

Variété

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Revue suisse de photographie**

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

Heft 8

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.

qu'elle atteigne le carbure de calcium en déterminant un nouveau dégagement. On comprend la nécessité qui s'impose d'ajuster serré dans le bouchon la tige qui porte le panier au carbure, car si elle glisse, le dégagement instantané de l'acétylène est tellement violent, qu'il ferait déborder l'eau du récipient, tout au moins, s'il ne causait un accident plus grave. La circonspection la plus grande s'impose donc dans cette manipulation.

G. TEYMON.

(*La Science Illustrée.*)

VARIÉTÉ

Un Ereintement de la photographie.

(*Fin.*)

Mais si votre propre portrait, et pour vos propres yeux, vous ressemble plus et mieux que votre propre image réfléchie dans le miroir, que sera-ce donc, lorsqu'il s'agira de figures qui, vous étant bien moins familières que la vôtre, n'auront laissé dans votre souvenir qu'une empreinte effacée, mais caractéristique ? A supposer qu'on vous les présente, ces figures, réfléchies dans un miroir, est-ce, dites-le moi, aux infinis détails d'identité que vous n'avez jamais observés, que vous les reconnaîtrez ? et n'est-il pas à craindre, au contraire, que ces signes caractéristiques, dont vous aviez gardé le souvenir, précisément parce qu'ils se trouvent ici moins isolés, et comme perdus au milieu d'une multitude de signes pour vous sans valeur, ne vous échappent et ne vous laissent dans l'impossibilité de prononcer de qui cette ressemblance est l'image ? Et si, au lieu de ce miroir, on

vous présente un portrait, c'est-à-dire une ressemblance bien moins achevée, mais bien plus caractéristique; bien moins exacte à la loupe, mais tout autrement fidèle pour l'esprit, tout autrement semblable à cette empreinte qui est demeurée dans votre souvenir, n'est-il pas à croire que, tout aussitôt, vous nommerez la personne de qui ce portrait est le signe pour vous si frappant? Ainsi, de toutes les façons, Sens commun, et par toutes les routes, et sans aller bien loin, nous arrivons à reconnaître que l'image du miroir ressemble moins que celle du portrait: nous arrivons à comprendre, n'est-il pas vrai, que le peintre de portrait, lorsqu'il regarde si curieusement la figure de son modèle, poursuit réellement un tout autre but que celui de singer la fidélité du miroir, ou bien que, si c'est cette fidélité-là qu'il se propose d'obtenir, il n'est plus artiste, mais copiste; et alors je trouve avec vous, Sens commun, que, copiste pour copiste, mieux vaut le miroir, ou encore cette claire fontaine où se contemplait Narcisse avec tant de plaisir.

Mais ce qui me surprend, Sens commun, c'est que vous n'avez pas trouvé cela de vous-même, dès longtemps, à l'œil nu, sans besicles. Car enfin, ne voit-on pas constamment tel peintre qui copie admirablement les traits, la peau, les rides, les verrues et les poils follets, n'aboutir qu'à des ressemblances ou plates, ou drôles, ou à côté, ou sans charme, ou sans vie; tandis que tel autre qui supprime beaucoup de ces particularités du visage, pour s'attacher curieusement à quelques indices caractéristiques, et pour y poursuivre ce qu'il entrevoit plus encore que ce qu'il regarde, va vous donner une ressemblance forte, animée, vivante? Rien que cela aurait dû vous montrer que, d'une copie matérielle, il ne peut ressortir jamais qu'une ressemblance matérielle, un masque bien ou mal fait tandis que,

d'une imitation sentie et intelligente, il doit toujours ressortir une ressemblance morale, un visage, une physionomie. Et ne dirait-on pas, Sens commun, que de ces deux peintres, le premier, qui lâche l'ombre, manque le corps aussi ; pendant que le second, en poursuivant l'ombre, attrappe le corps en sus ? Mais pardons ; ceci pourrait choquer vos idées. Mettons que je n'ai rien dit.

Que si maintenant nous parlions de site, et non plus de portraits, les mêmes phénomènes se présenteraient ; car les sites ressemblent, non pas par les grillons qui se promènent parmi les brins d'herbe, ou par les tuiles comptées qui sont sur les toits, mais par les traits choisis qui en expriment le caractère, ou, pour parler plus clairement, par la simple conformité du signe avec l'empreinte conservée par l'esprit. Cette empreinte, l'esprit la reçoit toujours dès le premier aspect d'un paysage ; et voilà pourquoi elle est en même temps élémentaire et essentielle : composée de peu de traits, mais de traits distinctifs. Il voit à gauche une tour ; en face, des bruyères ; plus loin, un horizon ou doux et fuyant, ou prochain et dentelé ; il voit d'autres choses encore et plus attachantes, et plus faites pour le captiver, mais qui, étant communes à ce site-là et à d'autres, s'effacent insensiblement de l'empreinte particulière, pour aller se confondre dans la masse commune des impressions reçues. Qu'arrive-t-il de là ? C'est que, si plus tard on présente à l'esprit ainsi disposé l'image réfléchie du site, il se pourra faire pareillement que, distrait par une grande multiplicité de détails inobservés, dans lesquelles se perdent ou se confondent les éléments caractéristiques du site, il hésite à reconnaître ou même ne reconnaisse pas du tout ; car, encore une fois, ressembler, ce n'est pas être semblable. Mais si on lui présente, dans un dessin ou sur une toile, une ressemblance composée d'infiniment moins de traits, mais de

traits choisis et distinctifs, tout aussitôt il reconnaît et nomme l'endroit. Et ce n'est point ici pure supposition de notre part. Nous connaissons un touriste qui, empêché par une infirmité des yeux de dessiner d'après nature les sites des Alpes et de nos Cantons, qu'il parcourt annuellement, se contente de les reproduire de souvenir, un mois, deux mois après les avoir visités. En vérité, ce ne peut plus être le site en personne qu'il reproduit là, mais il faut que ce soit quelque chose qui y ressemble beaucoup, puisque tout le monde, et vous aussi, Sens commun, vous reconnaissez, vous nommez l'endroit sans difficulté; puisque tout le monde, et vous aussi, vous ne manquez guère de lui dire: Qu'on est donc heureux de pouvoir ainsi dessiner d'après nature.

Mais si, en fait de sites tout comme en fait de portraits, ressembler, ce n'est pas être semblable, et si c'est au contraire rappeler, exprimer, parler directement à la pensée, comprenez-vous donc enfin, Sens commun, que cet artiste qui peint là-bas assis dans la campagne, n'a que faire non plus d'aller singer la fidélité du miroir, et d'assujettir l'art qu'il pratique au joug d'une imitation minutieuse et servile? Comprenez-vous qu'en ce moment même, où vous le croyez occupé de compter mentalement les tuiles et de nombrer les brins d'herbe, il ne songe ni brins d'herbe ni tuiles, mais bien plutôt et uniquement comment il pourra rappeler, exprimer, redire en son langage le plaisir qu'il ressent, l'émotion qu'il éprouve, ou bien encore la poésie qui vient d'éclorre dans son cœur? Et considérez-le, je vous prie: tout en travaillant, tantôt, c'est vrai, il fredonne avec un distrait contentement; tantôt aussi il contemple avec une attention avide et sérieuse, ou bien il s'interrompt comme pour savourer à loisir un charme plus secret encore, et l'on dirait que de son âme ébranlée et remplie coule, ainsi que d'un

vase mystérieux, cette jouissance grave, austère, puissante, dont le flot silencieux envahit ses traits. Est-ce donc là la physionomie d'un artisan, d'un copiste ? Et cet homme, qui passe dans cet endroit écarté des heures, des matinées, des journées entières, le cœur rempli, l'âme satisfaite, cet homme qui, l'hiver, attend avec une impatience passionnée le retour des beaux jours pour revoler dans ses chères solitudes, est-ce donc un manœuvre que la faim presse de reprendre l'ouvrage ? Est-ce une brute qui attend le retour de l'herbe pour la brouter ? Est-ce davantage une créature intelligente, qui n'aspire qu'à copier des maisons, des arbres, des clôtures ?...

A la bonne heure, dites-vous. Mais vous ajoutez : Ce site que ce peintre a sous les yeux, ce site où il savoure tant de choses, après tout, j'en ai rencontré mille d'aussi remarquables, et je me demande encore ce qu'il peut bien y voir de si beau. — Comme vous, Sens commun, je ne trouve à ce site rien de remarquable, rien de particulièrement beau. Mais qu'est-ce à dire ? Est-ce le site pour le site que ce peintre veut peindre ? Non : il veut seulement, en le peignant, exprimer l'impression qu'il en reçoit ou la poésie qu'il savoure, et alors, tout ordinaire, tout peu remarquable qu'il soit, ce site suffit à son objet. Qui donc, dans le choix des sujets, est plus simple que les maîtres ? Et ne vous seriez-vous donc point encore aperçu que, pour les grands poètes, qu'ils soient peintres ou qu'ils soient écrivains, c'est justement ici le signe de leur puissance, qu'ils trouvent toutes ces beautés dont ils nous ravissent, sans sortir du simple, de l'ordinaire, du naturel. Ce sont les peintres manqués, les poètes manqués, qui, ne pouvant tirer parti du simple, s'adressent alors à l'étrange, au miraculeux ; ce sont les indigents : n'ayant pas de quoi, ils empruntent ; ce sont les saltimbanques : ne sachant pas danser, il gambadent.

Mais vous demandez ce qu'il voit de beau, ce peintre.... Comment vous répondre ? et si ce paysage ne vous dit rien, moi-même que vous dirai-je ? — Là-bas, sur le penchant de ce coteau, il voit, enveloppé dans l'ombre limpide, de rustiques cabanes, des bois où la nuit commence, deux bœufs tardifs, qui, des champs éloignés, remontent par cette rampe boueuse jusqu'à cette chaumière écartée ; il voit, le long de la rampe, des pierres amoncelées, à l'abri desquelles le mûrier sauvage élève sa tige, et lance ses gaules épineuses : deux jeunes garçons sont auprès ; il voit sur le sommet du coteau, sur la crête des bois, jusque sur la flèche délabrée de ce clocher lointain, une lisière de pourpre qui signale à l'opposite les splendeurs du couchant ; il voit le firmament, où flotte dans l'azur une nue frangée d'or. Pendant qu'il voit ces choses, ces choses bien simples, le souffle du soir lui apporte, avec ses fraîcheurs embaumées, la plainte monotone du chariot, un bêlement lointain, ce confus murmure des eaux, des insectes, des feuilles doucement émues... Sous le charme de ces impressions, son âme s'épure, sa pensée s'agrandit, s'élève ; et bientôt, échappant au servage des sens pour vivre de sa vie propre, là où les yeux montrent un chariot rustique, elle voit des sueurs, des récoltes, un équitable partage de travaux entre la brute et l'homme, une face de la destinée humaine ; là où les yeux montrent une pauvre demeure couverte de chaume, d'où sort une grise fumée, elle voit l'abri domestique, la douceur du foyer, le délassement gagné et savoureux, mille bienfaits au milieu de mille dénûments ; elle oppose cette misère sans souffrance, ces fatigues sans tourment, au trouble des villes, aux sueurs de l'ambition, aux moissons de la gloire bien plus désirées et bien plus trompeuses que celles des champs.... Est-il besoin que je poursuive ; et d'ailleurs, suis-je le peintre, moi, pour que je vous fasse le tableau ?

Bien plutôt appelez Théocrite, appelez Virgile, car c'est de cela qu'ils ont fait leurs poèmes ; mais admirez, et au même titre, Claude, Poussin, Potter, car c'est avec cela que de leurs toiles ils ont fait des poèmes !

Nous n'insisterons pas davantage, car les considérations qui précèdent suffisent pleinement pour résoudre la question que nous avons agitée, au sujet de la plaque daguerrienne. C'était, en effet, résoudre cette question que d'établir dans quel rapport sont entre elles l'identité, qui est l'espèce d'imitation propre à la plaque, et la ressemblance, qui est l'espèce d'imitation propre à tout produit de l'Art. Ainsi avons-nous fait ; et maintenant que ce rapport nous est connu, il ne nous reste plus qu'à mettre les deux termes en parallèle. L'identité, produit brut du procédé, sera donc l'image de l'objet, sans autre expression qu'elle-même ; la ressemblance sera le signe librement expressif d'autre chose que de l'image. L'identité ne pourra reproduire qu'un double de l'objet ; la ressemblance de l'objet pris comme signe pourra faire surgir, à volonté, tel ou tel sens, telle ou telle impression, tel ou tel sentiment, telle ou telle pensée, et transformer ainsi le fini en infini, le tableau en poème, l'imitation en art. Enfin, l'identité perçue par nos organes, dont le jeu, comparé à celui de la pensée, est lent et grossier, sera plutôt vérifiée que sentie ; tandis que la ressemblance, perçue par l'esprit dont l'action est instantanée, sera saisie d'intuition, pleinement, sans retard et sans ambiguïté.

De ce point de vue l'on découvre, ce nous semble, comme un horizon vaste et nouveau ; et ces nuages, derrière lesquels se dérobe si souvent à nos faibles yeux la spiritualité de l'Art, se dissipent, pour laisser briller dans un ciel lumineux et serein le principe céleste, la pensée, régissant en souveraine, s'asservissant le signe, se faisant des plus

grossiers procédés un expressif idiome, et de tous les objets qu'enserme la nature visible, non plus les modèles, mais les instruments de ses créations. L'on voit de là l'imitation, dont le terme uniforme et limité de perfection serait la servile reproduction de ces objets, céder la place à la ressemblance, qui est le signe expressif et infiniment varié d'objets et rapports visibles et invisibles, dont la pensée seule à l'intelligence. L'on voit l'homme lui-même, selon qu'il interprète, selon qu'il imite ou qu'il exprime, selon qu'il reçoit ou qu'il donne, n'être que peintre ou être artiste, n'être que versificateur ou être poète, n'être qu'une intelligente machine, ou être un génie créateur, et à ce plaisir sérieux qui accompagne toujours une vue distincte de la vérité, s'ajoute celui d'acquérir cette lumière d'où procède le discernement dans nos jouissances et la justesse dans nos appréciations.

Malheureusement, cette spiritualité de l'Art qui seule en explique les phénomènes, qui seule lui maintient son rang à côté de l'éloquence et de la poésie, et sans laquelle il serait indigne de cet universel hommage que lui ont rendu les hommes, les sociétés, les siècles, il est bien plus aisé de l'établir qu'il ne l'est de la faire adopter au commun des esprits qui, tous, non pas sans doute par conviction, encore moins par système, mais de fait, s'en tiennent à l'opinion traditionnelle, que les Beaux-Arts se proposent pour but et pour terme l'imitation, rien que l'imitation. Cette opinion, ainsi que nous l'avons vu, renferme implicitement l'absolue négation de toute spiritualité dans l'Art, et, nous l'avons vu aussi, elle est fautive de tout point. Néanmoins, toute fautive qu'elle est, et quand même il en ressort une perpétuelle contradiction entre le principe qu'elle pose et ces mouvements de l'âme, ces impressions poétiques, ce plaisir de l'intelligence que fait naître en nous la contemplation

d'un chef-d'œuvre de l'art, et que nous formulons spontanément dans les mêmes termes que s'il s'agissait d'un poëme écrit ou d'une page éloquente, cette opinion, cette palpable erreur, prévaut, et continuera longtemps de prévaloir sur la vérité, parce qu'elle est d'acceptation prompte, claire, facile ; parce que le langage lui-même la consacre en appelant les Beaux-Arts arts d'imitation ; parce que, nos yeux se trouvant être les instruments directs et jouissant de nos plaisirs artistiques, nous nous hâtons de croire que c'est pour eux seulement que l'Art travaille ; parce que enfin, admise non pas seulement par le commun des esprits, mais par beaucoup d'hommes instruits, par des écrivains, par des artistes mêmes, elle règne comme de plein droit sur la foule. C'est ainsi que, dès son apparition, la plaque daguerrienne fut présentée au public, non pas seulement comme un miracle de la science, mais comme quelque chose d'attendant à l'Art, comme un pas, comme un progrès fait de ce côté-là, comme un produit qui allait rivaliser avec les productions de l'artiste, éclairer celui-ci, lui montrer son métier, le devancer s'il n'y prenait garde. Le public, toujours bon-homme, accueillit bénévolement cet humiliant parallèle qui, pour élever une machine jusqu'au rang d'artiste, n'aboutissait qu'à ravalier l'artiste jusqu'au rang de machine ; et aujourd'hui encore, quand déjà chacun peut voir que la machine Daguerre n'a exercé aucune influence sur l'Art, qu'à peine a-t-elle été en contact avec lui, que les productions de l'Art continuent d'être goûtées, recherchées, payées, tandis que les produits du daguerréotype baissent à la fois et de vogue et de prix, aujourd'hui, à l'engouement pour les plaques, survivent les idées qui ont été émises à leur occasion, et plus que jamais le matérialisme en fait d'Art court les rues, s'étale dans les feuilletons, se carre dans les boutiques et trouve des apôtres mêmes dans

tels hommes qui, sur toute autre matière, se piqueraient d'un spiritualisme dogmatique et transcendant, mais qui, sur celle-ci, faute apparemment d'y avoir songé, s'aident de leur mieux à déshériter la pensée au profit de la sensation. Il y a, dit-on, jusqu'à des philosophes de profession qui en sont là. Cela ne viendrait-il point de ce que les philosophes de profession sont sujets à regarder d'un peu haut l'Art, cette amusette de genre humain? oubliant que la profession d'un philosophe, c'est justement de regarder toute chose de près ¹.

Sans doute, dans l'intérêt de l'Art, nous déplorons qu'il en soit ainsi; mais, sous un autre point de vue aussi, nous nous expliquons peu ce délaissement dont les questions qui s'y rattachent sont l'objet, de la part de beaucoup d'hommes sérieux et d'écrivains distingués. En effet, c'est bien mieux, ce nous semble, par l'observation de phénomènes qui, comme ceux de l'Art, dénoncent avec tant de force la pré-

¹ M. Lamennais, dans son dernier ouvrage (*Esquisses d'une philosophie*), consacre à l'exposition philosophique des principes de l'Art quelques chapitres qui prouvent, qu'en ce qui le concerne, l'illustre écrivain a étudié l'Art longtemps, de près et avec amour. En particulier, son appréciation des écoles de peinture au point de vue du spiritualisme, bien qu'on y rencontre quelques jugements extrêmes, d'autres qui choquent les idées reçues, est bien probablement ce qui a été écrit de plus profond, de plus élevé, surtout de plus pensé, sur un sujet qui n'a que trop souvent servi de texte à des déclamations vagues et sans portée. La méthode que suit M. Lamennais est toute synthétique; il pose les principes, puis il en fait des applications presque toujours justes aux phénomènes et à l'histoire de l'Art. Malheureusement ces chapitres, qui contiennent une éloquente démonstration de la spiritualité de l'Art, sont d'une lecture un peu laborieuse pour le commun des lecteurs, et peu propres, sous ce rapport, à populariser les doctrines qui y sont exposées.

Du reste, lorsqu'on part du même principe quelque route qu'on suive d'ailleurs, grand ou petit, illustre ou obscur, Paul ou Jean, on doit se rencontrer quelque part, et c'est à Jean d'en tirer gloire. Voici

sence, le rôle et les propriétés de la pensée, qu'on parviendra à établir un jour sur une base inébranlable les doctrines spiritualistes, que par ces méthodes directes, purement abstraites et métaphysiques, qui, nous enlevant dès l'abord au-dessus des faits visibles, au delà de toute expérimentation praticable, en dehors de l'utile concours des sens, aboutissent trop souvent à échafauder sur d'incertains étais de nuageux systèmes, plutôt qu'à faire reposer sur de solides fondements des principes justes et d'une fécondité salutaire. Mais quand, au contraire, sans sortir de la région des phénomènes accessibles à notre investigation, l'on fait d'ailleurs concourir à la recherche de la vérité, non pas seulement l'esprit replié sur lui-même et se servant à la fois d'instrument et d'objet, mais l'observation aussi, avec le concours des organes et de l'expérimentation, n'est-ce pas là une méthode dont les résultats moins brillants, et en apparence plus bornés, sont plus sûrs aussi, peuvent être

quelques phrases extraites du chapitre de M. Lamennais sur la peinture :

« Si l'Art n'est point l'imitation de l'Art, ou de ses créations déjà accomplies, il n'est pas davantage l'imitation de la nature.

« On ne doit pas croire, cependant, que la peinture se borne à représenter la nature telle qu'elle apparaît à nos yeux, qu'elle n'en soit que l'exacte image. Si c'était là sa fonction propre, le daguerréotype serait fort au-dessus de Raphaël et du Poussin.

« Il se mêle toujours quelque chose de nous aux lieux que nous voyons. L'impression physique que nos sens en reçoivent se transforme au dedans de nous-mêmes, et y suscite, pour ainsi parler une image idéale, en harmonie avec nos pensées, nos sentiments, notre être intime. »

En parlant de quelques paysagistes, Claude, Salvator, et quelques Flamands, l'auteur ajoute : « Dites-moi par quelle mystérieuse magie ils nous retiennent des heures et des heures, plongés dans une vague contemplation, devant ce que la nature a de plus ordinaire et de plus simple en apparence : une prairie avec un ruisseau et quelques vieux saules?... Ne voit-on pas qu'ici c'est la pensée de l'artiste, sa vie interne, qui se communique à vous, s'empare de vous, etc. »

atteints par plusieurs voies concurremment, s'appuyer les uns sur les autres, être différents sans être nécessairement opposés, et former enfin, par leur nombre et par leur ensemble, sinon une démonstration complète, du moins les éléments d'une certitude entière? Ce principe spirituel, est-il donc nécessaire, avant d'y croire, de l'avoir fixé face à face; de l'avoir, par impossible, enchaîné, lui infini, dans une formule finie; et ne suffit-il pas, en en montrant partout la trace, de signaler ainsi son existence par d'irréfragables preuves? Avant de deviner, d'admettre, de proclamer Dieu, avant d'attacher à lui votre cœur, votre vie et vos espérances, avez-vous donc attendu qu'on vous l'ait défini, expliqué, montré? Tes systèmes, philosophe, trop au-dessus de nos têtes et trop au-dessus de tes bras ressemblent justement à cette théologie téméraire, qui, en voulant sonder les mystères que la religion elle-même a laissés sous le voile, rapetisse ce qu'elle prétend grandir, obscurcit.

Toutefois il y a, selon nous, une lacune importante dans les pages où M. Lamennais, appliquant ses principes à la peinture, y recherche et y démontre le rôle de la pensée. Comme presque tous les auteurs qui ont traité ce sujet, et peut-être faute de quelques indications qu'une pratique personnelle de cet Art peut seule fournir, tout en admettant que la peinture exprime le beau idéal, et que c'est là son objet, il paraît n'admettre ni directement, ni implicitement, que la pensée joue un rôle dans la partie purement imitative de cet Art, dans le *faire*, qui est procédé mis en œuvre. C'est ainsi que nous nous expliquons sa vérité à l'égard des Flamands, sévérité un peu inconséquente, car il semble les condamner tout en les goûtant beaucoup. Certainement si la pensée se montre dans la peinture, seulement par l'expression du beau idéal, les Flamands doivent être placés très bas dans l'échelle des écoles; mais si elle se montre aussi et tout autant par le *faire*, à peu près comme elle se montre par l'emploi des mots, c'est-à-dire par le style, chez tels poètes, dont les conceptions n'ont d'ailleurs ni idéal, ni grandeur, ils peuvent alors prendre rang à côté de quelque école que ce soit, et sans trop de difficulté, puisque, en fait, c'est à ce rang-là que les a toujours maintenus l'opinion.

ce qu'elle prétend dévoiler, offusque ce quelle veut éclaircir, et tue ce qu'elle veut faire vivre à sa façon et selon ses règles. Descends de ta nue ; quitte ces espaces où tu te balances, pose ton pied sur la plaine, tout au moins sur ces coteaux d'où le regard embrasse un horizon étendu mais distinct. De là, interroge les ouvrages du Dieu fort, et s'ils t'écrasent de leur immensité, alors daigne regarder à ceux de la créature, puisque enfin il l'a faite à son image ; interroge la poésie, l'Art, tous les monuments de l'intelligence humaine ; fais partout le départ de la pensée et de la matière, oppose partout l'une à l'autre, montre partout et à tous, et par des signes certains, l'infinie distance qui sépare deux principes sans parité, sans analogie, sans commune mesure, qui coexistent sans se toucher, qui peuvent être conçus à la fois sans pouvoir être comparés ensemble, et dont l'un, aussi bien sur la terre que dans les cieux, règne éternellement sur l'autre. Ceci se peut faire. C'est le vrai, le bon combat, celui qui convertit les incrédules, qui persuade les douteurs, et qui rallie, autour d'une même et sainte bannière, cette multitude dispersée dans les mille sentiers de l'indifférence, de la superstition ou de l'erreur.

R. TÖPFFER.

FAITS DIVERS

Société photographique professionnelle genevoise.

Nous apprenons que le Cercle des effigistes vient de changer son titre contre celui de *Société photographique professionnelle*. Cette société a eu le 1^{er} septembre sa course annuelle dans le pittoresque village de la Bâtie sur Versoix.