CHAPITRE XXXII.

Des Beaux-Arts en Allemagne.

Les Allemands en général conçoivent mieux l'art qu'ils ne le mettent en pratique ; à peine ont-ils une impression, qu'ils en tirent une foule d'idées. Ils vantent beaucoup le mystère, mais c'est pour le révéler, et l'on ne peut montrer aucun genre d'originalité en Allemagne, sans que chacun vous explique comment cette originalité vous est venue ; c'est un grand inconvénient, sur-tout pour les arts, où tout est sensation ; ils sont analysés avant d'être sentis, et l'on a beau dire après qu'il faut renoncer à l'analyse, l'on a goûté du fruit de l'arbre de la science, et l'innocence du talent est perdue.

Ce n'est pas assurément que je conseille, relativement aux arts, l'ignorance que je n'ai cessé de blâmer en littérature ; mais il faut distinguer les études relatives à la pratique

de l'art, de celles qui ont uniquement pour objet la théorie du talent ; celles-ci, poussées trop loin, étouffent l'invention ; l'on est troublé par le souvenir de tout ce qui a été dit sur chaque chef-d'œuvre, on croit sentir entre soi et l'objet que l'on veut peindre une foule de traités sur la peinture et la sculpture, l'idéal et le réel, et l'artiste n'est plus seul avec la nature. Sans doute l'esprit de ces divers traités est toujours l'encouragement ; mais à force d'encouragement on lasse le génie, comme à force de gêne on l'éteint, et dans tout ce qui tient à l'imagination, il faut une si heureuse combinaison d'obstacles et de facilités, que des siècles peuvent s'écouler sans que l'on arrive à ce point juste qui fait éclore l'esprit humain dans toute sa force.

Avant l'époque de la réformation, les Allemands avoient une école de peinture que ne dédaignoit pas l'école italienne. Albert Dürer, Lucas Cranach, Holbein, ont, dans leur manière de peindre, des rapports avec les prédécesseurs de Raphël, Perugin, André Mantegne, etc. Holbein se rapproche davantage de Léonard de Vinci ; en général cependant il y a plus de dureté dans l'école allemande que dans celle des Italiens, mais

non moins d'expression et de recueillement dans les physionomies. Les peintres du quinzième siècle avoient peu de connoissance des moyens de l'art, mais une bonne foi et une modestie touchantes se faisoient remarquer dans leurs ouvrages ; on n'y voit pas de prétentions à d'ambitieux effets, l'on n'y sent que cette émotion intime pour laquelle tous les hommes de talent cherchent un langage afin de ne pas mourir sans avoir fait part de leur ame à leurs contemporains.

Dans ces tableaux du quatorzième et du quinzième siècle, les plis des vêtemens sont tout droits, les coiffures un peu roides, les attitudes très simples ; mais il y a quelque chose dans l'expression des figures qu'on ne se lasse point de considérer. Les tableaux inspirés par la religion chrétienne produisent une impression semblable à celle de ces psaumes qui mêlent avec tant de charme la poésie à la piété.

La seconde et la plus belle époque de la peinture fut celle où les peintres conservèrent la vérité du moyen âge, en y joignant toute la splendeur de l'art : rien ne correspond chez les Allemands au siècle de Léon X. Vers la fin du dix-septième siècle et jusqu'au

milieu du dix-huitième, les beaux-arts tombèrent presque par-tout dans une singulière décadence, le goût étoit dégénéré en affectation ; Winkelmann alors exerça la plus grande influence, non seulement sur son pays, mais sur le reste de l'Europe, et ce furent ses écrits qui tournèrent toutes les imaginations artistes vers l'étude et l'admiration des monumens antiques : il s'entendoit bien mieux en sculpture qu'en peinture ; aussi porta-t-il les peintres à mettre dans leurs tableaux des statues coloriées plutôt que de faire sentir en tout la nature vivante. Cependant la peinture perd la plus grande partie de son charme en se rapprochant de la sculpture ; l'illusion nécessaire à l'une est directement contraire aux formes immuables et prononcées de l'autre. Quand les peintres prennent exclusivement la beauté antique pour modèle, comme ils ne la connoissent que par des statues, il leur arrive ce qu'on reproche à la littérature classique des modernes, ce n'est point dans leur propre inspiration qu'ils puisent les effets de l'art.

Mengs, peintre allemand, s'est montré un penseur philosophique dans ses écrits sur son art : ami de Winkelmann, il partagea son

admiration pour l'antique ; mais néanmoins il a souvent évité les défauts qu'on peut reprocher aux peintres formés par les écrits de Winkelmann, et qui se bornent pour la plupart à copier les chefs-d'œuvre anciens. Mengs s'étoit aussi proposé Le Corrège pour modèle, celui de tous les peintres qui s'éloigne le plus dans ses tableaux du genre de la sculpture, et dont le clair obscur rappelle les vagues et délicieuses impressions de la mélodie.

Les artistes allemands avoient presque tous adopté les opinions de Winkelmann jusqu'au moment où la nouvelle école littéraire a étendu son influence aussi sur les beaux-arts. Goethe, dont nous retrouvons par-tout l'esprit universel, a montré dans ses ouvrages qu'il comprenoit le vrai génie de la peinture bien mieux que Winkelmann ; toutefois convaincu comme lui que les sujets du christianisme ne sont pas favorables à l'art, il cherche à faire revivre l'enthousiasme pour la mythologie, et c'est une tentative dont le succès est impossible ; peut-être ne sommes-nous capables, en fait de beaux-arts, ni d'être chrétiens ni d'être païens ; mais si dans un temps quelconque l'imagi-

nation créatrice renaît chez les hommes, ce ne sera sûrement pas en imitant les anciens qu'elle se fera sentir.

La nouvelle école soutient dans les beaux-arts le même système qu'en littérature, et proclame hautement le christianisme comme la source du génie des modernes ; les écrivains de cette école caractérisent aussi d'une façon toute nouvelle ce qui dans l'architecture gothique s'accorde avec les sentiments religieux des chrétiens. Il ne s'ensuit pas que les modernes puissent et doivent construire des églises gothiques ; ni l'art ni la nature ne se répètent : ce qu'il importe seulement, dans le silence actuel du talent, c'est de détruire le mépris qu'on a voulu jeter sur toutes les conceptions du moyen âge ; sans doute il ne nous convient pas de les adopter, mais rien ne nuit davantage au développement du génie que de considérer comme barbare quoi que ce soit d'original.

J'ai déjà dit, en parlant de l'Allemagne, qu'il y avoit peu d'édifices modernes remarquables ; on ne voit guère dans le nord en général que des monuments gothiques, et la nature et la poésie secondent les dispositions de l'ame que ces monuments font naître.

Un écrivain allemand, Görres, a donné une description intéressante d'une ancienne église : " On voit," dit-il, " des figures de " chevaliers à genoux sur un tombeau, les " mains jointes ; au-dessus sont placées " quelques raretés merveilleuses de l'Asie, " qui semblent là pour attester, comme des " témoins muets, les voyages du mort dans " la Terre-Sainte. Les arcades obscures de " l'église couvrent de leur ombre ceux qui " reposent ; on se croiroit au milieu d'une " forêt dont la mort a pétrifié les branches " et les feuilles, de manière qu'elles ne peu- " vent plus ni se balancer ni s'agiter, quand " les siècles comme le vent des nuits s'en- " gouffrent sous leurs voûtes prolongées. " L'orgue fait entendre ses sons majestueux " dans l'église ; des inscriptions en lettres " de bronze, à demi détruites par l'humide " vapeur du temps, indiquent confusément " les grandes actions qui redeviennent de la " fable après avoir été si long-temps d'une " éclatante vérité."

En s'occupant des arts, en Allemagne, on est conduit à parler plutôt des écrivains que des artistes. Sous tous les rapports, les Allemands sont plus forts dans la théorie que

dans la pratique, et le nord est si peu favorable aux arts qui frappent les yeux, qu'on diroit que l'esprit de réflexion lui a été donné seulement pour qu'il servît de spectateur au midi.

On trouve en Allemagne un grand nombre de galeries de tableaux et de collections de dessins qui supposent l'amour des arts dans toutes les classes. Il y a chez les grands seigneurs et les hommes de lettres du premier rang de très-belles copies des chefs-d'œuvre de l'antiquité ; la maison de Goethe est à cet égard fort remarquable ; il ne recherche pas seulement le plaisir que peut causer la vue des statues et des tableaux des grands maîtres, il croit que le génie et l'ame s'en ressentent.—*J'en deviendrois meilleur*, disoit-il, *si j'avois sous les yeux la tête du Jupiter Olympien que les anciens ont tant admirée.*—Plusieurs peintres distingués son établis à Dresde ; les chefs-d'œuvre de la galerie y excitent le talent et l'émulation. Cette Vierge de Raphaël, que deux enfants contemplent, est à elle seule un trésor pour les arts : il y a dans cette figure une élévation et une pureté qui est l'idéal de la religion et de la force intérieure de l'ame. La

perfection des traits n'est dans ce tableau qu'un symbole ; les longs vêtements, expression de la pudeur, reportent tout l'intérêt sur le visage, et la physionomie, plus admirable encore que les traits, est comme la beauté suprême qui se manifeste à travers la beauté terrestre. Le Christ que sa mère tient dans ses bras est tout au plus âgé de deux ans ; mais le peintre a su merveilleusement exprimer la force puissante de l'être divin dans un visage à peine formé. Le regard des anges enfants qui sont placés au bas du tableau est délicieux ; il n'y a que l'innocence de cet âge qui ait encore du charme à côté de la céleste candeur ; leur étonnement à l'aspect de la Vierge rayonnante ne ressemble point à la surprise que les hommes pourroient éprouver ; ils ont l'air de l'adorer avec confiance, parcequ'ils reconnoissent en elle une habitante de ce ciel qu'ils viennent naguère de quitter.

La Nuit du Corrège est, après la Vierge de Raphaël, le plus beau chef-d'œuvre de la galerie de Dresde. On a représenté bien souvent l'adoration des bergers ; mais comme la nouveauté du sujet n'est presque de rien dans le plaisir que cause la peinture, il suffit

de la manière dont le tableau du Corrège est conçu pour l'admirer : c'est au milieu de la nuit que l'enfant sur les genoux de sa mère reçoit les hommages des pâtres étonnés, la lumière qui part de la sainte auréole dont sa tête est entourée a quelque chose de sublime ; les personnages placés dans le fond du tableau, et loin de l'enfant divin, sont encore dans les ténèbres, et l'on diroit que cette obscurité est l'emblème de la vie humaine avant que la révélation l'eût éclairée.

Parmi les divers tableaux des peintres modernes à Dresde, je me rappelle une tête du Dante qui avoit un peu le caractère de la figure d'Ossian dans le beau tableau de Gérard. Cette analogie est heureuse : Le Dante et le fils de Fingal peuvent se donner la main à travers les siècles et les nuages.

Un tableau d'Hartmann représente la visite de Magdeleine et de deux femmes nommées Marie au tombeau de Jésus-Christ ; l'ange leur apparoît pour leur annoncer qu'il est ressuscité ; ce cercueil ouvert qui ne renferme plus des restes mortels, ces femmes d'une admirable beauté levant les yeux vers le ciel pour y apercevoir celui qu'elles venoient chercher dans les ombres du sépul-

cre, forment un tableau pittoresque et dramatique tout à la fois.

Schick, un autre artiste allemand, maintenant établi à Rome, y a composé un tableau qui représente le premier sacrifice de Noé après le déluge ; la nature, rajeunie par les eaux, semble avoir acquis une fraîcheur nouvelle ; les animaux ont l'air d'être familiarisés avec le patriarche et ses enfants, comme ayant échappé ensemble au déluge universel. La verdure, les fleurs et le ciel sont peints avec des couleurs vives et naturelles qui retracent la sensation causée par les paysages de l'Orient. Plusieurs autres artistes s'essaient, de même que Schick, à suivre en peinture le nouveau système introduit, ou plutôt renouvelé dans la poétique littéraire ; mais les arts ont besoin de richesses, et les grandes fortunes sont dispersées dans les différentes villes de l'Allemagne. D'ailleurs, jusqu'à présent, le véritable progrès qu'on a fait en Allemagne, c'est de sentir et de copier les anciens maîtres selon leur esprit : le génie original ne s'y est pas encore fortement prononcé.

La sculpture n'a pas été cultivée avec un grand succès chez les Allemands, d'abord

parcequ'il leur manque le marbre qui rend les chefs-d'œuvre immortels, et parcequ'ils n'ont guère le tact ni la grace des attitudes et des gestes, que la gymnastique ou la danse peuvent seules rendre faciles ; néanmoins un Danois, Thorwaldsen, élevé en Allemagne, rivalise maintenant à Rome avec Canova, et son Jason ressemble à celui que décrit Pindare, comme le plus beau des hommes ; une toison est sur son bras gauche ; il tient une lance à la main, et le repos de la force caractérise le héros.

J'ai déjà dit que la sculpture en général perdoit à ce que la danse fût entièrement négligée ; le seul phénomène qu'il y ait dans cet art en Allemagne, c'est Ida Brunn, une jeune fille que son existence sociale exclut de la vie d'artiste ; elle a reçu de la nature et de sa mère un talent inconcevable pour représenter par de simples attitudes les tableaux les plus touchants, ou les plus belles statues ; sa danse n'est qu'une suite de chefs-d'œuvre passagers, dont on voudroit fixer chacun pour toujours : il est vrai que la mère d'Ida a conçu, dans son imagination, tout ce que sa fille sait peindre aux regards. Les poésies de madame Brunn font découvrir dans

l'art et la nature mille richesses nouvelles que les regards distraits n'avoient point aperçues. J'ai vu la jeune Ida encore enfant représenter Althée prête à brûler le tison auquel est attachée la vie de son fils Méléagre ; elle exprimoit, sans paroles, la douleur, les combats et la terrible résolution d'une mère ; ses regards animés servoient, sans doute, à faire comprendre ce qui se passoit dans son cœur ; mais l'art de varier ses gestes, et de draper en artiste le manteau de pourpre dont elle étoit revêtue, produisoit au moins autant d'effet que sa physionomie même ; souvent elle s'arrêtoit longtemps dans la même attitude, et chaque fois un peintre n'auroit pu rien inventer de mieux que le tableau qu'elle improvisoit ; un tel talent est unique. Cependant je crois qu'on réussiroit plutôt en Allemagne à la danse pantomime qu'à celle qui consiste uniquement, comme en France, dans la grace et dans l'agilité du corps.

Les Allemands excellent dans la musique instrumentale ; les connoissances qu'elle exige, et la patience qu'il faut pour la bien exécuter, leur sont tout-à-fait naturelles ; ils ont aussi des compositeurs d'une imagina-

tion très variée et très féconde; je ne ferai qu'une objection à leur génie, comme musiciens; ils mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font. Il faut dans les beaux-arts plus d'instinct que de pensée; les compositeurs allemands suivent trop exactement le sens des paroles; c'est un grand mérite, il est vrai, pour ceux qui aiment plus les paroles que la musique, et d'ailleurs l'on ne sauroit nier que le désaccord entre le sens des unes et l'expression de l'autre seroit désagréable: mais les Italiens, qui sont les vrais musiciens de la nature, ne conforment les airs aux paroles que d'une manière générale. Dans les romances, dans les vaudevilles, comme il n'y a pas beaucoup de musique, on peut soumettre aux paroles le peu qu'il y en a; mais dans les grands effets de la mélodie, il faut aller droit à l'ame par une sensation immédiate.

Ceux qui n'aiment pas beaucoup la peinture en elle-même attachent une grande importance aux sujets des tableaux; ils voudroient y retrouver les impressions que produisent les scènes dramatiques: il en est de même en musique; quand on la sent

foiblement on exige qu'elle se conforme avec fidélité aux moindres nuances des paroles; mais quand elle émeut jusqu'au fond de l'ame, toute attention donnée à ce qui n'est pas elle ne seroit qu'une distraction importune, et pourvu qu'il n'y ait pas d'opposition entre le poëme et la musique, on s'abandonne à l'art qui doit toujours l'emporter sur tous les autres. Car la rêverie délicieuse dans laquelle il nous plonge anéantit les pensées que les mots peuvent exprimer, et la musique réveillant en nous le sentiment de l'infini, tout ce qui tend à particulariser l'objet de la mélodie doit en diminuer l'effet.

Gluck, que les Allemands comptent avec raison parmi leurs hommes de génie, a su merveilleusement adapter le chant aux paroles, et dans plusieurs de ses opéras il a rivalisé avec le poëte par l'expression de sa musique. Lorsqu'Alceste a résolu de mourir pour Admète, et que ce sacrifice, secrètement offert aux dieux, a rendu son époux à la vie, le contraste des airs joyeux qui célèbrent la convalescence du roi, et des gémissements etouffés de la reine condamnée à le quitter, est d'un grand effet tragique. Oreste, dans Iphigénie en Tauride, dit: *Le calme rentre*

dans mon ame,—et l'air qu'il chante exprime ce sentiment; mais l'accompagnement de cet air est sombre et agité. Les musiciens, étonnés de ce contraste, vouloient adoucir l'accompagnement en l'exécutant, Gluck s'en irritoit et leur crioit: " N'écoutez pas Oreste, " il dit qu'il est calme, il ment." Le Poussin, en peignant les danses des bergères, place dans le paysage le tombeau d'une jeune fille, sur lequel est écrit: *Et moi aussi je vécus en Arcadie.* Il y a de la pensée dans cette manière de concevoir les arts, comme dans les combinaisons ingénieuses de Gluck; mais les arts sont au-dessus de la pensée: leur langage ce sont les couleurs ou les formes, ou les sons. Si l'on pouvoit se figurer les impressions dont notre ame seroit susceptible, avant qu'elle connût la parole, on concevroit mieux l'effet de la peinture et de la musique.

De tous les musiciens peut-être, celui qui a montré le plus d'esprit dans le talent de marier la musique avec les paroles, c'est Mozart. Il fait sentir dans ses opéras, et sur-tout dans le Festin de Pierre, toutes les gradations des scènes dramatiques; le chant est plein de gaieté, tandis que l'accompagne-

ment bizarre et fort semble indiquer le sujet fantasque et sombre de la pièce. Cette spirituelle alliance du musicien avec le poëte donne aussi un genre de plaisir, mais un plaisir qui naît de la réflexion, et celui-là n'appartient pas à la sphère merveilleuse des arts.

J'ai entendu à Vienne la Création de Haydn, quatre cents musiciens l'exécutèrent à la fois, c'étoit une digne fête en l'honneur de l'œuvre qu'elle célébroit; mais Haydn aussi nuisoit quelquefois à son talent par son esprit même; à ces paroles du texte *Dieu dit que la lumière soit, et la lumière fut*, les instruments jouoient d'avance très doucement, et se faisoient à peine entendre, puis tout à coup ils partoient tous avec un bruit terrible, qui devoit signaler l'éclat du jour. Aussi un homme d'esprit disoit-il *qu'à l'apparition de la lumière il falloit se boucher les oreilles.*

Dans plusieurs autres morceaux de la Création la même recherche d'esprit peut être souvent blâmée; la musique se traîne quand les serpents sont créés; elle redevient brillante avec le chant des oiseaux, et dans les Saisons aussi de Haydn ces allusions se multiplient plus encore. Ce sont des *con-*

cetti en musique que des effets ainsi préparés; sans doute de certaines combinaisons de l'harmonie peuvent rappeler des merveilles de la nature, mais ces analogies ne tiennent en rien à l'imitation qui n'est jamais qu'un jeu factice. Les ressemblances réelles des beaux-arts entre eux et des beaux-arts avec la nature dépendent des sentiments du même genre qu'ils excitent dans notre ame par des moyens divers.

L'imitation et l'expression diffèrent extrêmement dans les beaux-arts : l'on est assez généralement d'accord, je crois, pour exclure la musique imitative; mais il reste toujours deux manières de voir sur la musique expressive; les uns veulent trouver en elle la traduction des paroles, les autres, et ce sont les Italiens, se contentent d'un rapport général entre les situations de la pièce et l'intention des airs, et cherchent les plaisirs de l'art uniquement en lui-même. La musique des Allemands est plus variée que celle des Italiens, et c'est en cela peut-être qu'elle est moins bonne; l'esprit est condamné à la variété, c'est sa misère qui en est la cause; mais les arts, comme le sentiment, ont une

admirable monotonie, celle dont on voudroit faire un moment éternel.

La musique d'église est moins belle en Allemagne qu'en Italie, parceque les instruments y dominent toujours. Quand on a entendu à Rome le *Miserere*, chanté par des voix seulement, toute musique instrumentale, même celle de la chapelle de Dresde, paroît terrestre. Les violons et les trompettes font partie de l'orchestre de Dresde pendant le service divin, et la musique y est plus guerrière que religieuse; le contraste des impressions vives qu'elle fait éprouver avec le recueillement d'une église n'est pas agréable; il ne faut pas animer la vie auprès des tombeaux: la musique militaire porte à sacrifier l'existence, mais non à s'en détacher.

La musique de la chapelle de Vienne mérite aussi d'être vantée; celui de tous les arts que les Viennois apprécient le plus, c'est la musique; cela fait espérer qu'un jour ils deviendront poëtes, car, malgré leurs goûts un peu prosaïques, quiconque aime la musique est enthousiaste, sans le savoir, de tout ce qu'elle rappelle. J'ai entendu à Vienne le *Requiem* que Mozart a composé

quelques jours avant de mourir, et qui fut chanté dans l'église le jour de ses obsèques; il n'est pas assez solennel pour la situation, et l'on y retrouve encore de l'ingénieux, comme dans tout ce qu'a fait Mozart; néanmoins, qu'y a-t-il de plus touchant qu'un homme d'un talent supérieur, célébrant ainsi ses propres funérailles, inspiré tout à la fois par le sentiment de sa mort et de son immortalité! Les souvenirs de la vie doivent décorer les tombeaux, les armes d'un guerrier y sont suspendues, et les chefs-d'œuvre de l'art causent une impression solennelle dans le temple où reposent les restes de l'artiste.

FIN DU TOME SECOND.

De l'Imprimerie de Richard Taylor et Co., Shoe-Lane, à Londres.