

HH d 65

8° d 831 (33)

" MAITRES DE L'ART MODERNE "

J.-B. JONGKIND

PAR

PAUL COLIN

*60 planches hors texte
en héliogravure*



LES ÉDITIONS RIEDER

7, Place Saint-Sulpice, 7

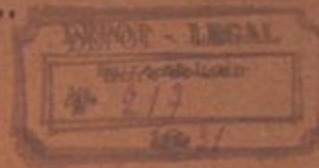
PARIS

M. CM. XXXI

23.595



cole
" MAITRES DE L'ART MODERNE "



JONGKIND

PAR PAUL COLIN
avec soixante planches hors
texte en héliogravure



***** LES ÉDITIONS RIEDER *****

7, PLACE SAINT - SULPICE, 7. — PARIS

DU MÊME AUTEUR :

Aux ÉDITIONS RIEDER, PARIS :

Allemagne, 1918-1921.
Vincent Van Gogh.

Aux ÉDITIONS CRÈS, PARIS :

Correspondance de Rubens, traduction nouvelle avec introduction
et notes (Bibliothèque Dionysienne, 2 volumes).
Notes sur l'Impressionnisme.
Constantin Guys (collection Ganymède).

Aux ÉDITIONS DES « CAHIERS DE BELGIQUE », BRUXELLES :

La Peinture belge depuis 1830.
Eugène Laermans.

Aux ÉDITIONS G. VAN OEST, PARIS ET BRUXELLES :

La Gravure et les Graveurs. Essai de bibliographie (2 volumes).

CHEZ G. KIEPENHEUER, POTSDAM :

James Ensor.

J.-B. JONGKIND

I

Au seuil d'une étude qui va s'efforcer de déterminer les caractères principaux de l'art et de l'apport de Johann-Barthold Jongkind, il faut souligner la bizarrerie du sort qui, à deux reprises, enleva à l'école hollandaise du XIX^e siècle son meilleur maître pour l'enrôler sous la bannière et sous l'égide de la peinture française. La chose est d'autant plus surprenante que le XIX^e siècle hollandais est, dans son ensemble, d'une honnête médiocrité et, par exemple, incomparablement moins riche que l'école belge. Or, aucun élément de valeur, hormis Evenepoel, ne déserta les rangs de celle-ci. Jongkind et Van Gogh, au contraire, sont les seuls génies que vit naître, depuis cent ans, la vieille patrie de Rembrandt et de Vermeer, — avec ce George-Hendrik Breitner auquel l'avenir finira bien par accorder la place qui lui est due à leurs côtés dans l'admiration des hommes.

Jongkind et Van Gogh : une curieuse, une obsédante analogie rapproche leurs deux vies et aussi leurs deux âmes dépourvues d'audace, de force et de volonté. L'un et l'autre, indifférents à la gloire et à ces satisfactions de vanité qui nourrissent les espoirs et les efforts de tant de peintres, poursuivent une carrière en ligne brisée, interrompue à tout instant, coupée de brusques détours, — lancée au hasard des rencontres, des découvertes, des frénésies. Tous deux sortent de la petite bourgeoisie provinciale, celle qui rôde autour des fonctions publiques et des places de pasteurs. Tous deux passent leur enfance dans l'étroite dépendance de toutes les conventions sociales et religieuses, avec des parents écrasés à la fois par l'armature de leur caste et par les difficultés d'élever proprement une escouade d'enfants. Tous deux connaissent les privations discrètes, la pauvreté qui se cache et qui est plus lourde que la vraie misère, et tous deux trouvent dans la grandeur tragique des ciels mouvants de la Meuse inférieure, dans le jeu des lumières grises sur les vastes horizons, dans la contemplation des voiles sur les flots plombés des canaux et des fleuves une compensation inattendue à la médiocrité quotidienne de leur vie. Plus tard, tous deux dépenseront les meilleures forces de leur jeunesse dans un galop furieux et passionné,

sourds à tous les appels de la raison et à toutes les prières de la tendresse, — et tous deux, cependant, avoueront à haute voix leur horreur de la solitude et la nécessité de s'appuyer sur une amitié. Et sans honte ils accepteront d'autrui leur abri et leur pain.

Il faut attendre longtemps avant de voir disparaître l'analogie. Car Jongkind ne souffre pas de porter en lui un cœur trop lourd et des aspirations trop imprécises. A l'heure où la tragédie apparaît devant lui, il recule, — et au lieu de mourir à trente-sept ans, en plein orage, il préférera se soumettre à la double tutelle de ses amis et d'une femme et prolonger jusqu'à un âge avancé une existence monotone et lente. J'ai dit que Van Gogh et Jongkind avaient eu besoin d'appui. Il est possible que si Théo Van Gogh avait pu quitter son foyer et son métier pour suivre pas à pas la carrière de son frère, l'enfermer dans les cadres d'une affection jalouse et impérieuse, le tenir à l'abri des chimères et des tentations, Vincent ne serait pas mort à Auvers et aurait connu, lui aussi, l'indifférence des crépuscules alanguis. Si généreuse et si affectueuse qu'elle fût, l'amitié de son frère garde, en effet, une valeur théorique qui, souvent, n'a aucune influence sur les actions quotidiennes de Vincent. Jongkind, laissé à lui-même, aurait sans doute succombé à son mauvais sort quand, hôte assidu et misérable des bouges de Rotterdam, il toucha un instant aux limites mêmes du désespoir et de la folie. Aussi peut-on dire que leur vie reste semblable jusqu'au jour où la chance divorça leurs destinées.

Il faut souligner, d'ailleurs, que leurs réactions devant un sort analogue furent différentes ou, pour mieux dire, que leurs caractères offraient dès l'abord des dissemblances importantes. Jongkind n'a jamais connu l'étreinte du mysticisme qui paralysa si longtemps Van Gogh. Il est dépourvu, à un degré presque inconcevable, de toute préoccupation littéraire ou philosophique. Tandis que Vincent dévore avec passion, et non sans y perdre parfois le sens de l'orientation, une bibliothèque disparate où le meilleur voisine avec le pire, — sociologues, moralistes, poètes, romanciers, — Johann-Barthold n'affiche aucune curiosité de cet ordre ; ses lettres, son journal ne révèlent pas le titre d'un seul livre qui l'aurait retenu.

Mais Jongkind, par contre, est peintre dès l'adolescence : sa vocation est irrésistible et très clairement exprimée. Van Gogh, lui, ne parviendra à la peinture qu'après de sérieux détours et par le chemin du passe-temps. En outre, son esprit religieux l'y poussant, il considérera son art comme une

manière de sacerdote ; Jongkind y verra surtout un métier. Et. il lui arrivera de se disputer avec son marchand de tableaux.

La même divergence apparaît, au surplus, dans les autres domaines et jusque dans leur vie intime : quand Van Gogh, à Amsterdam, se met en ménage avec l'affreuse mégère qui lui apporte une nichée complète d'enfants, c'est avec l'espoir et le souci d'opérer une rédemption, et il lui faudra de longs mois pour s'arracher à ses illusions et à son apostolat. Jongkind, quand il rencontre M^{me} Fesser, comprend d'un coup d'œil les avantages qu'il peut retirer de cette liaison ou s'il ne les juge pas, il les devine, il les sent. Et pendant trente ans il y restera fidèle.

Est-il moins romantique que Van Gogh ? On peut choisir ce mot, pourtant très imprécis, pour résumer son caractère et la courbe de sa vie. Je préfère dire, cependant, qu'il supporta la misère avec moins de majestueuse indifférence, avec moins de vraie grandeur. L'homme, — j'oserais presque dire, au risque d'être moi-même accusé de vaine rhétorique, la bête humaine, — est moins noble, moins parfait. Jongkind est plus peintre dans le sens banal, — et presque péjoratif, — du mot. L'inquiétude, la fièvre, la foi lui manquent, qui portent Van Gogh non toujours dans notre admiration, mais dans notre compassion, au-dessus des autres hommes.

Jongkind, lui, est une machine à percevoir les jeux magiques de la lumière et de l'ombre, du soleil et du brouillard, des lignes et des couleurs, et à interpréter aussitôt, crayon et pinceau à la main, cette perception oculaire. Tout lui est indifférent hormis les spectacles qui, à chaque détour du chemin, s'imposent à l'attention de son œil. Il y a là un phénomène essentiel et mystérieux, une sorte de force instinctive dont il ne s'affranchit jamais. Elle le poursuit comme une hantise et souvent il en souffre. Mais dès qu'il aborde la ville, la campagne, la mer, dès qu'il quitte son atelier, il est en proie à cette frénésie du dessin, à cette fureur de la notation. Je ne sais si on peut dire que c'est en elle que réside la grandeur de Jongkind ; mais on y trouve, en tout cas, le secret de son génie.

Machine à percevoir : elle déchire en deux lambeaux sa vie d'artiste et ne lui laisse aucun repos : d'une part, il y a l'aquarelliste, l'homme qui pose en quelques traits et quelques touches sur un papier quelconque l'essentiel du paysage qui l'entoure, et, d'autre part, il y a le peintre très habile qui, dans son atelier, exécute avec une conscience et un brio auxquels il serait inique

de ne pas rendre hommage les tableaux appliqués que réclament ses amateurs. Il songe bien, parfois, qu'il serait agréable de peindre des tableaux aussi spontanés, aussi gratuits, aussi imprévus que ses aquarelles et conformes à ses préférences instinctives, aux traditions hollandaises dont, malgré tout, il se sent pénétré. Mais il s'incline devant les nécessités de la vie quotidienne : « Il n'y a pas dans ce moment-ci, écrit-il le 14 décembre 1852, un peintre des clairs de lune à Paris. Je tâcherai de me faire adopté (sic) sans abandonner mes combats navalles (sic) et mes tableaux que je veux faire un jour quand je serai plus heureux et quand j'aurai un peu de succès avec mes ouvrages... M. Isabey est supérieurement bon pour moi et me donne de ses conseils (sic) surtout pour que je fasse des clairs de lune. Je ne crois pas qu'il faut faire seulement des clairs de lune ; enfin, c'est orriginalité (sic) pour moi, mais je n'oublierai pas le soleil. »

On n'imagine guère Van Gogh se soumettant pendant des années à fabriquer en série des tableaux qui ne l'auraient pas intéressé, afin de conquérir, puis de satisfaire des acheteurs. La volonté de ceux-ci est une règle que Jongkind ne songera jamais à violer, dont il ne s'affranchira pas. Il ne veut pas opter entre son plaisir, sa liberté de créateur et sa complaisance envers les amateurs. Il n'y a chez lui ni le dédain tumultueux d'un Courbet, ni le douloureux entêtement d'un Manet, ni l'insouciance magnifique d'un Gauguin. Il se contente de sauvegarder sa personnalité en construisant une barrière étanche entre son travail spontané et sa besogne d'artisan.

On n'insistera jamais assez sur cette barrière qui, sa vie durant, partagea son activité. J'aurai l'occasion d'y revenir plus loin et je n'hésiterai pas à me répéter, tant on découvre ici la clé de sa vie et de son œuvre. Si Jongkind n'avait été que le peintre appliqué des marines, des nuits lunaires et des vues de port, il ne tiendrait pas, dans l'histoire de la peinture moderne, une place beaucoup plus grande qu'un Cals ou qu'un Lépine, parmi les « bons peintres » de paysage de l'équipe réaliste. Mais toute cette partie de son travail qu'il sut accomplir sans effort et presque involontairement, le monceau de notations à l'aquarelle et au crayon qu'il accumula depuis ses premiers pas à l'atelier Schelfhout jusqu'à la veille de sa mort dans le Dauphiné, a sauvé sa mémoire et assuré à son nom l'attention de tous ceux qui cherchent passionnément à pénétrer le mystère de la peinture.

Jongkind doit à cette fringale de mise en notes une méthode de travail qui ne subira aucune modification et qui imprimera à toute son esthétique sa plus heureuse direction. La plupart de ses tableaux, en effet, ne sont que la transposition à tête reposée d'une aquarelle tracée, — en quelques traits et en quelques taches, — « sur le motif ». Si, dans ses vues de Hollande, on trouve des compositions plus arbitraires, fabriquées entièrement avec des éléments vraisemblables mais théoriques (le canal, le pont-levis, le moulin et la lune), par contre, tous ses tableaux de Honfleur, de Paris et du Dauphiné sont des transcriptions fidèles d'aquarelles ou de dessins qui, pour la plupart, existent encore. La conséquence d'une telle méthode est facile à apercevoir : une notation, superposant à une armature de traits quelques taches de lavis, synthétise — on pourrait presque dire schématise — le paysage et le réduit à ses éléments principaux. Je sais bien que certaines aquarelles sont très poussées, fouillent sans mièvrerie les détails les plus subtils et décrivent chaque plan avec ses particularités ; mais ces aquarelles-là sont relativement peu nombreuses et datent toutes ou presque toutes de la dernière décade de sa vie, quand, pris au jeu, il voulait faire de son aquarelle autre chose qu'un simple document. La plupart du temps, il se contentait de saisir au vol un effet de lumière ou de couleur sur la courbe d'un paysage. Il arrivait, de la sorte, à réduire le spectacle qui l'attirait à une juxtaposition de tons et de traits d'une franchise parfaite.

Quand il entreprenait, dans la suite, de ressusciter sur sa toile le paysage qui l'avait ému, il en retrouvait les notes principales, les centres d'intérêt, c'est-à-dire l'âme, et il ne pouvait plus compter que sur sa mémoire pour reconstituer les détails et la narration. Il fut conduit ainsi à considérer qu'un tableau était fini quand les valeurs y avaient trouvé leur place et y jouaient leur partie. Comme dans ses aquarelles, il s'attacha beaucoup plus à évoquer le paysage qu'à le décrire, et il restreignit ses préoccupations à l'ordonnance, à la mise en page et à l'harmonie de la gamme principale. A l'époque où il adopta une telle esthétique, le paysage était encore enfermé dans les règles d'une stricte calligraphie : il suffit de rappeler ici les marines de Gudin et les compositions très artificielles de Isabey. Parmi celles de ses confrères, les œuvres de Jongkind paraissaient esquissées, et lui-même s'en accuse dans certaines de ses lettres.

Mais il n'y pouvait rien. Son art ne dépendait d'aucune théorie préconçue, d'aucun code impératif. Il était l'expression logique et directe de son tempérament, de sa vision, de la force intérieure et profonde qui l'avait

poussé à peindre. Jamais il n'aborda un tableau avec une idée de démonstration ni avec la volonté de réfuter une théorie adverse.

Il ne se rallia jamais à aucune école et n'adopta aucun code. Pourtant la peinture commençait à subir l'assaut des théoriciens et les peintres abordaient l'ère du manifeste et du groupement. Si, en 1863, il participa au célèbre Salon des Refusés, qui fut pour plusieurs des exposants l'antichambre de la gloire, il y alla en pleine indépendance et sans souscrire à un mouvement prolongé. Et jamais il ne consentit à se joindre, chez Durand-Ruel ou ailleurs, aux expositions du groupe dit impressionniste. Il ne semble pas qu'il ait eu des relations personnelles avec Manet. Il ne fut lié avec Monet et Boudin que par une camaraderie assez vague. Et quand Van Gogh mourut, quelques mois avant lui, les deux peintres ne s'étaient jamais rencontrés. Isolé, il le fut jusque dans sa vie : ni compagnons ni élèves. Le premier peintre qui se soit appliqué à étudier son œuvre, à démonter les rouages de sa technique, à analyser ses procédés est Paul Signac, — et Jongkind était mort depuis plus de trente-cinq ans.

La carrière de Jongkind est d'une surprenante unité. Les différences techniques qui séparent les œuvres du début de sa carrière et celles de la fin sont si rares et si peu apparentes qu'il faut les étudier minutieusement pour les déterminer. Certes, la gamme change et la palette s'éclaircit jusqu'aux symphonies de gris argentés ; mais la structure et la conception restent analogues. La seule évolution qui soit perceptible vers la fin de sa vie est dans la touche, dans la façon de la poser sur la toile et dans le rôle qui lui est confié. Et cette évolution-là, c'est encore sous l'influence des notations de paysage et d'atmosphère qu'elle se manifeste : on peut dire que les premières applications de la touche divisée qu'on voit apparaître dans les tableaux de Jongkind vers 1875 sont la traduction sur la toile et dans la technique à l'huile des taches juxtaposées de la technique à l'aquarelle. L'homme cherche un moyen de faire vibrer certains tons et des rapports de tons comme il le fait sur son papier en réservant les blancs.

Encore une fois, rien n'est préconçu. Jongkind ne se préoccupe pas d'innover ni de renverser l'enseignement traditionnel des vieux académiciens. Il se contente d'improviser un moyen de traduire sa perception première. Alors que les maîtres impressionnistes veulent restituer, dans toute sa fraîcheur, l'intensité des paysages qui les entourent et se soumettent volontairement à tous les caprices de la nature, Jongkind, pratiquant un art beaucoup plus arbitraire et beaucoup plus subjectif, se

contente de fixer les motifs de son émotion picturale, non sans avoir soigneusement choisi ses paysages au point de corriger la nature quand quelque élément lui déplait.

Il y a de la sorte entre le Hollandais et les peintres qui vont bouleverser les règles de son art une différence essentielle et irréductible. C'est dire que si Jongkind peut logiquement se ranger parmi les précurseurs de l'impressionnisme il ne peut pas, au contraire, jouer ce rôle d'artiste de transition entre le réalisme et l'impressionnisme que la critique lui a trop souvent attribué.

Et d'abord Jongkind ne vient pas du réalisme : il est le frère cadet des maîtres hollandais du XVII^e siècle, « avides de quiétude autant que de vérité », comme l'a dit excellemment Roger Marx, mais qui surent toujours plier la vérité au rythme de leurs sensations et de leurs émotions. Si Vermeer de Delft, si Jan Van Goyen, si W. Van de Velde avaient été des réalistes, la Hollande de leurs tableaux aurait eu les tons minutieux et anecdotiques que les Berckheyde et les Ekels juxtaposèrent sagement sur leurs toiles. Et nous n'aurions jamais su, à travers leurs larges symphonies d'ambre et de brume, que leur pays déchire aux quatre vents l'angoisse d'une lutte séculaire entre les hommes et l'Océan.

Jongkind n'a jamais subi la loi du sujet, le prestige du « motif », la volonté de la nature. Même dans ses œuvres les plus mercantiles, fabriquées pour obtenir la faveur des amateurs, il transpose, crée, bouscule la réalité.

Et parallèlement, il ne conduit pas à l'impressionnisme. J'ai dit comment, cherchant leur bien de-ci de-là, les théoriciens de la nouvelle école relevèrent avec raison, tels un enseignement et une porte ouverte sur l'avenir, certaines de ses interprétations, quelques-uns de ses moyens techniques d'expression. Mais les impressionnistes orthodoxes eussent été suffoqués de surprise et d'indignation à l'idée de peindre dans un atelier dauphinois des paysages de Hollande, vingt ans après avoir quitté ce pays. Et le procédé même de Jongkind, notant d'abord à l'aquarelle le schéma d'un tableau qu'il réalise ensuite dans la lumière banale et conventionnelle d'une chambre fermée, heurtait de front leurs théories les plus chères, les plus sévères, les plus impératives.

C'est par l'examen de leurs défauts qu'on aperçoit l'orientation divergente des peintres. On peut en faire ici une expérience nouvelle ;

tandis que les impressionnistes ont fini par enfouir leur art dans la monotonie du procédé qui les avait conquis, Jongkind lasse par la monotonie de ses sujets. Je ne parle pas de ses aquarelles, encore qu'elles n'échappent pas elles-mêmes à une mise en page panoramique, avec une armature de lignes fuyantes s'appuyant sur des verticales. Mais ses tableaux, où pourtant, comme l'a dit Paul Signac, « jamais la sensibilité ne cède à l'adresse », enferment toujours un effet très composé dans une gaîne d'éléments identiques. Alors, si parfaits que soient ceux-ci, si harmonieux que soient leur rapport et leur ordonnance, si habile que soit l'émotion dont ils se prévalent, on finit par découvrir chez Jongkind une mentalité de peintre très spécialisé, — comme la Hollande en connut à toutes les époques et jusqu'à la récente école de La Haye, où Mauve et les Maris surent hausser leur réputation au pinacle, — mais aussi très indifférent.

Le mensonge de la carrière du peintre se révèle à nouveau quand on l'examine sous cet angle nouveau ; divorce entre ses œuvres libres et spontanées et ses toiles commercialisées. J'ai dit qu'on y revient toujours comme à un carrefour essentiel de sa destinée. Il est certain que l'atavisme du fonctionnaire et du petit bourgeois hollandais se retrouve en lui, et qu'à l'heure où sa vie devint d'une banalité sans espoir et, en tout cas, sans exemple, il n'en souffrit nullement. Malgré les orages de sa jeunesse, malgré les vices dont il fut l'esclave, malgré ses pauvres loufoqueries, Jongkind est un stable. Il apporte dans les situations les plus inattendues et par certains côtés les plus ahurissantes, comme l'aventure du ménage Fesser, une imperturbable sérénité, une absence de passion qui surprend et qui déconcerte. Non seulement il n'est pas dévoré, dans sa vie morale, par le feu intérieur qui consume Van Gogh, mais dans le domaine même de son art il ignore l'inquiétude de Cézanne, la volonté de conquête de Delacroix, — voire même le pauvre panache de théâtre dont son maître Isabey était si fier.

Mais quand il parcourait les campagnes de France et de Hollande, il ouvrait sur tous les spectacles de la vie un œil d'enfant toujours émerveillé et toujours heureux. Et grâce à cette tendresse infinie, il sut renouveler, dans la peinture contemporaine, la notion même de la sincérité.

II

La vie de Jongkind s'articule en deux panneaux que relie une charnière de cinq années : le séjour de Rotterdam, où l'artiste connut la pire déchéance, la déroute mentale, morale et physique. Le premier panneau réunit les années de jeunesse et d'apprentissage, l'adolescence en Hollande, la rencontre d'Isabey, le séjour à Paris dans une misère discrète sinon même un peu mystérieuse, l'appel du réalisme qui le tente et le déçoit en même temps, et enfin la perte d'équilibre qui le précipite dans l'exil de Rotterdam. Le second Panneau se résume dans la tutelle de M^{me} Fesser. Amour ou calcul ? Il y a de nouveau du mystère dans sa destinée.

Johann-Barthold Jongkind est né dans un hameau de la province d'Over-Yssel, — dans la partie de la Hollande où la nature n'est que sable, embruns et nuages alanguis comme des lourdes fumées, — le 3 juin 1819. Sa naissance est accueillie avec indifférence et lassitude : cinq enfants, dont l'aîné a treize ans et le plus jeune trois, constituent déjà une bien lourde charge pour ce ménage de petit fonctionnaire rural. Car ses parents ont un rang à tenir et ils font d'infatigables efforts pour éviter que leurs voisins aperçoivent la misère qui leur pèse aux épaules. Le père de Van Gogh était pasteur et il pouvait avouer sa pauvreté ; celui-ci est percepteur des impôts et il doit l'ignorer. La seule ressource qui lui reste quand on a deviné son secret, c'est de solliciter un déplacement, de fuir au loin, de retrouver un prestige neuf auprès d'une population nouvelle. Peu de temps après la naissance de Jongkind, le fonctionnaire endetté obtint de la sorte un changement de résidence et s'en fut à Vlaardingen sur la Meuse, entre Rotterdam et la mer.

C'est là, au cœur même de la Hollande des grands horizons et des vastes ciels, près du fleuve encombré de voiliers gémissants, que le peintre prit contact avec le monde et avec la vie. L'atmosphère familiale s'appesantissait chaque jour ; le calvinisme ne rit pas volontiers et les fonctionnaires du roi sont gens de tradition. Le mariage de sa sœur avec un pasteur, quand il a douze ans, n'est pas une occasion d'allégresse et ses

frères ne souffrent aucunement de la discipline, puisqu'ils embrassent avec joie la carrière des finances. Lui songe vaguement à devenir marin, mais son père le semonce et il s'incline devant les nécessités d'une existence plus bourgeoise et mieux assurée : il sera clerc de notaire. Chacun applaudit à cette sage résolution, qui redoutait les aspirations que son adolescence avait vainement cherché à exprimer ; on se félicite de le garder dans la ligne droite, dans une carrière d'avenir.

Mais son père meurt brusquement en 1836. Et quelques mois plus tard, Johann-Barthold abandonne à la fois le bureau de son patron et la maison de sa mère et va s'inscrire, à La Haye, parmi les élèves de l'Académie. C'est un enfant perdu et réprouvé. Ses frères se détournent de lui et sa mère le maudit. On connaît le scénario, et bien qu'il s'applique parfaitement à Jongkind, il est inutile d'y insister davantage.

La gloire de l'Académie de La Haye s'appuyait sur celle d'un de ses maîtres : Schelfhout. C'était un brave homme, déjà quinquagénaire, et qui avait, au début du siècle, fait figure de rénovateur. En effet, il s'était heurté à cette époque aux formules désuètes dans lesquelles les vieux maîtres enfermaient, disaient-ils, la leçon du XVII^e siècle, et il avait prêché avec une véhémence sonore le respect de la nature, la nécessité de vérifier devant elle impressions et soucis d'éloquence et de briser les cadres d'une esthétique vouée tout entière aux théories.

Les gens qui rencontrent aujourd'hui un tableau de Schelfhout, mariniste, paysagiste, peintre de genre, ont quelque peine à se représenter que cet homme opposa aux formules d'autrui un appel à l'indépendance et à la vérité. Mais ils seraient injustes, cependant, s'ils lui refusaient un certain sens de la nature et même un lyrisme qui, pour être étriqué, n'en était pas moins sincère et généreux. Ils seraient plus injustes encore en ne retrouvant pas, dans ses mises en page et ses compositions, un souci de vérité et de renouvellement que la peinture hollandaise avait ignoré durant tout le XVIII^e siècle.

Jongkind se présenta à Schelfhout et lui plut. Le peintre glorieux prit en amitié le jeune apprenti et, sentant en lui une tendresse pour la nature qui manquait à beaucoup de ses compagnons, il en fit son élève préféré. Je dirai sans tarder que l'influence de Schelfhout sur Jongkind fut profonde et décisive et que personne, dans la suite de sa carrière, n'en exerça une

comparable. Schelfhout imposa à Jongkind l'amour de la nature, c'est-à-dire du paysage quotidien, banal et vrai. Et dégageant une aspiration vague qu'il avait en lui et qu'engendrèrent peut-être ses heures d'enfant passées sur les bords de la Meuse à suivre la course des nuages noirs, le conflit des marées et les voilures échafaudées dans le vent, il l'entraîna à fixer, en quelques traits de crayon et de lavis, les caractères principaux des spectacles qui se déroulaient devant lui.

Grâce à son maître, Jongkind s'adonna à l'aquarelle dès ses premiers essais et il contracta l'habitude de composer ses toiles dans l'atmosphère indifférente de l'atelier, non point d'après des formules judicieuses, mais d'après des notations précises et sincères. Certes, Schelfhout n'avait pas prévu que son élève confierait à ces notations un rôle nouveau, essentiel et considérable. Tandis qu'il ne prétendait se servir de ses aquarelles que pour poser, d'une façon plus réelle et plus nouvelle, les lignes principales d'un paysage, Jongkind, lui, s'en servit dès ses débuts pour saisir, pour résumer, pour enfermer l'impression colorée, c'est-à-dire l'âme du tableau.

Pendant plusieurs années, le jeune peintre s'appliqua de son mieux. Grâce à cette discipline de la notation aquarellée qu'on transpose ensuite sur la toile, il résiste bien aux excès d'analyse et de minutie narrative qui menacent la plupart des débutants. Il a saisi dès l'abord la règle de la structure et de la forme et il lui reste fidèle, si bien qu'on découvre dès cette époque les éléments qui caractériseront, trente ans plus tard, les paysages de sa maturité. Et tandis qu'il s'évertue à pénétrer les mystères de la peinture et à acquérir une habileté suffisante pour éviter les pièges de la technique, Schelfhout obtient pour lui le plus efficace et le plus utile des encouragements : une pension royale, renouvelable, — et renouvelée, — chaque année. Et poussant plus loin dans la voie de l'amitié et du désintéressement, il présente son élève à Isabey lors d'un voyage que ce dernier fit en Hollande en 1845, et le lui recommande avec tant de chaleur que le maître français invite son jeune confrère à venir le voir à Paris et, éventuellement, à Prendre un chevalet dans son atelier.

Jongkind ne se fait pas prier. Il abandonne Schelfhout, La Haye et les canaux bordés de moulins dont il fait, dans les tableaux assez rares de cette époque, son motif préféré. Il accourt à Paris, retrouve Isabey, qu'il admire avec une frénésie dont on a quelque peine aujourd'hui à comprendre

l'ardeur, et s'adonne sous sa direction à la peinture de marines. Si surprenante que puisse être cette constatation, il faut bien reconnaître que l'influence de son maître parisien fut moins profonde et moins décisive sur Jongkind que celle du brave Schelfhout. C'est aux procédés de celui-ci qu'il restera fidèle, à ses leçons, à sa volonté de réalisme, à l'attrait de la notation directe. On pourrait vérifier ici la distance qui sépare, dans le cœur même de l'art, le romantisme et le réalisme, comme on a vérifié plus haut, en s'appuyant sur l'œuvre de Jongkind, la différence entre le réalisme et l'impressionnisme orthodoxe. Isabey reste un lyrique, même quand il s'amuse à détailler, dans un coin d'intérieur, les satins et les velours des vêtements d'apparat. Jongkind l'aime et l'écoute ; il écoute d'autant plus volontiers que son maître l'introduit au Salon et obtient pour lui quelques commandes. Il subit le prestige d'une peinture cotée, célèbre, glorieuse ; il est trop pauvre et trop malin pour ne pas comprendre que le goût des amateurs est une loi dont on s'affranchit malaisément et que l'art d'Isabey est très commercial. Mais au fond de son cœur, il garde les aspirations d'exactitude et de vérité que Schelfhout avait comprises et fortifiées.

Isabey est très bon pour Jongkind. Il sera pendant dix ans, et malgré les aventures qui agiteront la vie de son élève et dont quelques-unes ne sont pas à son honneur, son meilleur guide et son soutien. Il lui procurera des clients, le sermonnera souvent ; mais à l'heure de la défaillance, il saura lui tendre en silence une main secourable. Il fera pour Jongkind plus qu'on eût pu logiquement attendre de lui. Mais, d'autre part, il multipliera ses efforts pour enfermer son élève dans les limites bien précises, — et parfois dorées, — d'un genre, d'une spécialité, et il prendra soin que cette spécialité ne puisse pas nuire à son propre commerce. A force d'en voir chez Isabey, Jongkind a peint, lui aussi, des batailles navales, et il semble y prendre goût. Et Isabey de redouter la concurrence et de lui donner « des conseils surtout pour que je fasse des clairs de lune », car « il n'y a pas dans ce moment-ci un peintre des clairs de lune à Paris ».

Jongkind, fraîchement arrivé à Paris, retrouve aussitôt un groupe de jeunes compatriotes qui hantent depuis quelques années les ateliers parisiens. Il se lie avec plusieurs d'entre eux, — parmi lesquels Jacob Israëls connaîtra plus tard, dans son pays, tous les feux de la gloire et de la fortune, — mais surtout avec Marinus Kuyttenbrouwer, dont on rencontre encore, dans les vieux hôtels de Belgique et de Hollande, des décorations

habiles où défilent, sous des frondaisons tumultueuses, des équipages de chasse à courre.

Kuyttenbrouwer introduisit son ami à l'atelier Picot, où il étudia la figure humaine, dessina, fit des académies, — d'ailleurs médiocres, — et se lia avec toute une jeunesse turbulente et désargentée dont il fut plutôt la victime que l'ami. Il ne faut pas attendre longtemps, en effet, pour Qu'apparaisse en Jongkind l'homme incomplet, l'être mal armé, apathique, dépourvu de ressort et d'énergie, que la vie va durement malmener. Ses débuts sous l'égide d'Isabey avaient été heureux, et il avait eu la joie de se voir, quelques mois après son arrivée à Paris, admis au Salon. Il avait trouvé des encouragements non seulement dans l'atelier du grand homme qui le protégeait, mais aussi chez Picot et à l'Académie Dupuis, qu'il fréquentait également. Et quelques artistes français, moins inquiétants que ses premiers camarades, l'avaient admis dans leur cercle. Je citerai surtout Chassériau, que Jongkind aima violemment, avant de se détourner brusquement de lui.

Mais il glissa bientôt dans une bohème très dépenaillée et il n'évita aucun des pièges sentimentaux que Paris lui tendit. Noce à bon marché et saouleries au vitriol, concubinages hâtifs et qui, peut-être, ne furent pas tous désintéressés, désespoirs sincères mais sans lendemain, et la vie lente et grise au fond des tavernes ou aux terrasses de Montmartre. Isabey l'entreprend, le morigène, se fâche et supplie selon les jours ; il fait mieux : il l'emmène à plusieurs reprises en Normandie, lui fait connaître Étretat et Fécamp, cherche à l'arracher à atmosphère empoisonnée où Jongkind se complaît. Quelques amis le ramènent avec constance vers les préoccupations esthétiques ; l'un d'entre eux, le Belge Eugène Smits, qui est riche, — et qui signera par hasard deux ou trois des plus beaux tableaux de l'école belge contemporaine avant de vivre un Interminable crépuscule, — se dévoue réellement pour arracher Jongkind à la misère morale et matérielle. Il sait que, livré à lui-même, il tombe aussitôt dans la débauche crapuleuse. Son ami ne lui a-t-il pas écrit un jour de franchise : « J'ai toujours besoin à un ami ou quelqu'un pour lui dire mes pensées à tort et à travers ? » Mais les tentations sont plus fortes que les bons conseils et les filles de Montmartre attirent facilement ce grand garçon de trente-trois ans dans leurs moins brillantes aventures. Et puis, il y a l'alcool à bon marché.

Les succès, cependant, ne lui ont pas manqué. Il a vendu des tableaux, et le roi de Hollande lui continue sa pension. Il a vu du pays et vécu dans l'intimité de son maître ; la critique s'est occupée de lui en termes déférents

et parfois chaleureux. Une excursion en Hollande, en 1848, l'a ramené vers son vieux Schelfhout, et celui-ci, plus attentif à ses croquis qu'à ses tableaux, non seulement l'a félicité, mais lui a donné le précieux conseil de peindre, sur les bords de la Seine, des vues de Paris. Enfin, en 1852, le jury du Salon le remarque et lui décerne une médaille. S'il avait marché d'un pas plus ferme et plus assuré, il pourrait envisager la vie d'un œil satisfait et il aurait de l'argent dans sa poche. Mais il est perdu de dettes ; il vit dans un taudis, à moins qu'il ne partage la chambre d'une compagne de rencontre ; sa santé est ébranlée par ses vices, par la frénésie qu'il apporte à s'y confier, et il a peur du lendemain.

Cette année 1852, celle de son premier succès officiel, coïncide avec la première des grandes crises dans lesquelles il faillit disparaître et dont une sorte de providence le sauva à chaque reprise. Eugène Smits et deux autres peintres belges qui attendaient la gloire et n'allaient pas tarder à l'obtenir, Alfred Stevens et Florent Willems, l'aidèrent à traverser celle-ci mais ils n'y seraient sans doute pas parvenus sans le concours d'un peintre obscur, nommé Sano, dont on peut dire qu'il fut le vrai sauveur de Jongkind. Il paya ses dettes, le renippa, lui acheta des toiles et des couleurs, l'installa de force devant son chevalet, veillant à sa porte comme à celle d'une maîtresse frivole, porta ses tableaux chez des marchands et les vendit pour son compte, et, devenant son banquier, il l'empêcha de dilapider en nouvelles folies le petit capital qu'il lui avait constitué. Je n'exagère pas : Jongkind était arrivé à ce point de déchéance et de détresse où les paroles les plus affectueuses ne peuvent plus rien, où l'amitié souffre en vain, où il faut non plus un conseiller ou un guide, mais un maître sévère, attentif et si visiblement généreux que les pires orages ne puissent pas entamer son prestige.

Isabey restait l'oracle que Sano ne mettait jamais en doute. Aussi toute la production de Johann-Barthold tourna-t-elle à cette époque autour des « clairs de lune », dont déjà critiques et amateurs vantaient les mérites. Car sans oublier « ses tableaux que je veux faire en jour quand je serai plus heureux et quand j'aurai un peu de succès avec mes ouvrages », Jongkind n'était plus capable de réagir, seul, contre la conspiration de bienveillances qui l'entourait.

La rencontre du réalisme, qu'il aborda par la porte de Troyon, desserra heureusement une étreinte qui menaçait de l'étouffer. Ce qui le frappe et le conquiert chez Troyon, il le dit sans ambages dans une lettre à Eugène Smits : « Troyon fait des beaux tableaux... Il fait des tableaux dans lesquels je voye une inspiration de la nature supérieure, qu'il veut reproduire fidèle. Vous savez, ses tableaux sont toujours des torraux et des vaches dans les prairies où on aspire la bonne air. » Je n'oserais pas insinuer que cette phrase de Jongkind est l'écho d'un divorce profond entre Isabey et lui ; mais elle témoigne d'une sorte de détente, d'une surprise presque joyeuse devant des tableaux où la vie quotidienne est saisie dans toute sa franchise et où, sans idées préconçues, la notion d'atmosphère, que Schelfhout et les peintres hollandais avaient conservée au premier rang de leurs traditions, devenait un élément essentiel de la peinture de paysage.

Si la rencontre de Troyon eut sur Jongkind une influence considérable, c'est parce qu'elle survenait à l'heure même où celui-ci cherchait des exemples et des leçons capables de le dégager de la fabrication en série des clairs de lune et des paysages normands. Dans les pâturages blaireautés de Troyon, il sentait un souci de vérité qu'Isabey n'avait pas. Et il sut l'appliquer à son cas, à son art, à ses recherches, en feuilletant les admirables croquis et les aquarelles de Paris qu'il avait accumulés dans ses cartons et dont chaque promenade sur les quais enrichissait la série.

Isabey n'approuvait pas l'amour de son élève pour les paysages urbains et fluviaux. Il les trouvait sans âme et dépourvus de ces transpositions, interprétations et stylisations qui, à ses yeux, faisaient le départ entre la « grande peinture » et le barbouillage d'écoliers. Il ne partageait pas cette volonté d'être sincère et vrai qui poussait Jongkind à s'installer sur les ponts de l'île Saint-Louis ou sur le Pont-Neuf et à situer, dans le brouillard ensoleillé qui monte de la Seine, les architectures apaisées du Louvre ou l'élancement de Notre-Dame. Mais déjà son prestige diminue et ses conseils restent lettre morte. Johann-Barthold consacre la plus grande partie de son temps, en 1852 et 1853, à réaliser une suite de tableaux parisiens, qui resteront, d'ailleurs, parmi ses plus remarquables.

Le succès qu'il avait remporté avec ses marines lunaires, il le retrouve avec ses vues de Paris. Des amateurs, des confrères achètent ses toiles et déjà, s'abandonnant à sa joie et à ses rêves d'opulence, le bon Hollandais écrit : « J'ai l'espérance de sortir l'été prochain avec des bottes vernis comme un vrai gentleman. »

Cette espérance ne se réalisera pas. Car bien qu'il ait hésité à se « faire de nouvelle alliance et amitiés avec d'autres personnages de la belle sexes », après le départ d'une maîtresse particulièrement chérie vers l'Amérique, il ne sort pas de ses embarras d'argent, de ses fièvres, de ses crises d'alcoolisme, de ses parties de noce qui durent une semaine et l'épuisent pour un mois.

Les lettres qu'il écrit à cette époque témoignent, cependant, d'une naïveté mitigée d'humour et rien n'est plus amusant que celle où il raconte à Smits la rencontre que Courbet, le héros du jour, et Couture ont eue au Divan devant « des hommes savants et des hommes de lettres » : la querelle devint si orageuse qu'un attroupement se produisit devant la boutique. Et déjà on attend une conclusion décisive à ce nouveau combat des Anciens et des Modernes. Mais « je crois que le résultat est que M. Courbet et que M. Couture se sont convenu qu'on parlera encore d'eux au bout d'un siècle ».

Courbet accapare aujourd'hui la scène. Il incarne le réalisme, et Troyon est refoulé dans la coulisse. L'autre ébranle l'école française, enfonce les barrières, menace les gens officiels, jongle avec des haltères énormes, roule des muscles comme des câbles de marine. Il est le bateleur déchaîné. Et Jongkind ne l'aime pas. Son art ne l'attire pas, ne l'inspire pas. Il le sent, au contraire, très différent du sien, — précisément parce qu'il vise à « démontrer » une doctrine, parce qu'il est apologétique. Jongkind n'a qu'une volonté : celle d'être un bon artisan. Courbet aspire au rôle glorieux de chef d'école. Jongkind reste, malgré tous les orages, préoccupé du métier, c'est-à-dire le fidèle disciple des peintres de son pays. Courbet, debout au tableau noir, enseigne aux peintres d'aujourd'hui et de demain le but, les limites et la mission de la peinture.

Jongkind écrit à Smits ces mots qui résument sa volonté, — et qui montrent en même temps avec quelle lucidité il avait su juger le péril dont souffrait son ami et dont il ne s'affranchira jamais : « Soyez heureux : pensé pas trop, mais désiné beaucoup. » C'est-à-dire : promenez-vous avec un carnet en main et dans la poche une boîte à lavis ; regardez les jeux du soleil et de la brume, l'enchevêtrement des lignes droites et des lignes brisées que font les ponts, les berges, les façades et les nuages, les éclairs en forme de virgules que lancent les eaux de la Seine à l'endroit où la carène d'une barge les déchire ; notez tout cela franchement, sainement, simplement. Et ne cherchez pas à enfermer toute la philosophie du monde ou tout un code d'esthétique sur les trois pieds carrés d'une toile. « Bien

attendu, continue-t-il, des pensées tout même. Je veux dire prenez pas tout trop sérieuse. » Car la peinture est affaire de métier et il ne faut pas se tuer à vouloir en changer les règles.

Mais il y avait des choses que Jongkind était bien obligé de prendre au sérieux : la suppression de la pension que le roi de Hollande lui avait renouvelée jusqu'alors. On est très puritain à La Haye, et bien que la légation des Pays-Bas n'eût guère d'indicateurs et de policiers à son service, elle avait fini par apprendre les écarts de vie du jeune pensionnaire royal. Les florins de la Liste civile servaient à enrichir les bistrots de Montmartre et les filles à souteneur : un tel usage parut inadmissible aux fonctionnaires hollandais, et Jongkind fut rayé de la liste des bénéficiaires.

Désastre. Car cette pension, malgré les tableaux vendus, restait la plus belle, la plus sûre et la meilleure partie de ses revenus. Celle qui lui permettait, aux heures de crise intense, de donner à ses créanciers une apparente satisfaction. Et cette pension était aussi le prétexte dont Isabey et ses amis se servaient pour obtenir des commandes et des subsides. Tout cela s'effondrait à la fois, et la misère apparut, menaçante, à la place de l'humble pauvreté.

L'année 1854 est tout entière absorbée par une lutte de tous les jours contre la faim. Sano, Smits, Stevens, Isabey s'y intéressent, mais Jongkind les décourage par son ingratitude. A chaque moment il leur échappe, il disparaît dans les bas-fonds, où il a tant de camarades, il se vautre dans la noce la plus crapuleuse, celle qui rapporte de l'argent quand, à l'aube d'une nuit de beuverie, les compagnes rentrent de la chasse galante. J'ai parlé au début de ce livre de Van Gogh et de son calvaire. Et voici que j'ai honte comme de l'avoir calomnié. Car jamais, aux pires heures de sa carrière, Vincent n'a abandonné cette hantise de rédemption et de vie supérieure qui, dès l'enfance, l'éleva au-dessus des autres hommes. Et quand il perdit pied, ce fut encore avec le ciel, tout le ciel dans les yeux. Jongkind, lui, n'est plus qu'un marlou aux yeux vagues, à la barbe sale, qui s'enivre avec l'argent des filles et qui n'a plus aucun rêve.

Quand ceux qui continuent à avoir foi en lui, — et pitié de lui, — viennent le chercher dans les bouges qu'il habite, quand ils l'enferment dans son atelier avec des toiles, ses carnets, sa palette, ils le restituent pour quelques heures ou quelques jours à lui-même et à ses préoccupations

d'autrefois. Jongkind peint alors des toiles indifférentes qui répètent les motifs de naguère. Son œil reste clair et sa main ne le trahit pas. Mais il est sans âme et sans courage.

Chacun s'inquiète autour de lui. Sa famille alertée, ses amis qui s'ingénient à le sauver, les critiques qu'on a mis dans la conjuration et qui parlent de lui avec admiration, on met tout en œuvre. Quant à lui, il paraît trouver cela très naturel, et il se repose sur la sympathie d'autrui. Puis, quand il a cinq louis en poche, ou plus simplement quand la surveillance se relâche et quand la porte de la cage est entre-bâillée, il glisse entre les doigts de tout le monde, et il faut que Sano parte de nouveau à sa recherche chez tous les bistrots de Montmartre.

Tout cela ne va pas sans bruit. Jongkind, ivre, est brailleur. A maintes reprises, il fait en public des scènes scandaleuses et la police doit s'occuper de lui plus souvent qu'à son tour. Comme il se réclame, dans ces moments-là, de son maître Isabey, c'est à celui-ci que s'adresse le commissaire pour qu'il mette l'ivrogne à la raison. En vain. Les reproches, les appels au bon sens, les mots durs destinés à lui faire honte, tout cela laisse Jongkind indifférent ou, ce qui est pire, railleur et méprisant. Loin de rentrer en lui-même, il accable Isabey de sarcasmes et de reproches et, bombant le torse, se proclame libre et sans peur. De nouveau, Sano, Smits, Stevens s'interposent. Mais cette fois, la rupture entre Jongkind et le maître, auquel depuis dix ans il doit tant, se précipite. Isabey lui interdit sa maison, lui prédit la misère, l'abandon, l'hôpital, et se détourne de lui. Et Jongkind respire, comme s'il s'évadait d'un cauchemar.

Sa santé est ruinée et la folie de la persécution le tenaille. Il se sent vieilli et déprimé. Mais le seul attrait de la vie reste pour lui les heures de noce et de débauche, les filles publiques et leurs protecteurs. Cependant il peint encore, et soudain, après la malédiction d'Isabey, il traverse une crise d'orgueil qui le rive à son chevalet. Il veut lui montrer, à lui et à tous les bonshommes des ateliers officiels, qu'il peut se passer d'eux, qu'il n'a besoin de personne pour s'imposer, pour obtenir les lauriers, pour couronner sa carrière de peintre. Il se cambre, s'applique, se recueille, et trois tableaux le représentent au Salon de 1855 : deux vues de Paris, pour narguer Isabey, et un clair de lune sur un paysage très réaliste, pour fixer l'attention du public.

Il escompte une récompense, une médaille, des compliments officiels. Et déjà il savoure sa victoire, car la presse l'a remarqué. Mais le jury se

détourne de lui. Isabey n'est plus à ses côtés pour le défendre, et chacun sait qu'il mène une vie scandaleuse et qu'il déshonore le métier de peintre dans la compagnie des pires individus. Il est moralement disqualifié. Personne n'ose le proposer et, d'ailleurs, personne n'y songe. Et quand la liste des récompenses est publiée, Jongkind, médaillé trois ans auparavant, ne figure même pas parmi les « mentions honorables ». Il est oublié et, ce qui plus est, supprimé. D'un coup, il comprend qu'il a ruiné sa carrière, que tout Paris et la formidable machine qu'est le Paris officiel sont désormais contre lui. D'un coup aussi, tous les créanciers qu'il avait amusés en leur promettant l'argent qu'il toucherait après le Salon, après la médaille, après sa victoire, — car son diplôme d'honneur allait lui amener les acheteurs, — se ruent chez lui, le menacent, le poursuivent dans la rue et jusque dans la chambre de ses amis. Et comme un criminel, il prend la fuite. Sans prévenir personne, abandonnant derrière lui dans son taudis des toiles, des aquarelles, ses précieux croquis, son attirail de peintre et ses misérables hardes, il se sauve en Belgique, s'y arrête quelques jours, puis gagne la Hollande, où sa famille le reçoit, à demi fou et à demi mort, maudissant la vie, les hommes et la peinture.

III

Amsterdam, Utrecht, Rotterdam : trois étapes non point d'une réacclimatation mais d'une déroute. Il semble que Johann-Barthold ait eu quelque crainte à rentrer au foyer des siens, puisque, désœuvré et sans argent, il s'attarda deux ou trois semaines sur les bords de l'Amstel. C'est la misère qui le poussa vers Utrecht, où sa vieille mère vivait encore. Elle ne lui fit pas un chaleureux accueil : il revenait en vaincu et presque en fugitif, et l'opinion publique lui était hostile. Les histoires qu'on colportait sur son compte risquaient d'être vraies et sa fuite, en tout cas, les rendait vraisemblables. Et puis on s'indignait qu'il se soit obstiné, à Paris, pendant ses meilleures heures, à se ranger parmi les peintres français et, pensionnaire du roi, à renier ses origines.

Quand Van Gogh, au cours de sa longue détresse, revint s'asseoir à la table paternelle, on le reçut avec tendresse sinon même avec respect. Il faisait peur à ces braves gens sobres et pondérés, qui mettaient la charité en maximes et l'amour en Versets. Mais chacun savait qu'il obéissait à une voix intérieure et qu'il n'avait pas failli à ces vieilles lois de l'honneur bourgeois sur lesquelles est fondée la considération. Jongkind est un ivrogne qui a fait la noce, qui a été chassé par son maître, que des créanciers poursuivent. On lui ouvre la porte, mais on lui mesure son pain et on lui fait de la morale.

Aussi, dès que le printemps apparaît et facilite une évasion nouvelle, le peintre quitte-t-il Utrecht pour s'installer à Rotterdam. Ses camarades de Paris ne l'ont pas oublié, et on est bien obligé d'admirer leur surprenante fidélité. Sano et un petit amateur que Jongkind a connu chez un marchand montmartrois, Martin, s'attachent à faire taire les créanciers qui mènent un beau raffût et menacent de mobiliser contre le fugitif toutes les polices de France et de Hollande. Ils sont aidés dans leur besogne par le marchand Lebrun, dont l'amitié pour l'artiste est moins désintéressée et qui finira par se brouiller avec lui pour une question de gros sous. A eux trois, ils font l'inventaire des toiles et des aquarelles laissées par Johann-Barthold dans son atelier parisien et ils organisent une vente publique à l'Hôtel des Ventes. Désastre total. Trente et un tableaux se vendent environ 2,000 francs, le plus

cher étant adjugé 173 francs, tandis que les toiles du Salon tragique de 1855 atteignent 30 francs pièce seulement. Et plus de cent aquarelles ne produisent pas 500 francs. Sano, toujours héroïque, paie de sa poche le solde des dettes, liquide l'arriéré du loyer et envoie à Rotterdam quelques billets de cent francs.

Car il faut à tout prix enlever Jongkind au désespoir et à l'oisiveté. Il faut l'obliger à produire. Et Sano l'en presse avec une énergie passionnée. Il lui cache la débâcle de la vente, jure que des amateurs attendent des toiles et les paieront bon prix, le supplie de lui envoyer sa production pour qu'il puisse la répartir. L'autre est étouffé par l'hostilité de ses concitoyens et les mauvais regards qu'il suscite. Il quitte Rotterdam, va se cacher dans un petit village de la Meuse, puis chez sa sœur ; mais au bout de quelques semaines et après un esclandre provoqué par une nouvelle crise d'ivrognerie, son beau-frère le pousse dehors. Force est à Jongkind de regagner Rotterdam.

Les quelques tableaux qu'il a peints depuis sa fuite de Paris, il les a montrés en vain autour de lui ; alors il se décide à les envoyer à Sano qui, aussitôt, lui adresse de l'argent.

Le travail s'organise, d'ailleurs, dans l'atelier de Rotterdam. Et tandis que Jongkind reste fidèle à sa méthode des Rotations directes, interprétées dans la suite, palette au poing, il communique avec la tradition et se délivre de toutes les influences qu'il a subies pendant son long séjour à Paris. Art hollandais qui prolonge celui des Van Goyen et des Van der Neer : c'est la compréhension du paysage, la mise en place du « tableau à faire » qui sont nouvelles, et il n'y a là rien de préconçu, mais au contraire une réaction spontanée devant la nature. Le tableau est généralement la fidèle reproduction de la notation initiale ; mais celle-ci s'affranchit de l'équilibre des masses et de la composition verticale sur lesquels s'appuie l'esthétique du paysage en France. Jongkind retrouve les dispositions en diagonale, les grandes étendues coupées de voies d'eau transversales qui laissent un coin de berge au premier plan, les vues de ville s'étagant à l'arrière-plan avec un motif principal qui concentre l'attention, — la célèbre Église d'Overschie résume toute cette série d'œuvres qui se tiennent dans la tradition du XVII^e siècle, — les bateaux conçus, compris et représentés comme un morceau d'arabesque dans un paysage et non point à la façon d'Isabey comme un sujet très Précis qu'on peut fouiller et décrire à l'infini.

On dirait que Jongkind, auquel ses compatriotes reprochent durement ses reniements, cherche à reconquérir une place dans les cadres étroits d'une école locale. Mais en réalité il n'y songe pas et il ne s'intéresse pas davantage aux sujets. Il les subit et il les accepte ; leur pittoresque un peu usé ne le rebute pas et les réminiscences des vieux maîtres le laissent indifférent. D'ailleurs, il lui arrive de chercher d'autres mises en page, des notations nouvelles, et il aligne alors les moulins le long d'un chemin qui s'enfonce tout droit vers l'horizon ou bien il enferme la surprise du spectateur entre les deux parallèles de haies fuyant à l'infini.

La seule chose qui le préoccupe, c'est la peinture, la technique picturale, le fait d'étendre de la couleur sur une toile, — ce qu'on aime à appeler le « mystère de la peinture » malgré toutes les suspicions littéraires auxquelles cette expression donne le jour. Il se confie tout entier à ce problème parce qu'il se sent isolé dans un monde d'indifférents, parce que Isabey ne l'a pas compris, parce que Troyon l'a quitté, parce que Courbet l'ennuie avec ses boniments. Et il accorde toute son attention à résoudre le dur conflit qui déchire sa technique, si calligraphiée dans la structure, la ligne, le trait, et si impressionniste dans la mise en place des couleurs. Son crayon analyse et décrit ; son pinceau synthétise et résume. Il y a là une dualité dont il souffre et dont beaucoup de ses tableaux portent la trace. Il y a un mélange d'arithmétique et de lyrisme qui surprend et — il faut le dire — qui rebute souvent.

On s'en aperçoit surtout quand il compose ; certains paysages d'hiver, animés de patineurs comme ceux de Van der Neer, sont d'une réelle pauvreté, d'une maigreur frêle et sans éclat, et certaines vues de Rotterdam se perdent dans le détail et l'hésitation. Il a, en fait, comme la plupart des Hollandais, le sens des panoramas et des vastes étendues ; mais dès qu'il ne leur reste pas fidèle, il a besoin des cadres fixes, précis, presque minutieux et étroits, des maisons qui bordent un quai ou qui enferment une place publique. De là cette monotonie dans la composition qui restreint la portée de son œuvre et de son effort.

J'ai dit plus haut pourquoi il n'en souffre pas. La technique seule compte pour lui et les sujets ne l'intéressent pas. Il peint, et cela seul l'amuse. Ce qu'il peint ? Les choses qui se vendent. Jadis il a multiplié les clairs de lune, — et il en exécute quelques-uns encore à l'occasion — ; aujourd'hui, ses amis de Paris semblent apprécier beaucoup les canaux, les moulins à vent et

les barges à voiles trapues. Alors il peint des canaux, des moulins et des voiles. Il recommencerait volontiers le même tableau à l'infini.

Les Parisiens, Sano en tête, lui écrivent et lui envoient de l'argent. Jongkind pense souvent à eux et sans doute aussi aux plaisirs que Montmartre lui procurait et qu'il n'a pas retrouvés à Rotterdam. Et, sans prévenir personne, il s'embarque, — c'est en juillet 1857, — arrive à Paris comme un météore et pendant quelques semaines s'en donne à cœur délié. Il voit Smits, Sano et Martin, le marchand Lebrun, et aussi tous les camarades de l'atelier Isabey et de l'Académie Picot ; il rend visite à Isabey, qui lui témoigne une commisération polie, mais le tient à distance ; il rencontre Courbet dans un dîner de peintres, éprouve pour lui une violente antipathie dont il témoignera encore quinze ans plus tard ; il se lie avec Cals, peintre trop oublié et ami excellent qui sera sa providence comme Sano l'a été quatre ans plus tôt. Mais quelques jours après son arrivée, il retrouve le chemin de ses anciens bistrots ; Martin ayant payé tous ses comptes arriérés, il y est reçu à bras ouverts, et bientôt il est de nouveau le prisonnier des pires camaraderies. Ses amis ne l'aperçoivent plus que de loin en loin, et encore ne leur fait-il guère honneur. Smits, en particulier, toujours si soucieux de sa mise et de sa réputation, est compromis dans quelques aventures scandaleuses dont il ne Perdit jamais le souvenir. De travail, il n'est pas question. Visite-t-il seulement l'atelier de ses confrères ? La chose paraît bien invraisemblable. Mais il a, par contre, une liaison passionnée avec une fille de la plus basse pègre, qui se termine un soir par une rixe en pleine rue, par un échange de coups de couteau avec un souteneur trop exigeant et par de nouvelles difficultés avec la police.

L'enquête ne lui est pas favorable. Du moins lui permet-elle de faire le point et de s'apercevoir qu'en quelques semaines il s'est de nouveau endetté de toutes parts, qu'il a soulevé la colère et peut-être aussi le mépris de ses amis et qu'il a repris goût à cette vie de débauche crapuleuse dans laquelle il s'était enlisé une première fois. Ses protecteurs s'interposent encore. Et la police consent à étouffer l'affaire, à la condition que Jongkind disparaisse sans retard et quitte la France.

Heureux d'en être quitte à si bon compte, il se hâte de fuir ; il s'en va comme il était venu, sans crier gare. Et il revient se fixer à Rotterdam, pour

entamer la plus affreuse période de sa vie, celle où il toucha à la fois les limites du désespoir et de la folie.

On éprouve quelque honte à la raconter. Et d'ailleurs n'est-ce pas toujours le même spectacle, le même vice, la même déchéance ? A Paris, il a repris goût à l'alcool, aux filles, au jeu. Rentré à Rotterdam, il ira directement au port et aux bouges du port, et il se mêlera à la triste population qui y grouille. Et de degré en degré, il en arrivera à un tel niveau d'abrutissement moral et physique qu'il semblera perdu sans espoir.

Certes, il travaille, et même à certaines heures avec une frénésie morbide. Les tableaux s'accumulent, qu'il expédie à Paris, où Martin les place ou feint de les placer. Et plus que jamais désireux de séduire sa clientèle et de rencontrer ses goûts, Jongkind se répète inlassablement. Les canaux hollandais et les scènes de patinage constituent la plus grande partie de sa production, mais il ne dédaigne pas à l'occasion de peindre quelque paysage de Normandie ou bien un de ces clairs de lune dont Isabey lui avait vanté les qualités commerciales. Il peint aussi des vues du port de Rotterdam, et ce sont Peut-être les meilleures œuvres de cette période qui compte, l faut le dire, parmi les moins heureuses de sa carrière. Peinture industrielle, réalisée hâtivement avec une palette charge de suie. Le peintre, perdu de dettes et sérieusement malade, ne se retrempe plus comme jadis et naguère dans la contemplation de la nature et de la réalité. Il a renoncé à Ses notations rapides qui, en quelques coups de crayon et quelques touches de lavis, lui permettaient de garder la liaiSon avec la vie, le renforçaient chaque jour dans son culte de la lumière et de l'atmosphère. Enfermé dans son taudis, en proie à des troubles de la vue qui vont s'accentuant, étranglé par la misère, il peint dans la pénombre, — et avec une indifférence qui atteint le métier lui-même, — des toiles alimentaires. Et rien n'est plus éloigné des grands paysages nacrés qu'il signera vingt-cinq ans plus tard, où la lumière Semble pénétrer les objets et les rendre aériens, que ses vues de ville et ses scènes d'hiver, sans profondeur, sans allégresse, sans sincérité, — décors d'encre et de craie hâtivement dressés.

Chaque fois que son ami Martin lui écrit, Jongkind trouve dans l'enveloppe un ou deux billets de cent francs. Et chacune de ses lettres commence par un remerciement qui bientôt devient une pauvre formule. Mais dès qu'il a cent francs en Poche, il en dépense deux cents en quelques

heures de noce. Deux fois, en 1858 et 1859, la police de Rotterdam le retrouve blessé et ivre-mort et doit l'hospitaliser. Il change souvent de logement, — chaque fois qu'il a réussi à payer son loyer, — le mépris de ses voisins le poursuivant comme une malédiction. Et quand il change de logement, c'est pour descendre d'un échelon l'échelle du confort : il échoue finalement dans d'invraisemblables galetas, dans des soupentes non meublées où il couche à même le sol, où il n'a plus de chevalet pour poser Sa toile.

Il est en guenilles et plus personne ne lui fait crédit, car il doit à chacun des sommes importantes. Il est seul et tenu à l'écart, non seulement par les bourgeois qui l'ont pris en horreur, mais aussi par les artistes et les critiques. Et quand, en 1858, grâce à Martin, il obtient à Dijon une médaille d'argent, il ne peut pas faire publier la nouvelle dans un seul journal de Rotterdam. Ses derniers amis sont les matelots des bateaux en partance ; eux souvent lui paient à boire et l'entraînent dans leurs bordées, et lui s'institue leur guide et accepte d'honnêtes commissions en nature et en argent de la part des patrons de bordels et de bouges où il les conduit. On peut dire qu'il a perdu le sens même de l'honnêteté, — et aussi celui de la volonté.

Toujours plus bas. En janvier 1860, il touche le fond. Il sent tout à coup que la folie le guette, que déjà elle l'étreint, — non pas la noble folie du sacrifice qui, je l'ai dit, sera celle de Van Gogh, mais la folie affreuse de l'alcoolique, le gâtisme précoce. Et se tournant vers le lointain Martin qui continue à lui envoyer de l'argent, — sans lui où serait-il et que serait-il devenu ? — il lance un cri d'une poignante simplicité. « Mon bon Martin, je vous ai écrit que j'ai besoin à votre protection et au secours de mes amis. Je comprends aussi que mes amis ne sont pas riches pour disposer de fonds. J'implore tout même votre aide. Alors je crois que je reviens en France pour vous revoir et pour revoir toutes mes nobles amis et pour rétablir ma santé. Je vous prierai de vous intéresser pour moi en vous adressant à Mons^r Diaz, M^r Troyon, Dupré, Rousseau, Mr Dumas fils, des nobles artistes français distingués, et je ne douterai pas qu'on vous aiderait pour vous remettre la somme plus que double par une protection généreuse et pour me rendre plus heureux... Aussi je compte, si ma santé revienne, par ma conduite et travail de pouvoir montré digne la protection que je demande. »

Mais à peine le pauvre homme de quarante ans a-t-il envoyé cette lettre qui se termine par une promesse de poivrot ou d'écolier qu'il la regrette. A

demi aveugle, menacé de prison par ses créanciers, rongé par la faim et par le froid, il songe qu'un retour à Paris le mettrait en quelque sorte sous la tutelle de Martin et de ses amis, et il se rebiffe à l'idée des admonestations dont il serait l'objet quand on le retrouverait, saoul, dans les boîtes de son quartier.

Martin, cependant, a compris qu'il faut faire un suprême effort pour sauver Jongkind, pour l'arracher à ses propres fautes, — ou bien qu'il faut l'abandonner au destin. Il s'émeut et cherche, de toutes parts, des collaborations. Celle du comte Doria, qui fut célèbre comme mécène et collectionneur, lui est acquise aussitôt avec celle des vieux amis de Johann-Barthold : Cals, Stevens, Willems, peut-être Sano et Isabey. Tous ceux-là organisent dans les ateliers une sorte de croisade en faveur de Jongkind et ils obtiennent des peintres les plus en vue, de l'un un tableau, de l'autre une aquarelle, de celui-ci un dessin, de celui-là une esquisse dont ils composent une collection d'une centaine d'œuvres. Une vente publique les dispersera et on écrira sur le catalogue qu'il s'agit de « tableaux offerts par divers artistes à un de leurs confrères ». Cette vente ne donna pas des résultats extraordinaires. Quand les frais furent payés, il resta comme bénéfice un peu moins de 6,000 francs. Et on demeure surpris des prix atteints, je ne dirai pas par certaines œuvres, mais en tout cas par certains artistes en renom : un paysage de Corot se paya 185 francs ; un autre paysage par Diaz, 330 francs ; un troisième paysage de Théo Rousseau, 460 francs ; une aquarelle de Ziem, 56 francs. Par contre, un tableau d'Édouard Frère fut poussé à 1,225 francs.

Pendant que s'organisait cette vente, Martin avait envoyé à Jongkind plusieurs centaines de francs pour qu'il payât ses dettes les plus criardes et qu'il prît le train de Paris. Mais Jongkind empocha l'argent sans rien dire et s'en alla le dépenser dans les bars du port. Aux objurgations et aux menaces de Martin, il opposait une inertie hérissée de prétextes et de mauvaises raisons, et quand, à deux reprises, le comte Doria lui fit tenir des sommes plus importantes, il ne changea pas sa conduite. Ses amis se rendent compte alors que Jongkind est un homme perdu et qu'ils se sont trompés en espérant que « en lui prouvant un véritable intérêt, on arriverait peut-être à influencer sur son moral ». Le grand mouvement de solidarité qu'ils ont déclenché le laisse inerte, — à moins qu'il lui fasse peur. Et l'appel au secours qu'il a lancé vers eux n'était qu'un cri d'ivrogne apeuré.

Un conseil de guerre se tient à Paris sous la présidence du comte Doria. Et on décide d'envoyer à Rotterdam un messenger qui paiera les dettes de Jongkind et qui le ramènera, coûte que coûte, avec lui. Si Johann-Barthold résiste et se dérobe, on l'abandonnera à son sort. Cals est chargé de cette mission difficile et douloureuse et il part, anxieux, pour Rotterdam. La réalité, qu'il découvre en arrivant, dépasse encore ses craintes. Jongkind est ivre du matin au soir et capable des pires violences pour s'adonner à son vice. Il n'y a plus aucun espoir de le raisonner et de lui faire honte. Entre deux hoquets, il déclare à Cals que Paris et les Parisiens sont des gens adorables, que la Hollande est un pays infernal, mais qu'il préfère l'enfer au ciel. Et quand il voit Cals résolu à user de tous les moyens pour l'emmener avec lui, il se défend, se cache, s'enfuit ; l'autre, avec une patience admirable, se met à sa recherche, le découvre dans un bouge, l'entraîne et l'embarque de force. Cals a raconté souvent ce que fut ce voyage de retour, et son biographe, Arsène Alexandre, a pris soin de conserver et de rapporter ce récit. Sur le bateau qui le conduit de Rotterdam à Dordrecht, Jongkind s'enivre abominablement et le pauvre Cals a toutes les peines du monde à le hisser dans le train. A Rosendaal, nouvelle scène : à peine le train s'est-il arrêté que Jongkind se rue au buffet de la station. Et il faut que son mentor engage avec le cabaretier et avec son ami une double et pénible bataille. L'arrêt à Anvers est marqué par des incidents du même ordre : Cals, cédant à un désir bien légitime, aurait voulu voir les Rubens du musée ; mais, au moment de se rendre vers eux, il aperçoit Jongkind qui s'échappe à nouveau ; il le poursuit, le rejoint dans un café où, malgré son état d'ébriété et son manque d'argent, — Cals a eu la naïveté de croire qu'en lui vidant les poches il l'empêcherait de faire des bêtises, — il a réussi à se faire verser de l'alcool et où il se dispute déjà avec le patron, l'œil mauvais et la bouche tordue. Cals renonce à Rubens, apaise la querelle, paie la dette de Jongkind, et, cette fois, ne le quitte plus d'une semelle. Hélas ! en wagon, des incidents éclatent à cause de la conduite scandaleuse et des propos grossiers de son compagnon. Cals, la rage au cœur, s'excuse, sourit, menace, exerce une police dérisoire et désespérée. Et il sent la joie l'envahir quand, enfin, il peut confier à Paris, au comte Doria et à Martin qui l'attendent à la gare, l'ivrogne larmoyant qu'il a convoyé pour eux.

Ainsi s'achève, sur une tragédie burlesque, la deuxième Partie de la vie de Jongkind, ou plutôt cette période de transition dont j'ai parlé et sur laquelle s'articulent ses deux séjours en France. Van Gogh est loin et sa

hautaine cruauté. Il n'y a ici que la caricature de la destinée héroïque qui s'interrompt brusquement, un soir d'été, dans un des plus beaux coins de l'Ile-de-France. L'homme est ruiné et, d'ailleurs, il n'a rien à défendre, sinon sa peau et peut-être l'espoir qu'il caresse encore de devenir un grand peintre. Il n'a jamais cambré sa taille et levé son front, mais maintenant il végète dans les ombres de la folie. Et il n'y a rien d'humain dans sa destinée, sinon ses vices, ses terreurs et sa déchéance.

IV

Déchéance complète, physique et morale. Tout le monde le considère comme hors course, et je veux citer ici, après Cahen et Moreau-Nélaton, la lettre de Monet à Boudin : « Vous savez que le seul bon peintre de marines que nous ayons, Jongkind, est mort pour l'art. Il est complètement fou. Les artistes font une souscription pour pourvoir à ses besoins. » Dans le groupe de ses amis, on n'est pas loin de partager cette opinion et le verdict intime de chacun n'est pas très différent.

D'un commun accord, Martin est institué trésorier et, en quelque sorte, tuteur de Jongkind. Et celui-ci, désorienté, anéanti, souscrit à cette mise en surveillance dont il mettra plusieurs années à se libérer. Martin est devenu marchand de tableaux ; ce n'est pas un méchant homme et il aime sincèrement Johann-Barthold, pour lequel, à maintes reprises, il a fait de réels sacrifices. Mais une fois que Jongkind est à ses côtés, il s'aperçoit qu'il l'aimait mieux de loin. Les lettres de Rotterdam étaient pour lui des appels déchirants auxquels il ne pouvait pas se soustraire ; les visites continuelles du peintre, ses besoins d'argent suspects, ses mensonges qui cachent des petites fugues, lassent sa patience. Et l'ingratitude du peintre le frappe durement, elle aussi. Car il le surprend parfois à vendre des tableaux à des confrères pour échapper à son contrôle.

Mais cette désillusion sera lente, et, somme toute, Martin lui opposera pendant de longs mois un réel optimisme. Au début, Jongkind laisse installer pour lui un atelier et une chambre dans le voisinage de son mentor, et il cherche à se remettre au travail. Il prend ses repas chez Martin ; celui-ci exerce ainsi une surveillance constante sur sa conduite. Et revenant aux moyens énergiques qui avaient si mal réussi au bon Cals, il ne laisse à son pupille aucun argent de poche. Spectacle plaisant : tous les bistrots des alentours ont été chapitrés et dûment prévenus que les dettes de Jongkind ne seraient pas reconnues ni soldées par son tuteur.

Au prix de ces précautions minutieuses et de la garde que Martin ne cesse pas de monter autour de lui, l'autre s'apaise, et, retrouvant son équilibre nerveux, souffre moins de ses Migraines et de ses troubles de la vue. Il reprend ses pinceaux et recommence à peindre : mais comme on lui interdit,

ou à peu près, de se promener seul dans Paris, il se contente de répéter une fois de plus ses paysages hollandais.

C'est alors que se produisit dans la vie de Jongkind l'événement capital et décisif sur lequel il allait pouvoir construire un bonheur suffisant et une sérénité approximative. Martin lui présenta, quelques semaines seulement après son retour à Paris une compatriote déjà mûre qui donnait des leçons de dessin dans des pensionnats et s'adonnait à la peinture pendant ses heures de loisir. Elle était la femme d'un cuisinier de grande maison, dont elle avait un fils, alors âgé de dix ans, et dont elle vivait virtuellement séparée. Un curieux mélange de réalisme hollandais et de bas-bleuisme animait cette petite femme à moustaches, qui aimait la bonne chère, calculait à Merveille, roulait des yeux blancs quand on prononçait devant elle le nom de Corot, avouait des ambitions féroces tout en étant capable de sacrifices passionnés, et qui, fière de devenir l'Egérie d'un artiste notoire, se mit dans la tête de le sauver et de le garder de ses vices et de ses faiblesses. Égérie forte en gueule et souvent poissarde. Mais seule une femme de tête pouvait espérer vaincre l'apathie et la pauvreté morale de Jongkind, et il fallait le dominer et lui faire sentir une supériorité réelle pour le garder en main.

En fait, le jour où le peintre rencontra M^{me} Fesser chez Martin, il abdiqua une indépendance déjà bien diminuée et lui confia le soin de guider sa marche et de défendre sa réputation. Martin et ses amis le sentirent et qu'ils auraient désormais non seulement une remplaçante, mais une réelle ennemie. Et peut-être Jongkind comprit-il qu'il n'aurait plus d'autre ami que cette femme autoritaire et maternelle dont la jalousie l'étoufferait en souriant. Mais à quoi bon résister ? Entre Martin et M^{me} Fesser, il n'hésita pas. Et il eut raison.

Au début, M^{me} Fesser lui demanda des conseils et vint prendre ses leçons. Quelques jours plus tard, elle l'attira chez elle pour lui montrer ses travaux ; puis elle lui présenta son fils et, glissant aux confidences, — tactique éprouvée ! — elle lui raconta sa vie, ses déceptions, ses détresses morales. Et comme chaque séance d'amitié était appuyée d'un excellent dîner et de ces prévenances, de ces chatteries dont Jongkind avait toujours été privé mais après lesquelles il avait toujours soupiré, la brave Hollandaise n'eut aucune peine à le convaincre qu'elle avait son bonheur entre les mains. Ils ne se mirent en ménage que trois ans plus tard, et après avoir voyagé à maintes reprises dans le Nivernais. Mais dès les débuts, elle

établit entre eux des liens intimes et quotidiens, qui lui donnèrent la haute main sur sa vie et son travail.

Le cuisinier Fesser ne s'offusqua point de cette camaraderie un peu voyante. Au contraire, il vint s'asseoir souvent au foyer de sa femme et accorda à l'ami de celle-ci une amitié fidèle et dévouée.

Il faut reconnaître, d'ailleurs, que les nouveaux amants n'avaient rien fait pour cacher leur idylle aux yeux du mari : dès l'été 1861, ils lui avaient rendu visite dans le Nivernais et s'étaient installés non loin de sa résidence, dans une auberge de campagne, préoccupés de peindre, oui, sans doute, mais aussi et fort publiquement de s'aimer. J'ajouterai ici qu'à l'heure où l'artiste prenait pour la première fois contact avec ce coin de France qu'il allait illustrer, il s'était séparé de Martin, lui avait demandé des comptes, s'était fixé à l'autre bout de Paris, à Montparnasse, dans le voisinage immédiat de son amie, et, sous l'influence de celle-ci, avait achevé d'indiquer à ses amis d'hier que leur règne était fini.

La découverte du Nivernais marque dans l'évolution artistique de Jongkind une date aussi importante que la rencontre de M^{me} Fesser dans sa vie quotidienne. Mais au risque de me répéter, je soulignerai que la vraie cause du changement qui intervient alors dans sa conception et dans son métier est le retour à l'observation directe à laquelle il n'avait plus attaché aucun prix depuis quatre ou cinq ans. Les premières notations qu'il a faites après son retour de Hollande datent de la fin de son séjour à Paris ; alors, dans la banlieue où il accompagne parfois son amie, et le long des quais où il flâne avec elle, il a retrouvé la discipline du croquis lavé d'aquarelle, qui sert à mettre en place les lignes d'une composition et ses tons principaux. Aujourd'hui, dans ce pays qu'il ne soupçonnait pas, où les horizons s'arrondissent au creux des collines et des ravins, où les arbres marquent, comme des bornes capricieuses, le tournant des routes et la limite des prés, où le ciel est large comme celui de la Hollande et où la vie pittoresque surprend l'étranger à chaque détour, il hésite, il regarde, il s'arrête, et, le carnet en mains, il cherche à s'expliquer à lui-même son émotion, à en analyser les causes. Il se retrouve en état de grâce devant une nature aussi différente de celle qu'il a hantée jusqu'alors, et, avec cette horreur des démonstrations et des sensations raisonnées qui l'a hérissé contre Courbet, il la regarde avec une candeur et une franchise sans égales. Les Vieilles

leçons de Schelfhout portent à nouveau leur fruit et il est certain que c'est vers lui que Jongkind tourna ses pensées au moment où il fut à la fois troublé et conquis par les beautés sans éclat de la campagne nivernaise.

Le second phénomène qui lui permit de tirer tout son profit de ce voyage dans le centre de la France, c'est l'indifférence qu'il a toujours témoignée aux éléments du sujet. Si paradoxal que cela puisse paraître, Jongkind qui, plus que quiconque, s'est imposé de rencontrer le goût des amateurs et qui a multiplié jusqu'à la nausée les moulins, les chalands, les clairs de lune et les séances de patinage, n'a jamais accordé d'importance au sujet d'un tableau. Je l'ai dit, mais cela aussi il convient de le répéter. Le métier seul l'intéresse : quand, à Rotterdam, la maladie et la débauche le prenaient à la gorge, il avait beau réunir dans ses toiles tous les éléments de pittoresque dont il connaissait l'éloquence facile, ses œuvres n'offraient plus aucun attrait. Le sujet n'existe pas. Et voici que le Nivernais le renforce, le confirme dans cette idée. Pour la première fois, il découvre le paysage sans anecdotes, réduit à un simple jeu de lumière sur une campagne alanguie. Il n'y a rien qui anime la composition, rien non plus qui lui permette les effets de mise en page qu'il affectionnait en Hollande. Et Jongkind note sur son carnet, il peint sur sa toile des paysages sans sujet d'une banalité savoureuse, des coins de nature sur lesquels l'œil se repose, mais où il ne découvre rien d'inattendu ni de gracieux. Il y a, à cette heure de sa carrière, une émouvante rencontre entre son tempérament, ses aspirations, sa foi artistique et les occasions de s'exprimer qui l'entourent. Dans le Nivernais, il découvre ce que j'appellerais la « peinture pure », si on n'avait pas fait de ces deux mots un usage inquiétant.

Malheureusement, Martin et ses marchands ne goûtent pas tellement ses aquarelles où il n'y a rien, ses tableaux sans pittoresque. Il est l'homme d'un genre et, en tout cas, l'homme qui amuse les amateurs par une peinture anecdotique. On ne lui permet pas de s'évader dans un domaine nouveau. Il faut vendre. Donc il ne faut pas surprendre et décevoir les amateurs.

M^{me} Fesser elle-même est une gouvernante trop habile pour ne pas indiquer à son ami le péril qui le guette. Se brouiller avec sa clientèle ? Il ne faut pas y songer. Et puis il faut travailler et encore travailler pour avoir de l'argent, s'affranchir de la tutelle des anciens amis, forcer la porte des grands marchands, — de ceux qui ne découvrent que les gloires établies. Il

faut travailler pour fuir les tentations de l'oisiveté contre lesquelles Jongkind se défend mieux aujourd'hui. Elle l'aide, d'ailleurs, à travailler ; elle esquisse certains tableaux, les met en place sur la toile, peint les fonds ; elle accompagne partout celui que Baudelaire appelle le « charmant et candide peintre hollandais », lui noue sa cravate et vérifie sa monnaie. On connaît la description que Goncourt a laissée d'elle : « une courte femme aux cheveux argentés, aux moustaches drues, un ange de dévouement ayant l'aspect d'une vivandière de la vieille garde impériale ».

Lui se soumet à ses volontés, et il peint. Pendant dix ans, il travaille sans fatigue et peut-être sans amour ; il accomplit une besogne énorme, un labeur de forçat. On pourrait détailler, année par année, raconter ses voyages et ses déplacements : mais on n'éviterait pas une cruelle monotonie. En bref, sa vie s'est organisée sur un plan très précis : une campagne d'aquarelles, l'été, qui dure deux mois ; puis dix mois d'atelier à Paris, où il choisit des sujets dans ses carnets de croquis et où il exécute, les dents serrées, les tableaux qui font vivre le Ménage. C'est comme s'il allait au ravitaillement : il se gorge d'impressions et de sensations, renouvelle sa provision d'éloquence, se retrempe dans la vie pour ne pas oublier l'éclat du soleil, pour résister à l'emprise de l'atelier, de sa lumière glauque, de ses partis pris. Puis, l'hiver, il récolte. Le Havre, Honfleur, le Nivernais et la Belgique, — Bruxelles et Anvers, — et la Hollande sont successivement le but de ses vacances annuelles. Il subit plus ou moins l'influence du pays qu'il visite : ses tableaux de Honfleur sont plus narratifs que ceux du Nivernais, et quand il peint à Paris, il ne se soustrait pas toujours à l'aspect anecdotique et presque folklorique de ses sujets. Mais il reste toujours libre de ses sensations et, grâce à cette volonté de notation directe, imperméable à toutes les influences et à tous les conflits qui, dès cette époque, agitent l'école française. On peut dater ses tableaux en regardant certains aspects de la technique et la lente évolution de la couleur : mais à l'encontre de tant de peintres, on ne peut pas partager sa carrière en périodes selon les esthétiques qui, successivement, ont animé la peinture contemporaine.

Travaux forcés. Il ne semble pas en souffrir. Il est heureux, lui, le bohème et le sans-foyer, d'avoir un intérieur bien tenu, un lit propre, une table garnie à heure fixe. Cela lui suffit. Et il se plie assez volontiers aux désirs qu'on lui exprime. Ainsi en 1863 il s'apprêtait à partir pour le Nivernais quand Martin, avec lequel il ne va pas tarder à rompre tous liens, lui réclame des marines et des vues de Honfleur. Et lui, docile, renonce aux

paysages du Centre qu'il aime tant et part pour la Normandie, afin de contenter ses courtiers et ses clients. Il est une machine à peindre, et il en convient.

Les seuls orages qui l'agitent sont ses démêlés avec les jurys. Se souvient-on encore de ses débordements, ou bien son abondante production lui vaut-elle la jalousie des bons confrères ? Toujours est-il qu'en 1861 et 1863, — il n'y eut pas de Salon en 1862, — il est refusé. Il en est bouleversé, car il sait l'importance que certains amateurs attachent à retrouver aux cimaises officielles des œuvres de leurs peintres préférés. En 1863, d'ailleurs, le jury s'est montré si scandaleusement partial qu'une révolte s'organise et que s'ouvre un Salon des Refusés, où il expose avec Manet, Fantin, Whistler. Mais il n'est qu'à demi consolé, malgré le succès de ce Salon d'à côté, et il craint pour l'avenir. L'argent se fait rare à nouveau et les acheteurs boudent. Sur le conseil de quelques camarades, il essaie alors de l'eau-forte et publie un album qui lui a demandé un gros effort et ne lui rapporte rien. Il doit redoubler de travail et peindre sans désespérer des marines et des vues de Paris, voire même quelques clairs de lune à l'ancienne manière que ses marchands écoulent à des prix de famine.

Il faut reconnaître que ces prix s'amélioreront peu à peu. En 1866, Jongkind pourra considérer comme un succès d'avoir vendu dix tableaux au prix moyen de 225 francs et, en 1869, il obtiendra de 500 à 800 francs pour une nouvelle série de Vues de Paris, plus folkloriques encore que les précédentes et consacrées aux aspects des vieux quartiers démolis par Haussmann. Entre temps, un regain de succès pour ses paysages de Hollande provoquera sous son pinceau une vraie épidémie de boulines.

Car Jongkind connaît la notoriété. Martin et les petits marchands ont été remplacés par les seigneurs du métier, et c'est aux vitrines de la rue Laffitte que s'étalent aujourd'hui Ses tableaux. Mme Fesser a bien défendu la marchandise de son ami : elle est cotée, et les amateurs sont tranquilisés en voyant Brame et Beugnet s'y intéresser. Certains d'entre eux, comme Bascle, — qui compte parmi les dix collectionneurs français dont le nom, après un demi-siècle, n'est pas oublié, — s'éprenaient de son art au point d'acquérir une vingtaine de ses tableaux. Notoire aussi parmi les peintres : Monet lui demande des conseils et Boudin s'honore de son amitié. Évidemment, M^{me} Fesser ne voit pas d'un œil très sympathique des relations se former entre Jongkind et d'autres peintres. Mais comme ceux-ci l'acceptent avec lui, elle permet Boudin et protège Monet.

D'ailleurs, la conduite de Johann-Barthold est presque exemplaire. C'est à croire qu'il n'a jamais couru les filles et que l'alcool lui déplaît. Il lui arrive bien encore de s'enivrer, mais son repentir est chaque fois si sincère et si profond qu'on doit lui pardonner sans arrière-pensée. Et puis il travaille avec une telle ardeur, il produit un si grand nombre de tableaux, qu'il n'a guère le temps de quitter son chevalet.

« Cela devient une vraie fabrique. » C'est lui-même qui l'écrit. Mais sur le ton de la plaisanterie, car il ne regrette rien. N'a-t-il pas, pour se consoler de cette production en série, les notations gratuites, tendres et sincères de ses aquarelles ? Elles lui font oublier toutes ses peines.

Les aquarelles de Jongkind : cette longue période qui va du Nivernais au Dauphiné est celle où il atteint la maîtrise absolue, où le génie de la notation synthétique qu'il possède au plus haut degré et qui l'enrichit lui dicte ses lavis les plus subtils, les plus vivants, les plus inattendus. Chaque feuille est un tour de force, que lui seul peut réussir ; et cependant rien ne semble plus simple, plus évident, plus banal que ces jeux rapides du pinceau où, en quelques traits de bistre, de bleu et de vert se superposant à une structure à peine indiquée, il fixe l'essentiel non seulement du paysage qu'il contemple, mais du pays qui le retient. Certaines aquarelles de cette époque, et notamment une vue de la côte à Saint-Clair non loin de Honfleur, qu'il offrit quelques années plus tard à un de ses bienfaiteurs en lui écrivant qu'il la regardait comme une de ses plus belles joies de peintre, comptent parmi les chefs-d'œuvre du dessin moderne. Il en reprit le thème et en fit le sujet d'un important tableau. (Voir planche n° 13.)

Paul Signac l'a compris, qui a consacré à Jongkind un livre émouvant où il analyse, avec maîtrise, les éléments de ses aquarelles. J'ajouterai cependant que le rapprochement fait par l'auteur entre les notations de Jongkind et la technique de ses toiles ne peut pas s'appliquer à l'époque de 1861 à 1870. Plus tard, dans le Dauphiné, sa palette s'éclaircira et il aimera les tons purs qui, seuls, peuvent exprimer les palpitations de la lumière ; plus tard, sous l'influence de ses propres aquarelles, il deviendra le peintre clairvoyant auquel les impressionnistes rendront hommage. Mais à l'heure où il fabrique des paysages dans son atelier parisien, il y a encore un divorce absolu entre Ses deux techniques, ses conceptions, ses volontés et ses soucis, et il n'est guère possible de tirer de leur confrontation une autre leçon que celle de sa surprenante passivité et de son indifférence de peintre. Il n'y a pas d'autre exemple, je crois, d'un homme de cette envergure

s'adonnant sans regret à la Peinture alimentaire à côté de cartons où des lavis et des croquis innombrables affirmaient sa maîtrise et sa lucidité.

La guerre vint briser la routine de cette vie bien réglée, dans laquelle les périodes de vacances et de travail sédentaire s'enchaînaient avec une surprenante monotonie. Au moment où le canon tonnait à Wissembourg, il songeait à faire en Hollande un séjour de quelques semaines. L'année précédente, il avait, de la sorte, revu Rotterdam et vécu à Dordrecht, et il en avait rapporté toute une riche moisson. Bien que la vie artistique ait été brusquement interrompue par les événements, Jongkind reste à Paris jusqu'au moment où les Prussiens s'apprêtent à investir la ville. Puis il fuit avec son amie, d'abord vers Nantes et ensuite à Nevers. Il y séjourne six mois, sans mettre le pied dans la rue, car sa démarche et son accent le désignent comme espion aux bons provinciaux qui l'entourent. Morne séjour, qu'il cherche à égayer en dessinant des coins de rues, des façades de guingois, quelques rares vues Panoramiques de la région et des illustrations fantaisistes pour des livres de rencontre.

Dès la fin des hostilités, le ménage regagne Paris. La Commune se déclare peu après, et Jongkind se terre à nouveau jusqu'à la reprise de la ville par les Versaillais. A ce moment, la famille Fesser se reconstitue : le père rejoint le foyer de sa femme, et le fils, qui a combattu sur la Loire, s'y retrouve avec joie ; l'amant les serre tous deux sur son cœur. Mais chacun retourne à ses occupations, et Jongkind reprend ses pinceaux. Il a renoué des relations avec des amateurs de naguère qui, après cette période sanglante, font figure de vieux amis, et, pour répondre à leurs commandes, il exécute toute une série de vues de Hollande, conventionnelles et pittoresques, avec un peu trop de moulins, des nuages un peu trop romantiques et des clairs de lune trop livides. Ces paysages de son pays, il en peindra encore dix ou douze ans plus tard, d'après ses documents et de mémoire, avec un mépris de plus en plus grand pour la vérité, — sinon même pour la vraisemblance. Mais il faut souligner que Jongkind a franchi pour la dernière fois la frontière de son pays en 1869, en se rendant à Rotterdam et à Dordrecht.

Il ne tarde pas à être récompensé de son effort. Il retrouve la vogue et bientôt connaît une prospérité dont il n'a jamais eu, avant la guerre, le soupçon. Marchands et amateurs se disputent ses tableaux et M^{me} Fesser

n'arrive plus à contrôler ses recettes et aussi ses dépenses. « Heureux au point de vue financière, oui ! parce que sans argent, rien », écrivait-il quelques années auparavant à Eugène Smits. Grâce aux tableaux qu'il vend à l'insu de son égérie, il connaît une fois de plus les douceurs de l'alcool, le charme des courtes fugues au cabaret, les lassitudes de l'ivresse. Et sa santé s'en ressent aussitôt.

Mais la réputation du peintre est aujourd'hui l'alliée de Mme Fesser. Elle le force à travailler, et comme il aime l'argent, peut-être d'en avoir été privé si longtemps, il se plie à toutes les disciplines. Cependant, il s'affranchit quelque peu, grâce à Zola, des exigences des amateurs acharnés à lui réclamer des tableaux de Hollande. Zola, en effet, s'est pris d'amitié pour lui et il lui a consacré un article important où il a loué en lui, au premier chef, le peintre du Vieux-Paris, celui des quais et des ponts, celui de la Seine et de la lumière grise. Et aussitôt des acheteurs se sont présentés pour des vues de Paris, les admirant avec cette même ardeur indifférente qu'apportent leurs confrères à préférer les canaux, les moulins et les patineurs noirs et blancs.

Cela fait deux fabrications, deux recettes, deux sources de Profit. Cela fait aussi presque double travail et une insurmontable fatigue. Mais il accepte tout cela comme une juste rançon de la gloire, et dans l'atelier rudimentaire où il reste enfermé douze heures par jour, il est heureux et pacifié. L'été, le Nivernais, où le vieux Fesser s'est retiré en laissant à son fils la place qu'il occupait dans un château dauphinois, l'attire et le réjouit. Là, pendant quelques semaines, il oublie Rotterdam et Paris, les clairs de lune et les Tuileries incendiées par la Commune et dont il ressuscite si volontiers la belle silhouette. Et il s'abandonne, le carnet de croquis sur les genoux, aux délices de la contemplation gratuite et de la notation sincère.

A quelques détails près, cette vie sera la sienne pendant six ans. Le plus important changement sera l'abandon du Nivernais, après la mort de Fesser, et la conquête du Dauphiné. J'ai dit que le fils de Mme Fesser avait repris là-bas les foncons de son père ; il s'était marié et il habitait un village au nom charmant : La Pupetière. M^{me} Fesser et Jongkind Purent l'habitude de passer la plus grande partie de l'été auprès de lui, non sans couper leurs séjours de courtes excursions dans le Midi ou en Suisse romande. Avignon, Marseille, Nyon, Genève, les virent passer, toujours amoureux l'un de l'autre,

mais s'observant d'un œil jaloux et parfois sévère. En 1873, le jury l'avait écarté du Salon, où il avait envoyé deux toiles de grand format et d'une réelle médiocrité. Comme son amie, qui continuait à peindre à ses côtés et exposait régulièrement, avait subi le même échec, il ne manqua pas d'affirmer qu'ils étaient l'un et l'autre victimes d'une cabale et qu'on leur enviait leur bonheur.

La vie est affreusement monotone. Et la folie de la persécution n'est pas la seule qui hante le vieux ménage. On pourrait écrire ici un « chapitre des oiseaux » qui ne manquerait pas d'imprévu, et montrer à quel point l'excellente M^{me} Fesser a sombré à son tour dans un sentimentalisme de poivrot repent. L'atelier de Paris est inabordable parce qu'il est transformé en volière à pigeons. On y élève plusieurs couples de ces volatiles dont la familiarité enchante les habitants mais épouvante les visiteurs. Puis on s'attache bientôt à une certaine perdrix et à une brave tourterelle dont on ne pourra même plus se séparer en voyage. Je n'exagère en rien, et les lettres de Jongkind sont là pour montrer à quel degré de loufoquerie son amie et lui sont parvenus. Non seulement ils ont emporté à La Pupetière les deux oiseaux mais la tourterelle sera de la moindre excursion, et quand ils iront voir le lac Léman, ils la transporteront de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel, non sans écrire chaque jour à Jules Fesser pour demander des nouvelles de la perdrix. « Le tortorel a fait une ouef, mais elle a beaucoup souffert. Je pense qu'elle pleure le perdrix. Dites nous comment qu'il se porte. Je rentre deux fois par jour pour consoler cet pauvre tortorel. Votre mère dit de ne pas oublié à donner du pain tremper et la salade à le perdrix. » Et ailleurs : « Comment se porte le perdrix ? Il doit beaucoup réclamer la torterelle. Elle se porte très bien, mais se trouve déranger et déplacer de ses habitude. Ce qui m'a fait la peine de le voir, comme hier, une journée entière tout seul. »

Comment, à l'heure où il trahit une mentalité aussi déficiente et où, d'ailleurs, il se plaint de sa santé fort compromise, Jongkind réussit-il à noter avec une si glorieuse liberté les aspects, les caractères et les tendresses lumineuses du Lemman, reste un des secrets et un des mystères de son génie. Ce n'est plus ici l'endroit d'insister sur ce divorce complet entre son énorme production de chaque hiver et la sereine beauté des frêles aquarelles qu'il ne montre à personne, qu'il garde pour lui comme le fruit d'un rêve ou d'un jeu. Trop souvent, j'ai souligné ce divorce pour y revenir encore. Je signalerai seulement que Moreau-Nélaton lui-même, si indulgent,

cependant, et toujours porté à admirer son peintre, constate à son tour que « son travail de l'été reste un amusement étranger à sa production mercantile ».

Celle-ci demeure considérable. Et il compromet le pauvre équilibre de sa santé en exagérant de la sorte l'effort auquel il se soumet. Un instant, vers 1875, on peut craindre pour sa raison. Malgré l'argent qu'il gagne, il ne se plaît qu'en guenilles ; il ne veut plus voir personne, chasse ses vieux camarades, se croit victime des mauvais sorts. Les milieux artistiques, les salons de la rive droite ne le connaissent plus. Pour qu'il consente à passer l'eau, il faut la mort et les funérailles de Corot. Il s'y rend, hagard et l'œil inquiet, semblable, dit Albert Wolff, à un « Don Quichotte vieilli et fané ». Et je ne résiste pas ici au plaisir de citer les quelques lignes par lesquelles, à sa mort, seize ans plus tard, Louis de Fourcaud évoqua la scène dans le Figaro : « Je me rappelle la sensation qu'il fit aux funérailles de Corot. Parmi l'assemblée correcte et digne, il parut quasi hagard, grand, long, habillé comme à l'aventure, coiffé d'un large feutre déformé d'un coup de poing, les traits tirés, la barbe d'un blanc où des reflets blonds s'attardaient encore, tout en désordre, nerveux, gesticulant, Se parlant à soi-même, à haute voix, l'accent fortement étranger. « Quel est ce fantôme ? », demandaient les jeunes aux vieux. »

Il se plaint de l'estomac. A certains jours il souffre d'affreux burdonnements dans la tête et il a des troubles de la vue. Il est surmené et balbutiant. Et chaque crise le rejette plus avant dans ses idées noires, dans sa folie de la persécution, dans sa volonté de solitude. Comme le vieux Cézanne, il ne voulait pas qu'on lui mette « le grappin dessus ». Et la vie devenait un enfer pour la pauvre égérie qui suivait, pas à pas et non sans subir des rebuffades publiques et des injures, son grand forcené d'amant.

Peindre. Devant son chevalet, Jongkind retrouve un semblant de calme. Et qu'il s'applique à détailler une vue de Hollande ou un paysage de Paris ou un moulin au clair de lune, il éprouve à travailler une sorte d'amère consolation. Mais quand, pendant l'été, il revoit le Dauphiné, ce nouveau pays d'élection où il se sent libre et loin des hommes, le peintre se détend, redevient l'ami confiant et tranquille que M^{me} Fesser a connu quinze ans plus tôt, aux lendemains de leur mise en ménage, et retrouve, pour saisir l'aspect de ce pays à large charpente et aux horizons infinis, le calme de ses meilleures heures d'autrefois.

Jules Fesser, qui gagnait largement sa vie, sa mère, qui gérait les biens de la communauté, sentirent que seules la campagne et la solitude pouvaient sauver Jongkind d'une déchéance mentale très rapide. Ils se mirent en quête d'une propriété à vendre. On avait caché la chose à Johann-Barthold, de peur qu'il ne soupçonnât quelque conjuration. Et on lui apprit seulement l'heureuse nouvelle après que Jules Fesser eut pu acquérir à la Côte-Saint-André, village situé sur la route de Lyon à Grenoble, au pied des premières montagnes, une vaste maison entourée d'un jardin.

V

Paul Signac a parfaitement résumé la dernière période de son art, il a synthétisé en termes si décisifs cette crise de lucidité qui arracha brusquement sa peinture à toutes les leçons d'atelier et à toutes les recettes, que les admirateurs de Jongkind devront toujours retourner aux pages de son livre. « Pour fixer et développer sur la toile ses impressions, il se crée de toutes pièces une technique lui permettant de reconstituer la variété, la richesse, la douceur des spectacles qui l'ont ému. Par instinct plus que par raisonnement..., il est amené à éclaircir sa palette, à n'user que des teintes les plus pures, qui seules peuvent lui permettre d'exprimer tous les jeux de la lumière et de la couleur. Comme facture, au lieu de la tache synthétique, il usera d'une sorte de division analytique, de morcellement de la couleur, en petites touches multicolores, entrelacées sans souillure ou juxtaposées. Le premier il jouera de ces jeux des teintes et des tons, de cette décomposition de la couleur, de cette modulation dégradée et contrastée qui constituent les « passages » prônés et appliqués plus tard par Cézanne et Pissarro. »

C'est l'heure où on peut comparer les aquarelles et les tableaux de Jongkind, où on retrouve dans les seconds non seulement la structure, la composition des premières, mais aussi leur souci de vérité et leur tendresse devant la nature. Chose curieuse, et qu'il faut indiquer ici, l'artiste avait failli remporter sur lui-même cette victoire trente ans plus tôt, quand il découvrit sur les quais de la Seine la lumière argentée de Paris. Il existe quelques œuvres de cette époque lointaine qui Permettent des comparaisons du même ordre entre ses peintures et ses aquarelles. Mais cette velléité d'indépendance disparut et il y eut, mêlés à tant d'orages, les travaux forcés, les commandes, les produits fabriqués en série.

A la Côte-Saint-André, il sera libre de peindre pour lui et de subir, dans toute sa fraîcheur et dans toute sa sérénité, l'emprise de cette région si différente de tout ce qu'il a connu et aimé jusqu'alors, de cette plaine ourlée de grandes montagnes où le soleil semble s'attarder, où la lumière s'irradie, où l'œil ne rencontre que des lignes alanguies et harmonieuses. Les marchands sont loin et les amateurs aussi. Il se promène beaucoup et

multiplie les notations. Et quand il en a fait une ample moisson, il peut l'étaler autour de lui et choisir, à cœur ouvert, celles qui éveillent en lui les plus joyeuses, les plus vives impressions. Il ne dépend plus de personne. Ceux qui l'entourent sont des rustres comme lui, qui ne s'offusquent pas de le voir mal habillé, qui boivent volontiers avec lui et qui ne lui parlent pas de ses tableaux. M^{me} Fesser le soigne, le protège contre ses ennemis imaginaires, le soutient de ses conseils et de son infatigable amour. Et il s'est lié d'amitié avec un mouton qui remplace « le perdrix » et « la tortorel », qui l'accompagne dans ses promenades, partage sa chambre et ses repas.

Dès le premier hiver qu'il passe à la Côte-Saint-André, un spectacle nouveau le captive et le bouleverse : celui de la neige qui change l'aspect du pays, obstrue les horizons, amollit les courbes du sol et rend la lumière plus transparente encore. Bien qu'il soit malade, — l'estomac ruiné et les reins en débandade, — il passe des journées dans les champs et sur les collines, le carnet à la main, l'œil aux aguets, le pinceau en mouvement. Cette neige lui donne le goût d'une solitude plus sévère encore qu'auparavant. M^{me} Fesser, percluse de rhumatismes, ne peut pas l'accompagner et, la folie de la persécution l'y aidant, il s'en réjouit. Il veut être seul, loin des hommes, avec, devant ses pauvres yeux clignotants, le seul spectacle de la lumière.

L'été, il voyage dans le Midi. Il va jusqu'à Sète et Narbonne, travaille à Nîmes et à Marseille, mais n'est heureux que dans sa retraite de la Côte-Saint-André et revient s'y enfermer avec joie. Les seules fugues qu'il se permet sont vers Grenoble. Il aime cette ville écrasée entre les montagnes, l'Isère tumultueux, les vieilles portes. Il aime aussi les marchands de vin qui y foisonnent et chez qui il se venge de la surveillance que sa vieille égérie continue d'exercer sur lui quand il est à sa portée.

Pendant les premières années de cette dernière période, Paris le revoit chaque printemps. Il n'y fait que des séjours rapides, mais il garde le contact avec certains amateurs et les marchands qu'il approvisionne de loin. Ceux-là, d'ailleurs, n'accordent qu'une attention mitigée aux paysages du Dauphiné et aux vues de Grenoble. Ils regrettent les clairs de lune si romantiques, les moulins hollandais si pittoresques, les ruelles du vieux Paris si commerciales. Ils lui en demandent avec Insistance. Et lui, qui n'a jamais eu le courage de résister à l'appel de sa clientèle, leur en promet. C'est ainsi que, rentré à la Côte-Saint-André, il reprendra la série

interrompue de ses vues de Rotterdam, de ses scènes de patinage et de ses Ports de Honfleur.

A Paris il travaille peu, sauf pendant l'hiver 1886-1887, où, Pour la dernière fois, il y reste de longs mois. L'hiver est dur et la neige a suivi le peintre à Montparnasse. Il en profite Pour noter l'aspect des rues encombrées de balayeurs, le jeu des ornières noires qui s'entre-croisent, la saleté des façades grises que la traînée blanche du sol sépare et humilie. Au printemps, il est pris d'une fringale nouvelle : il peint des figures dans des paysages. Le jardin du Luxembourg est son champ d'expérience et chaque tableau fixe, avec une candeur regrettable, une anecdote d'une navrante banalité. Tableaux de genre, dans tout ce que cette expression contient de pauvreté vulgaire. Il y a le Monsieur qui lit son journal, la Dame de la Province, l'Enfant, la dame et la bonne. Peinture sénile.

A la campagne, heureusement, il se redresse. Il subit la magie de la lumière et des couleurs. Il est à tel point dominé Par elle, par ses anciennes préoccupations, par les amours de toute sa vie qu'il reprend pied, qu'il retrouve son équilibre et qu'il peint des toiles, d'ailleurs rares, mais d'une miraculeuse éloquence. On peut dire qu'à cette époque de sa vie Johann-Barthold ne vit plus que par son art. Il est vieux, malade, obsédé d'idées noires ; il cède de plus en plus à ses vices d'autrefois. Il ne lit pas ; il n'a aucun intérêt pour les hommes qui l'entourent et les événements qui les passionnent. Il vit comme une brute, sabots aux pieds, entre son chevalet et le cabaret. Mais quand il est à son chevalet, sa main tremblante d'ivrogne évoque avec une tendresse inexprimable toutes les beautés de la vie.

Il est même indifférent à la gloire qui lui est venue au moment où la famille Fesser, pour l'arracher à la folie, l'a emmené dans sa paisible maison de la Côte-Saint-André. Coup sur coup, une exposition d'ensemble de son œuvre organisée par la Galerie Detrimont, — et à laquelle il ne daigne même pas se rendre, — et la vente de la collection Bascle attirent sur lui l'unanime attention des artistes et des amateurs. Les peintres saluent en lui le précurseur. Et les acheteurs poussent les enchères si haut qu'il atteint presque la cote de Corot.

Tout cela ne l'émeut guère. Il vit au fond du Dauphiné, et ses querelles avec la famille Fesser le préoccupent bien davantage. Car il ne s'entend plus avec personne. L'alcool le jette presque chaque jour dans de vraies crises de méchanceté et de colère ; le vieillard à demi fou qu'il est aujourd'hui retrouve les rancunes, les brutalités, les mensonges, toute la

déchéance morale du pauvre ivrogne que Cals arracha, trente ans plus tôt, aux bouges de Rotterdam.

En 1889, petite éclaircie. Toute la famille Fesser quitte le Dauphiné pour visiter l'exposition de Paris. Et Jongkind, qui joue à merveille son rôle de grand-père, redevient pendant quelques jours l'ami attentif qu'il avait été dans ses périodes de tempérance. Il s'est nippé à neuf et il porte une grosse chaîne d'or avec breloques. Enjambant d'un seul coup toute une vie de dérèglements et de folie, il est bien le fils des vieux bourgeois hollandais qui cherchaient l'admiration de leurs concitoyens en exhibant le dimanche l'imposante escouade de leurs rejetons. Il a l'aspect d'un pasteur ou d'un fonctionnaire. Et M^{me} Fesser, moustachue et ridée, fière de sa robe de soie et des chaînes qui lui battent la poitrine, est sa digne compagne.

Jules Fesser et ses enfants repartent pour le Dauphiné. Jongkind et M^{me} Fesser, eux, restent à Paris pour revoir quelques amis et faire quelques visites de politesse. Ils y rencontrent notamment Eugène Smits, déjà bien vieux lui aussi, et qui a peine à reconnaître en cet homme martial et endimanché son camarade déguenillé de jadis. Il est péniblement impressionné, d'ailleurs, par les absences de mémoire, les incohérences de pensée et de parole, le tremblement intermittent des mains dont souffre Jongkind. Et son regard, fixe et vague, lui fait peur. Goncourt, que le peintre rencontre, sent lui aussi la « fêlure du cerveau », et le comte Doria est à ce point épouvanté que, prenant à part M^{me} Fesser, il lui conseille d'emmener son ami d'urgence à la Côte-Saint-André.

L'hiver est doux, et n'étaient l'alcool et ses ravages, il serait calme et apaisé. L'été 1890 est meilleur que le précédent, et M^{me} Fesser accepte de reprendre le train de Paris, comme Jongkind l'en presse. Il veut visiter quelques Salons, s'entretenir avec ses marchands, prendre des notes au Louvre. Tout cela il le dit, mais ce sont des prétextes, et personne n'y ajoute foi. En réalité, il veut se retrouver sur les quais, voir l'atmosphère subtile qu'il a tant aimée, se retremper dans la « lumière d'argent et d'or » qu'il a décrite un jour dans une de Ses lettres. Il semble même qu'il ait eu un projet plus audacieux : celui de pousser jusqu'à Rotterdam. Il vient de peindre deux paysages hollandais, et cet effort lui a donné la nostalgie de sa patrie et des vieilles émotions de son enfance. Mais à peine débarqué à Paris, il devient nerveux à l'excès et il traverse une crise d'humeur noire et de jalousie. La patience de son amie le désarme, mais elle n'a plus qu'un seul

désir : regagner le Dauphiné, l'arracher aux tentations du voyage et aux émotions qui l'assaillent.

Elle le décide à renoncer à la Hollande, qu'il n'a plus vue depuis vingt ans, qu'il ne reverra plus. Il obéit et il repart pour la Côte avec des regrets dans le cœur et peut-être aussi Une sourde haine contre cette vieille femme trop dévouée qui le tient en tutelle depuis si longtemps. A peine réinstallé dans sa retraite, il prétend repartir. Il écrit à des amis parisiens pour leur annoncer son retour et sa décision de passer tout l'hiver parmi eux. Et comme la famille Fesser oppose à cette fantaisie le sourire de l'incrédulité il entre dans une affreuse colère, brise le mobilier, s'enfuit dans la campagne, cherche à amener ses voisins contre sa vieille amie.

Cette fois, hélas ! le mal ne fera qu'empirer, et Jongkind ne retrouvera plus l'équilibre et la tranquillité. On le ramène chez lui, mais, la nuit, il mène un boucan infernal, se barricade dans sa chambre, et il faut parlementer avec lui pour obtenir qu'il ouvre la porte. On lui promet tout ce qu'il veut, et aussi de l'accompagner à Paris et en Hollande, de fuir le Dauphiné, de le défendre contre ses voisins qui veulent, jure-t-il, le guillotiner. Son état s'aggrave encore. Bientôt il souffre de la prostate et puis de l'urémie. Il doit s'aliter. Au cœur de l'hiver, — en janvier 1891, — l'état mental de Jongkind devient tragique et on ne peut plus espérer la moindre détente. Trois fois il a jeté les meubles de sa chambre à travers les fenêtres ; trois fois il a voulu assommer sa compagne à demi impotente. Le médecin finit par ordonner son transfert à l'asile des aliénés du département. Le 27 janvier, Jongkind, hagard et flanqué d'infirmiers, quitte pour la dernière fois la maison de la Côte-Saint-André. Et M^{me} Fesser, qui le suit des yeux, lui adresse en vain de poignants adieux ; les dents serrées, le peintre lui répond par des regards de haine.

Il resta dix jours seulement à l'asile de Saint-Rambert. Le 9 février, une nouvelle crise de fureur provoqua une attaque d'apoplexie et celle-ci l'emporta d'un seul coup. Le personnel de l'asile était seul autour de lui et aucun membre de la famille Fesser ne lui ferma les yeux.

On ramena son corps à la Côte, et c'est de la demeure où il avait passé la dernière partie de sa triste vie et peint les tableaux qui restent la suprême expression de son art que partit, par un matin d'argent, le petit cortège des voisins, indifférents mais polis, escortant son cercueil. Devant la fosse, Un pasteur protestant prononça un sermon banal et personne ne dit à ces paysans dauphinois qu'ils venaient de saluer la dépouille d'un pauvre

homme et d'un peintre de génie. On le descendit dans la tombe. M^{me} Fesser fit élever sur celle-ci un monument modeste, où elle grava son nom en dessous du sien : « Au peintre hollandais J.-B. Jongkind. La famille Fesser dont il fut l'hôte et l'ami. » Personne ne s'était soucié de savoir si, là-bas quelque part, sur les bords de la Meuse il avait encore quelque parent. Et d'ailleurs aucun journal de Rotterdam ou de Hollande n'annonça sa mort et ne lui consacra la plus brève nécrologie.

Neuf mois plus tard, une tombe voisine accueillit l'égérie à moustaches qui lui avait voué pendant trente ans l'amour le Plus touchant, le plus héroïque et le plus généreux. Elle n'avait rien voulu vendre, ni une toile ni une aquarelle, de tout l'atelier que Jongkind lui avait laissé. Mais quatre semaines après sa mort, Jules Fesser organisait à Paris une première vente bien lancée, et se consolait de ses deuils en empochant trois cent mille francs.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie de Jongkind est moins abondante que la personnalité de l'artiste, et le rôle qu'il a joué dans l'évolution de la peinture permettraient de le supposer.

Elle comporte, d'une part, un certain nombre d'articles publiés du vivant du peintre ou à l'occasion de sa mort dans la presse quotidienne. Les plus importants sont ceux de Zola, Albert Wolff et Louis de Fourcaud. On y joindra les excellents articles de Roger Marx, qui fut le meilleur parrain de l'art de Jongkind en France, et notamment celui de l'Image, n° 7, juin 1897.

Mais il convient de souligner l'importance capitale des deux ouvrages de Moreau-Nélaton et Paul Signac sur Jongkind. Ils seront l'un et l'autre d'un précieux secours à quiconque s'intéressera au maître, le premier par l'abondante documentation qu'il apporte et le second par la pénétration et la lucidité des analyses techniques. Ce sont : E. Moreau-Nélaton, Jongkind raconte par lui-même (E. Laurens, éd., 1918, un volume in-4° avec 173 illustrations), et Paul Signac, Jongkind (éditions Crès, 1927, un volume in-8°, avec des illustrations et 82 planches).

Je signalerai aussi les articles récents de M. Claude-Roger Marx et notamment son excellente préface au catalogue de la Rétrospective Jongkind qui a eu lieu à Amsterdam, La Haye et Rotterdam en 1930 et dont il fut l'organisateur. Cette exposition provoqua nombre de bons articles dans la presse hollandaise. Je signalerai spécialement celui de M. G. Knuttel, conservateur du Musée de La Haye, dans le n° 1 de la revue *De Kunst der Nederlanden*, Anvers, juillet 1930. Le lecteur se reportera aussi à l'article de M. Van Herwerden, Jongkind en Rotterdam, paru dans *Elsevier's Maandschrift* en 1928.

On se reportera, enfin, aux catalogues, tous préfacés, des différentes ventes de l'atelier Jongkind et, pour l'étude de l'œuvre gravé, à l'ouvrage déjà classique de M. Loys Delteil : *Le peintre-graveur illustré*, tome I.

J'ajouterai que j'ai eu la chance de pouvoir utiliser des carnets de notes, restés inédits, du peintre belge Eugène Smits, qui fut, sa vie durant, l'ami de

Jongkind et de prendre connaissance de nombreuses lettres inédites de celui-ci.

TABLE DES PLANCHES

Les photographies des œuvres de Johann-Barthold Jongkind reproduites dans ce volume proviennent, pour les planches 1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 14, 15, 16, 7. 19, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 41, 43, 44, 46, 47, 49, 58, de la maison Druet ; pour les planches 4, 6, 9, 13, 23, 48, 53, 54, 56, 57, 59, 60, de la maison Bernheim-Jeune ; pour les planches 8, 29, 30, 35, 36, 37, 50, 51, 52, 55, de la maison Braun. Nous devons, en outre, à M. Cl-R.

Marx les photographies des planches 12, 18, 20, 40, 42, 45.

1. Paris. La passerelle de l'Ile-Saint-Louis (1854).
2. Environs de Bréda (1855).
3. Port en Hollande (1856).
4. Canal en Hollande (1857).
5. Les patineurs (1858).
6. Environs de Rotterdam (1860).
7. La sortie de la ferme (1861).
8. Le pont Notre-Dame (1862). (Musée du Louvre.)
9. Patineurs en Hollande (1862).
10. Bateau de foin sur la Meuse (1862).
11. Le moulin (1862).
12. Le chevet de Notre-Dame (1863). (Collection Cl.-R. Marx.)
13. La mer à Saint-Clair (1864).
14. Canal de l'Ourcq (1865).
15. Brick dans le port de Honfleur (1865).
16. Canal en Hollande (1865).
17. Hiver hollandais (1865).
18. Honfleur. Le port (1865). (Coll. Dunoyer de Segonzac.)
19. Marine (1865).
20. Chantier de construction à Honfleur (1866). (Coll. Cl.-R. Marx.)

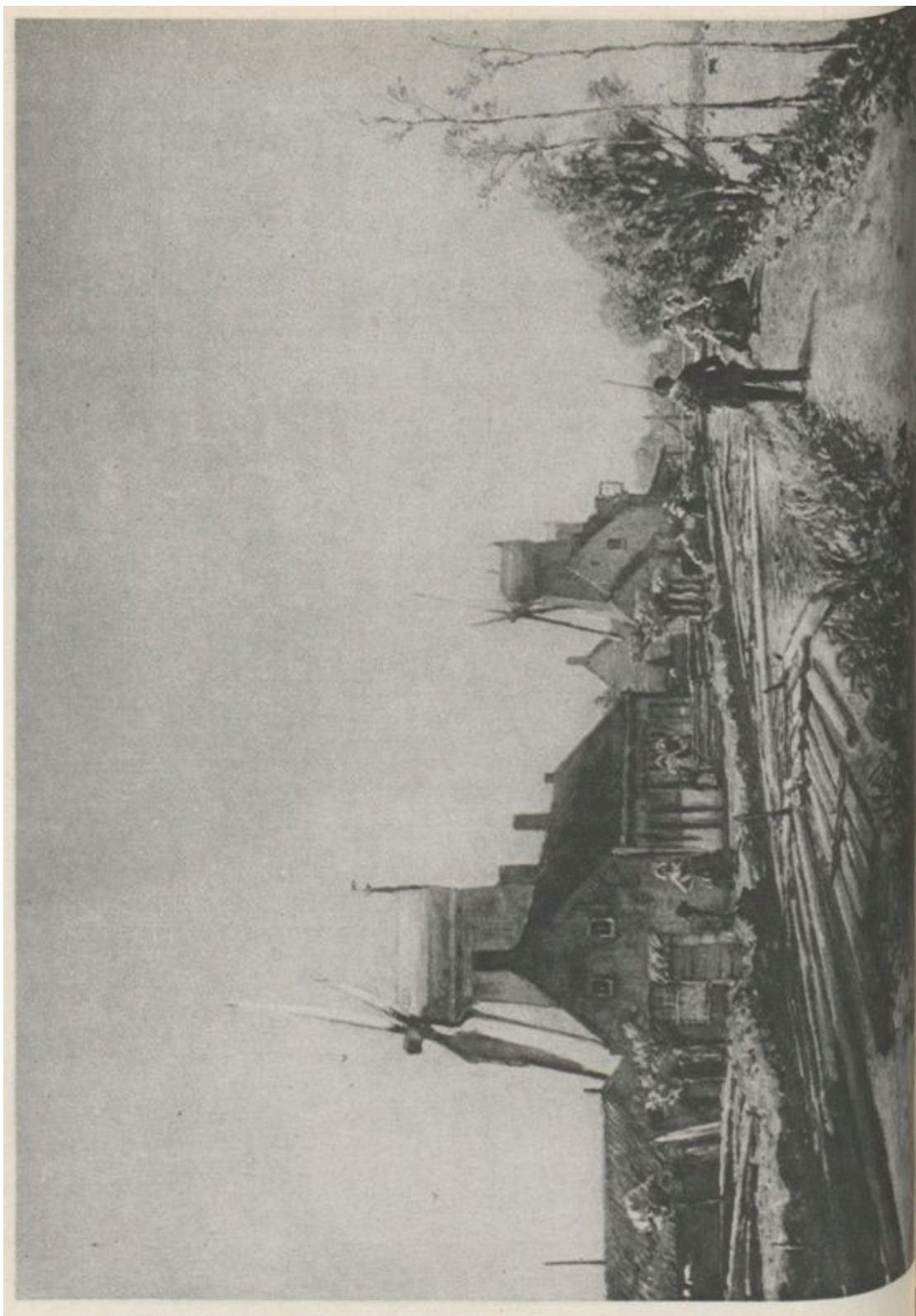
21. Barques sur la Meuse (1866).
22. Haute mer (1866).
23. Environs de Nevers (1867).
24. Dans le port (1867).
25. Rade d'Anvers (1867).
26. Canal à Dordrecht.
27. Paysage en Hollande (1868).
28. Le hameau.
29. En Hollande. Les barques près du moulin (1868).
30. La Seine à Argenteuil (1869).
31. Ferme hollandaise (1869).
32. Rotterdam (1869).
33. Clair de lune en Hollande (1869).
34. L'été.
35. Le chaland sur le canal. (Musée du Louvre.)
36. Le moulin. (Musée du Louvre.)
37. En Hollande. (Musée du Louvre.)
38. Rotterdam (1871).
39. Paris. Chevaux à l'abreuvoir (1872).
40. Rue à Nevers (1872). (Coll. Cl.-R. Marx.)
41. Scène de patinage en Hollande (1872).
42. Marine au soleil couchant (1872). (Coll. Cl.-R. Marx.)
43. Effet de lune (1873).
44. Canal en Hollande (1873).
45. Village dans le Dauphiné (1877).
46. Paysage dans le Dauphiné (1877).
47. La Côte-Saint-André (1878).
48. Ornacieu (1879).
49. La neige à Paris (1879).
50. Le col de Balbin. (Musée du Louvre.)
51. Au Chuzeau. Temps de neige (1880).
52. Le tour de ville à Narbonne (1880).
53. Le Drac (Dauphiné) (1882).
54. L'Isère près de Grenoble (1882).
55. Le pont de Lesdiguières, près de Grenoble (1883). (Musée du Louvre.)
56. Dauphiné (1883).

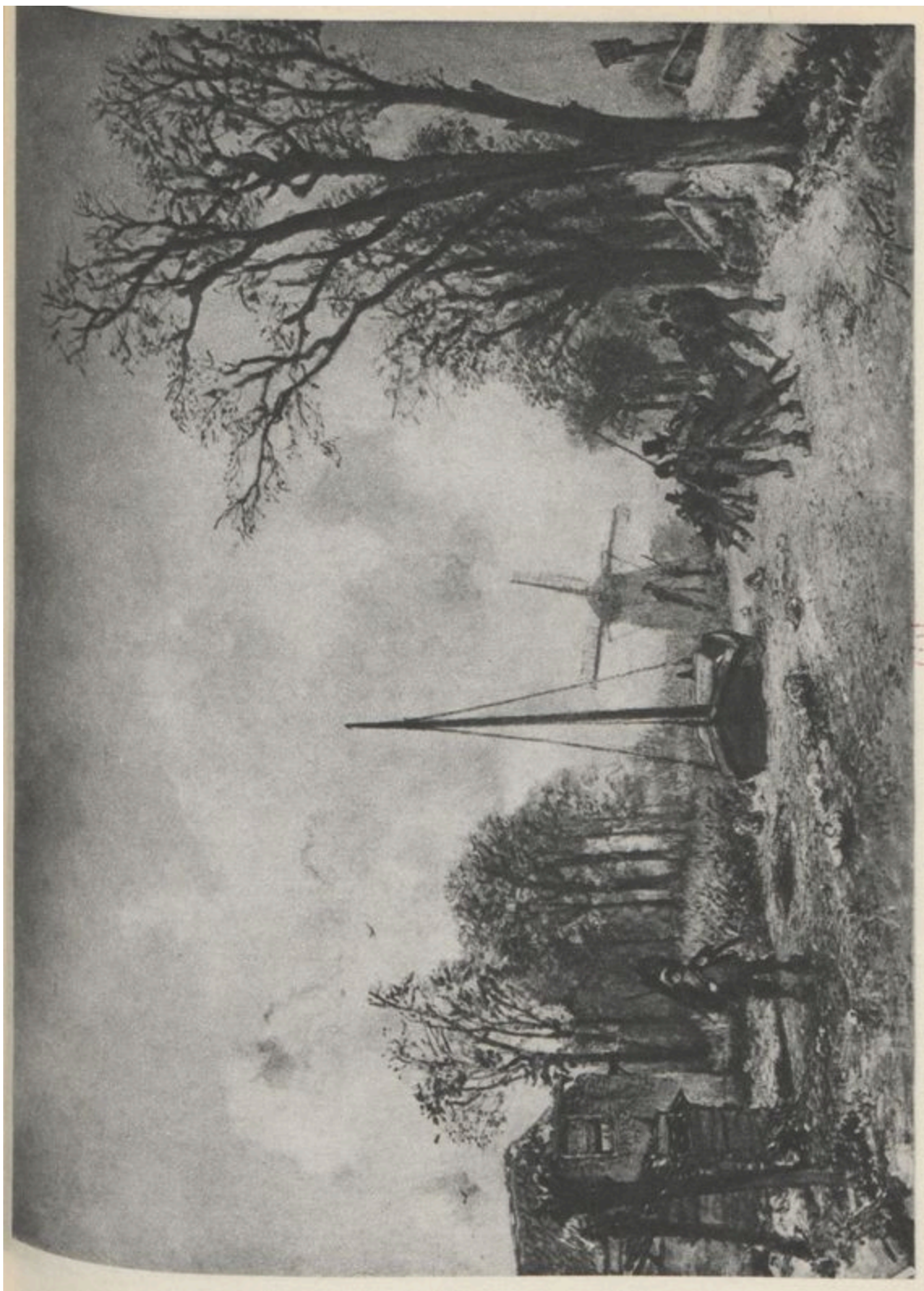
- 57. Grenoble (1884).
- 58. Environs de Grenoble (1885).
- 59. Paysage à la Côte-Saint-André.
- 60. Maisons dans le Dauphiné.

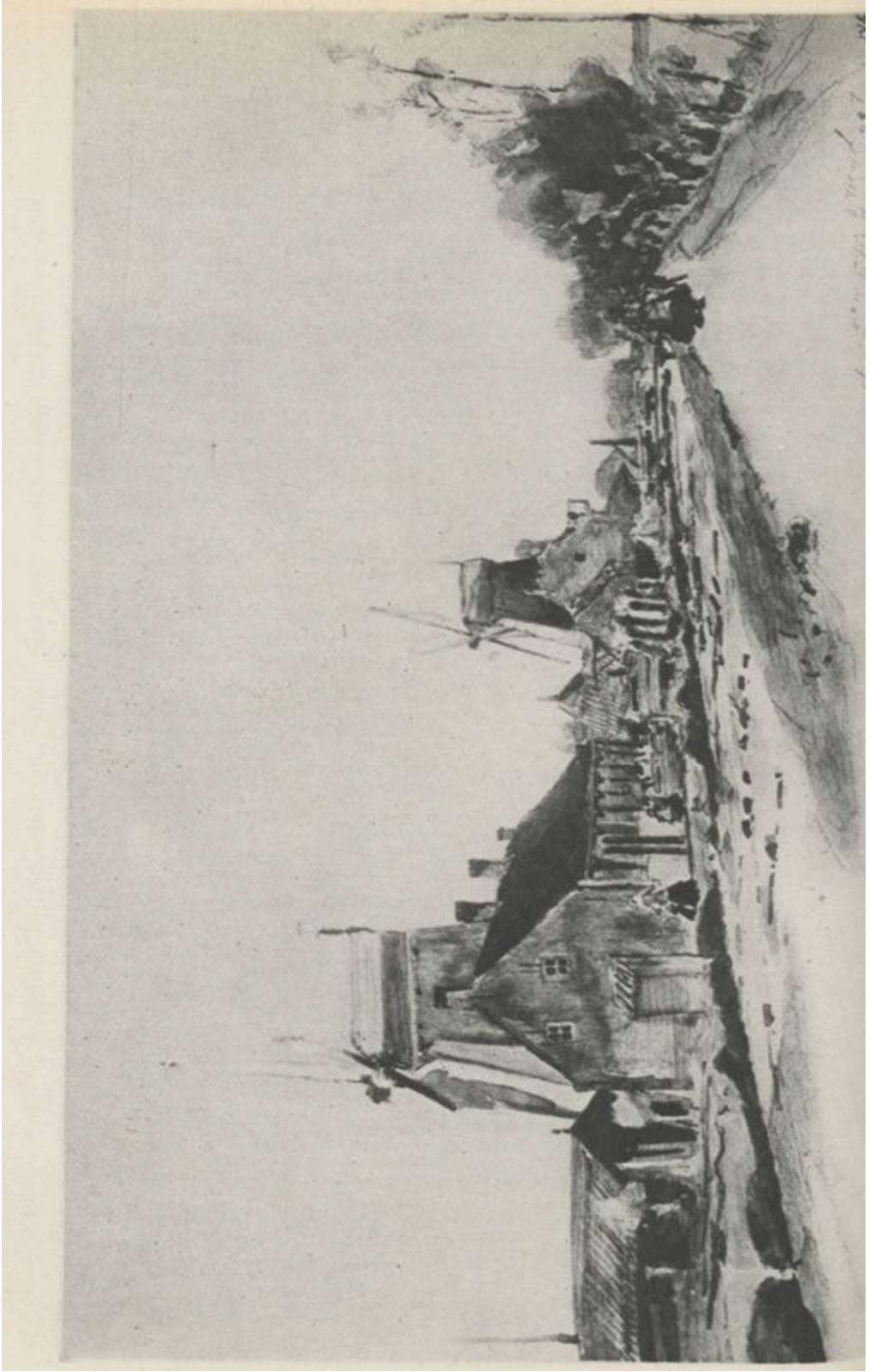


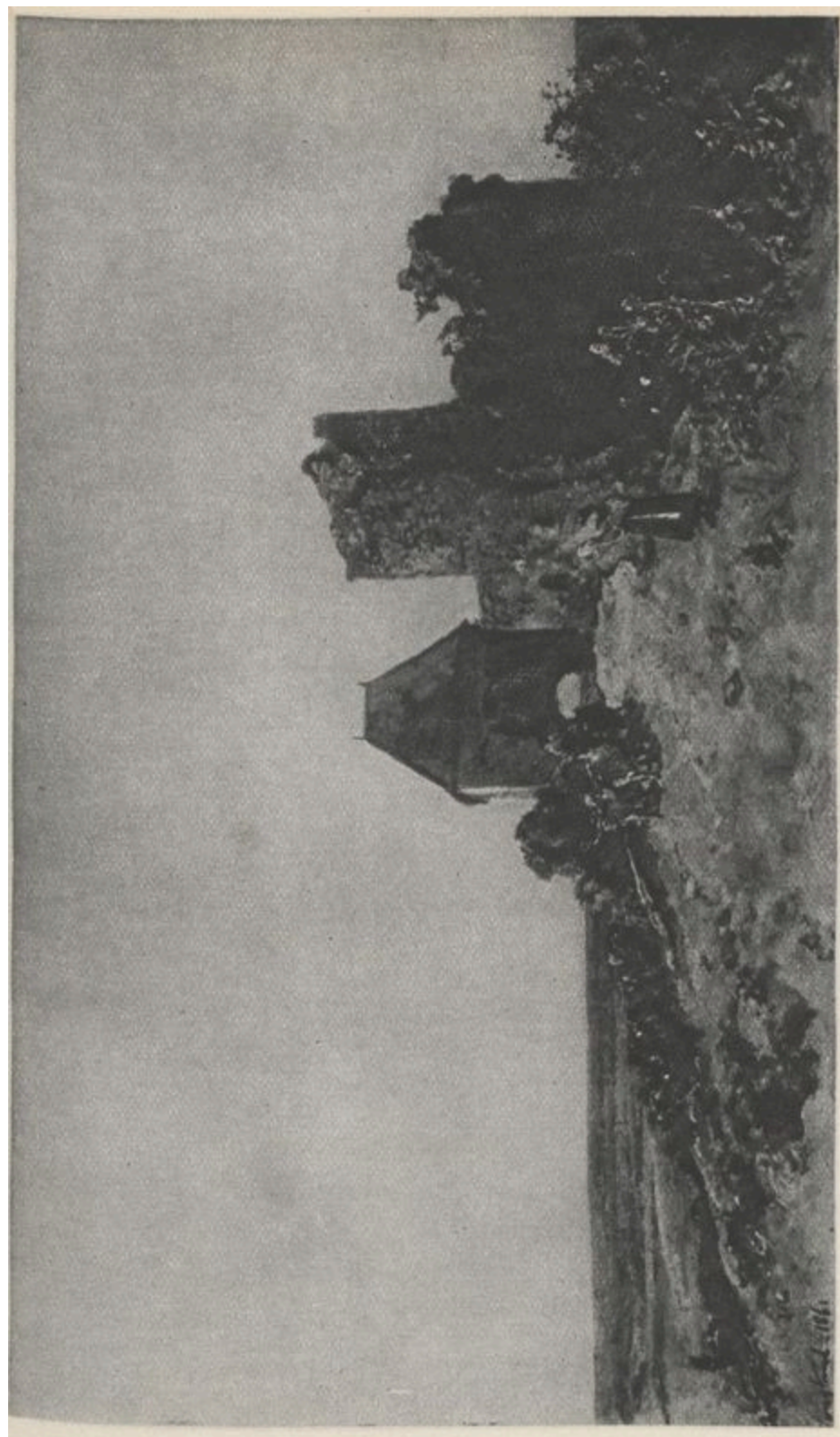


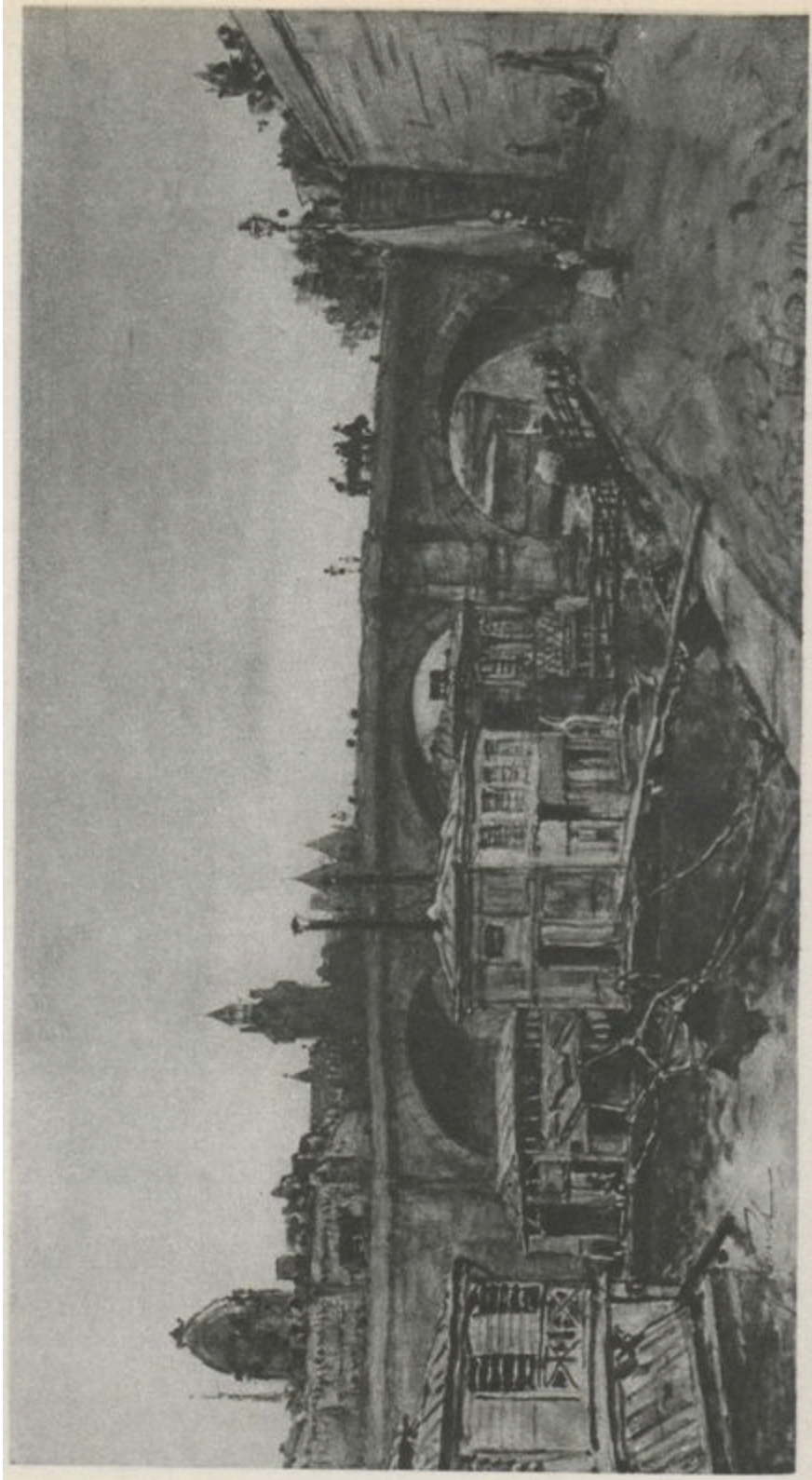






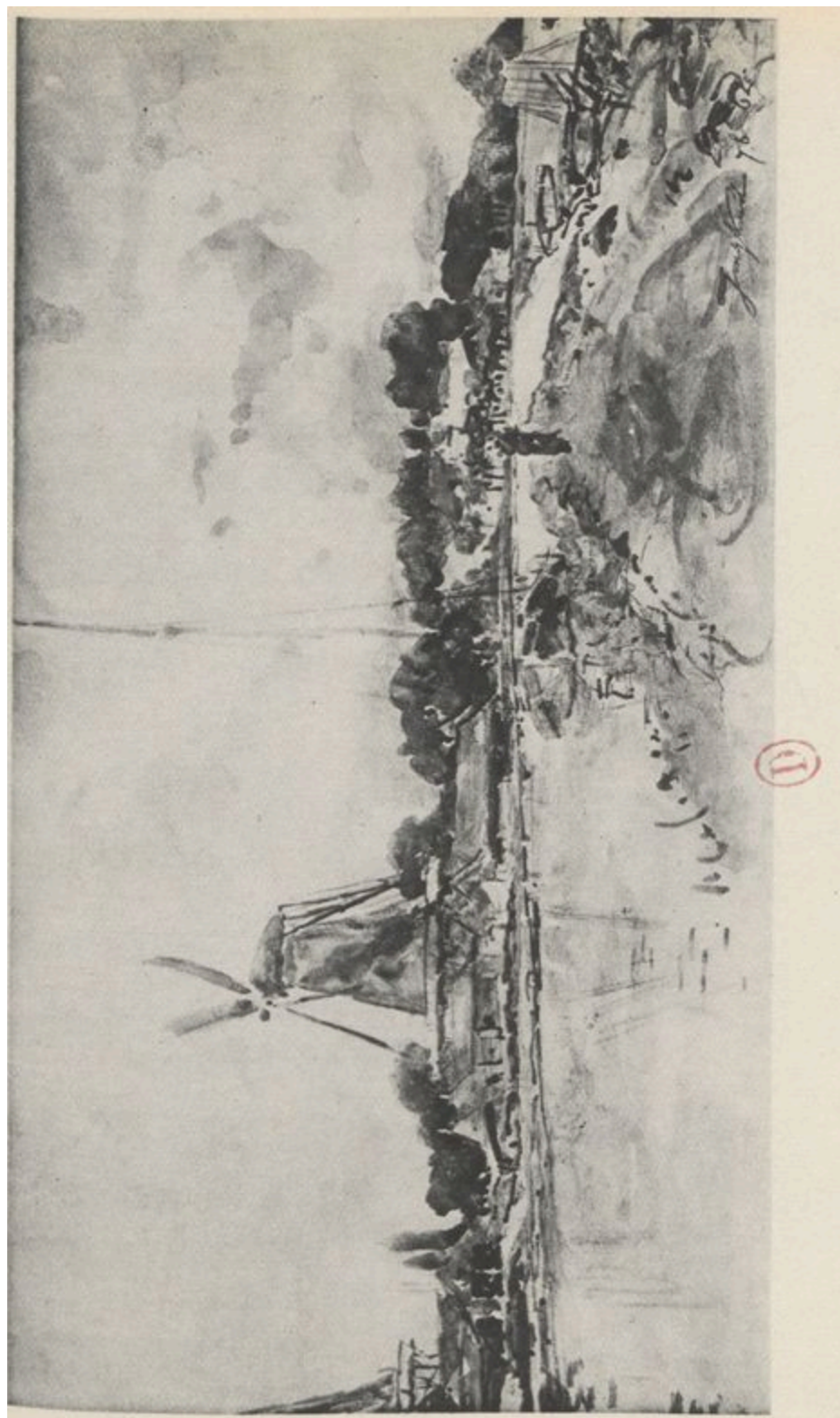


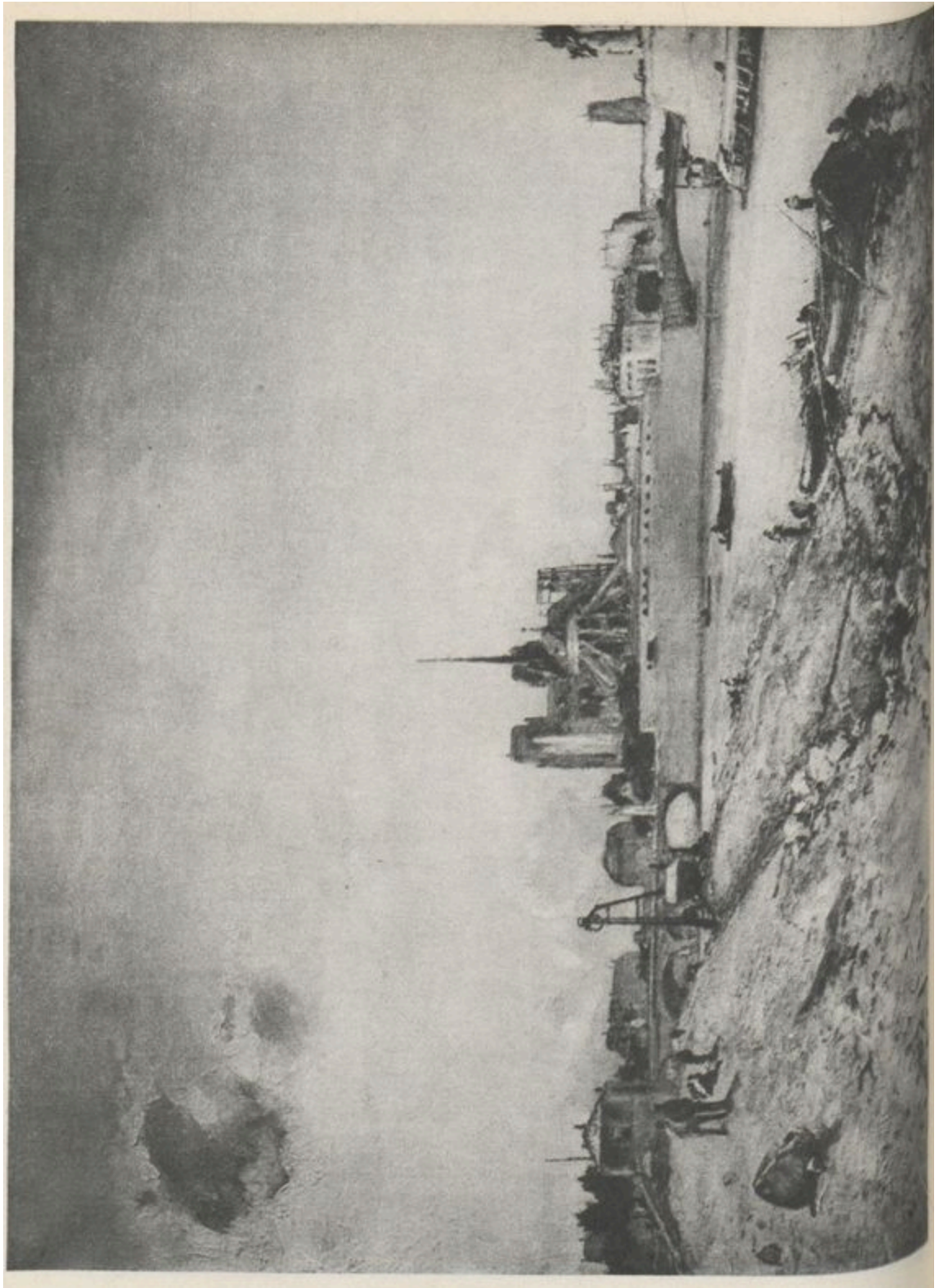






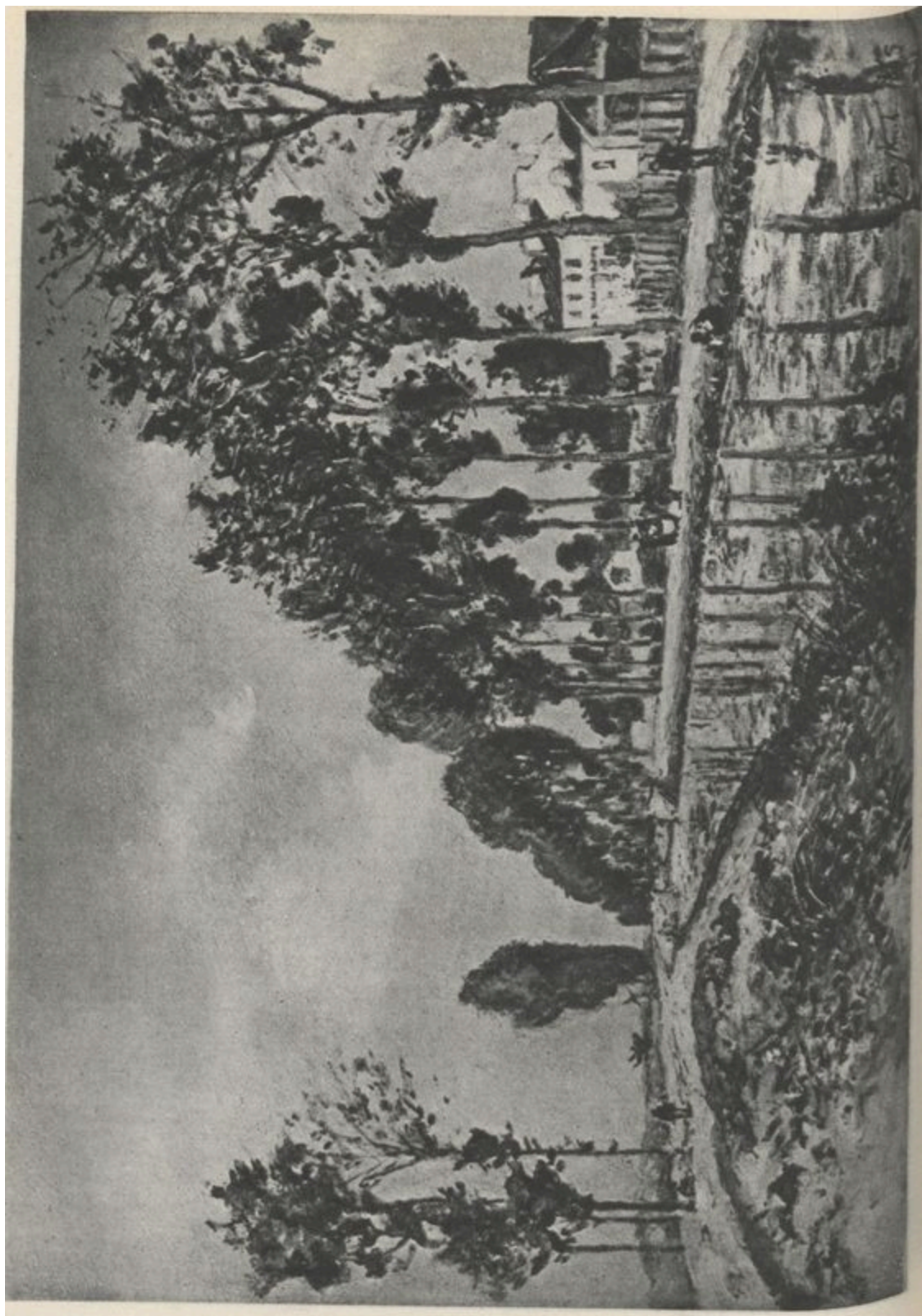


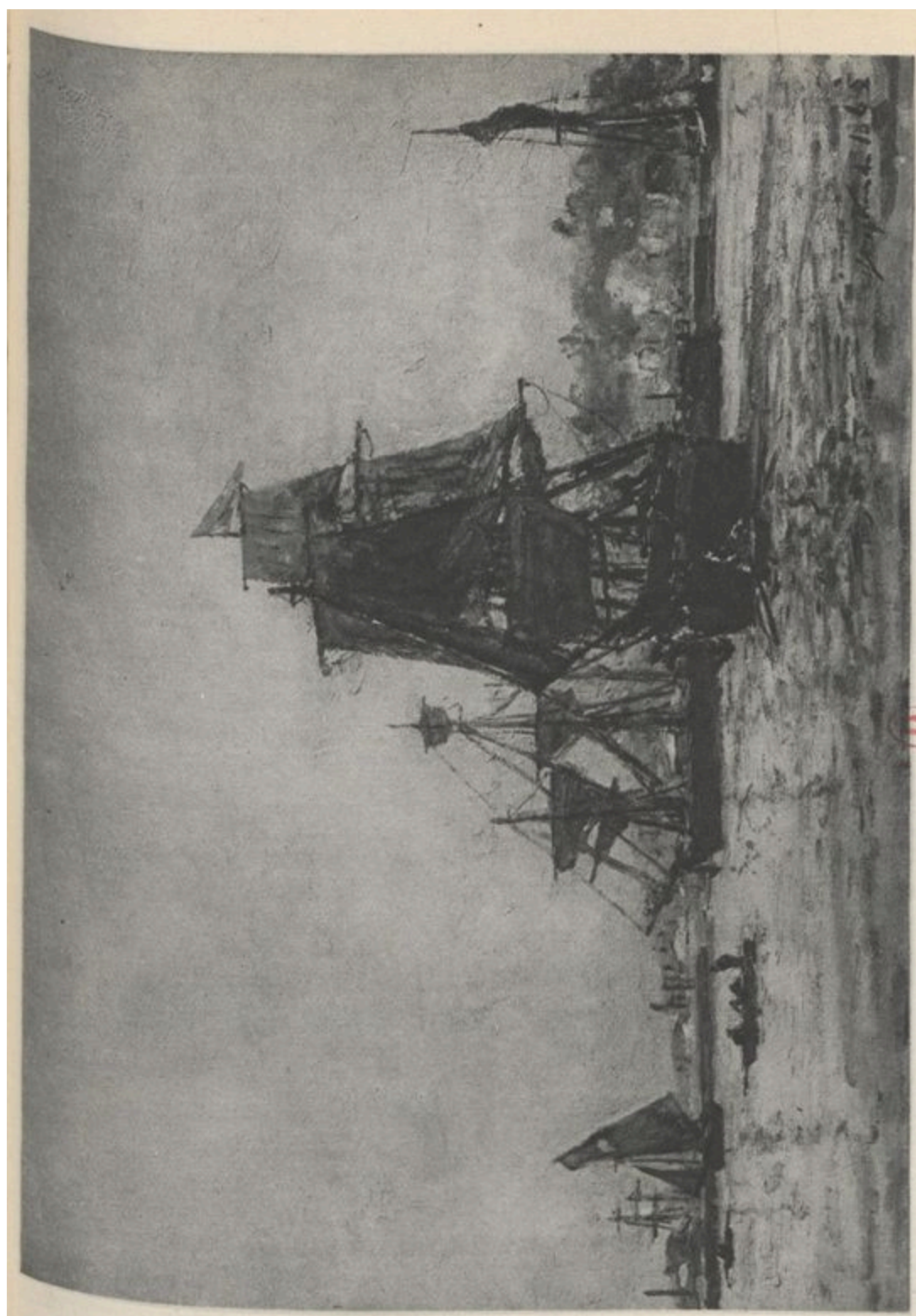






920
August 1864











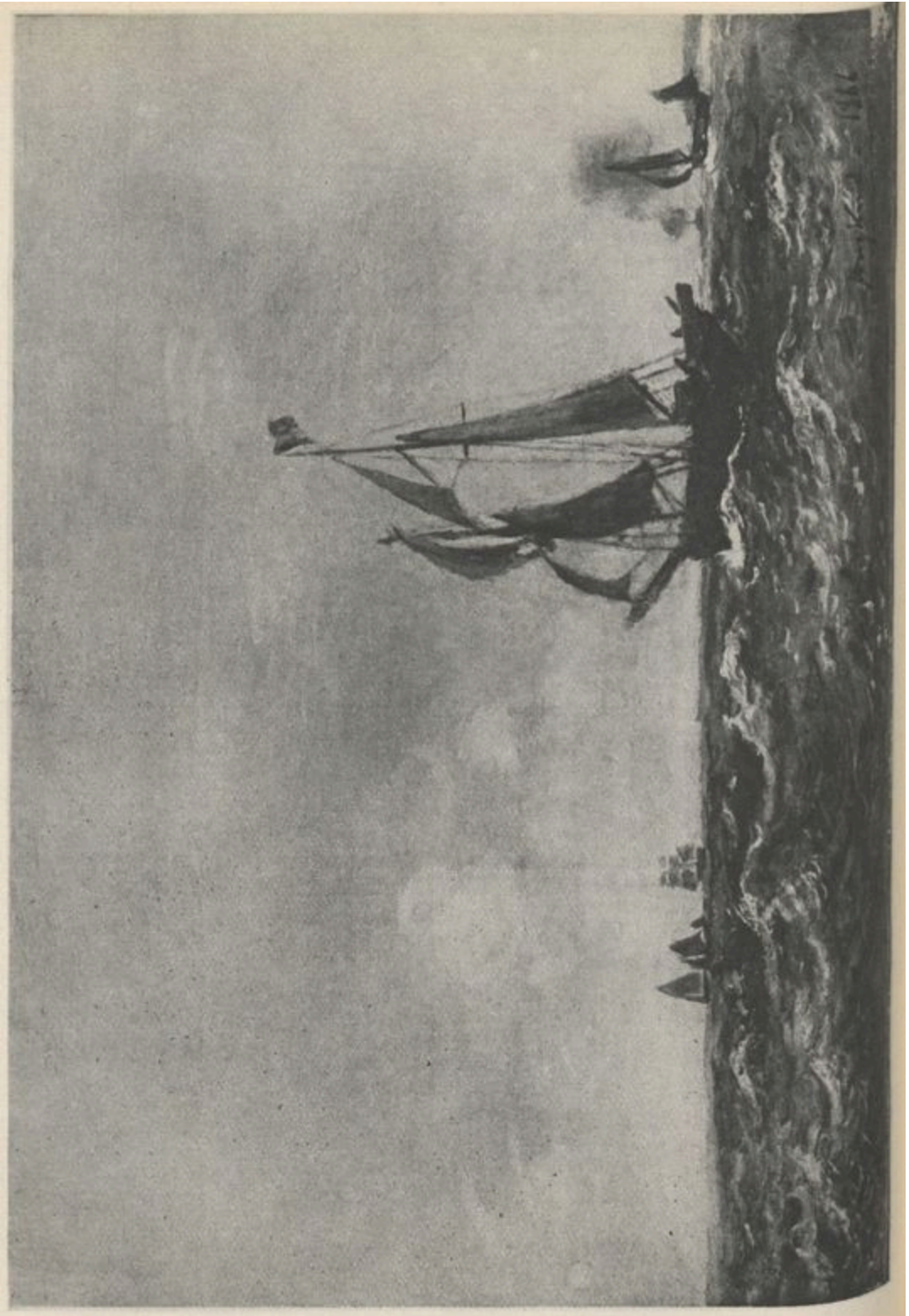




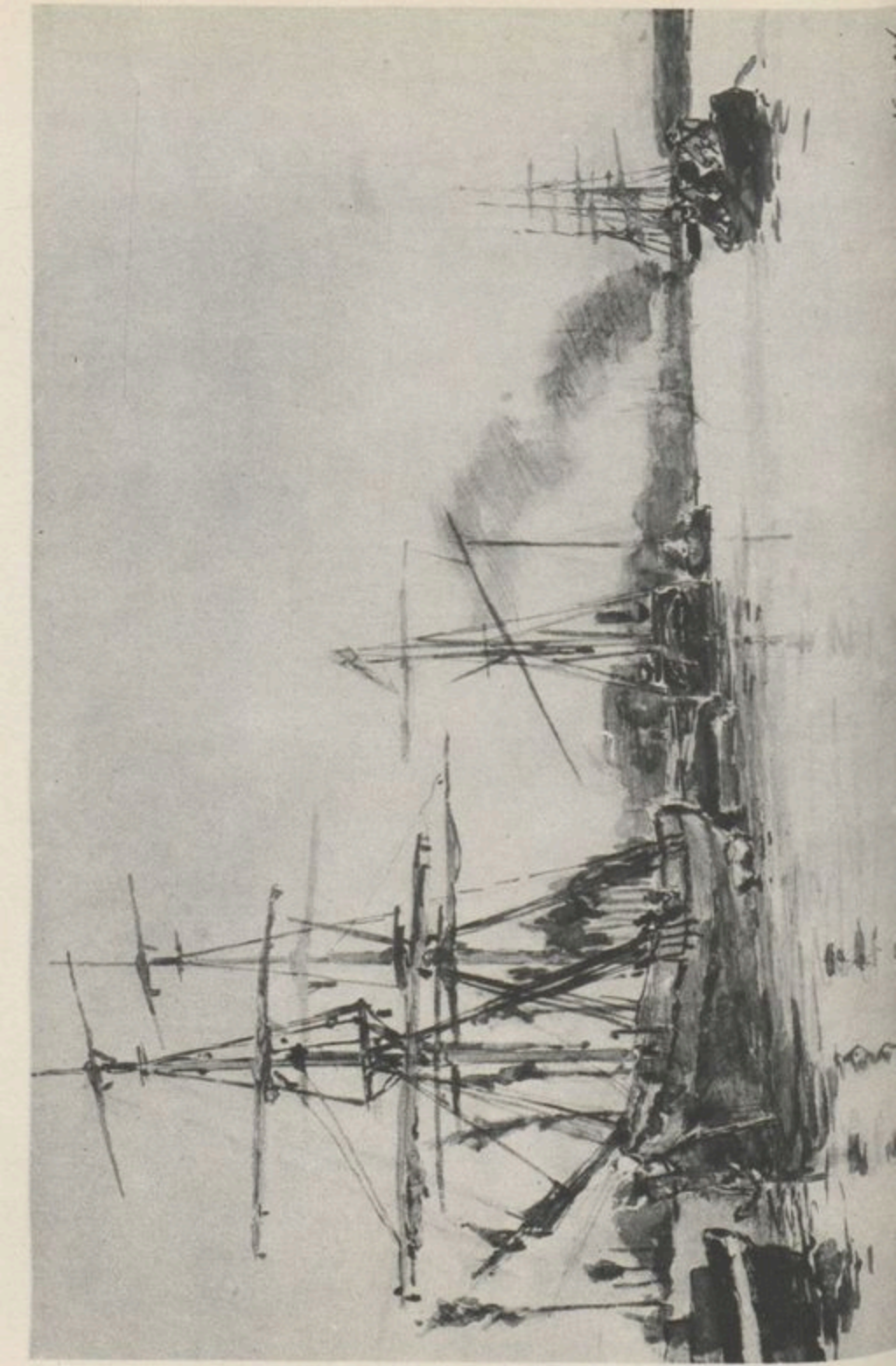


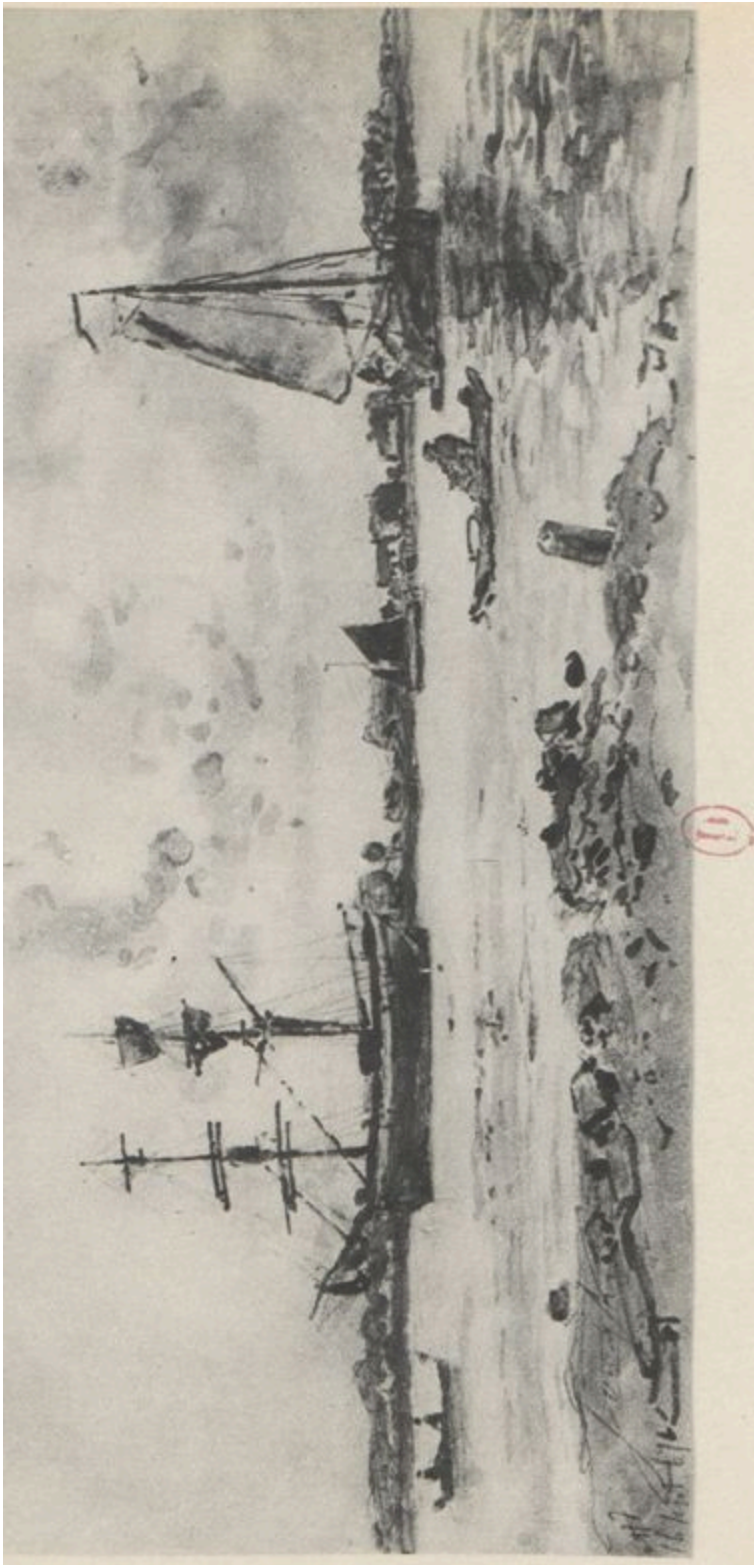
arrived 28 Feb - 1866

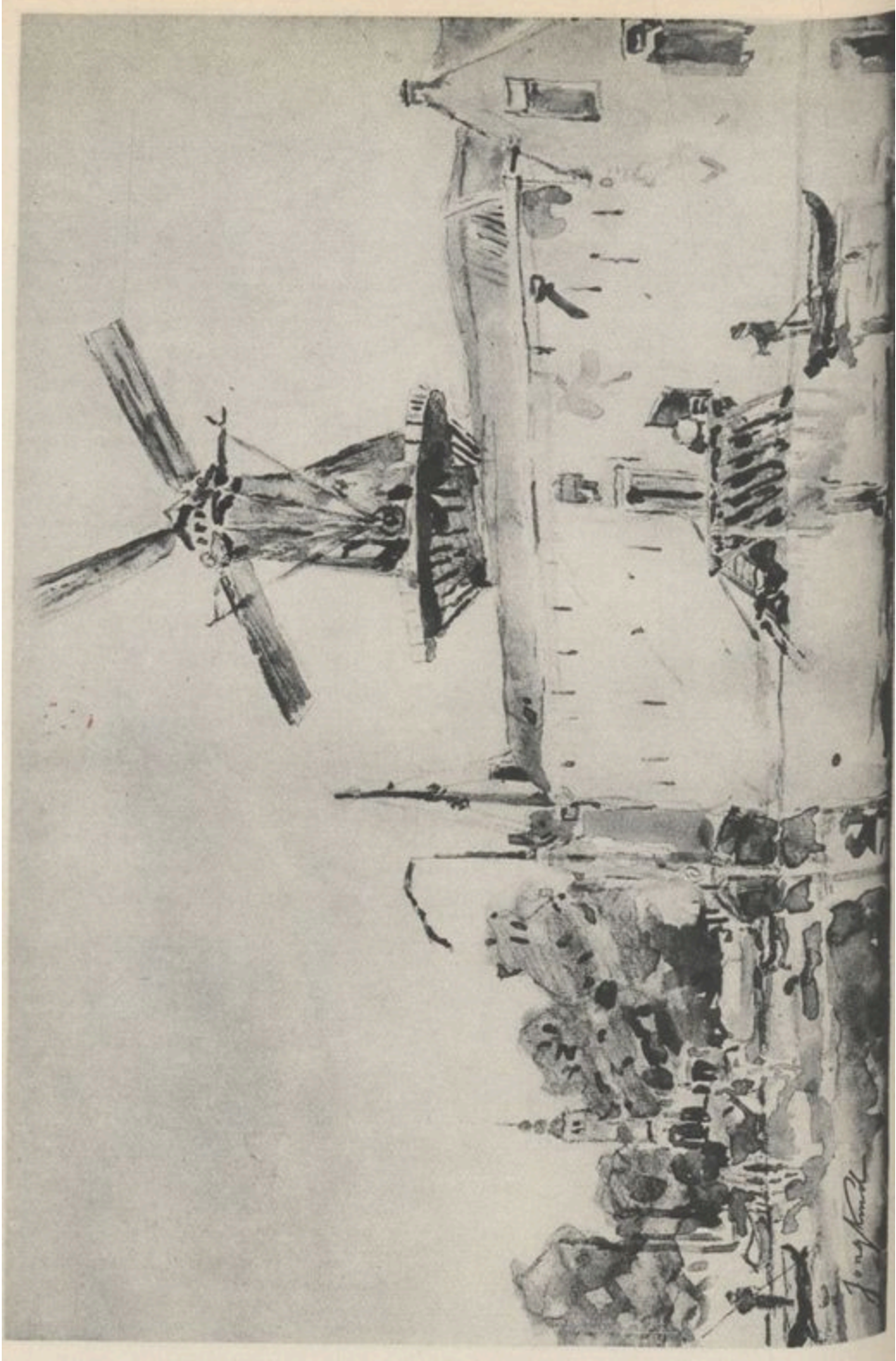
James K. Smith





















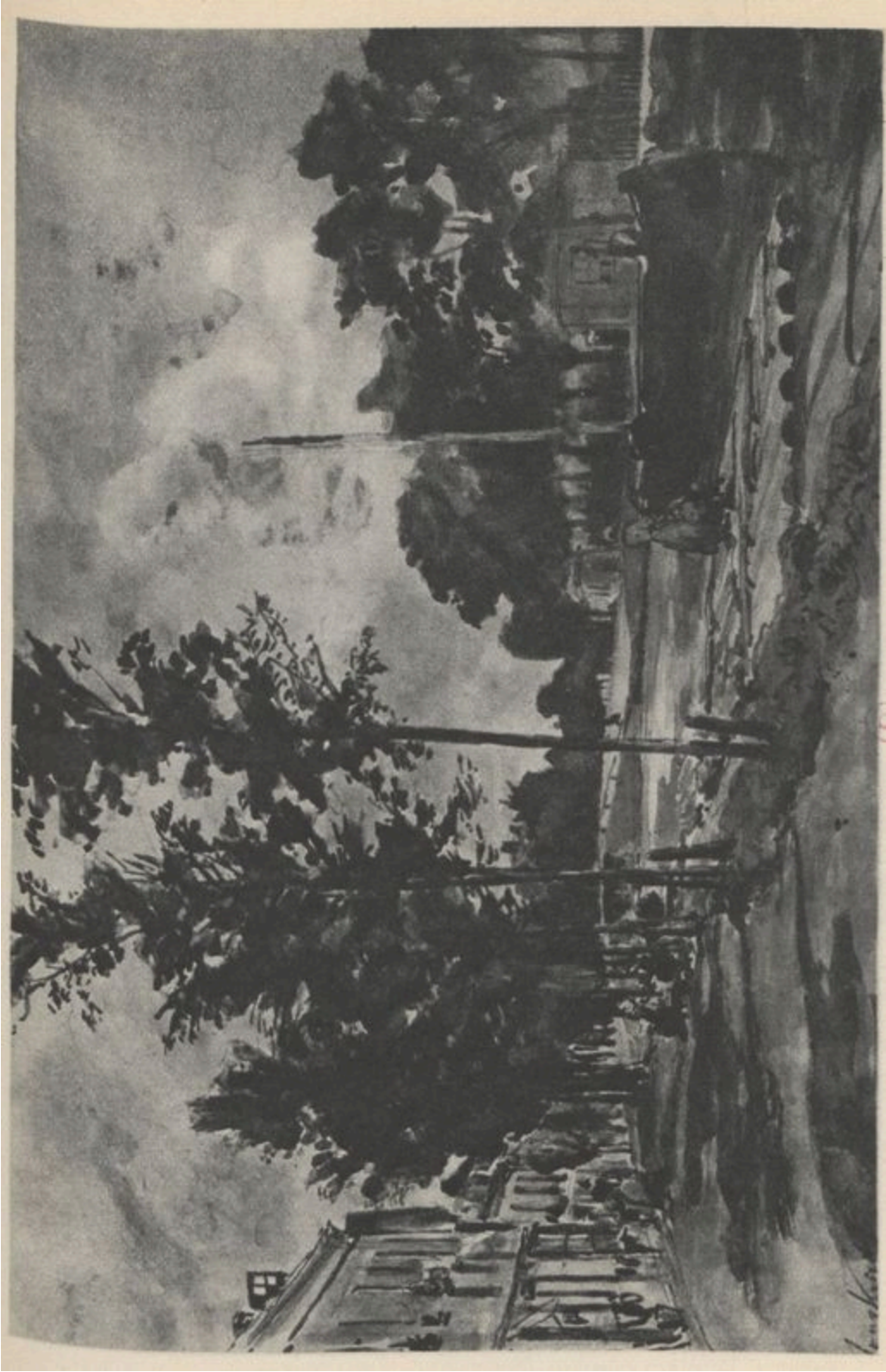
Dort 90th St
Long Island

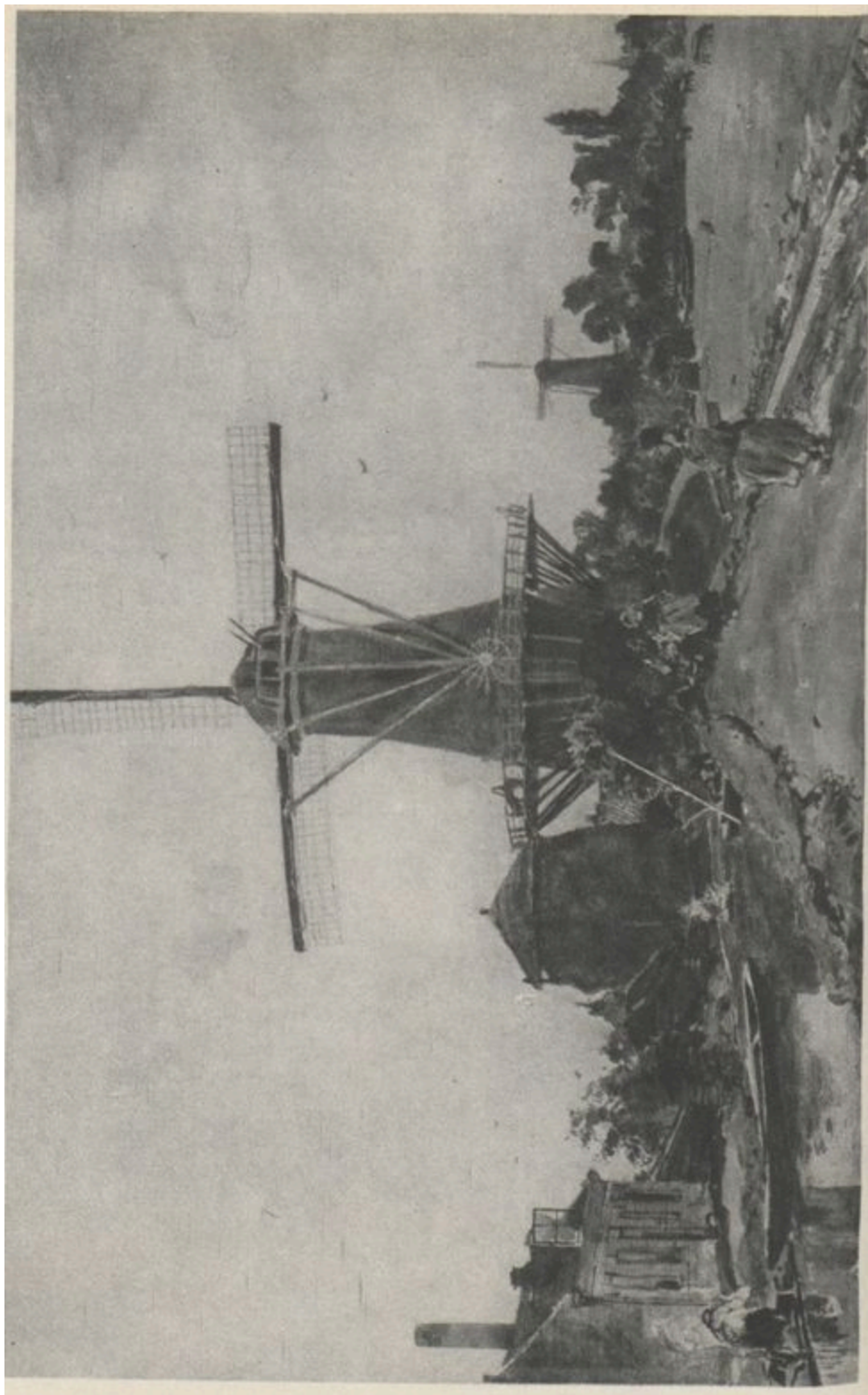
(D)



















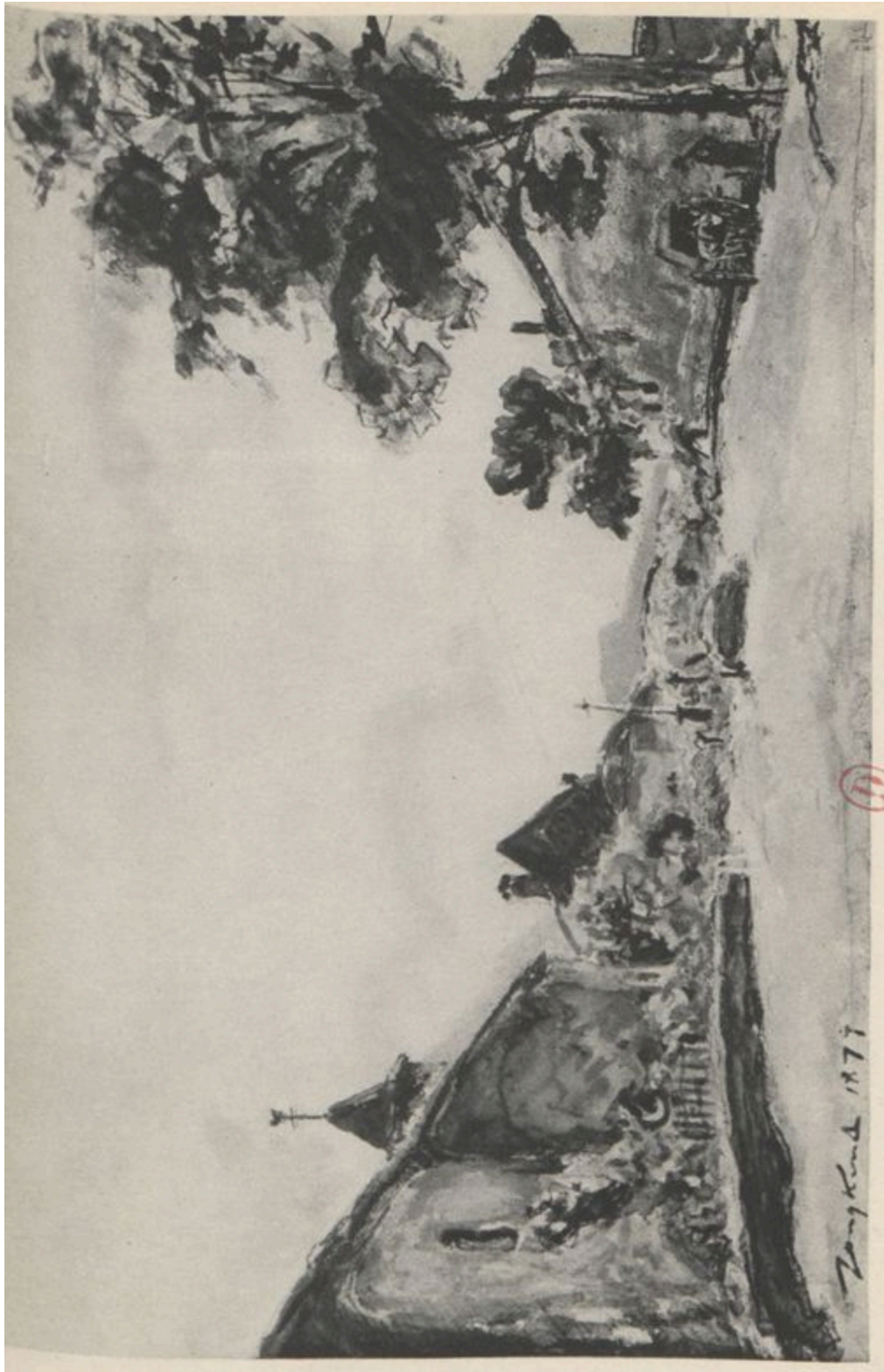


Longbeach 1872









Zeyher 1877





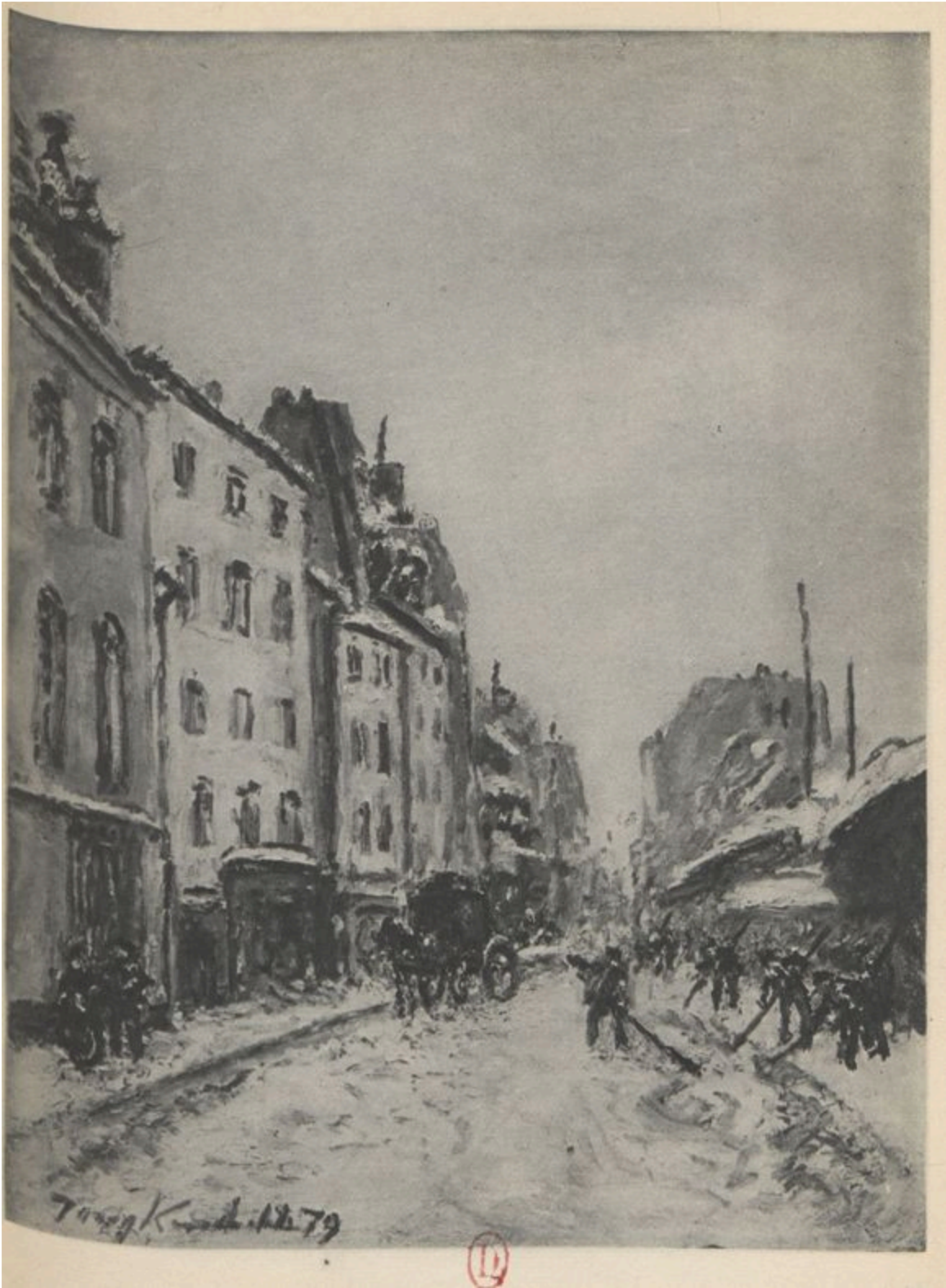




Demolition of Dist. 1879

Demolition of Dist. 1879

4-30-79



Tung K. A. 1279









Harbourside 1880
Sept 26





Longwood 1882



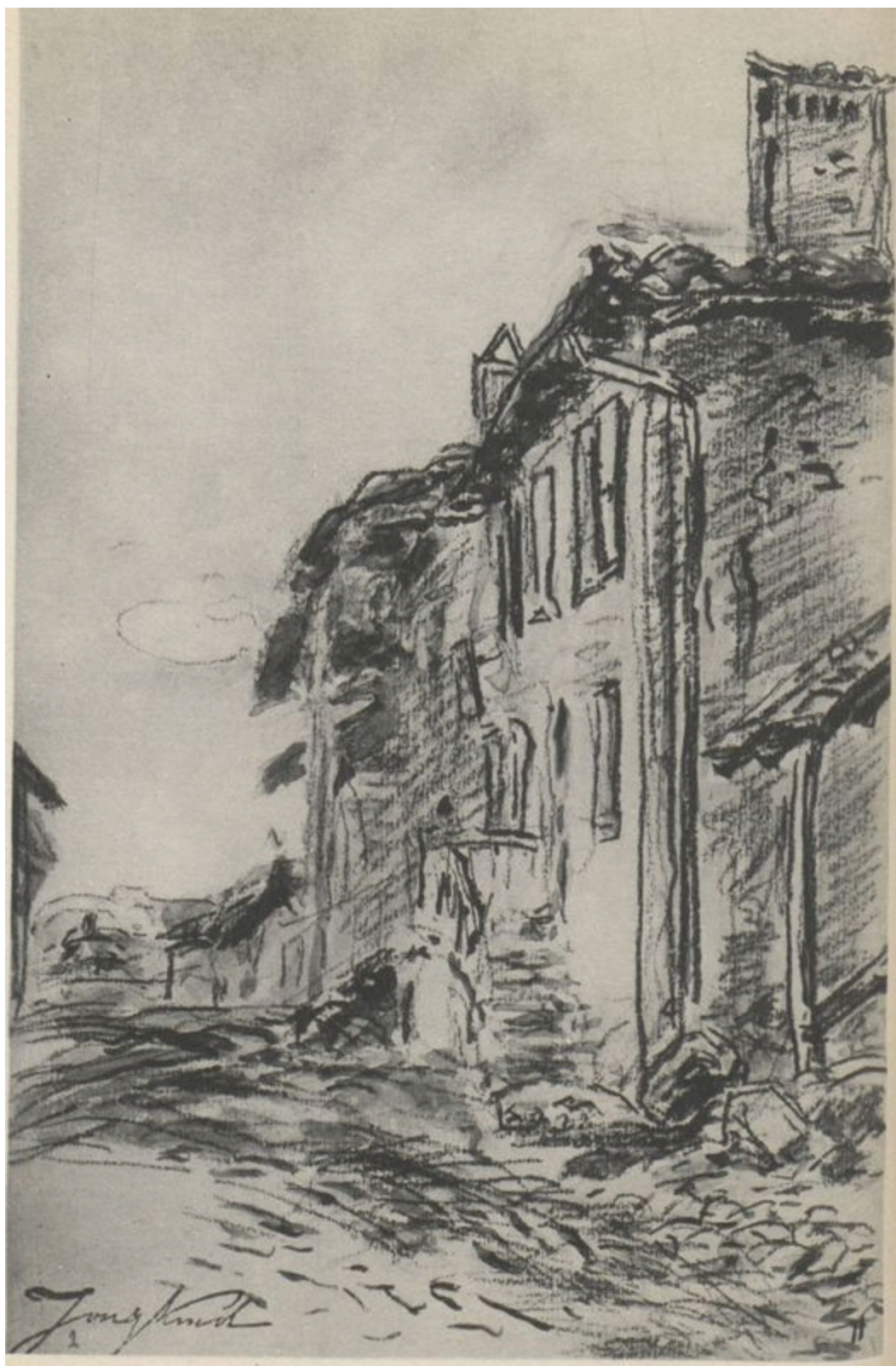






Tongkond, 29. mai 1935





1. PARIS. LA PASSERELLE DE L'ILE-SAINT-LOUIS.
2. ENVIRONS DE BRÉDA.
3. PORT EN HOLLANDE.
4. CANAL EN HOLLANDE.
5. LES PATINEURS.
6. ENVIRONS DE ROTTERDAM.
7. LA SORTIE DE LA FERME.
8. LE PONT NOTRE-DAME.
9. PATINEURS EN HOLLANDE.
10. BATEAU DE FOIN SUR LA MEUSE.
11. LE MOULIN.
12. LE CHEVET DE NOTRE-DAME.
13. LA MER A SAINT-CLAIR.
14. CANAL DE L'OURCQ.
15. BRICK DANS LE PORT DE HONFLEUR.
16. CANAL EN HOLLANDE.
17. HIVER HOLLANDAIS.
18. HONFLEUR. LE PORT.
19. MARINE.
20. CHANTIER DE CONSTRUCTION A HONFLEUR.
21. BARQUES SUR LA MEUSE.
22. HAUTE MER.
23. ENVIRONS DE NEVERS.
24. DANS LE PORT.
25. RADE D'ANVERS.
26. CANAL A DORDRECHT.
27. PAYSAGE EN HOLLANDE.
28. LE HAMEAU.
29. EN HOLLANDE. LES BARQUES PRÈS DU MOULIN.
30. LA SEINE A ARGENTEUIL.
31. FERME HOLLANDAISE.
32. ROTTERDAM.
33. CLAIR DE LUNE EN HOLLANDE.
34. L'ÉTÉ.
35. LE CHALAND SUR LE CANAL.
36. LE MOULIN.
37. EN HOLLANDE.

38. ROTTERDAM.
39. PARIS. CHEVAUX A L'ABREUVOIR.
40. RUE A NEVERS.
41. SCÈNE DE PATINAGE EN HOLLANDE.
42. MARINE AU SOLEIL COUCHANT.
43. EFFET DE LUNE.
44. CANAL EN HOLLANDE.
45. VILLAGE DANS LE DAUPHINÉ.
46. PAYSAGE DANS LE DAUPHINÉ.
47. LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ.
48. ORNACIEU.
49. LA NEIGE A PARIS.
50. LE COL DE BALBIN.
51. Au CHUZEAU. TEMPS DE NEIGE.
52. LE TOUR DE VILLE A NARBONNE.
53. LE DRAC (DAUPHINÉ).
54. L'ISÈRE PRÈS DE GRENOBLE.
55. LE PONT DE LESDIGUIÈRES, PRÈS DE GRENOBLE.
56. DAUPHINÉ.
57. GRENOBLE.
58. ENVIRONS DE GRENOBLE.
59. PAYSAGE A LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ.
60. MAISONS DANS LE DAUPHINÉ.

LES ÉDITIONS RIEDER — PARIS-VI^e

L'ART FRANÇAIS DEPUIS VINGT ANS

COLLECTION DE DIX VOL. IN-8° ÉCU
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE
M. LÉON DESHAIRS
Conservateur de la Bibliothèque
de l'Union Centrale des Arts décoratifs

LE MOBILIER..... par ÉMILE SEDEYN
LE TRAVAIL DU MÉTAL

LA PEINTURE par HENRI CLOUZOT
par T.-L. KLINGSOR

L'ARCHITECTURE.... par H.-M. MAGNE

LA DÉCORATION THÉÂTRALE
par L. MOUSSINAC

LES DÉCORATEURS DU LIVRE
par CH. SAUNIER

LA MODE par RENÉ BIZET

LES TISSUS, LA TAPISSERIE, LES TAPIS
par LUC-BENOIST

LA SCULPTURE..... par H. MARTINIE

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE
par R. CHAVANCE

Chaque vol. in-8° écu (13×20) de 128 pages et 24 hors-texte
Broché. . . 15 fr.; relié. . . 20 fr.

ÉDITION ORIGINALE

sur vélin pur fil Lafuma : 35 fr.; sur vergé d'Arches : 50 fr.

J. B. Jongkind

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65765977>

À propos de cette édition numérique

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans... Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état du document imprimé (taches, pages déchirées) et les caractéristiques de la typographie employée peuvent

entraîner des erreurs lors de l'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format ePub (*electronic publication* ou « publication électronique »), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse gallica@bnf.fr.

Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici [pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

3/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

4/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

5/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter reproduction@bnf.fr

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter

utilisation.commerciale@bnf.fr