indéfiniment abrégé, mais qu'il peut devenir in-

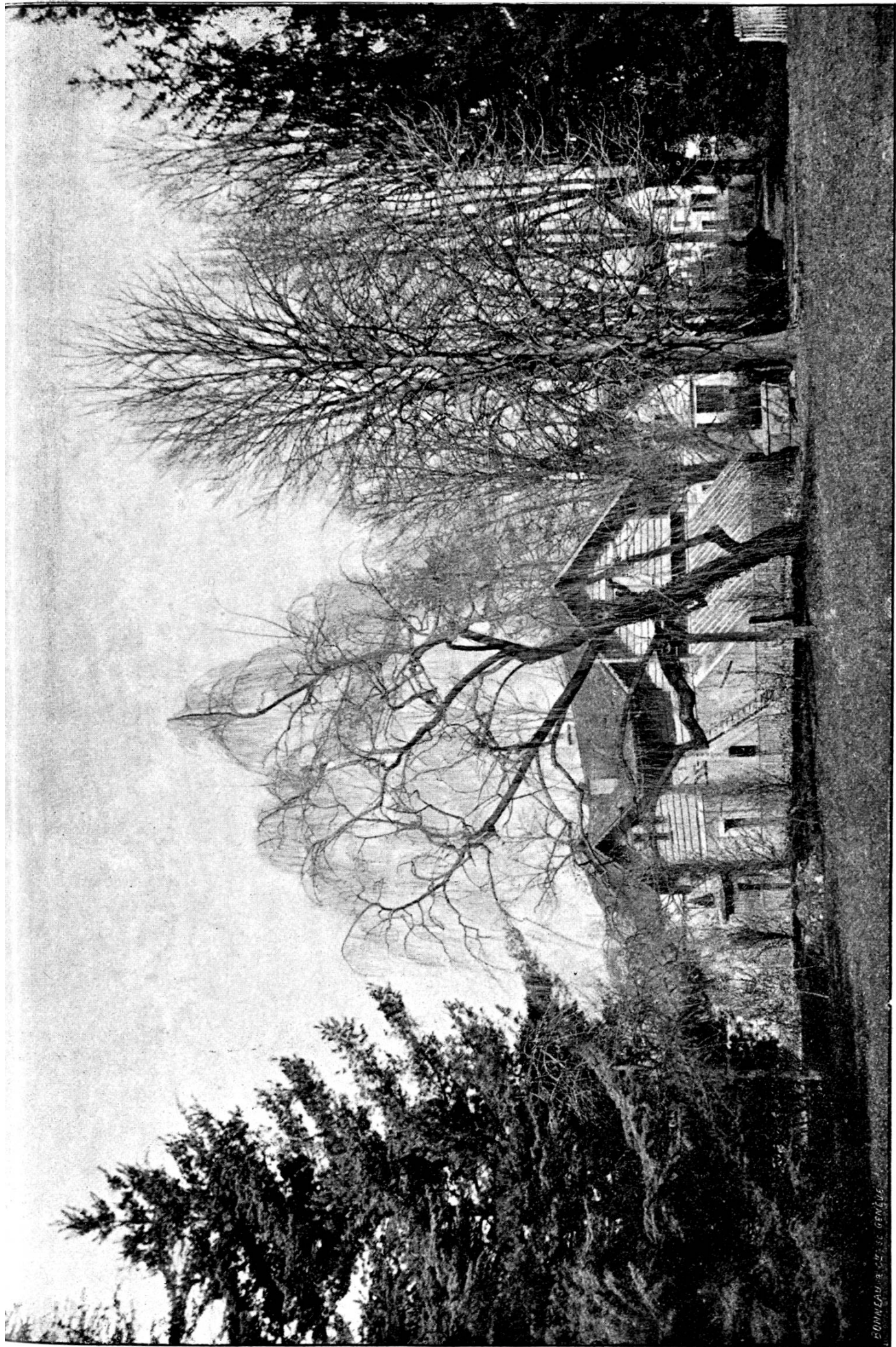
définiment conventionnel. Ainsi, nous venons de supposer une toile, et, sur cette toile, des formes et des couleurs ; supposons, maintenant, une gravure, où seulement les formes sont exprimées, et où elles le sont au moyen de traits et de hachures qui n'existent en aucune façon dans l'objet signifié : voilà le signe évidemment abrégé, le voilà aussi devenu en partie conventionnel, sans qu'il rappelle moins d'objets ou moins de rapports que n'en rappelait la toile, où le signe était plus complet et plus imitatif en même temps. Ce n'est pas tout : ôtons les hachures, c'est-à-dire dépouillons cette gravure, qui n'est déjà qu'une imitation de la forme, des ombres et des clairs qui en expriment la plus grande partie, ne gardons absolument que le trait : voilà le signe encore plus abrégé, encore plus conventionnel, sans qu'il ait cessé de rappeler et les mêmes objets et les mêmes rapports. Et si ces preuves ne vous suffisent pas, s'il vous faut, pour croire, avoir vu la ressemblance devenir symbole, et le symbole devenir ressemblance, allons de ce pas chez M. Grandville, et prions-le de nous faire, rien qu'avec cinq lignes, une pour le buste, quatre pour les membres, des hommes qui dansent, qui saluent, qui fassent des armes, des scènes entières toutes pleines d'esprit, de réalité, de mouvement, de vie.... Il n'y manquera pas¹. Or, c'est bien ici que le signe est conventionnel, car voici supprimés la couleur, la forme, le trait ; bien plus, voici supprimés, le

¹ Voir dans le n^o 31 (août 1840) du *Magasin pittoresque*, quelques airs de musique notés en petites figures de cette sorte, qui exécutent ou le galop, ou la marche militaire, ou la procession religieuse pour laquelle la musique a été écrite. En revoyant aujourd'hui ces petits bons hommes, nous leurs trouvons des têtes, mais c'est en qualité de blanches et de noires, et point du tout en qualité de dames et de messieurs, qu'ils en font usage. Le genre accepté, ces dessins en sont les archichefs-d'œuvre. Et qui donc se ferait prier pour accepter un genre, si petit qu'il soit, qui est tout gaieté, vie, esprit, et dans lequel on ne

visage, le corps, les pieds avec quoi l'on danse, les mains avec quoi l'on tient une épée, la tête avec quoi l'on salue, et pourtant ces drôles saluent, dansent, tirent des bottes que c'est plaisir. Qu'en conclure? C'est que symbole et ressemblance sont deux choses non seulement semblables mais identiques de nature, puisque voici une ressemblance qui est symbole, un symbole qui est ressemblance; en telle sorte qu'une seule et même définition convient entièrement et parfaitement aux deux termes comparés.

Mais si la ressemblance est réellement symbole, et si c'est évidemment par ressemblance que procède l'Art, la première conséquence qu'il faut tirer de là, c'est que, toute ressemblance exigeant, tant pour pouvoir être exprimée que pour pouvoir être perçue, le concours de l'esprit, aucune machine, quelque parfaite qu'on la suppose, quelque miraculeuse qu'on la puisse imaginer, ne saurait produire jamais le moindre des phénomènes qui appartient à la ressemblance, ni par conséquent le moindre des phénomènes qui appartient à l'Art. En particulier, la machine Daguerre, alors même qu'elle aura été perfectionnée jusqu'au point de reproduire l'image colorée des objets immobiles, et aussi celle des objets en mouvement, ne se sera pas rapprochée de l'art d'un seul pas; car toujours, nécessairement, et de plus en plus, elle donnera

se fait goûter qu'en disant beaucoup avec rien. Chacun de ces petits hommes de M. Grandville a son action, sa tournure propre, sa physionomie: pas deux ne se ressemblent; plusieurs sont impayables par leurs prétentions d'attitude ou même de toilette; tous sont vivants, mouvants, parlants, et l'ensemble forme, parmi les jeux du crayon, un des plus spirituels qu'on puisse imaginer. Au surplus, en quoi donc consiste le talent si original et si populaire de M. Grandville, sinon dans l'art de symboliser des observations piquantes et souvent sérieuses ou profondes? sinon à chercher et à trouver dans les animaux le signe librement expressif de pensées ou gaies, ou comiques, ou morales, toutes éminemment complexes? Et pourquoi des *illustreurs*



BONNEAU & C^{ie}, GENÈVE

Similigravure G. BONNEAU & C^{ie}, Genève.

ÉTABLISSEMENT PHOTOMÉCANIQUE DE M^{ms}. G. BONNEAU & C^{ie}, GENÈVE

l'identité au lieu de donner la ressemblance, l'image du visible au lieu du signe de l'invisible, la matière par et pour la matière, au lieu de la matière par et pour l'esprit. Bien plus, si nos prémisses sont justes, à chaque perfectionnement ultérieur, les produits de cette machine devront s'écarter davantage des produits de l'Art. En effet, les plaques daguerriennes, dans leur état actuel, et précisément parce que l'identité y est incomplète encore, offrent ceci de commun avec la ressemblance, que, ne donnant pas la couleur des objets, le signe de ces objets s'y trouve abrégé d'autant. Mais lorsque, avec tout le reste, elles reproduiront la couleur encore, tout le degré d'écartement qui sépare l'identité de la ressemblance aura été parcouru, l'imitation se sera matérialisée autant que possible, et, le signe étant désormais complété, les yeux suffiront, là où l'esprit n'aura plus rien à voir. C'est précisément ce qui se passe dans le phénomène du miroir ; car le miroir n'est, au fond, que la réalisation anticipée des plus hautes merveilles que l'on puisse attendre de la plaque Daguerre, à cette seule différence près que l'image, qui dans le miroir est fugitive et dépendante de la présence de l'objet, sera, dans la plaque, fixée, et par conséquent transportable loin de l'objet.

Si l'on s'en souvient, nous n'avons pas osé plus haut affirmer d'entrée, au sujet du miroir, ce que nous avons

ost-il le premier, et aussi l'unique en son genre, sinon parce que plus artiste, plus poète que la plupart, doué du génie de l'observation, doué d'esprit, de réflexion, de pensée, il domine le signe au lieu de s'y asservir, il se le crée librement, il joue avec lui, il le charge, non pas de se montrer pour qu'on le regarde, mais d'aller de la part de son maître dire aux gens mille choses spirituelles, de les dire avec saillie, avec vivacité, avec concision, et non pas, comme ce texte qui accompagne les *Animaux peints par eux-mêmes*, avec lenteur, ou avec une laborieuse moquerie, ou avec bien moins de plénitude et de clarté ? Son *La Fontaine* est une création. On dit qu'il médite un *La Bruyère* ; ce ne peut manquer d'être son chef-d'œuvre.

affirmé au sujet de la plaque Daguerre telle qu'elle se présente à nous dans son état actuel, à savoir que ce qui est parfaitement identique puisse néanmoins se reconnaître avec moins de promptitude que ce qui n'est que ressemblant. C'était uniquement pour cette raison que, lorsqu'on veut combattre avec avantage un préjugé puissant et hargard, il ne faut pas commencer par lui montrer l'écarlate. Mais à présent que nous avons bien reconnu que les conditions de ressemblance sont autres que les conditions d'identité, il n'y a certes plus d'écarlate à prétendre, non pas que l'image du miroir ne soit pas infiniment plus exacte que toute image qui est un produit de l'Art, mais bien qu'elle puisse être moins promptement reconnaissable, c'est-à-dire, au fond, moins ressemblante.

Cette conséquence, qui semble heurter de front le sens commun lui-même, découle rigoureusement des principes que nous venons d'établir : c'est ce qu'il serait parfaitement aisé de démontrer. Mais, si nous prenions cette route, nous aurions peur de voir le sens commun ne s'y engager qu'avec défiance, s'imaginer peut-être qu'on le mène perdre, et, arrivé au terme, douter du point de départ. C'est pourquoi nous en prendrons une autre où il puisse s'engager sans s'éloigner du logis, sans déranger ses habitudes, sans se fatiguer, sans s'effaroucher, sans rebousser plus vite qu'il n'est venu ; car il faut tout cela pour que le sens commun consente à faire trois pas hors de son trou. Ah ! parlez-nous des passions ; avec bien moins d'effort on les remue, on les soulève, ou même on les égare.

Ce qui empêche probablement le sens commun d'accueillir l'idée qu'un miroir puisse ressembler moins qu'un portrait, c'est que, faute peut-être d'y avoir réfléchi, il croit que, dans les ouvrages de l'Art, ce qui ressemble, c'est ce qui est semblable, tandis qu'il n'en est rien. Ce qui ressem-

ble parfaitement, c'est ce qui rappelle instantanément, pleinement. Or, ce qui rappelle instantanément, pleinement, c'est beaucoup moins ce qui est semblable à l'objet lui-même, que ce qui est semblable à l'idée que nous avons de l'objet. Si je crayonnais devant vous, même très imparfaitement, un animal qui aurait quatre jambes fines, une panse ample, une queue maigre et deux longues oreilles, vous diriez, n'est-ce pas, vous dites déjà: « Ceci est un âne. » Pourtant ce croquis n'est en aucune façon semblable à un âne réel; mais il est, en revanche, tellement semblable déjà à l'idée que vous vous faite d'un âne réel, qu'aussitôt, qu'instantanément, l'âne réel vous est pleinement rappelé. Mais il y a plus; je puis maintenant compléter autant que je le voudrai la similitude; je puis marquer les côtes, faire sentir les plissures, tracer les poils un à un, sans pouvoir en aucune façon ajouter quoi que ce soit à la ressemblance, c'est-à-dire sans pouvoir faire qu'elle soit plus vite ou plus pleinement perçue. Vous-même, vous pouvez apporter votre propre miroir, et faire que l'âne s'y voie au naturel, que les gens et vous vous l'y considérez, sans pouvoir faire que vous et les gens vous l'y reconnaissiez plus vite, ou plus pleinement que vous ne faites en regardant le croquis. Le miroir ressemble donc, je vous l'accorde; mais est-ce parce qu'il est semblable! Nullement, puisque voici le croquis qui ressemble tout autant, et pourtant il n'est point semblable. N'arguez donc plus, Sens commun, ainsi que vous faites toujours, de ce que le miroir est plus semblable à l'objet, pour en conclure obstinément qu'il est plus ressemblant; et bien plutôt convenez que l'art de celui qui a fait ce croquis est tout autrement efficace, tout autrement puissant, pour faire ressembler, que ne le sont les lois admirables et rigoureusement exactes de l'optique, puisque, entre elles toutes, elles ne sauraient, en fait de

ressemblance, lutter avec avantage contre quatre misérables coups de crayon alignés par le premier venu.

Maintenant, écartons l'âne, et prenez sa place. Vous voilà dans le champ du miroir, et je vous y considère. Ce qui me frappe, Sens commun, c'est que vous avez aussi les oreilles un peu longues ; d'ailleurs, l'air honnête, une expression de droiture, pas d'esprit, mais point de ruse ; et c'est, je m'imagine, d'où vous vient cette estime qu'on vous accorde à bon droit, moi tout le premier. Vous n'êtes pas le bon sens, mais vous lui donnez de l'air, et c'est pourquoi, je m'imagine, on vous invoque si souvent, moi tout le premier. Ce regard dont vous me considérez, j'en aime la franchise ; mais s'il n'a rien d'oblique, il n'a rien de perçant non plus : vous devriez, Sens commun, vous aider de besicles. Des besicles siérait, je vous assure, à votre mine bourgeoise et à votre accoutrement de bonhomme. J'en porte, moi, tout le premier.... Mais remarquez-vous que ce portrait que je fais, en vous considérant là, dans le miroir, ce portrait, je le devine plus que je ne l'y vois ; je le saisis par la pensée, plus que je ne le fixe par les yeux ; je complète par l'esprit de mobiles indices qui circulent sans cesse sur votre physionomie, pendant que mon propos va son train ? Et ces indices, mon cher, remarquez-vous qu'ils sont les traits les plus précieux de votre physionomie, ceux qui peignent votre âme sur votre face, ceux, après tout, qui sont distinctifs de votre personnalité, bien plus que votre menton, bien plus que votre nez ? J'en ai vu de pareils. Remarquez-vous aussi que ces indices sont autre chose que la forme du front, que la coupe des paupières, que l'ovale du visage ? Remarquez-vous enfin, et surtout que, de ces indices, les uns sont simultanés, mais changeants, les autres isolés, mais fugitifs, en telle sorte que, dans aucun moment donné, le miroir ne me les présente à

la fois réunis et immobiles, et qu'en quelque instant que M. Daguerre vienne fixer là votre image, cette image de votre figure d'un instant ne sera que le quart, que le demi-quart, que le dixième, que le centième de vous-même ? On peut, je le sais, se faire un physionomie d'emprunt, et beaucoup de ceux qui posent devant un peintre n'y manquent pas ; on peut appeler sur sa face ces airs aimables, ces coquettes gracieusetés, ces sémillants sourires, ces mélancolies irrésistibles, ces pétilllements du regard, ces originalités de la lèvre, ces cent comédies d'expression, ces mille ruses de la vanité, dont les muscles de la chair se font les dociles et menteurs instruments ; l'on peut, qui empêche ? faire tout cela en face du miroir lui-même ; puis, au bon moment, faire signe à M. Daguerre de fixer à toujours ce mensonge... Mais je vous adjure alors, Sens commun, de dire si c'est là le visage et non pas le masque, l'homme et non pas le personnage de théâtre. Et voyez. Soit que vous laissiez le miroir fixer notre physionomie d'un instant, soit que vous lui composiez une physionomie à fixer, le voilà qui ne sait que vous faire un portrait incomplet ou menteur ; vous voilà vous-même qui, pour ressembler mieux, demandez un peintre !

Adressez-vous à moi, j'en sais de bons. J'en sais un surtout, qui, naïf interprète de cette physionomie de l'âme dont le visage n'est à son tour qu'un miroir incertain et muable, en fixe sur la toile les traits tantôt austères, tantôt charmants d'ingénuité, tantôt attachants de grâce sérieuse ou de sagesse indulgente ; toujours vrais, toujours vivants, saisis avec finesse, rendus avec candeur. Voici tantôt quarante ans qu'il peint nos pères, nos sœurs, nos enfants : il a peuplé nos logis des images de ceux qui sont absents, des ombres de ceux qui ne sont plus, et fait bénir des familles un art si secourable et si consolateur. C'est leur vrai

visage qu'il nous montre ou qu'il nous conserve; c'est leur air, non pas de jeunesse seulement ou de maturité, mais leur air de toujours, cet air sous lequel ils nous furent connus dès autrefois, sous lequel ils nous sont chers à jamais, parce que c'est notre cœur qui en compose les traits de tout ce que le souvenir, l'amitié, le respect, un doux commerce lui ont appris à deviner, à voir, à chérir, dans des visages même rudes, même communs, même ingrats. Vous lui reprochez, Sens commun, de n'être pas toujours dessinateur exact, et ces étourderies d'un artiste qui, tout préoccupé de lire dans l'âme de son modèle, oublie parfois d'allonger un coude ou d'affermir le contour d'un doigt, vous les condamniez comme de lourdes bévues.... Comprenez-vous à présent que la vôtre, non pas la sienne, était lourde; puisque vous étiez comme ce puriste qui, ne voyant dans un beau poème qu'un exercice de grammaire, s'effarouche d'un règle violée, au lieu d'admirer tant de poésie: au lieu d'aimer, comme cet amant dont parle Horace, jusqu'aux imperfections, jusqu'aux défauts de sa maîtresse? Mais c'était dans le temps où vous aviez foi au miroir, à l'identité, à la règle, au compas, au physionotrace, au moule, à la figure de cire, et pas encore à cet art libre et intelligent qui seul peut extraire du visible l'invisible, et constamment toucher au vrai sans jamais toucher au réel.

(*A suivre.*)

R. TÖPFFER.
