



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

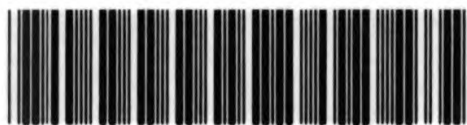
For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



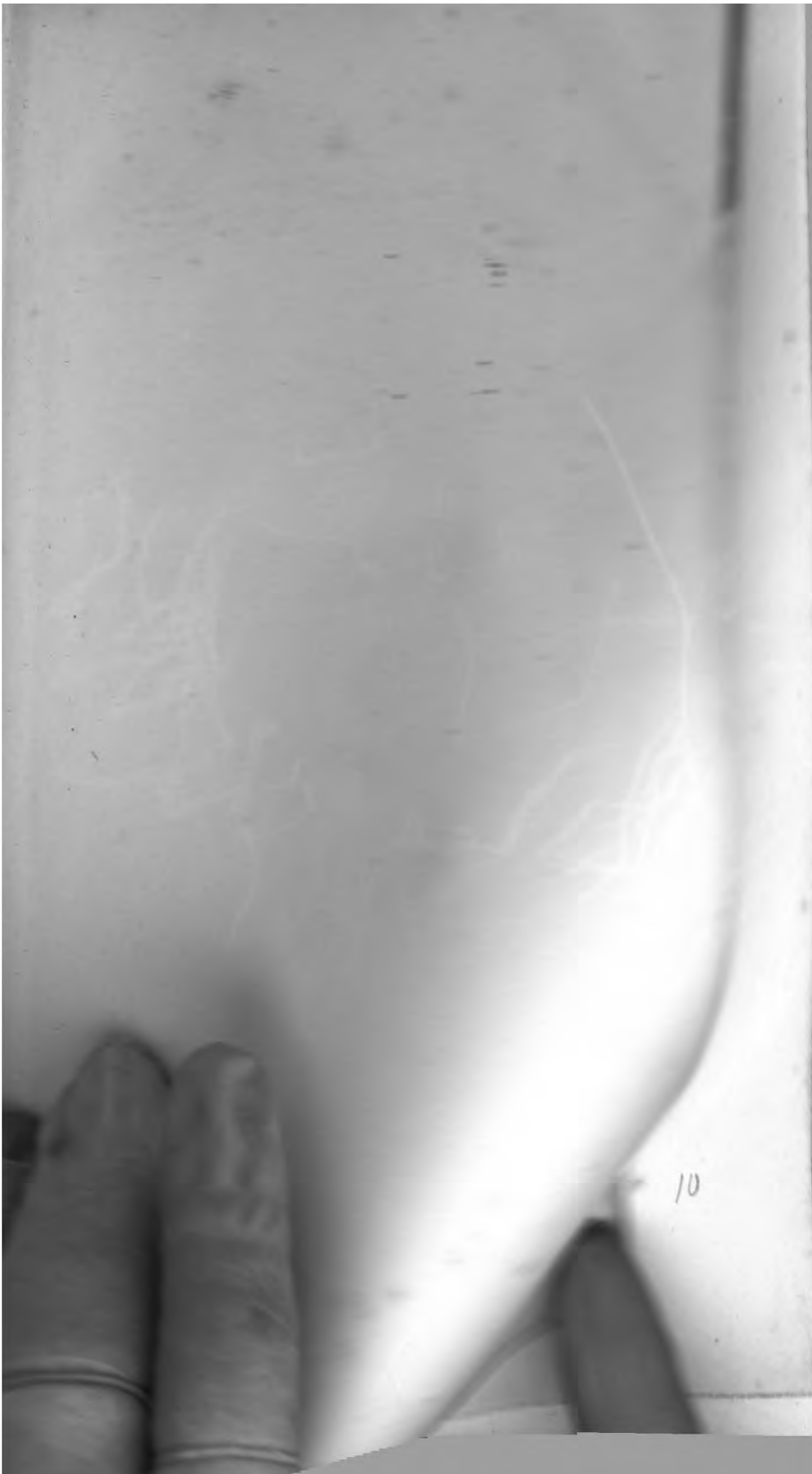
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

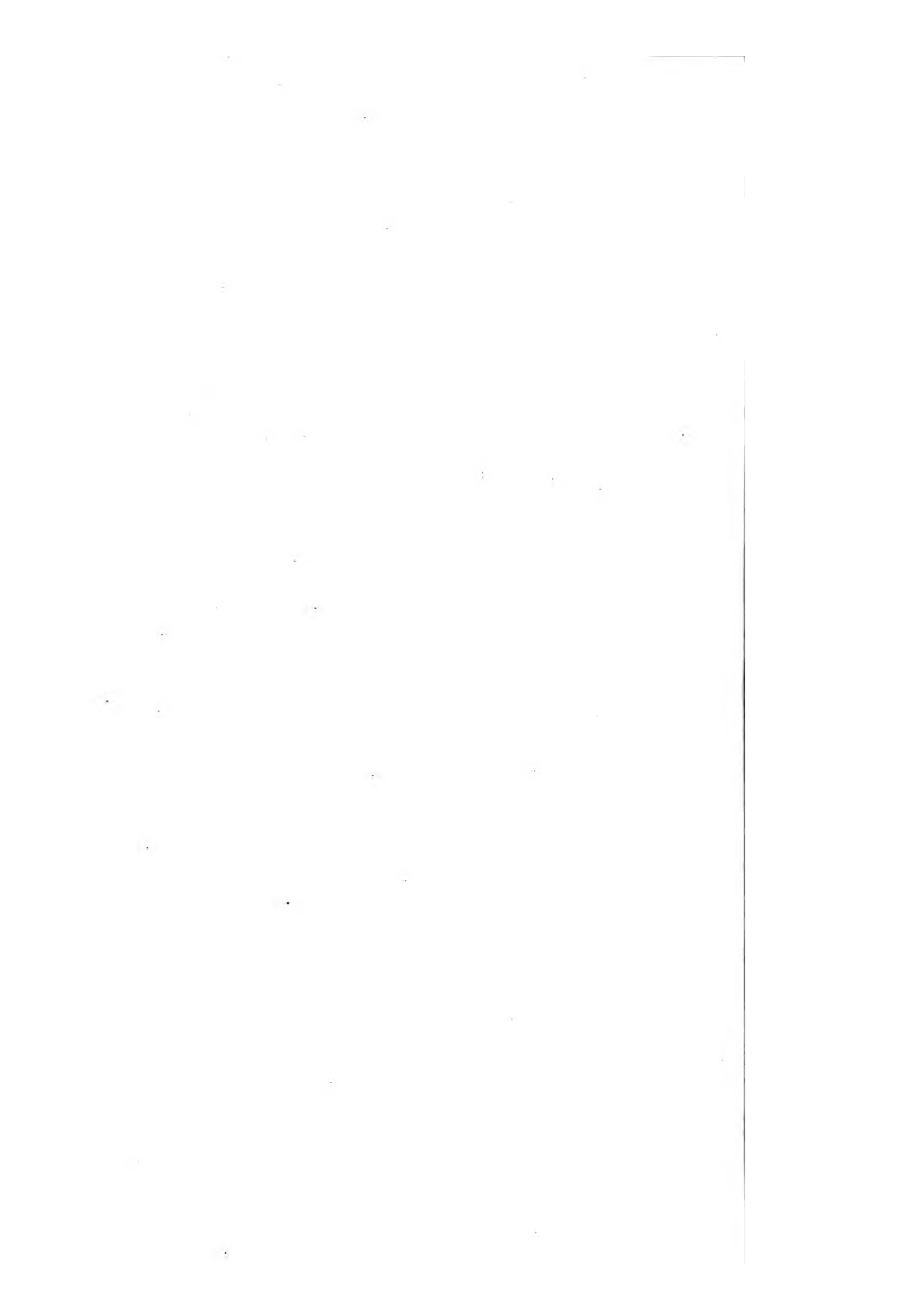




600040393P







HISTOIRE
DE
L'ART EN FRANCE

PARIS. -- TYP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

HISTOIRE
DE
L'ART EN FRANCE

RECUEIL RAISONNÉ ET ANNOTÉ

DE TOUT CE QUI A ÉTÉ ÉCRIT ET IMPRIMÉ
SUR LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE
ET LA GRAVURE FRANÇAISES
DEPUIS LEUR ORIGINE JUSQU'À NOS JOURS



PAR

POUSSIN — FÉLIBIEN — MIGNARD — DE PILES — WINKELMANN
LE COMTE DE CAYLUS — DIDEROT — PAPILLON
HAGEDORN — PRUDHON — DAVID — WATTELET — REYNOLDS
GREUZE — MARIETTE — GRIMM — FRÉRON — CHARDIN

DELECLUSE — VITET — F. DE MERCEY
P. MANTZ — G. PLANCHE — ARSÈNE HOUSSAYE — J. JANIN
E. DELACROIX — THÉOPHILE GAUTIER
PRADIER — C^{te} DE NIEUWERKERKE — AMAURY DUVAL
C^{te} CLÉMENT DE RIS — A. DE MONTAIGLON — HENRI LEHMANN
D. STERN — P. MALITOURNE — L. PEISSE — C. BLANC
P. DE CHENEVIÈRES — C. LENORMAND — ETC.

PREMIÈRE SÉRIE

PARIS
FERDINAND SARTORIUS, ÉDITEUR
RUE MAZARINE, 9

175. e. III



Cette publication, œuvre commune de tous ceux qui ont écrit sur l'histoire de l'art en France depuis son origine jusqu'à la moitié du dix-neuvième siècle, sera toute une histoire de notre peinture, de notre sculpture et de notre architecture. Il n'y manquera que l'ordre dans les dates. Mais une pareille histoire est plutôt un livre à relire qu'un livre à lire. Les artistes et les amateurs le feuilletteront cent fois sans jamais se lasser d'y revenir. La table raisonnée des matières leur indiquera plus facilement la page qu'ils chercheront qu'on ne le pourrait faire dans une histoire suivie, où toutes les idées et tous les faits sont fondus dans un seul ordre de style. Ici, tous les points de vue, toutes les variétés de sentiment et d'expression. Un pareil livre ne sera jamais l'ouvrage d'un seul

homme; car un seul homme, quel que soit son génie, n'a qu'une passion et une théorie à son service : ici, toutes les passions, tous les enthousiasmes, toutes les critiques, toutes les théories, en un mot toutes les lumières!

INTRODUCTION.

La peinture française est aujourd'hui la première école du monde. On a secoué les vieilles entraves, on est allé en avant avec le souvenir du passé, mais entraîné par la poésie de l'imprévu. On a mieux aimé les rayons du soleil pour regarder son œuvre que la pâle lumière de la lampe des morts. Toutes les écoles où s'est épanoui le génie humain se retrouvent maintenant en France, ranimées sous le sentiment moderne. Nous sommes tour à tour Florentins, Allemands, Romains, Flamands, Vénitiens, Espagnols, Hollandais, mais avec un accent national. On a quelquefois nié l'école française ; l'école française a toujours existé, elle a toujours eu son caractère, soit par la pensée, soit par la poésie, soit par le style, soit par le sentiment. Dès l'ère gothique, nous avons des peintres. Jean Cousin était bien plus le repré-

sentant des traditions françaises des premiers siècles de l'art qu'un aveugle disciple des écoles de Florence et de Rome. Ses Descentes de croix et ses Jugements derniers rappellent, il est vrai, le Pérugin par les couleurs tendres et claires, par la douceur ineffable de l'expression ; mais où avait-il puisé le goût de ses paysages si poétiques dans leur agreste simplicité ? Certes, l'Italie ne lui avait point enseigné ce profond sentiment de la nature. Jean Cousin, le peintre de la renaissance, était l'héritier suprême de l'art gothique en France ; il avait pieusement recueilli la science et le caractère de nos vieux peintres inconnus.

Dira-t-on que l'école française n'existait pas quand Nicolas Poussin, ce penseur né pour l'étude, cette sévère et profonde intelligence, ce doux rêveur égaré avec les *Bergers d'Arcadie*, ce sombre et solitaire peintre du *Déluge*, rapportait des chefs-d'œuvre de son commerce intime avec les anciens ; quand le Raphaël français, Eustache Le Sueur, peignait comme un poète, au temps où Poussin peignait comme un philosophe ; quand Le Brun, qui a eu des torts contre l'art de son temps, mais contre qui nous avons des torts aussi, Le Brun, ce royal pinceau, couvrait comme par magie tous les murs des palais de Louis XIV ; quand Moïse Valentin, enfant prodigue de l'art, jetait dans ses tableaux toute sa fougueuse jeunesse ; quand Claude Lorrain créait avec tant de

magie ses adorables paradis terrestres, où Dieu lui-même eût aimé à se promener ?

Avec Le Brun expira la grande tradition : l'abus de la forme académique avait amené un réformateur. Watteau, homme de génie, qui ne s'est jamais pris au sérieux, comprenait bien que ce n'est point dans les académies, mais devant l'œuvre des grands peintres, ou devant l'œuvre de Dieu, que les artistes bien doués puisent aux sources vives. Le Brun avait amené la décadence, Watteau secoua le joug ; Le Brun avait un peu affublé l'art français de la perruque de Louis XIV, Watteau ramena le sourire et la liberté dans ses fêtes galantes. La peinture française, toujours digne et réservée jusque-là, dominée par la raison ou par le sentiment, ne s'était jamais perdue dans les enivrements de la palette ; elle se laissa éblouir par Watteau. La peinture avait toujours entraîné la pensée dans son chemin ; elle lui avait emprunté son éloquence, sa raison ou sa rêverie : sous Watteau, la peinture, plus fière que jamais de sa palette luxuriante, laissa la pensée en chemin, croyant désormais pouvoir marcher seule à la conquête du génie et de la renommée.

Ce fut toute une période de peintres amoureux de la couleur, dédaigneux du grand style et du beau caractère. On salua les Vanloo, nombreuse et puissante famille, qui éparpilla ses forces d'une main prodigieuse ; on salua Lemoine, né pour devenir un

grand peintre ; on salua Boucher, enfant de Rubens, qui resta toujours enfant, et qui étouffa son génie sous les débauches de la palette ; La Tour, peintre savant, amoureux de la nature, qui eut le malheur de n'avoir sous les yeux qu'une nature mensongère ; Greuze, peintre tour à tour charmant et déclamateur, qui tenta, mais en vain, de renouer la chaîne d'or du sentiment brisée sur la tombe de Le Sueur.

Watteau avait fait une révolution dans l'art pour délivrer l'art des traditions académiques de Le Brun : David, qui avait étudié à l'atelier de Boucher, fit pour ainsi dire une contre-révolution pour ramener l'art à une idée plus digne, à un sentiment plus noble, à une mission plus haute ; mais il se garda bien de reprendre le mouvement imprimé par Le Brun ; il alla droit à l'antiquité chercher des maîtres et même des modèles. Malheureusement pour lui, malheureusement pour l'art français, David était né sculpteur plutôt que peintre ; il étudia bien moins le style des bas-reliefs antiques que celui des statues : aussi fut-il solennel comme les fantômes ; il fit des groupes et ne fit point de tableaux. En effet, il a toujours le geste, le mouvement isolé, la sévérité de la ligne, mais il n'a jamais la composition, ni la couleur ; il étouffe la vie sous la science ; c'est un peuple de statues qu'il répand dans ses tableaux, soit qu'il cherche à créer des Grecs ou des Français :

ses Français de 1792 et de 1814, ce sont des marbres romains.

Pendant que David arrivait par la science au caractère antique, Prud'hon, cet autre Raphaël français, y arrivait par la divination. Avec quel charme de naïveté il s'en allait, pénétré du sentiment moderne, évoquer toutes ces charmantes images des païens que les Amours et les Grâces entraînent à leur suite ! Boucher faisait jolis les Amours, mais qui les fera jamais plus charmants que Prud'hon ? Et ses Grâces, comme il les a rajeunies ! comme elles vous inspirent le sentiment de la beauté ! Quel contour ineffable ! quelle touche à la fois austère et voluptueuse ! Prud'hon fut païen avec toute son âme.

On a compromis les destinées de l'art moderne en lui prêchant trop l'expansion dans l'idée et le sentiment, la volupté dans la couleur et le contour. Loin de moraliser l'art, qui doit être l'expression des rêves de l'esprit et des battements du cœur de chaque génération, on l'a arraché du sanctuaire et on l'a jeté dans toutes les passions de la foule. On ne s'est pas arrêté à l'art panthéiste ni à l'art païen, on a proclamé l'athéisme dans l'art.

Aussi notre siècle est arrivé sans foi à la moitié de sa course. Le moment est venu pour l'art et pour la littérature de jeter un regard en arrière, d'interroger leur conscience et de se demander : Où allons-nous ? Jamais la pensée émue n'a soulevé tant d'o-

rages que dans ces derniers temps, jamais non plus la critique ne fut livrée à plus d'opinions contraires; rien n'est sorti de cette agitation et rien n'en pouvait sortir : les tempêtes ne fécondent pas l'Océan. Profitons du calme qui a succédé aux querelles d'écoles pour les juger toutes : élevons-nous à un de ces points de vue du fier sommet d'où l'œil découvre le bien et le mal dans le mouvement éternel du monde.

Si quelque chose étonne après les années tumultueuses et pleines de promesses qui ont ouvert le dix-neuvième siècle, c'est de retrouver si peu d'œuvres solides, si peu de noms inattaquables, si peu de monuments qui soient assurés de l'avenir. La faute en est-elle au talent? Dans aucun temps l'homme ne s'est senti si grand et n'a porté si haut ses ambitions. Ce qui a manqué à l'art et à la littérature du dix-neuvième siècle pour asseoir une conquête solide, ce sont les doctrines.

L'école qui a fait le plus de bruit dans les beaux jours du mouvement expansif, est celle de la forme. Elle a rallié, dès son début, des disciples fervents et opiniâtres; elle compte encore à sa tête de grands poètes et de grands artistes. Sévère sur tout ce qui touche au matériel de l'art, elle s'est appliquée à réparer la langue, à rajeunir le dessin et la couleur; elle a produit dans ce sentiment plastique quelques œuvres vivantes. Elle a attaqué les morts, elle a défendu les vivants. Il fallait donner des raisons pour justifier

les essais des artistes révolutionnaires : on en trouva. Il fut convenu que le style constituait la première beauté des œuvres d'art. On s'appuya dans l'antiquité des poètes dont le vers était parvenu à immortaliser ce que l'amour a de plus éphémère ; on alla même chercher ses autorités plus haut : on remonta jusqu'à Dieu, dont la pensée éternelle s'était revêtue de la création et avait répandu la forme sur toute la nature pour s'y réjouir, selon le langage de la Bible, *et vidit quod esset bona*.

Tout cela était vrai : le tort de cette école fut de s'arrêter à la limite qui sépare le visible de l'invisible. Dans son amour et sa préoccupation de la forme, elle négligea l'idée ; elle sculpta magnifiquement le vase, mais elle oublia de l'emplir. La poésie et la peinture abaissèrent leur vol dans le cercle des beautés du monde inférieur. Au milieu de cette recherche inquiète de la ligne et de la couleur, la pensée disparut sous l'ornement et le sentiment sous la manière. A force de sculpter toutes les images, on fit de l'amour un sixième sens, du ciel un plafond d'azur, du cœur de l'homme un rouage aveugle et fatal. Au lieu de considérer ce monde comme une figure qui passe et qui porte avec elle la pensée de l'infini, on voulut y voir un profil immuable, éternel, absolu. Toutefois, cette école a fait une œuvre utile ; son travail de mots a enrichi, sinon épuré la langue ; ses études du dessin et de la couleur ont rendu à la

peinture son caractère; son ardente préoccupation des lignes, de la tournure et de la force a fait remonter la statuaire aux sources antiques. Sa mission était d'arrêter nos yeux sur la nature sensible, sur cet océan de formes, sur ces ombres et ces rayonnements infinis dont la main du Créateur distribue l'ordonnance, en un mot sur le style du monde. Mais il lui manquait ce souffle spirituel qui est l'âme de l'art; l'idée, la passion, le sentiment, languirent entre ses doigts sensuels et profanes qui voulaient des fleurs, mais de ces fleurs grossières qu'on touche et qu'on cueille à pleines mains. La délicatesse de l'analyse morale lui fut inconnue; les plus chastes mystères du cœur furent violés; dans son brutal travail, elle reproduisit sans cesse la vie, la nature, la société, sous leur aspect extérieur; art des sens, littérature des sens; elle ne sortit pas de la sphère où elle s'était elle-même précipitée avec une sorte d'enthousiasme sauvage. Quoique vouée par instinct et par système à la reproduction des objets animés qui forment les ornements de la scène du monde, elle n'en embrassa jamais que les contours. Pour voir il faut les yeux; pour regarder il faut l'intelligence. L'école de la forme vit et ne regarda pas. Rarement elle remonta par un sens intérieur du phénomène à la cause, de la beauté visible à la beauté invisible, du monde à Dieu. Elle passa devant le sphinx sans l'interroger.

Une autre école donna, par esprit de démenti et de réaction, dans les excès contraires à ceux qui avaient établi la fortune et qui avaient amené la décadence de sa rivale. Pleine d'un dédain impuissant pour les richesses du style et pour les ressources matérielles d'un art dont elle n'avait pas le secret, elle proclama l'indépendance de la pensée, écrivit ou peignit sans frein et rêva partout un idéal impossible. Les services que rendit cette école ne doivent pourtant pas être méconnus ; elle contribua à réveiller le sentiment moral, affaibli par la constante recherche de la forme extérieure et immobile ; elle maintint l'aspiration aux visions de l'âme et du cœur ; elle conserva l'élément spirituel de l'humanité sans lequel le mondene serait qu'un morne désert.

Ce fut surtout dans la peinture et dans la statuaire que le côté faible de cette école se dévoila. A la rigueur, on peut encore peindre sans pensées ; mais on ne saurait, dans un groupe ou dans un tableau, se passer de la ligne et de la couleur. Les arts d'imitation sont soumis avant tout à des exigences de forme qui ne constituent pas assurément toute leur beauté, mais hors desquelles on ne peut même les concevoir. La passion du mythe, l'intérêt systématique pour le type immatériel de l'être, étaient autant d'obstacles aux progrès sérieux du dessin. On se perdit dans des abstractions vagues. Tandis que les poètes et les artistes de la forme voyaient et ado-

raient seulement dans la création le voile, la figure, le masque, l'école contraire voulut se passer de tout cela ; elle poursuivit le beau hors de la nature, dans des régions impossibles où elle croyait rencontrer la vie et où elle ne trouva que le néant.

En revenant sur la jeunesse de notre siècle, c'est sur notre jeunesse à tous que nous revenons. On connaît cette page sublime où Tacite nous peint les légions romaines traversant, muettes et consternées, le champ de bataille, témoin de la défaite de Varus. Nous éprouvons un sentiment analogue en repassant sur le champ de bataille de nos anciennes espérances ; comme dans l'antique forêt de la Germanie nous n'apercevons autour de nous que des dépouilles et des images de mort ; nos illusions pendent tristement aux rameaux agités, nos armes brisées jonchent le sol, les ossements et les squelettes de nos œuvres oubliées embarrassent nos pas égarés. Toute l'histoire de nos luttes, hier presque glorieuses, pourrait aujourd'hui s'écrire en quelques épitaphes. Pourtant, rassurons-nous : l'art est cette forêt majestueuse et impassible qui renouvelle éternellement sa sève et son feuillage ; toujours vivante et toujours jeune, car c'est en Dieu qu'elle puise sa jeunesse sans cesse renaissante.

Les défauts littéraires de notre siècle et ses péchés contre l'art, sont surtout des défauts et des péchés de jeunesse ; il peut remonter aux grandes et sévères

notions du beau. Comme l'enfant prodigue, il a dissipé son bien avec les courtisanes dans ces orgies de la forme qui ont enfanté quelques œuvres curieuses, mais frappées de mort. Ou bien, voilant sa face dans un mysticisme nuageux, il a plutôt poursuivi l'ombre de la pensée que la pensée elle-même. Séparer sans cesse ce que Dieu avait éternellement uni, tels ont été de part et d'autre le tort de deux écoles et la cause de leur stérilité. Il est temps qu'il vienne autre chose. L'art n'est ni idée ni forme ; l'art est une grande et majestueuse unité. La critique a le droit de chercher dans les œuvres des poètes, des peintres, des statuaires, ce qu'elle rencontre perpétuellement dans la création : la pensée et le style, l'art et la figure, le visible et l'invisible. La nature a donné à l'homme un double amour pour qu'il pût se mettre en communication avec le monde par les yeux de l'âme comme par les yeux du corps. Pour moraliser l'art et la société, qui va à son école, ne divisons rien, consacrons hautement l'alliance indissoluble de ces deux forces : la beauté sans laquelle il n'y a pas d'art et l'intelligence sans laquelle il n'y a pas de beauté.

Mais le génie ne reconnaît pas de grammaire, ou plutôt chaque génie porte sa grammaire dans son œuvre. Saluons donc les esprits libres qui vont cherchant partout l'art et la pensée dans les poèmes d'Homère comme dans la sculpture antique, dans les

pages mystérieuses et solennelles de la Bible comme dans les pâles rêveries des Byzantins, dans les épanouissements de la Renaissance, comme dans le livre radieux qui s'appelle LA NATURE. La nature, c'est là surtout leur vrai livre. Ne les accusez pas de panthéisme, parce qu'ils reconnaissent que pour y lire c'est Dieu qui leur donne sa lumière. Ceux-là ne subissent aucune école, ils n'ont de culte que pour l'idée, ils n'ont de passion que pour la forme; ils veulent que la poésie se souvienne de Moïse, de Platon et de Jésus-Christ; qu'elle écrive ses hymnes d'or au livre de l'avenir, qu'elle entraîne les peuples vers les rives idéales des mondes meilleurs, qu'elle ouvre aux générations présentes cette vie féconde et universelle rêvée pour les générations futures. Ils veulent que la peinture et la statuaire, tout en adorant le monde connu : Phidias et Praxitèle, Raphaël et Corrège, Rubens et Rembrandt. se passionnent pour le monde inconnu. Ils saluent les soleils couchants, mais c'est vers l'aube matinale qu'ils se tournent, plus inquiets de ceux qui feront l'avenir que de ceux qui sont déjà le passé.

ARSÈNE HOUSSAYE.

HISTOIRE

DE

L'ART EN FRANCE.

DOCUMENTS ANNOTÉS.

I

Chamfort a peint à la plume vingt-six Tableaux de la révolution française d'une main ferme et hardie.

L'ardeur et l'enthousiasme de Chamfort pour la révolution revivent tout entiers dans les Tableaux qu'il a tracés des premières époques de nos orages politiques : il dessine à grands traits, et ses portraits ont la physionomie du moment. Aujourd'hui que l'expérience est venue amortir le feu des passions, que la réflexion s'est arrêtée sur l'histoire de nos agitations politiques, qu'elle en a médité les principes et les causes, qu'elle s'est rendu un compte plus exact des hommes et des choses, il nous semble que les Tableaux de la révolution sont peints moins avec les couleurs de l'histoire qu'avec les passions du temps. Cependant, comme ils sont une image fidèle des opinions et des sentiments d'une partie de la nation, à l'époque où ils furent faits, ils doivent être considérés comme un des monuments historiques les plus précieux de cette époque. Tout explique, dans un homme qui n'avait voulu voir dans l'ancien ordre de choses que des abus consacrés par d'autres abus, dans la société qu'un outrage fait au plus grand nombre, cette âpreté républicaine, qui a parfois quelque chose de sauvage, avec laquelle il retrace les premiers triomphes de la révolution sur ce qui avait été constamment l'objet de sa haine et de ses bons mots.

Il ne semble avoir cultivé les lettres jusque-là que pour se trouver prêt à écrire l'histoire des événements qu'il entrevoit dans le lointain. Il n'est pas étonnant que, placé sur le cratère, au milieu des éclairs et des détonations, il porte dans ses récits le feu et la chaleur de tout ce qu'il voit, de tout ce qu'il entend. Il faut se reporter au temps où cet ouvrage fut composé, se pénétrer des opinions de l'auteur, se rappeler les circonstances de sa vie, ce qu'il pensait de la société telle qu'il la voyait organisée avant la révolution, la haine implacable que, dans l'ivresse de l'amour-propre, il avait vouée à certaines conditions. Les excès d'une populace effrénée ne sont pour lui que de justes représailles de ce que le peuple a eu à souffrir, pendant tant de siècles, de quelques castes privilégiées. « La vengeance est permise à qui a si longtemps gémi dans l'oubli de ses droits. L'incendie qui consume l'édifice social ne fait qu'éclairer le triomphe de la liberté. La France est en travail d'une régénération politique. » Chamfort ne voit dans tous les événements qui se pressent autour de lui que le concours de tout un peuple à hâter l'enfantement de la liberté. C'est vainement que le sang innocent a coulé, que le trône est ébranlé jusqu'en ses fondements, que la couronne chancelle sur le front des rois, que l'anarchie dresse une tête altière, et que les institutions s'écroulant ne laissent après elles que le désordre : tranquille au milieu de leurs ruines, il ressemble aux filles d'Æson, qui attendent des maléfices de Médée le rajeunissement de leur vieux père.

Des vingt-six Tableaux de Chamfort, nous en détachons un digne de l'immortelle galerie de l'histoire des arts.

LES FEMMES ARTISTES
PRÉSENTENT LEURS PIERRERIES ET BIJOUX
A L'ASSEMBLÉE NATIONALE.

LE 7 SEPTEMBRE 1789.

C'est un de ces moments précieux au génie des arts non moins qu'au patriotisme. Les annales de Rome n'ont point dédaigné d'immortaliser les sacrifices que de généreuses citoyennes firent à leur patrie des ornements les plus chers à leur sexe, et le pinceau des artistes s'est souvent exercé sur cet acte de civisme. Chez nos vertueuses citoyennes

françaises, le sentiment et le sacrifice sont les mêmes ; et de plus l'action pareille offre un autre genre d'intérêt relatif aux personnes. Celles qui apportaient cette offrande unissaient aux grâces de leur sexe la gloire des arts et des talents, partage de leurs familles, de leurs pères, de leurs époux, et même le leur propre : car plus d'une parmi elles pouvait avec succès retracer sous ses crayons ou sous ses pinceaux le tableau dont elle avait fait partie, et reproduire, comme artiste, la scène où, comme actrice, elle avait agréablement figuré.

L'assemblée s'occupait d'une question très-importante, celle du droit accordé à un seul homme, nommé roi, de suspendre ou d'annuler la volonté d'une grande nation. Cette discussion avait rempli une partie de la séance du lundi 7 septembre, lorsque le président demanda à l'assemblée si elle voulait recevoir une députation composée de onze vertueuses citoyennes, qui venaient lui offrir, avec leurs hommages, leurs parures et leurs bijoux. Un applaudissement universel fut la réponse à cette question. Elles paraissent : on leur fait préparer des sièges hors de la barre dans l'intérieur de la salle. Ces dames, toutes vêtues de blanc, toutes décemment et simplement coiffées, ornées d'une cocarde patriotique, s'avancent, précédées de deux huissiers, se rangent sur une ligne, et saluent le président et l'assemblée.

Madame Moitte, femme d'un artiste distingué, qui avait, en qualité d'auteur du projet, été nommée présidente de la députation, devait prononcer un discours, mais craignant, soit par la faiblesse de sa voix, soit par sa timidité, de n'être pas entendue de l'assemblée, elle pria un député d'Aix de le prononcer pour elle.

« La régénération de l'État sera l'ouvrage des représentants de la nation. La libération de l'État doit être celui des bons citoyens.

« Lorsque les Romaines firent hommage de leurs bijoux
« au sénat, c'était pour lui procurer l'or sans lequel il ne
« pouvait accomplir le vœu fait à Apollon par Camille
« avant la prise de Veies.

« Les engagements contractés envers les créanciers de
« l'État sont aussi sacrés qu'un vœu. La dette publique
« doit être scrupuleusement acquittée, mais par des moyens
« qui ne soient pas onéreux au peuple.

« C'est dans cette vue que quelques citoyennes, femmes
« ou filles d'artistes, viennent offrir à l'auguste assemblée
« nationale des bijoux qu'elles rougiraient de porter,
« quand le patriotisme leur en commande le sacrifice. Eh !
« quelle femme ne préférerait l'inexprimable satisfaction
« d'en faire un si noble usage au stérile plaisir de con-
« tenter sa vanité?

« Notre offrande est de peu de valeur, sans doute ; mais,
« dans les arts, on cherche plus la gloire que la fortune ;
« et notre hommage ne peut être proportionné au senti-
« ment qui nous inspire.

« Puisse notre exemple être suivi par le grand nombre
« de citoyens et de citoyennes dont les facultés surpassent
« de beaucoup les nôtres !

« Il le sera, si vous daignez l'accueillir avec bonté, si
« vous donnez à tous les bons patriotes la facilité d'offrir
« des contributions volontaires, en établissant dès à pré-
« sent une caisse uniquement destinée à recevoir tous les
« dons en bijoux ou espèces, pour former un fonds qui se-
« rait invariablement employé à acquitter la dette publi-
« que. »

Après ce discours, vivement applaudi, madame Moitte,
qui tenait la cassette où étaient renfermés les bijoux, monta
au bureau des secrétaires, et la déposa entre leurs mains ;
la cassette fut ensuite remise sur le bureau du président,
qui, s'adressant à ces dames, leur dit :

« L'assemblée nationale voit avec une vraie satisfaction
« les offres généreuses auxquelles vous a déterminées votre
« patriotisme.

« Puisse le noble exemple que vous donnez en ce
« moment propager le sentiment héroïque dont il procède,
« et trouver autant d'imitateurs qu'il aura d'admirateurs !

« Vous serez plus ornées de vos vertus et de vos pri-
« vations que des parures que vous venez de sacrifier à la
« patrie. »

Ce discours fut aussi très-applaudi ; l'assemblée demanda que les noms fussent lus. Il serait injuste de leur refuser ici l'honneur dont ces noms jouissent dans les premières pages des annales de la patrie : c'étaient mesdames Moitte, Vien, La Grenée, Suvée, Beruer, du Vivier, Belle, Fragonard, Vestier, Peyron, David, Vernet, Desmarteaux, Beauvarlet, Cornedecarf, mesdemoiselles Vassé, de Bourecueil, Vestier, Gerard, Pithoud, Vieville, Hautemps.

Après la lecture de ces noms, l'assemblée, en décernant à ces dames l'honneur de la séance, voulut qu'elles conservassent la place de distinction qui leur était accordée.

D'autres honneurs et d'autres applaudissements les accompagnèrent au sortir de l'assemblée, soit à Versailles, soit à Paris. Elles étaient attendues à l'entrée des Champs-Élysées par un détachement des élèves de l'Académie de peinture et de sculpture, et par des musiciens précédés de flambeaux, qui entourèrent la voiture de ces dignes citoyennes.

Le peuple, toujours éclairé par un sentiment prompt sur ses intérêts et sur ses besoins, les comblait de bénédictions. Les districts devant lesquels elles passèrent firent prendre les armes, et ajoutèrent chacun un certain nombre d'hommes pour augmenter la garde d'honneur qui précédait les voitures. Ce cortège les conduisit jusqu'au Louvre, où logeaient la plupart de ces dames ; et, en entrant dans

ce séjour des arts, les musiciens eurent la délicate attention de jouer l'air : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?*

CHAMFORT.

II

Ces quelques pages sont détachées d'un recueil curieux : *les Beaux-Arts chez tous les peuples*, publié en 1776 par Bastien, libraire, rue du Petit-Lion.

SUR LES ORIGINES DE LA PEINTURE EN FRANCE.

I. — Les Grecs réfugiés, qui, dans le douzième siècle, s'introduisirent en France, et qui s'établirent particulièrement à Paris, sous le nom de peintres et de sculpteurs, avaient à peine la première notion des deux arts qu'ils se vantaient de professer.

Les peintres de ces temps d'ignorance barbouillaient de pitoyables tableaux, et bigarraient les vitres des églises de figures informes. L'usage où était alors le même ouvrier de peindre sur verre et sur bois donna lieu à l'union des peintres et des vitriers.

Il fut longtemps d'usage, en France comme en Italie, de couvrir les figures sculptées, ainsi que leurs draperies, de feuilles d'or ou d'argent ; on y ajoutait diverses couleurs

transparentes, afin d'imiter la broderie et le plus riche brocart.

Les sentiments qui inspiraient des artistes aussi grossiers les portèrent à commettre mille friponneries ; ils abusèrent bientôt des matières d'or ou d'argent qu'on était obligé de leur confier ; les tribunaux étaient sans cesse fatigués des plaintes qu'ils en recevaient de toutes parts, et ne savaient que prononcer dans des causes où la loi ne les dirigeait point.

Pour remédier à tant de désordres, le prévôt de Paris, en 1591, fit assembler les plus honnêtes gens d'entre les peintres et les sculpteurs ; et, d'après leur avis, il rédigea des règlements et des statuts, et fit établir une maîtrise de peinture et de sculpture, à laquelle plusieurs de nos rois accordèrent successivement de grands privilèges : c'est l'Académie de Saint-Luc, connue pendant trois siècles sous le titre de Société des maîtres peintres.

II. — Les peintres gothiques, renchérissant sur les anciens artistes grecs, imaginèrent de faire sortir de longs rouleaux d'écriture de la bouche de leurs personnages, qui indiquaient ce qu'ils étaient censés devoir dire, et même ce qu'ils représentaient.

Deux exemples feront sentir combien cet usage était ridicule. Un peintre français, mécontent d'un de ses confrères, épia le moment qu'il était sorti, et se glissa dans son atelier, où, trouvant un grand tableau, à peine achevé, il prit un pinceau, et écrivit au-dessous des figures : « Ceci est un chien, ceci est un cheval, ceci est un arbre, ceci est un chasseur, etc. » Le peintre à son retour, ayant vu ces écriteaux, sentit toute la méchanceté d'une pareille vengeance.

III. --- L'illustre maison de Lévi, établie en France, croit descendre de la Sainte Vierge. On prétend que l'un

des descendants de cette famille conserve un tableau fort ancien, qui représente un de ses ancêtres à genoux devant la Sainte Vierge, de la bouche de laquelle sort un rouleau où ces mots sont écrits : « Levez-vous, mon cousin ! » Un autre rouleau sort de la bouche du gentilhomme, avec ces paroles : « Je suis dans mon devoir, ma cousine. »

IV. — Marot adressa ce rondeau à la fille du peintre Fontaine, de laquelle il était amoureux :

Au temps passé, Apelle, peintre sage,
Fit seulement de Vénus le visage,
Par fiction ; mais pour plus haut atteindre,
Ton père a fait de Vénus, sans rien craindre,
Entièrement la face et le corsage ;
Car il est peintre, et tu es son ouvrage,
Mieux ressemblant Vénus de forme et d'âge,
Que le tableau qu'Apelle voulut peindre
Au temps passé.

Vrai est qu'il fit si belle son image,
Qu'elle échauffait en amour maint courage ;
Mais celle-là que ton père a su teindre,
Y met le feu et a de quoi l'éteindre :
L'autre n'eut pas un si gros avantage
Au temps passé.

V. — En l'année 1450, Charles VII exempta tous les membres de l'Académie de Saint-Luc des tailles, subsides, guet et garde, et autres charges.

Cet établissement, au lieu d'arrêter les malversations, produisit de nouveaux désordres. Les plus habiles de cette compagnie, voyant que les devoirs de la jurande les détournaient de leur travail, l'abandonnèrent à ceux qui étaient sans talents. De pareils jurés ne s'attachèrent qu'à persécuter les peintres et les sculpteurs, qui voulaient jouir de la franchise et de la liberté dues si légitimement

aux arts. Ils forçaient tous les peintres à se faire recevoir dans leur communauté, et prétendaient les assujettir à payer des sommes considérables; ce qui n'était que trop souvent un obstacle à ce qu'ils désiraient. Mais le préjudice le plus nuisible qu'ils causèrent aux arts, ce fut de recevoir leurs enfants maîtres peintres, même dès le berceau¹.

Les grands artistes, dédaignant d'avoir des associés aussi méprisables, se virent contraints à travailler en secret, comme si les talents étaient un crime. Ils se réfugièrent dans les endroits privilégiés, ou se mirent sous la protection des grands, des princes, et réclamèrent l'autorité de nos rois, qui les secoururent en effet, leur accordèrent des brevets, avec le titre honorable de leurs peintres. Dès l'année 1399, Charles VI exempta quelques-uns de ces brevetés de toutes tailles, de subsides, et notamment de la maîtrise de Paris.

De nouveaux abus résultèrent encore des moyens qu'on se flattait d'avoir sagement mis en usage. Les brevetés se multiplièrent à l'infini. Il suffisait, pour obtenir un titre, d'abord honorable, d'avoir accès auprès du favori d'un prince, ou d'un ministre, ou d'être seulement protégé par quelque officier des bâtiments. On vit accorder la distinction la plus flatteuse à des artistes dénués de mérite, dignes à peine d'être rangés dans la classe des simples ouvriers. Les arts tombèrent alors dans le mépris, et le seul nom de peintre, surtout parmi le vulgaire, devint une espèce d'injure.

Ce fut dans de telles circonstances que les représentations de plusieurs hommes de génie inspirèrent au ministre des Noyers, secrétaire d'État, l'idée heureuse de former une Académie de peinture et de sculpture². Cette compa

¹ *Histoire manuscrite de l'Académie royale de Peinture.*

² Dans l'*Éloge de Colbert*, couronné en 1773 par l'Académie française, on en attribue l'établissement à Colbert.

gnie fut en effet créée par Louis XIII en 1648, et placée d'abord dans l'hôtel de Richelieu ¹. Ainsi l'Académie de peinture est la première académie qu'il y ait eu en France ².

VI. — Voici ce que Sauval, dans ses *Antiquités de Paris*, raconte de plusieurs habiles artistes, avant qu'ils fissent un corps autorisé par le gouvernement. Vers l'année 1630, un bourgeois de Paris, logé près Saint-Eustache, prêta l'une des chambres de sa maison à sept ou huit jeunes gens de ses amis, qui s'occupaient du dessin, et qui voulaient se perfectionner en copiant la nature. Ils choisirent pour modèle un petit homme faible et débile, nommé Vandeschoux ; mais, au bout de quelque temps, ils trouvèrent plus commode de s'assembler dans la cave de l'un d'eux, parce qu'on était alors dans l'hiver, et qu'il ne leur en coûtait rien pour le chauffage. Après Vandeschoux, ils prirent un certain ivrogne, savetier de profession, et qui était très-bien conformé.

Cette nouvelle manière de gagner de l'argent à peu de frais fut cause que les modèles s'offrirent en foule. Plusieurs de ces modèles établirent même une espèce d'école de dessin ; les jeunes artistes se rendaient chez eux, et, pour de l'argent, travaillaient d'après le naturel.

L'idée vint ensuite aux meilleurs peintres d'avoir des modèles dans leurs ateliers, qu'ils offraient généreusement à leurs amis. L'un des modèles de ce temps-là se distingua particulièrement de ses confrères ; il avait été maçon, et passait pour l'homme le mieux fait qu'il y eût en France. Lebrun l'ayant mené à Rome, les Italiens le préférèrent à Caporali, qu'ils regardaient comme le chef-d'œuvre de la nature, et dont ils croyaient ne jamais trouver le pareil.

¹ Le Palais-Royal.

² Elle ne fut composée, dans son origine, que de vingt-cinq membres. Voyez *Mercure Galant*, 1682, janvier.

III

DE LA CRITIQUE DES ANCIENNES EXPOSITIONS

DU SALON DE 1810

ET DES ÉTUDES SUR LES BEAUX-ARTS DE M. GUIZOT.

Il y a trois hommes dans M. Guizot : l'homme d'État, l'historien, l'homme de lettres. La publication de ses *Études sur les Beaux-Arts* ne montrera que le dernier, et c'est même son moindre côté, j'entends comme importance relative ; mais ce n'est pas, à coup sûr, le moins nouveau et le moins curieux à étudier. Si le politique et l'historien même, d'ailleurs trop hauts pour que je les puisse atteindre comme il le faudrait, même par le seul jugement, sont en dehors de l'objet de ce recueil, le critique d'art, qui est tout à fait de son domaine, permet davantage qu'on s'en approche. Je n'ai pas la prétention d'en parler avec la qualité et l'autorité d'un juge, mais je le puis faire en plus sûre connaissance de cause et tout au moins sans blasphème.

On pense bien que le morceau le plus curieux du nouveau volume est la réimpression du fameux Salon de 1810. Mais, avant de m'en occuper, je ne puis m'empêcher de remarquer quelle piquante étude il y aurait à faire sur la suite des Salons qui ont été écrits depuis que l'Académie royale de peinture a exposé des tableaux à la vue publique, jusqu'à nos jours et jusqu'à la libre exposition de 1848. Le premier serait ce que Florent Lecomte, dans son *Cabinet d'architecture*, a écrit sur l'exposition de

1699¹; c'est fort bonhomme, et la place des tableaux y est aussi importante que leur valeur; mais, malgré tout, malgré surtout l'ignorance où sont de lui la plupart de ceux qui en écrivent maintenant, Florent Lecomte n'en est pas moins le premier père et comme l'Adam de ce coin de littérature, et beaucoup de ses enfants sont fort loin de devoir vivre seulement autant que lui. Après le sien, les critiques s'arrêtent comme les Salons, et reparaisent avec eux après le premier tiers du dix-huitième siècle. Gresset (1737) est un des premiers à faire là-dessus de méchants vers, et, dès l'abord, se commence tout un genre de livres qui ne finira qu'avec la Révolution, les *Lettres* à un ami, et surtout celles à madame la marquise, à madame la comtesse, productions toujours anonymes et donc les auteurs sont en général restés inconnus et à juste titre. Lafont de Saint-Yenne est le premier qui ait eu à peu près la plume et le jugement d'un amateur. Quant à l'abbé Le Blanc, il se pourrait nommer *Légion*, car une bibliographie spéciale ne serait pas de trop pour énumérer les réponses, réfutations, critiques, satires, que ses Salons soulevaient; ils faisaient alors beaucoup de bruit, ils sont bien muets maintenant, et ce qui les fait encore lire le plus, c'est de nommer souvent les modèles de son ami La Tour, dont les pastels ont en général au livret cette désignation illusoire : *Portraits sous le même numéro*. Les artistes faisaient quelquefois

¹ L'exposition de 1673, qui passe ordinairement pour la première et dont le livret est tellement rare qu'on n'en a connu longtemps qu'un seul exemplaire et qu'on n'en connaît encore que trois, n'est qu'une des deux premières. Il y a là-dessus une phrase formelle de Brice qu'il est bon de rappeler : « Une des principales constitutions de cette Académie est que tous les peintres qui la composent sont obligés, le jour de saint Louis, de faire voir au public de leurs ouvrages. Ce règlement, qui n'avait été observé que deux fois depuis son établissement, fut renouvelé, en 1699, par les ordres de Jules Hardouin Mansard, alors nouvellement revêtu de la charge de sur-intendant des bâtiments. » (Brice, *Description de Paris*, édition de 1752, t. I, p. 123.)

leur petit Salon ; ainsi, Coypel, qui n'était ni un peintre, ni un écrivain, — il a encore ses pareils de ce temps-ci, — mettait dans le *Mercure* (novembre 1747) un dialogue entre *Dorsicour* et *Celigny*, qui était tout aussi pauvre que s'il n'eût pas été l'œuvre d'un homme du métier.

A partir de 1753 c'est un déluge. Ainsi, cette année, Fréron, faisant, outre un Salon, des extraits¹ concernant les brochures parues, parle au moins d'une douzaine, ce qui était beaucoup pour le temps. Comme c'était affaire d'esprit plus que d'art, les titres plaisants abondaient, et c'était toujours le meilleur du livre. *Première lettre à un virtuose qui ira bientôt à Rome apprendre qu'un beau tableau doit être d'une mauvaise couleur* (1755), *Réponse d'un aveugle à MM. les critiques des tableaux*, qui peut avoir été écrite par quelque peintre. Les journaux du temps, les revues, comme nous dirions, s'en mêlaient déjà, l'*Observateur littéraire*, le *Mercure*, qui le publia quelquefois en numéro extraordinaire (1763). C'est vers cette époque que Mathon de La Cour publiait, avec des titres gravés tout pleins d'amours et des dédicaces *assortissantes*, ses petits volumes élégants et musqués, et que Bachaumont commençait ses *Lettres*, bientôt interrompues par sa mort, et continuées par les nouvelliers qui le remplacèrent. Il s'en faut qu'elles soient des chefs-d'œuvre, mais elles montrent assez au vrai l'opinion d'un certain monde et du plus intelligent d'alors, celle des gens et des cercles qui s'occupaient, à peu près uniquement, des choses de l'esprit : madame Doublet, madame Geoffrin, etc.

En même temps, les plaisanteries continuaient. C'étaient, je cite au hasard, le *Chinois au Salon*, la *Lettre de M. Raphaël, peintre d'enseignes*, œuvre d'un M. Daudé de Jossan, qui reprit le thème au Salon suivant, la *Réponse de*

¹ Réimprimés dans Gautier, *Observations sur la peinture et les tableaux anciens et modernes dédiées à M. de Vandières*, in-12, tome I, année 1753.

Jérôme, râpeur de tabac, satire assez vive, que Cochin n'avait pas dédaigné d'écrire, et qui fut alors attribuée à tout le monde, à Voisenon, à Sedaine, à d'Alembert, au comte de Lauraguais, et jusqu'au doux Marmontel. C'était là le bon temps des riens, où une critique « devait faire d'autant plus de peine à l'Académie, que le gouvernement, jusqu'ici très-attentif à empêcher de répandre tout ce qui pouvait offenser l'amour-propre de ces messieurs, paraît avoir approuvé cette brochure, qui se vend publiquement et avec permission¹; » où, un peu plus tard, l'Académie obtenait de son protecteur, l'abbé Terrai, de faire retrancher tout ce qui la pouvait blesser dans une critique, que voulait faire paraître ce même M. Daudé de Jossan, et qui ne put être publiée que très-revue et très-correcte². On ne saurait s'imaginer les titres absurdes des niaiseries et des plaisanteries plates, qui se faisaient pour la plupart un peu à la fabrique, et tellement pour la vente, qu'on les brochait ensemble pour les vendre en même temps : *Le Dévidoir du Palais-Royal*, — *Vision du juif Ben-Esron* (1773), — *la Lanterne magique aux Champs-Élysées*, — *l'Art de voyager au loin sans sortir d'une chambre* (1775), — *la Prêtresse, ou Nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé*, — *Jugement d'une demoiselle de quatorze ans*, — *Réflexions d'un petit dessinateur, qui voit peut-être les choses trop en grand*, — *les Tableaux du Louvre, ou Il n'y a pas le sens commun, histoire véritable* (1777). Pour 1779, le *Lit de justice du dieu des Arts, ou le Pied-de-nez des critiques du Salon*, donne les titres de vingt sottises pareilles, auxquelles il faut encore joindre cette autre : *Ah ! ah ! encore une critique du Salon ; voyons ce qu'elle chante : au dernier les bons !* dont le titre au moins n'est pas très-loin du goût du Père Duchêne. Cette façon de critique des cri-

¹ Bachaumont, année 1767, XIX, 141.

² *Idem*, XXIV, 346.

tiques devint à la mode ; en 1781 ce fut *Rafle de sept*, en 1783 *Réponse à toutes les critiques par un frère de la Charité*, en 1787 *Critique des quinze critiques*. Au milieu de toute cette platitude, la seule chose au moins burlesque fut un petit volume du *Cousin Jacques*, publié en 1783 sous le titre de *Marlborough au Salon du Louvre*, et orné de caricatures gravées.

On alla ainsi jusqu'à la fin du siècle, et rien n'en serait remarquable, s'il n'y avait eu une merveille tout inattendue, que j'ai voulu ne pas citer parmi ces misères, mais citer après elles, pour en sortir et les relever en finissant : je veux dire les Salons de Diderot. Ils ne sont pas irréprochables, et l'on connaît leurs indécidesses, leurs longueurs, leurs méprises, leurs faussetés ; mais ils restent toujours incomparables pour le mouvement, l'émotion, l'intelligence et l'ardeur ; ils ont la verve intarissable, l'improvisation éloquent, la critique leste, vive et variée, le sens droit, franc au trait et l'admiration heureuse ; ils ont enfin le coup d'aile, et, depuis qu'ils ont quitté le nid de leur père, ils ne sont pas encore tombés à terre, et n'en sont pas près, car ils volent encore sans être lassés, et sans que les yeux se soient plus lassés de les suivre. Comme toutes ses meilleures œuvres, écrites, non pour le public, mais pour lui et ses amis, les Salons de Diderot n'ont paru qu'après sa mort. Il n'a encore été imprimé que ceux de 1764, 1765, 1767 et 1769 : M. Walferdin a le bonheur d'en posséder d'autres, que depuis longtemps il promet de publier, il deviendrait coupable de tarder encore à le faire, et de les exposer peut-être à se perdre.

Avec le nouveau siècle, l'on voudrait au moins ne plus rencontrer de sottises, mais les plaisanteries continuèrent encore ; seulement elles se tournèrent en vaudevilles et en couplets, et s'appelèrent *Gilles*, *Arlequin*, *Cassandre*, *Gaspard l'avisé*, et plus tard *Mayeux au Muséum*. Mais

nous ne parlerons plus de ces pauvretés, d'autant plus que maintenant la moyenne s'élève. En 1800, Esménard écrit un Salon dans le *Mercur*, qui eut de son temps si grand succès qu'on alla jusqu'à dire qu'il avait égalé Diderot, et Landon commence la série, tout au moins commode et utile, de ses gravures au trait des tableaux du Salon. Chaussard, en 1806, prenait occasion de l'exposition pour réunir, sous le nom de *Pausanias français*, les biographies des meilleurs peintres de l'École, et, l'année même où M. Guizot publia le livre dont nous voulons nous occuper, Victorin Fabre écrivait le Salon du *Mercur*. Plus tard, en 1817 et 1819, Éméric David l'écrivait au *Moniteur*, et son travail, quoique considérable, prouvait qu'il n'était point facile, même aux meilleurs, de réussir pleinement : si, au dix-huitième siècle, le comte de Caylus et Mariette lui-même n'en ont pas écrit, c'est autant pour ne pas s'en être donné la peine que par la crainte de se diminuer et de se compromettre peut-être à cette chanceuse et passagère besogne du moment, à laquelle depuis l'on ne reprit plus Éméric David. Gault de Saint-Germain l'écrivit dans les mêmes années que lui, et aussi M. de Latouche, qui, en 1817, fit suspendre le *Constitutionnel* pour une allusion tellement détournée au roi de Rome que je comprends très-bien que le censeur n'y ait rien vu, et qui, en 1819, publia avec M. Emile Deschamps un volume de lettres adressées à David dans son exil : M. de Latouche avait eu tort de ne pas s'en dire l'auteur, car, si on ne le savait d'ailleurs, personne ne l'y pourrait reconnaître. Nous sommes maintenant en plein journalisme, et l'article remplace le livre ; c'est comme article que parut en 1822 le premier Salon de M. Thiers, qui a depuis été fait livre, et qui, avec celui de M. Guizot, est le seul qui soit vraiment resté en lumière. Il est moins élevé, moins grave et plus courant, plus abandonné aux faits et aux détails ; mais ce qui en fait

le plus vrai mérite, c'est, — bien qu'il y ait eu peut-être autant de bonheur que de bien joué, — d'avoir deviné et signalé hautement le début de M. Delacroix ; c'est surtout cette bonne fortune qui l'a fait vivre. Ce n'est pas le seul que M. Thiers ait écrit ; car, en 1824, ce qu'on sait moins, il en a écrit, non-seulement un, mais deux, l'un encore dans le *Constitutionnel*, qu'il avouait, l'autre qu'il n'avouait pas, et d'autant moins qu'il l'écrivait pour le *Globe*, le journal ennemi. Ce n'est pas M. Guizot qui eût ainsi écrit, et à la fois, pour les deux camps ; le plus curieux du tour de force est le double éloge que faisait M. Thiers du *Philippe V*, de Gérard, qu'il tenait fort à contenter ; c'étaient tous deux des gens d'esprit. Jusqu'en 1850, il n'y a plus à signaler que les premiers volumes de M. Jal, qui joue au Diderot avec esprit bien qu'avec faiblesse, et, en 1827, le travail anonyme et fort curieux à tous égards publié par M. Ari Scheffer dans le premier numéro de la *Revue française*.

Je n'essayerai pas d'entrer dans le détail depuis 1850 ; les écrivains qui ont fait des Salons sont devenus une armée avec ses troupes régulières et ses tirailleurs, qui servent à leur plaisir et souvent une seule fois. Bien que ce soit toujours des littérateurs, et que ce soit une suite du caractère de notre temps de s'occuper et de parler un peu de tout, en sachant de tout un peu sans bien savoir aucune chose, il faut convenir en même temps que le goût, et surtout l'intelligence de l'art, se sont répandus et améliorés, et qu'à tout prendre les amateurs sont encore de meilleurs juges que les peintres. Dans ce grand nombre, il y a plus d'un nom à distinguer, que ce soit pour son importance ou pour sa curiosité. Avec ceux qui en ont comme l'office, ainsi M. Planche et M. Gautier, que d'autres il faudrait nommer : MM. Lenormand, Alexandre Decamps, le frère du peintre, Houssaye, Thoré, madame d'Agoult, Alphonse Karr, F. de Mercey, qui en a écrit plusieurs dans la *Revue des Deux-*

Mondes, le journal qui, avec L'ARTISTE, a le plus contribué à élever le niveau de cette critique, et M. Mérimée, qui y a écrit le Salon de 1859 sous le pseudonyme d'un Anglais. On y verrait figurer, non-seulement des littérateurs, mais aussi des poètes : ainsi, MM. A. de Musset et A. Barbier, qui ont tous deux fait le Salon de la *Revue*, l'un en 1836, l'autre en 1837. Il y a eu des Salons de toutes sortes, ultra-catholiques, ultra-socialistes, saint-simoniens jusqu'au délire et purement excentriques. Ce serait une vraie lanterne magique à faire passer sous les yeux, et l'appréciation morale ne trouverait pas moins à s'y exercer que la critique du goût ; mais ce n'est point ici le lieu de le faire, et j'ai déjà peut-être trop tardé à ne point couper court à ce qui n'était pas exactement mon sujet.

Le premier mérite, dont il faille tenir compte à M. Guizot, est d'avoir réimprimé, sans y faire le moindre changement, le volume de cent trente-deux pages, imprimé en 1810 chez Maradan. Lorsque M. de Chateaubriand réunit à ses œuvres complètes sa célèbre brochure *De Buonaparte et des Bourbons*, partagé entre la volonté de ne pas trop désavouer son œuvre et une sorte de honte des exagérations que l'esprit de parti lui avait fait accepter sans examen, afin de les croire au moins un peu, pour les mieux imposer aux autres, il n'y ajouta que deux mots, dans plus d'un passage, il est vrai ; à la suite des affirmations les plus incroyables, il mit de douteux *dit-on*, qui ôtent à l'injure toute sa force. M. Guizot n'avait pas de telles modifications à faire ; mais, tout comme il est certain qu'il n'aurait plus maintenant les mêmes opinions ni les mêmes paroles, de même il est aussi certain que ce qu'il a écrit alors peut seul être le Salon de 1810. Il y a là deux choses, ce qui est de lui et ce qui est du temps, et il a bien fait de ne pas toucher à l'un plus qu'à l'autre ; car, s'il y avait mis la main, il n'y aurait plus eu de raisons de s'arrêter. Malgré quel-

ques jugements attaquables, ces lignes du commencement :
« Si l'amour des arts, le sentiment de leur excellence, quel-
« ques études et une parfaite sincérité peuvent fournir quel-
« que chose de bon à dire, nos réflexions ne seront pas
« tout à fait inutiles, » restent encore aujourd'hui vraies et
justifiées.

Avec la dignité, ce qui caractérise surtout cette critique, c'est la droiture du jugement esthétique. Ainsi, l'on trouve à l'entrée une vue excellente de la différence entre le siècle de Louis XIV, où la peinture avait sur la sculpture une influence entière, où, quand ce n'était pas un peintre qui donnait le dessin d'une statue, le sculpteur la composait comme un peintre, et l'école de David, qui, renversant les termes, donnait la statuaire pour la règle de la peinture. La critique de la seconde exagération, tout aussi grave, tout aussi fautive dans ses résultats, n'est pas menée aussi loin que celle de la première. Mais, au milieu du triomphe d'une école, qui, entre ses mérites, avait l'importance d'avoir été une réaction nécessaire, sentir et indiquer avec netteté, bien que sans développements, une opinion aussi juste et aussi peu influencée par la valeur même des qualités regagnées par les artistes à cette recherche, est une preuve d'un jugement sûr à la fois et personnel. Cette vue, qu'il ne poursuit pas comme développement général, il y insiste d'ailleurs par des exemples, le *Bélisaire* de Gérard, qui n'est guère qu'une statue, l'*Andromaque* de Guérin, qui n'est qu'un bas-relief. Dans ce tableau, le geste de l'Oreste inspire à M. Guizot une réflexion très-juste : « M. Guérin
« n'aurait il pas emprunté ce geste à la représentation dra-
« matique d'*Andromaque* ; je crois l'avoir vu faire à Talma. » Rien n'est plus probable, et la main du peintre a copié le geste de l'acteur sans y mettre ce que le tragédien y avait mis et ce qui était clair par l'union du geste et de la parole ; ce n'est dans le tableau qu'un souvenir. On trouverait

ailleurs plus d'une marque de ce souvenir du théâtre dans les œuvres de l'art, aux yeux duquel il offre à la fois un excitant intellectuel et un modèle physique. La statuaire antique en doit être pleine, et, pour parler de choses toutes modernes, dans la suite des lithographies d'Hamlet, de M. Delacroix, Hamlet en manteau, avec son col de chemise qui laisse le cou découvert, est un souvenir des acteurs anglais venus à Paris. La *Malédiction de Brabantio*, que le même artiste a traitée tout récemment, ne se trouve pas dans la pièce de Shakspeare, mais dans le libretto de l'opéra de Rossini, et c'est seulement aux Italiens qu'il a pris, sinon le mouvement et le groupe, qui sont inventés, du moins le sujet et la donnée. Telle impression du théâtre peut être nuisible, aussi bien que telle autre peut être utile ; quels nouveaux et admirables motifs un grand sculpteur trouverait dans le jeu de mademoiselle Rachel !

Il serait facile et intéressant de s'occuper d'un certain nombre de passages du Salon de M. Guizot, de les louer ou de les discuter. Je ne crois pas, par exemple, que des sujets empruntés au *Paradis perdu* soient très-bons pour la peinture, que ceux du poëme de l'Arioste ou ceux de la *Jérusalem* puissent être assez généralement compris pour être heureux, et le meilleur d'un sujet est d'être simple. Je crois encore moins que les batailles doivent être traitées plutôt dans une dimension réduite qu'avec la grandeur naturelle. On pourrait prendre à partie cette opinion et quelques autres ; mais ce serait exagérer ce que quelques-unes peuvent offrir de prise à la critique que de les séparer des circonstances et du milieu d'idées dans lesquelles elles ont été écrites, et qui les expliquent très-bien. Nous préférons, au lieu de cette recherche peu utile, signaler encore deux excellents passages. L'un se rapporte à un tableau de Granet ; on a rarement mieux parlé de la largeur d'intelligence et de faire, que Granet n'a pas toujours eue, mais

qu'il a eue quelquefois à un degré qui le met parmi les maîtres. Cette page de M. Guizot sur le regret « de voir « s'introduire dans les tableaux de chevalet un fini minu- « tieux, une charlatanerie d'agrémens qui pourrait bien « dégénérer en petite et fausse manière, en recherche ex- « cessive qui détruit la simplicité et l'énergie, car il y a une « *énergie de vérité* inconciliable avec tant de soins de dé- « tail, » est excellente. C'est beaucoup plus court et beau- coup meilleur que toute la notice récente de M. le secré- taire perpétuel, qui n'a rien d'aussi ferme et d'aussi précis. Le monument de Granet ne sera pas, au reste, élevé par d'autres mains que par les siennes; M. Eyriès, son exécuteur testamentaire, a reçu de lui, avec son testament, qui est à la fois celui d'un homme et celui d'un artiste, des Mémoires fort étendus qui sont de la plus haute valeur. Rien ne pourrait faire plus d'honneur à l'esprit et au caractè- re de Granet, rien ne serait plus curieux, pour ceux qui aiment à saisir sans intermédiaire la pensée intime d'une nature digne d'intérêt, que la publication de cette autobio- graphie; ce serait un malheur qu'elle ne fût pas faite ou seulement qu'elle fût différée.

Avec toute sa gravité, le Salon de M. Guizot n'est pas sans offrir plus d'un trait léger et spirituel, plus d'une rail- lerie sensée et qui porte coup; mais j'aime mieux, puis- qu'il faut se borner, citer un dernier passage; il parle du tableau d'un M. Remy, tout à fait inconnu maintenant : « C'est un si terrible spectacle dans Ovide, que celui de ce « cyclope colossal poursuivant le jeune et bel Acis : ne « produirait-il pas le même effet en peinture? L'artiste l'a « sans doute imaginé, et s'est persuadé qu'il nous donnerait « une haute idée de la taille de Polyphème, en plaçant à côté « la figure d'Acis; mais, comme l'attention du spectateur « se porte d'abord sur Polyphème, la comparaison qu'il « fait se trouve au désavantage d'Acis : la grandeur du cy-

« clope augmente la petitesse du berger, et la petitesse du « berger n'augmente point la grandeur du cyclope ; l'un « devient un nain, sans que l'autre en paraisse mieux un « géant. » Un seul homme a su faire comprendre cette différence, et rester dans les limites de l'art : c'est Le Poussin, dans son sublime tableau du *Polyphème*. Sur le devant, Acis et Galathée ; dans le fond, tout au fond du paysage, le géant, assis sur une colline, qui n'est pour lui qu'un siège, la couvre presque de son corps ; il est grand comme eux, mais, avec cette distance qui les sépare, avec ces collines qui, si le géant était debout, seraient plus petites que lui, l'esprit comprend, l'œil n'est pas choqué, et le tout reste harmonieux. Poussin, avec sa pensée sûre, l'a couché sur la colline de manière qu'il ne fait plus qu'un avec elle ; il s'est bien gardé de le représenter debout et d'en détacher tous les côtés sur le ciel. On a tout vu, tout admiré, qu'on peut ne pas l'avoir encore distingué ; c'est à la fin seulement qu'on s'aperçoit de sa présence, et c'est pourtant un géant. Rien peut-être, dans Le Poussin, n'a plus la simplicité et la grandeur antiques que cette conception. On l'a reprise depuis, et ce détail se retrouve dans le *Triomphe d'Amphitrite*, de Lebrun ; mais, sans même parler de la question de création, qu'est-il devenu chez lui ? Rien qu'un artifice, lorsque chez Le Poussin c'était du génie. Les idées de tels grands hommes ont la valeur même de leurs esprits ; elles ne cèdent presque rien à celui qui les croit prendre, et l'on n'y peut toucher sans les amoindrir ou les voir périr en ses mains.

Après le Salon de 1810, la seconde partie du volume de M. Guizot se compose de quelques-unes des notices et du discours préliminaire écrits par lui, de 1816 à 1818, pour la collection connue sous le nom de *Musée royal*, lorsqu'il eut été mis à la place d'Éméric David, qui avait fait les discours et les notices des quatre volumes du *Musée français*,

publié sous l'Empire. Le discours de M. Guizot est un essai sur les limites qui séparent et sur les liens qui unissent la peinture et la sculpture; c'est un très-beau morceau de critique. Je n'en détacherai rien, parce que la trame en est si serrée, le développement s'y tient avec une telle suite et une telle déduction, que rien ne s'en peut séparer. Il est même d'autant meilleur, qu'il est plus général, plus abstrait, et bien plus important que s'il s'occupait de tel ou tel artiste, de telles ou telles œuvres de l'art. La pensée de M. Guizot s'y montre en possession de toutes ses qualités. C'est le *Laocoon* de Lessing qui, après l'avoir initié, a posé devant lui comme son modèle; il faut dire que le disciple est digne du maître, et continue avec honneur sa tradition. Comme c'est surtout un penseur, les arts s'adressent plus particulièrement à sa pensée; il les raisonne plus encore peut-être qu'il ne les sent et qu'il n'en jouit; en face d'eux, sa réflexion est toujours maîtresse; c'est elle qu'ils éveillent, qu'ils exercent et qu'ils font parler. Ce qu'il en voit le mieux, c'est moins ce qu'ils ont de particulier, d'unique, que ce qu'ils ont de général, et ce qu'on y trouve de l'intelligence humaine à l'état de pensée encore plutôt que de réalisation.

Les arts de la forme et ceux de l'esprit ont certainement une liaison profonde et indissoluble; ils sont également le produit de l'intelligence et s'adressent de même à l'intelligence: mais, à part ce point commun, qui est la condition même de l'existence de toute œuvre humaine, ils n'offrent, pour ainsi dire, que différences, contrastes, et qualités, non-seulement diverses, mais contraires. Aussi, je parle maintenant d'une manière générale, les esprits littérateurs, qui sont toujours bien plus nombreux que les esprits artistes — la littérature est une forme si directe de la pensée, que tout le monde en est proche et vit presque au milieu d'elle — voient-ils, dans la peinture,

surtout ce qui n'est pas elle-même. C'est là ce qui fait que, plus une nation est littéraire, plus, en peinture, elle s'occupe des sujets, plus elle les met au-dessus de l'art, et nulle part, je crois, cela n'arrive plus qu'en France, où les grands succès, bons ou faux, ne sont presque jamais que des succès de sujets. Cette manière de voir dans l'art un seul de ses côtés, et celui qui lui est le moins particulier, est, entre beaucoup d'autres raisons, une de celles qui font accorder si généralement la suprématie à l'école romaine, qui est plus claire, qui dessine encore plus qu'elle ne peint — la ligne est une forme moins différente de la pensée que ne l'est la couleur — qui a un caractère particulier de raison et de réflexion, et qui, pour qu'on la comprenne, ou qu'on le fasse assez pour qu'on puisse croire la comprendre, ne demande pas que l'esprit se transforme et prenne des sens qu'il n'est pas habitué à avoir avec les œuvres de l'esprit, comme le demandent Milan et Venise. Pour parler de notre temps, c'est ce qui fait que les peintres gens d'esprit, qui mettent dans leurs tableaux toute autre chose que de la peinture, en ce sens qu'ils ne lui assimilent pas ce qu'ils lui ajoutent, et l'y laissent à l'état distinct, et, par là, plus accessible au public, ont un avantage marqué pour obtenir la faveur. Ainsi, sous l'Empire, le maître, le vrai maître, celui qui reste et qui restera, c'est Prud'hon : certes David lui est supérieur, comme valeur d'esprit ; il avait la force, la volonté surtout, et, par là, avec son mérite, le droit et le moyen d'être chef d'école ; l'autre n'était que peintre, mais il l'était, et, pendant que David arrive à ne plus avoir été qu'un grand fait de l'histoire de l'art, Prud'hon est passé et restera maître ; ce qui n'empêche pas que tous ses contemporains, à peu près, trouvèrent que M. Gérard était bien plus grand ; il avait, en effet, tant d'esprit, tant de mesure, tant d'habileté : maintenant, l'esprit est passé et le peintre s'en est allé avec lui. De nos jours nous

voyons exactement la même chose, au moins dans ce qui est vraiment le public, sinon dans le monde restreint des artistes et surtout des amateurs. Qui a plus d'esprit et d'adresse que M. Delaroche? qui a un succès plus général, plus incontesté? qui est, aux yeux de l'Europe, et jusque pour l'Amérique, le plus grand artiste de la France, si ce n'est lui? En même temps, écoutez ce qu'on dit de M. Ingres, de M. Delacroix, qui sont les vrais, et, peut-être, les deux seuls maîtres de ce temps, et ceux qui doivent vivre dans l'admiration de l'avenir, et non pas seulement dans sa connaissance : on a pour eux surtout des critiques. Outre la justice qu'elles peuvent quelquefois avoir, ce qui en est la plus grande cause, c'est qu'ils sont toujours artistes et ne mêlent leur œuvre de rien d'étranger : la force de M. Ingres est dans son grand goût de la forme et de la beauté, celle de M. Delacroix dans sa passion, dans sa couleur unie à la composition, qui est toujours celle d'un peintre, jamais celle d'un écrivain ; je n'en veux pas de plus grand et de plus bel exemple que son dernier plafond de la galerie d'Apollon. Aussi choquent-ils plus qu'ils ne plaisent ; ils parlent la langue de l'art ; ils ne la mêlent pas de celle de tous, que le public comprendrait mieux, que, seule, peut-être, il comprendrait, s'ils savaient ou s'ils voulaient l'introduire aussi dans leurs œuvres.

Maintenant, et pour finir, M. Guizot, dans les choses de l'art, est-il cet écrivain qui n'a point été et qui ne sera peut-être jamais? C'est un esprit trop élevé et trop juste pour qu'on lui en attribue la pensée. Depuis trois siècles déjà, voilà bien des hommes qui ont touché à ces sujets : il y a des sources inestimables, des recherches précieuses, de bons livres, d'excellents jugements, de belles pages ; mais y a-t-il quelqu'un qu'on puisse appeler l'historien ou l'écrivain de l'art? Où est celui qui a laissé une œuvre marquée du sceau de la perfection? S'il est, dans ces matières,

un livre qui soit et qui reste un monument, c'est bien celui du Vasari. Il a des lacunes, des erreurs, des fables même, je le sais aussi bien qu'un autre ; mais les temps et les hommes dont il parle sont si grands, ces trois siècles d'or de la peinture italienne, cette source de toute beauté, à laquelle il semble que depuis il ne se soit plus trouvé de mains assez pures pour puiser pleinement, sont si admirables, que pas un homme, en état de lire le Vasari, — je ne parle pas de ceux qui tournent les pages, — ne le touche sans un sentiment presque pieux. Si ce livre-là n'est pas encore le chef-d'œuvre, où donc est-il ?

ANATOLE DE MONTAIGLON.

IV

Ce fragment, sur quelques célèbres peintres de portraits sous l'Empire, est détaché du Salon de 1810, dont il est question dans le précédent article.

LES PEINTRES DE PORTRAITS

AU SALON DE 1810.

A Thèbes, une loi condamnait à une amende tout peintre qui avait fait un mauvais portrait¹. Que de gens seraient intéressés à s'opposer au retour de cette loi rigoureuse ! Il n'y a personne aujourd'hui qui ne fasse faire son portrait, et aucun artiste qui, lorsqu'il a fait un portrait, ne le veuille

¹ Ælian. *Var. Hist.*, l. IV, c. 4.

mettre au Salon : victimes de ces deux vanités, que deviendront les regardants ? comment le public se formera-t-il un goût sûr et éclairé ? Les connaisseurs savent choisir ; mais le public ne sait que voir, et c'est en ne lui faisant voir que de bonnes choses que les anciens l'avaient rendu connaisseur : il faut convenir que nous ne suivons pas leur exemple. La salle d'entrée et les embrasures des croisées de la galerie d'Apollon sont remplies des portraits les plus décidément médiocres ou hideux que l'œil puisse voir et l'esprit imaginer. C'est avec un vif sentiment de plaisir que l'on aperçoit, au bout de la galerie d'Apollon, le beau portrait de M. de Chateaubriand, par M. Girodet, dont j'ai parlé, et qui, bien qu'un peu noir, frappe vivement par la vérité de l'imitation, la noblesse et l'énergie du style. Alors on se sent à l'aise ; on entre dans la grande rotonde, et bientôt les magnifiques portraits qui se présentent font oublier un premier moment fâcheux. Le plus parfait est peut-être celui de *madame la comtesse de P.*, en *pelisse et robe de velours bleu*, par M. Girodet : vérité de ton, élégance des contours, grâce et fini du pinceau, tout s'y réunit pour rappeler la manière des maîtres de l'école italienne, et surtout les belles têtes de Léonard de Vinci, comme celle de la belle Féronnière ; on y reconnaît cette harmonie suave sans mollesse, cette pureté sans roideur, cet heureux talent de conserver toutes les beautés de la nature, en y ajoutant celles de la perfection de l'art : il n'est aucune galerie qu'un tel tableau ne pût orner. M. Girodet a exposé aussi le portrait d'une jeune personne tenant un bouquet de violettes, dont la tête est charmante. Ses autres portraits de femmes pèchent, à mon avis, par la couleur, qui en est un peu grise et morte.

M. Gérard s'est surpassé lui-même dans le *portrait de madame V.* ; elle est debout, au milieu d'un paysage ; grâce et vérité, voilà ce qui frappe, à la vue de ce tableau,

les moins connaisseurs : le pinceau de M. Gérard a répandu sur toute la figure une douceur, une souplesse et une noblesse charmantes; les accessoires, ajustés à merveille, en augmentent encore l'effet, et concourent à cette harmonie générale dont aucun artiste peut-être n'entend aussi bien les secrets. Parmi les portraits en buste, celui de *S. A. R. le prince de Ponte-Corvo, prince royal de Suède*, et celui de *M. Redouté*, m'ont paru les plus remarquables, l'un par une grande fermeté, une extrême chaleur de pinceau, l'autre par une vérité et une simplicité rares.

M. Prud'hon a exposé deux belles têtes, un *portrait d'homme* et une *tête de Vierge*; cette dernière surtout est d'une grâce très-séduisante : l'expression en est douce, timide, pleine de jeunesse et de pureté; la couleur en est brillante, peut-être trop; il y a beaucoup d'art et un peu de manière dans cette extrême suavité de pinceau qui dégénère si facilement en mollesse : à force de fondre les contours, de ne rien arrêter, de ne présenter à l'œil que des formes indéterminées, on tombe dans un vague, une incertitude qui mènent à l'incorrection; et quant au coloris, son éclat, lorsqu'il n'est pas uni à de l'énergie, nuit souvent à la vérité.

Enfin, M. Robert-Lefèvre n'est resté en arrière de personne : son *portrait en pied de madame la comtesse D...* est charmant; la pose en est agréable, la couleur vraie, le fond et les accessoires bien entendus. Celui de *S. M. l'Empereur* et la *Tête d'étude* qui s'y rapporte sont d'une ressemblance frappante et peints à merveille : j'en pourrais citer plusieurs autres où l'artiste a soutenu dignement sa réputation.

Après avoir indiqué séparément les ouvrages des peintres les plus distingués, je dois dire que, parmi les portraits du second ordre, il en est, et en grand nombre, de fort agréables, bien dessinés, bien peints, d'un bon effet,

quelquefois un peu durs, d'autres fois un peu mous, mais donnant une idée fort avantageuse du talent de l'auteur. Tels sont ceux de M. Riesener, ceux de M. Fabre, ceux de madame Auzou, et beaucoup d'autres. En général, l'art de peindre le portrait est porté aujourd'hui à une rare perfection, et peut-être en retrouve-t-on l'influence jusque dans les tableaux d'histoire, où les extrémités, surtout les têtes et les mains, sont souvent fort belles : c'est que nos plus grands artistes, M. Girodet, M. Gros, M. Gérard, les ont beaucoup étudiées d'après nature, non pas uniquement pour étudier, comme on fait quand on copie le modèle, mais pour imiter et imiter en embellissant. Aussi trouve-t-on en général, dans les tableaux des peintres distingués qui font beaucoup de portraits, comme MM. Gérard et Robert-Lefèvre, une couleur meilleure et plus naturelle que dans ceux des autres peintres. Comment croire que l'école actuelle puisse abonder en bons coloristes lorsqu'on voit des maîtres, sortis de son sein, enseigner à peindre à leurs élèves, en leur donnant d'abord pour modèles des plâtres ? L'œil, bientôt faussé, s'accoutume à prendre pour vraie une couleur grise, froide ; il méconnaît les variations du teint, les nuances du sang, de la chair : est-ce ainsi que se forme un peintre ? Que deviennent alors les apparences colorées du corps ? Les négliger cependant, c'est oublier quelle est l'essence de l'art : la sculpture fait toucher, la peinture fait voir ; tout ce qui s'adresse à l'œil est donc de la plus haute importance pour le peintre : et qu'est-il de plus important que la couleur, dont l'œil est l'unique juge et qui n'est faite que pour lui ? La plupart de nos peintres semblent n'avoir étudié qu'une partie du coloris, celle qui sert, par les ombres et les dégradations, à faire sentir les formes ; c'est encore là une nouvelle preuve de l'influence prédominante qu'exerce sur eux l'étude des statues : forcés, pour les transporter sur la toile, d'apprendre à les y faire tourner,

ils se sont familiarisés avec la théorie des clairs et des ombres; ils connaissent les effets de la lumière et savent les rendre; tout cela se rapporte aux formes, à leur rondeur; leurs *académies* mêmes, peintes d'après nature, paraissent souvent des copies de statues : elles tournent bien, mais on n'y voit que du gris et du blanc. Cette couleur qui vient *du dessous*, de la transparence de la peau, du mouvement du sang, n'y est presque jamais; et cependant elle devrait, je le répète, être un des premiers objets de l'attention et des travaux du peintre, puisque son art seul peut la représenter, tandis que la représentation des formes appartient également à la sculpture. Le soin que l'école actuelle donne aux formes, aux dépens de la couleur, prouve clairement qu'elle méconnaît le domaine particulier de la peinture, et qu'elle suit trop exclusivement les traces des statuaires, puisqu'elle oublie de s'appliquer à une partie de l'art dont elle ne trouve pas et ne peut trouver chez eux le modèle.

F. GUIZOT.

V

LA GALERIE D'APOLLON.

Le tableau que vient de terminer M. Delacroix est à peu près le complément des travaux de reconstruction et de restauration exécutés dans la galerie d'Apollon, dans ces trois dernières années. Ces travaux avaient été commencés en 1826. Ils ont donc duré vingt-cinq ans! A la vérité,

depuis 1826 jusqu'au vote de la Constituante, qui décréta ces restaurations et autres, et alloua les fonds nécessaires, on n'avait guère fait que des préparatifs ; on avait construit un échafaudage destiné à soutenir la voûte en bois, qui était vermoulue, et les ornements en relief, qui menaçaient de s'en détacher ; une cloison coupait longitudinalement la salle en deux et la transformait en un corridor qui servait, à l'époque du Salon, à l'exposition des dessins et des gravures. On ne se doutait guère, en traversant ce triste et sombre couloir encombré de charpentes, qu'on était dans la plus vaste et la plus magnifique salle du Louvre, dans une galerie qui, par sa grandeur architecturale et son faste décoratif, rivalise presque avec celle du château de Versailles. On peut même dire que, depuis cent ans au moins, la galerie d'Apollon était fermée et inconnue au public ; car, vers le milieu du dernier siècle, on l'avait distribuée en un grand nombre de pièces séparées servant d'ateliers à des peintres, et, depuis cette époque, les projets de restauration et de réparation étaient restés suspendus.

La galerie, telle qu'on la voit maintenant dans toute sa parure de sculpture, d'or et de couleurs, est celle qui fut reconstruite et décorée, par l'ordre de Louis XIV, sur les dessins et sous la direction de Lebrun ; mais la construction première remonte à Henri IV. Au temps de Lebrun, il ne restait plus rien de cette galerie primitive, qui avait été richement décorée aussi par les artistes de la génération précédente. Dubreuil, Porbus, Bunel, y avaient peint des compositions tirées de l'histoire sacrée et de la mythologie, et, entre autres, un combat de géants, peinture longtemps fameuse. La partie la plus curieuse de cette décoration était une suite de portraits en pied des rois et des reines de France, depuis saint Louis, placés entre les fenêtres et dans les trumeaux correspondants du mur opposé. Toutes ces peintures et la décoration entière furent détrui-

tes dans l'incendie qui eut lieu dans cette aile du Louvre en 1661. Lebrun n'y trouva que les quatre murs. Son imagination put en conséquence se déployer à l'aise dans ces vastes espaces où rien ne le gênait. Indépendamment des peintures, qu'il s'était réservées et qu'il devait exécuter de sa main, il avait la direction exclusive de l'architecture et de l'ornementation ; il donna même le dessin de toutes les sculptures, ne laissant aux habiles artistes chargés de les exécuter que le mérite de rendre fidèlement ses pensées. On trouverait difficilement aujourd'hui, pour des entreprises de ce genre, un directeur d'une telle autorité, et encore moins des collaborateurs d'une telle soumission.

Ce qui distingue, au point de vue de l'art en général, cette immense composition décorative, c'est l'emploi de ces figures et groupes de ronde-bosse et de grandeur naturelle, associés aux membres et aux moulures de l'architecture. La mode en était venue d'Italie, où Le Bernin et L'Algarde, génies intempérants et dévoyés, avaient fait prévaloir ce système. Il avait déjà été employé au Louvre même, dans la décoration des salles des Antiques, mais avec plus de sobriété, par Michel Anguier. Lebrun, qui était peintre avant tout, et, comme tel, un peu porté à demander aux lignes et aux reliefs de la sculpture et de l'architecture l'effet pittoresque que leur donne aisément le crayon sur le papier, suivit naturellement cette donnée, quoiqu'elle soit vicieuse en principe, et il s'y complut au point d'en abuser. Les sculptures du plafond et des voussures, trop fortes de proportions, trop massées et sur trop de points, obstruent par endroits la composition et l'alourdissent. Considérées isolément, ce qu'il n'est guère permis de faire dans un ensemble décoratif, elles n'ont rien de fort remarquable, quoique exécutées par trois sculpteurs de grand renom : Gaspard et Balthazard de Marsy, et Girardon. Ces sculptures avaient particulièrement souffert ; elles ont été restaurées avec

beaucoup d'intelligence et d'habileté, et n'ont jamais fait meilleure figure. On sait qu'elles sont en plâtre, matière heureusement aussi facile à réparer qu'à dégrader.

Les peintures n'étaient pas d'une restauration si facile. En outre, il ne s'agissait pas seulement de réparer, il fallait compléter. Le programme que s'était tracé Lebrun, il ne l'avait rempli qu'en partie. Il devait peindre, dans le plafond, le Soleil (emblème de Louis XIV) sur son char, accompagné de sa cour : l'Aurore, les Saisons, la Nuit, etc. ; et dans les lunettes cintrées, au-dessus de la fenêtre et de la porte, aux deux bouts opposés de la galerie, le Soir et le Triomphe d'Amphitrite. Cette dernière composition est la seule qui subsiste ; deux ou trois autres avaient péri et n'étaient plus connues que par la gravure. On a retrouvé aussi, je crois, dans les dessins de Lebrun, quelques indications des tableaux qu'il lui restait à faire. De 1764 à 1781, quatre académiciens, Lagrenée jeune, Taraval, Durameau et Callet, peignirent, conformément au plan de Lebrun, les quatre Saisons, dans quatre grands cartouches du plafond. Ces peintures, assez médiocres, existent encore. Les tableaux qui manquaient au moment où on a entrepris la restauration définitive de la galerie, étaient celui de l'Aurore, dans un des compartiments octogones du plafond ; celui du Soir, au-dessus de la porte, et enfin celui de la portion centrale du plafond, de plus grande dimension que tous les autres et qui devait représenter le Soleil. L'Aurore a été confiée à M. Muller ; le Soir, ou le sujet quel qu'il soit de la lunette de la porte, à M. Guichard. Chacun de ces artistes, à l'aide des documents, dessinés ou écrits, qu'il a pu se procurer, a fait le meilleur Lebrun qu'il lui a été possible. Nous avons eu occasion déjà de parler de ces deux tableaux lors de l'inauguration des salles restaurées.

Restait le Soleil, point radieux et central de toute la composition, qui a été adjugé à M. Delacroix. Nous ne savons

jusqu'à quel point M. Delacroix a suivi les indications de Lebrun, ni même s'il a eu des indications quelconques ; mais, ce qu'il y a de sûr, c'est que son œuvre est aussi originale, aussi indépendante, aussi pleinement et absolument sienne, qu'aucune de celles dont il a choisi librement le sujet ; et, chose bien méritoire, tout en étant du Delacroix le plus pur, cette peinture s'adapte à ravir, comme goût, comme style, comme couleur et comme ton, au cadre décoratif dont elle est le centre et le lien.

L. PEISSE.

VI

Manuel était un avocat bel esprit qui avait voulu changer le calendrier. Il n'était pas content des saints consacrés, il en voulait faire d'autres ; à cette idée singulière on doit ses quatre volumes intitulés *L'Année française*, c'est-à-dire trois cent soixante-cinq portraits à la plume des trois cent soixante-cinq Français plus ou moins célèbres. La plupart de ces nouveaux saints ne seraient pas proscrits par saint Pierre, toutefois saint Pierre leur ferait prendre le plus long pour aller au Paradis, témoin Diderot.

Ce livre singulier renferme des figures d'artistes touchées avec un certain tour d'esprit. Manuel n'est pas avocat quand il écrit : il est vif, il est simple, il ne périphrase point. Il a peint fidèlement, sous une lumière tempérée, quelques peintres et sculpteurs des dix-septième et dix-huitième siècles.

ANDRÉ LE NOSTRE.

La terre, dans presque toutes nos maisons royales, est encore couverte de ses nobles et grandes idées. Avec quel

art et quelle intelligence il a fait sortir des merveilles du lieu le plus inculte et le plus ingrat !

Ce ne sont point des allées tortueuses, des parterres chantournés, des bosquets découpés en pompons, ni des magots chinois, ni des abbés de plâtre, ni des bambochades, ni des ruines toutes neuves, ni des antiques à la mode, ni enfin de ces corbeilles de fleurs qui, écloses le matin, se fanent le soir. Là

Tout bosquet est un temple et tout marbre est un dieu.

Qui jamais a dessiné avec une hardiesse si magnifique des jardins, tels que celui des Tuileries, où, quand on a tout vu, on veut encore tout voir ; des terrasses comme celles de Saint-Germain, des boulingrins comme à Trianon, des portiques comme à Marly, des treillages comme à Chantilly, des promenades comme celles de Meudon, et des parterres d'eau comme ceux de Versailles ! Par ses ordonnances imposantes, il a épuisé tout le faste des arts.

Cet homme, capable de subjuguier les sites les plus rebelles, devait plaire à Louis XIV, à ce grand magicien, qui, entouré de prodiges, croyait que le mot impossible, comme le mot inattaquable, n'était pas français. La première fois qu'il dessina sous ses yeux son magnifique plan, à chaque pièce le roi, enchanté de ses idées, l'interrompait : « — Le Nostre, je vous donne vingt mille francs. » Le célèbre artiste se crut obligé de lui dire brusquement : « — Sire, Votre Majesté n'en saura pas davantage, je la ruinerais. »

Mais il ne put empêcher que le monarque ne le comblât de dignités et de faveurs. Il eut des lettres de noblesse, le cordon de Saint-Michel, et on voulut lui donner des armes. Mais, fidèle à sa bêche, il garda les siennes, qui étaient trois limaçons couronnés d'une pomme de choux. Elles lui

faisaient plus d'honneur que toutes ces armoiries des marquis nouveaux, qui ne sont souvent que les enseignes de leurs anciennes boutiques.

Le Nostre, dans l'air contagieux des cours, avait conservé ses mœurs pures et simples. A force de bonhomie, il avait acquis le droit d'embrasser le plus fier des rois, lorsque la victoire le ramenait dans ses jardins, à l'ombre des lauriers. La reconnaissance lui faisait quelquefois verser des larmes. Il était déjà vieux, lorsque, dans son parc, Louis XIV, que des Suisses traînaient dans une chaise couverte, se promenait entre lui et Mansard, tous deux dans une autre chaise. « Sire, s'écria le modeste Le Nostre avec l'enthousiasme du cœur, mon bonhomme de père ouvrirait de grands yeux s'il me voyait dans un char auprès du plus grand roi de la terre. Il faut avouer que Votre Majesté traite bien son maçon et son jardinier. »

Cet illustre jardinier avait fait le voyage d'Italie ; il crut y trouver des rivaux et des modèles. Il n'y trouva que des admirateurs. Innocent XI voulut le voir, et lui donna une audience qui fut longue ; on parla beaucoup d'un monarque qui étonnait l'univers. « Oui, dit Le Nostre, j'ai vu les deux plus grands hommes de la terre, Votre Sainteté et le roi mon maître. — Il y a grande différence, reprit l'humble pontife, le roi est un grand prince victorieux ; je suis un pauvre prêtre serviteur des serviteurs de Dieu. » Le Nostre, enchanté de cette réponse, oubliant qui la lui faisait, frappe sur l'épaule du pape : « Mon révérend Père, vous vous portez bien, et vous enterrerez tout le sacré collège. » Cette naïveté fait plaisir ; elle a tout le charme de l'innocence et de la candeur. Le saint-père en rit beaucoup, et ce pronostic lui paraissait du moins le vœu du plus honnête homme. Il lui demanda ce qu'il pourrait lui offrir qui lui fût agréable. « Donnez-moi des passions, » lui dit l'aimable vieillard. Qu'en avait-il besoin ? Il lui res-

tait encore celle de faire du bien. La réponse du pape est fine et adroite ; elle prouve qu'il avait autant d'esprit que l'esprit de son état. Il tira de sa bibliothèque un livre richement relié : c'étaient les *Passions* des quatre évangélistes.

Le Nostre est enterré dans l'église de Saint-Roch.

EDME BOUCHARDON.

Son père, sculpteur et architecte à Chaumont, avait acquis de la fortune sans rien perdre de sa probité. Il avait du jugement et de l'esprit. On en peut juger par l'éducation qu'il donna à son fils ; elle fut dirigée avec ces précautions sans lesquelles elle est presque toujours inutile.

D'abord il s'assura de son goût pour les arts. Des crayons, des pinceaux, furent laissés comme par hasard sous sa main ; il s'en emparait, et ses essais promettaient des talents. On le fit peindre d'après nature ; les modèles se renouvelaient sous ses yeux, à quelque prix que ce fût, et bientôt, comme Apelle, il compta ses jours par ses productions : *Nullus dies sine linea*.

Fait pour la province, par la simplicité de ses mœurs et la douceur de son caractère, il fut poussé dans la capitale moins par la conscience de ses forces que par l'ambition éclairée de ses parents. Costou le cadet lui apprit à remporter le grand prix. Dès lors, élève pensionnaire du roi, il vint comme de sa part à Rome admirer les chefs-d'œuvre de la Grèce. Raphaël et le Dominiquin devinrent ses maîtres. Au feu de leur génie, le sien se développa, s'enflamma ; il ne voyait plus qu'eux et la nature.

A son retour d'Italie, on le logea au Louvre, et avec lui y entrèrent les plus beaux ouvrages de l'antiquité. Ses ap-

partements étaient meublés des miracles de l'art. Sur sa table était Homère, et, quand il lisait l'*Iliade*, les hommes lui paraissaient avoir quinze pieds. La nature s'agrandissait pour lui. C'est alors qu'il imaginait que l'*Amour avait fait un arc de la massue d'Hercule*. C'est alors qu'il élevait la *Fontaine de la rue de Grenelle*. La ville de Paris, de marbre comme l'ancienne Rome, reçoit assise les hommages de la *Seine* et de la *Marne*. On ignore que l'inscription en lettres initiales de bronze est du cardinal de Fleuri.

La statue de Louis XV coûta à Bouchardon douze ans de travail. Combien de fois il a fallu qu'il se mit entre les jambes d'un cheval pour dessiner le ventre ! Il est vrai que le fier coursier dont il disposait dans l'écurie du baron de Thiers, d'une vivacité intrépide sous le cavalier, était d'une tranquillité rare sous le crayon ; on eût dit qu'il se prêtait avec complaisance à l'immortalité.

Chargé de transmettre les rois à la postérité, Bouchardon n'en était pas moins modeste. Il conserva toujours les mœurs simples de la Champagne, avec l'âme élevée pourtant. Le commerce des grands ne le tentait guère, et, pour peu qu'ils ne sentissent pas tout ce qu'il valait, il leur eût dit avec autant de franchise que de noblesse : L'or seul met de la différence entre vous et moi, et je méprise l'or. La cour lui paraissait une compagnie de mendiants bien nourris et bien vêtus.

Sa vie était réglée ; le soir il soupa chez lui, parce que la journée qui suit les soupers commence tard. On perd les avantages du matin, du lever de l'aurore, heures précieuses pour l'étude, qui se ressent de la fraîcheur et du calme. Les soirées d'hiver, il les a employées quelquefois à dessiner des charges, ou des objets amusants dont il avait été frappé. Ces badinages, traités par un homme savant, lui servent pour prononcer un caractère, pour exprimer une passion. Ces croquis n'étaient pas sa seule dissipation ; le

billard était son amusement des fêtes. La musique eût été son talent, s'il n'en eût pas eu un supérieur à celui-là ; il jouait très-bien du violoncelle.

Comme le coup d'œil, il avait le sens juste ; il s'énonçait avec clarté. Sa conversation était animée. Sûr dans le commerce, il invitait à la confiance et n'en abusait pas. Sensible, généreux, plein de droiture, il eût voulu que les honnêtes gens qui pensent, puisqu'ils ont à peu près les mêmes principes, ne composassent qu'une république. Sans envie, sans envieux, personne ne pouvait mieux dire que lui :

Je n'ai point d'ennemis, j'ai des rivaux que j'aime.
Je prends part à leur gloire, à leurs maux, à leurs biens ;
Les arts nous ont unis, leurs beaux jours sont les miens.

Bouchardon était charitable, et il en avait le droit, puisqu'il n'eut jamais de dettes. Les aumônes des dissipateurs sont des injustices ; ils volent à leurs créanciers ce qu'ils donnent aux pauvres. Son âme était compatissante ; il n'exerçait pas la charité comme un devoir, ni la libéralité comme une vertu.

La statue équestre de *Louis le Bien-Aimé* fut transportée le 17 avril 1763 de la barrière du faubourg du Roule jusqu'à sa place. Cette translation dura trois jours. Une décharge de canon annonça son passage devant la maison de l'artiste, qui était mort. C'était publier les hommages et les regrets de la nation.

LE COMTE DE CAYLUS.

Il fut un temps en France où les beaux-arts étaient cultivés par les premiers de l'État ; à la cour même, malgré le

goût de l'intrigue et des majestueux riens. Aussi flattés d'éclairer leur patrie que de la défendre, les grands seigneurs s'honoraient encore plus de leurs ouvrages que de leur nom.

Le comte de Caylus, jeté dès sa jeunesse dans la carrière de ses ancêtres, après avoir prouvé qu'il était brave comme eux, se dévoua aux lettres, cette unique consolation des maux que l'ambition et la politique répandent sur la terre.

Persuadé que la plus sûre manière de s'instruire est d'observer les archives de la nature, il fit ce que faisaient les anciens philosophes : il voyagea. Les voyages que ne dirige pas le plaisir de courir pour changer de place sont plus utiles que les maîtres et les livres.

M. de Caylus voulut d'abord connaître les arts, dont l'Italie s'est conservé jusqu'ici une espèce de souveraineté, la peinture, la sculpture, la musique. A la vue des prodiges du génie, son âme s'agrandit et s'éclaira. Ce ne fut point assez pour lui d'admirer ces chefs-d'œuvre ; il apprit à les juger. Sa passion ne se borna pas à jouir des riches monuments de l'imagination ; il fallut qu'il vît jusqu'au berceau des arts. On lui ouvre le chemin de la Grèce. Arrivé à Smyrne, où l'ambassadeur qui le conduisait devait rester quelques jours, il va s'échapper et voler vers les ruines d'Éphèse. La campagne était alors infestée par une troupe de brigands, à la tête desquels était le redoutable Caracayali. Sa curiosité pouvait lui coûter la vie ; elle lui inspira un moyen de la garantir. Vêtu d'une simple toile, ne portant sur lui rien qui pût tenter le voleur le plus avide, il se mit sous la conduite de deux brigands de Caracayali venus à Smyrne, et convint avec eux d'une certaine somme, à condition néanmoins qu'ils ne toucheraient l'argent qu'au retour. Comme ils n'avaient d'intérêt qu'à le conserver, jamais il n'y eut de guides plus fidèles. Ils le menèrent avec

son interprète vers leur chef, dont il reçut l'accueil le plus gracieux. Instruit du motif de son voyage, Caracayali, tout barbare qu'il était, lui indiqua des ruines dignes d'attention; et, pour l'y transporter avec plus de célérité, il lui fit donner deux chevaux arabes, de ceux que l'on appelle chevaux de race, qui sont les meilleurs coureurs. Le comte se trouva, comme par enchantement, sur les ruines de Colophon. Il y admira le reste d'un théâtre dont les sièges, pris dans la masse d'une colline qui regarde la mer, joignaient au plaisir du spectacle celui de l'aspect le plus riant et le plus varié. Il retourna passer la nuit dans le fort qui servait de retraite à Caracayali, et, le lendemain, il se transporta sur le terrain où jadis s'élevait Éphèse. Il aperçut encore sur cet immense cadavre des restes de magnificence et de simplicité, et ses regrets furent adoucis par ses souvenirs. Chacune de ses courses lui procurait des faits singuliers ou peu connus, et il réunissait les anecdotes de la nature à celles de l'histoire. Que de réflexions il a dû faire dans ces champs où fut Troie ! Bien différent de ces promeneurs frivoles, qui feraient peut-être le voyage d'Athènes, s'ils étaient sûrs d'en rapporter la queue du chien d'Alcibiade, M. de Caylus ne s'occupait qu'à recueillir tout ce qui pouvait servir aux progrès de l'esprit humain. C'est d'après ses savantes excursions qu'il a pu travailler sur les embaumements des momies égyptiennes, sur le papyrus, sur les masses énormes que les Égyptiens transportaient d'une extrémité de l'Égypte à l'autre. Il a reconstruit, pour ainsi dire, ce théâtre, le chef-d'œuvre de la mécanique des anciens, où le questeur Curion faisait tourner sur un pivot tout le peuple romain, pour changer ses spectacles et ses plaisirs; et le magnifique tombeau de Mausole. C'est lui qui a cherché dans les laves des volcans la pierre obsidienne, inconnue aux plus habiles naturalistes. C'est lui qui a inventé le moyen d'incorporer les couleurs dans le marbre, et qui découvrit la peinture encaus-

tique. Enfin, il a appris à la France qu'elle recélait dans le Bourbonnais des marbres aussi beaux que ceux des Pyrénées.

Ce grand seigneur, qui passa sa vie à écrire et à graver, comme si sa fortune en dépendait, avait des droits sur toutes les académies. Celle de peinture et de sculpture lui doit un prix annuel, qu'elle adjuge à celui de ses élèves qui réussit le mieux à caractériser une passion. Dans celle des inscriptions, il en a fondé un de 500 livres, dont l'objet est d'expliquer par les auteurs et par les monuments les usages des anciens peuples, et on trouvait dans son cabinet les antiquités de toute espèce qu'il accompagnait d'observations profondes. L'entrée de sa maison était ouverte par une statue égyptienne ; des médaillons et des curiosités de la Chine couvraient l'escalier.

Être antiquaire et ne l'être que pour soi, ce serait ressembler à ce florimane, qui écrasa un oignon de hyacinthe du plus grand prix, pour que celui qui lui restait fût seul dans le monde. Le comte de Caylus semblait n'être que le dépositaire des amateurs. Sa collection, deux fois renouvelée, fut donnée au roi ; les vases étrusques qu'on voit à l'abbaye de Sainte-Geneviève sont de lui.

Rien ne lui coûtait pour enrichir les arts. Un jour, il aperçoit des enfants qui jouaient dans la boutique de leur père avec des dessins coloriés qu'ils prenaient pour des images ; c'étaient des morceaux précieux faits d'après des peintures antiques, par le célèbre Bartholi de Pérouse. L'artisan, interrogé, dit qu'il en a encore dans son grenier. — Eh bien ! faites-les descendre, je vous donnerai un louis pour chacun. Le pauvre homme ne se croyait pas si riche.

Protecteur des artistes, le comte de Caylus se plaisait à découvrir des talents. Il voit sur le bord d'un fossé un rustre qui dormait d'un profond sommeil. Près de lui était un enfant de douze ans, qui, d'un œil attentif, considérait son

caractère de tête et son habillement pittoresque. Le comte s'approche avec affabilité, et lui demande à quoi il pense. — Monsieur, si je savais bien dessiner, je voudrais faire cet homme. — Fais-le toujours, voilà des tablettes et un crayon. Le comte l'embrasse et lui fait un sort. Voilà à quoi servent les riches, à faire du bien.

Dans ses promenades, qu'il faisait presque toujours seul, il s'amusait quelquefois à demander la monnaie d'un écu aux pauvres. Quand ils étaient allés la chercher, il se cachait pour jouir de l'embarras de leur retour. Peu à peu il se montrait, et le pauvre était récompensé de sa probité. Quelquefois son écu était perdu, et tout son chagrin était de n'en avoir pas un second à donner.

Plusieurs artistes sont dus au comte de Caylus, dont la libéralité faisait tout le luxe. Il avait un fonds inépuisable de bonté, une tendresse courageuse pour ses amis, une politesse vraie, parce qu'elle était simple, une probité rigoureuse, et il ne pouvait souffrir ni les fanfarons, ni les flatteurs.

Croira-t-on qu'il ait eu le temps de faire et des vers qu'il ne montrait guère, et des romans remplis d'esprit qu'il ne cherchait pas ?

Tous ses parents n'avaient pas autant d'esprit que lui ; car il disait d'un ambassadeur : Mon pauvre cousin est bien le plus borné de tous les gens en place de ma connaissance ; c'est pourtant sans contredit celui qui fait le mieux sa besogne.

Le comte de Caylus était très-estimé des Anglais, dont le suffrage en vaut bien d'autres. Comme il était à Londres, un bas-relief en marbre, des statues de bronze et de porphyre, tous monuments égyptiens, dont le premier remontait à l'origine de l'art en Égypte, lui furent présentés sans être annoncés. Le billet d'envoi était signé par un ami de la vérité et de la liberté. C'était un présent de Thomas

Holles, dont la magnificence, sans distinction de religion, embrassait toutes les parties du globe.

Le comte de Caylus avait demandé que son tombeau fût surmonté d'une urne étrusque dans laquelle on renfermerait son cœur. Il n'y avait que lui qui pût se faire cette épitaphe :

Ci-git un antiquaire acariâtre et brusque.
Oh ! qu'il est bien placé dans cette cruche étrusque !

On trouve dans son *Recueil d'antiquités* le résultat de toutes les expériences qu'il a faites pour ressusciter l'art d'endurcir le cuivre, que les Grecs et les Romains ont indubitablement connu.

GERMAIN DROUAIS.

Fils et petit-fils de peintres, il mania le crayon dès son enfance. Ses essais firent dire à son père : Si je ne craignais pas l'aveuglement de la prévention paternelle, je prédirais que cet enfant deviendra un Raphaël ; à dix ans, il fait avec une intelligence et une facilité incroyable ce que je ne faisais qu'avec peine à dix-huit.

Confié d'abord aux soins de M. Brenet, il passa à l'école de celui qui a fait *Bélisaire*, qui a fait le *Serment des Horaces*, qui enfin a fait la *Mort de Socrate*. M. David lui mit sous les yeux des modèles dignes du siècle de Raphaël et du Dominiquin.

Sous un si grand maître, avec l'enthousiasme de son art, il ne tarda point à être appelé au prix de l'Académie. On sait que les élèves qui concourent travaillent dans des loges particulières sans pouvoir communiquer à personne leur

ouvrage. Il venait parler à M. David de son travail, tour à tour satisfait ou mécontent de ce qu'il avait fait. Son maître cherchait à ranimer sa confiance. Le terme du concours était près d'expirer, lorsque Drouais arrive un jour chez M. David, et lui apporte un fragment de son tableau que, dans un moment de découragement, il avait coupé par la moitié. — Malheureux ! s'écria M. David frappé du peu qu'il voyait, qu'avez-vous fait ? vous cédez le prix à un autre. — Vous êtes donc content de moi ? — Très-content. — Eh bien ! j'ai le prix, c'est le seul que j'ambitionne ; celui de l'Académie tombera sur un autre, à qui il sera peut-être plus nécessaire qu'à moi. L'année prochaine, j'espère le mériter par un meilleur ouvrage.

Ce présage ne fut pas vain ; on proposa pour sujet du prix la *Cananéenne aux pieds de Jésus-Christ*. Son tableau enleva tous les suffrages. Ses camarades et ses rivaux, que n'avaient pas encore corrompus ni les tristes sentiments de l'envie, ni les vils calculs de l'intérêt, le couronnèrent de lauriers, et, malgré sa résistance, le portèrent en triomphe chez M. David et ensuite chez sa mère.

Lorsque le jeune Drouais partit pour Rome, M. David voulut l'y accompagner, autant par attachement pour son art que pour sa personne. — Je ne pouvais plus, ce sont ses paroles, me passer de lui ; je profitais moi-même à lui donner des leçons, et les questions qu'il me faisait seront des leçons pour ma vie. J'ai perdu mon émulation.

Entouré des merveilles de l'art, Drouais fixa surtout ses regards sur Raphaël. Raphaël l'enivrait d'admiration et l'absorba bientôt tout entier. Un gladiateur vaincu et blessé fut la figure d'étude qu'il envoya à l'Académie, juge de ses progrès. Comment n'en eût-il pas fait, des progrès ? Il se levait tous les jours à quatre heures du matin, et travaillait jusqu'à la fin du jour, quelquefois sans avoir pris aucune nourriture, d'ordinaire n'ayant mangé qu'un morceau de

pain jusqu'à la nuit. Pour retenir son modèle près de lui, il lui donnait le dîner que lui apportait le cuisinier de l'Académie.

M. David avait beau lui représenter que cet excès de travail altérait sa santé et nuirait même à son talent, que l'esprit comme le corps avait besoin de distraction et de repos pour mieux employer ses forces ; toutes les remontrances étaient inutiles. — Vaincre ou mourir, il faut que je sois peintre ou rien.

Prenant un essor encore plus hardi, il fit seul et sans conseil son tableau de *Marius*, dont la tête étonna Rome et Paris. Comme le *Soldat gaulois*, l'envie même fut désarmée.

Enfin, *Philoctète exhalant ses imprécations contre les dieux* lui coûta la vie. Un travail opiniâtre enflamma son sang, et la mort seule put mettre des bornes à son talent. Ses camarades le pleurèrent comme leur ami, leur frère et leur modèle. Leurs regrets s'éterniseront par un monument qui représente la peinture accompagnée des arts pleurant la victime qui s'est dévouée à son culte.

Ce grand homme de vingt-quatre ans avait reçu de la nature, avec tous les dons qui plaisent, toutes les qualités qu'on estime. Possesseur de plus de vingt mille livres de rente, il ne mettait pas plus de prix aux avantages de la fortune qu'aux agréments de sa figure noble et douce. Il avait une jolie voix et un goût naturel pour la musique ; on lui conseillait de l'apprendre. — Non, disait-il, je veux être peintre, et je n'ai pas trop de toute ma vie pour le devenir.

Sans fantaisies comme sans vanité, un jour il avait cédé au désir qu'on avait de le présenter dans le monde. Sa toilette était élégante, le miroir l'en avertit ; il prend des ciseaux, et les boucles de ses cheveux tombent sous ses pieds. Cette sagesse n'était point une sagesse de tempérament ;

car il avait le cœur sensible et une imagination ardente : c'était un sacrifice réfléchi que sa raison faisait à l'amour de son art. Il fuyait les femmes, parce qu'il les eût aimées. Il évitait un combat où il craignait trop de succomber.

Cette ardeur de travail et cette force de volonté, il les portait sur tout ce qu'il entreprenait ; il y joignait une extrême facilité pour tout apprendre. On lui fit sentir la nécessité d'étudier le latin ; et, quoiqu'il n'y pût donner que peu d'heures par semaine, il fut bientôt en état d'expliquer Tacite.

La gloire n'eût point encore rempli son cœur ; il avait le besoin impérieux de faire du bien. Un camarade d'atelier devient tout à coup aveugle ; il est sans ressource. Drouais va le trouver, l'embrasse, le console, lui donne tout l'argent nécessaire pour retourner dans son pays, et lui promet qu'il aura soin de lui. Ceux qui l'ont connu ne seront pas tentés de s'informer s'il a tenu sa parole.

Drouais n'est plus, et sa mère vit encore (1787)! Après avoir déjà perdu une fille d'une rare beauté, d'une bonté et d'une vertu plus rares encore, ne peut-elle pas s'appliquer ces paroles sacrées : *Aspicite, et videte an sit dolor sicut dolor meus!*

CHARLES-ANDRÉ VAN LOO.

Frère et élève d'un maître, son enfance offre une anecdote qui fait naître des réflexions. Le duc de Berwik assiégeait Nice ; les bombes volaient dans toute la ville. Sa mère, alarmée, le saisit ; tremblante, elle l'emporte et va le cacher dans le fond d'une cave. Son fils aîné, attentif à la direction des bombes, s'aperçoit que la maison est menacée. Il s'élançe, et enlève son jeune frère. A peine sorti, le

globe enflammé tombe et réduit en cendres le berceau de l'enfant.

Son talent pour la peinture devança presque sa raison. Plein d'ardeur pour l'étude, il ne laissait échapper aucun de ces moments précieux que la jeunesse se plaît à dissiper dans les jeux. Son frère, témoin de ses progrès, juge sévère de sa conduite, lui faisait rendre compte tous les matins du travail de la veille. Une méthode si sage le plaça bientôt au-dessus de ses concurrents ; c'est dans le sein de l'étude que l'esprit s'accroît. A dix-huit ans, il gagna la médaille du dessin ; le titre de peintre le tentait davantage. Il attendait avec impatience le temps heureux où il lui serait permis d'employer la magie des couleurs. Ce moment arrive, il peut manier les pinceaux, les porter sur la toile ; transporté de joie, il jette les crayons : les figures qui naissent sous ses doigts cessent d'être mornes : elles s'animent, elles reçoivent l'empreinte de la passion.

Il va en Italie pour voir ces monuments que le temps a laissés sur la surface changeante du monde. Il interroge Raphaël, il consulte le Carrache ¹ ; et, comblé d'honneurs, il remporte les richesses de Rome.

Peu de peintres ont été plus féconds que lui ; s'il a eu des défauts, ne les fait-il pas oublier par la suavité de son coloris, et la variété dans le caractère de ses héros ? *Sainte Clotilde* inspire la plus tendre piété ; *Saint Charles Borromée*, le plus vif attendrissement. Ses *Vierges* sont pleines de grâces et de noblesse, ses *Vestales* de modestie ; son *Antiope* respire la volupté ingénue ; son tableau de *Marsyas* écorché par l'ordre d'Apollon a de quoi effrayer les mauvais poètes.

Il ne négligeait rien pour bien arrondir, pour bien terminer et bien rendre tous les détails de ses ouvrages, y

¹ C. Vanloo a gravé à Rome une Vierge d'après Le Carrache, dont la seule épreuve que nous possédions en France est dans le recueil de M. Mariette.

recherchant même toutes les finesses de la nature. Quelquefois pourtant, avec une manière moins caressée, il contrefaisait le style libre et heurté de Rembrandt ; mais, à l'imitation de ce peintre, il ne s'abandonnait à l'enthousiasme des touches que lorsque les dessous bien empâtés étaient peints à fond et pouvaient recevoir dans la couleur toute la fougue du pinceau.

Il n'avait pour ses productions aucun de ces égards de l'amour-propre ; toutes les fois qu'il achevait un tableau, à peine cessait-il d'être auteur qu'il devenait juge. Il eut le courage de déchirer ses *Grâces enchaînées par l'Amour*, et son grand tableau de *Porus*, et son *Sacre de saint Augustin*.

Nommé par la renommée peintre du roi, il vint à Versailles faire ses remerciements. Le dauphin demanda quel sujet l'amenait à la cour?—C'est pour remercier Sa Majesté de la place de premier peintre. — Il l'est depuis longtemps.

Cet artiste, de l'ordre de Saint-Michel, qui, chez les étrangers mêmes, passait pour le premier de son temps, était d'une figure intéressante et d'une humeur enjouée. Dur à lui seul, il travaillait toujours debout et sans feu ; sincère, liant, affectueux, il vivait avec ses élèves comme avec ses enfants, et avec ses enfants comme avec ses amis ; aussi le chérissaient-ils les uns et les autres comme leur ami et leur père. Professeur de l'École royale, il ne se bornait pas à leur débiter sèchement des préceptes aisés et souvent stériles, il appuyait ses leçons par des exemples. On le voyait des journées entières au milieu d'eux, les crayons à la main, les encourager par ses éloges, les éclairer par ses conseils, les animer par l'enthousiasme de l'art. Ne songeant qu'à la gloire, il oublia la fortune ; le secret de s'enrichir n'est guère celui des hommes de génie.

Regretté de ses rivaux mêmes, il ne laissa à sa femme que les bontés du roi, qui lui continua sa pension. La veuve d'un grand homme doit être à la charge des rois.

PIGAL.

Son père, qui était menuisier, entrepreneur des bâtiments du roi, le mit, dès l'âge de huit ans, chez M. Le Lorrain, sculpteur de l'Académie.

Il ne montrait aucune disposition pour le dessin ; il aimait à modeler, mais il n'avait ni adresse ni facilité, et ne pouvait rien finir sans un travail opiniâtre et pénible. L'histoire des arts nous offre beaucoup d'exemples d'artistes supérieurs dont la jeunesse ne promettait rien. Louis Carache montra dans la sienne tant de lenteur et de maladresse, qu'on l'appelait le *bœuf*. La plupart des grands talents s'annoncent par des espérances précoces et par des progrès rapides ; mais il en est quelquefois qui, ne se développant point par des progrès successifs, éclatent par une sorte d'explosion, comme s'ils avaient brisé tout à coup l'obstacle qui arrêtait leur énergie ; ce sont des talents noués.

Pigal entre à vingt ans chez Lemoyne, qui aimait son art avec passion et ses disciples comme ses enfants, et qui a laissé de bons ouvrages et d'excellents élèves. Il tenta de concourir pour le grand prix de l'Académie, mais sans succès. Honteux et presque découragé, il s'arrangea avec un compagnon de la même infortune, et fit avec lui, à pied, le voyage d'Italie, sans savoir comment il subsisterait. Mais voir l'Italie, la véritable école des arts, admirer les monuments précieux de l'antiquité, perfectionner son talent, c'était tout pour lui : l'indigence n'était rien.

Dépourvu des moyens de vivre dans ce pays classique, il trouva dans l'amitié d'un camarade de quoi y suppléer. M. Coustou fils lui ouvrit sa bourse avec cette naïve généro-

sité, si naturelle au talent et à la jeunesse, qui ne connaissait guère la valeur de l'argent. Pigal y puisa avec la même simplicité de quoi subvenir à ses modestes besoins.

En revenant en France, il fit à Lyon son *Mercure*, qui commença sa réputation. Un étranger, après l'avoir examiné avec la plus grande attention, s'écria : Jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau. Pigal, qui écoutait sans se faire connaître les jugements divers, s'approche de l'étranger : Monsieur, avez-vous bien étudié les statues des anciens ? — Eh ! monsieur, lui répondit avec vivacité l'étranger, avez-vous bien étudié cette figure-là ? Ce sentiment du beau, plus puissant dans l'âme de l'artiste que celui de son propre talent, méritait un éloge aussi pur et aussi flatteur.

Pigal acquit de la célébrité, mais il manqua longtemps du nécessaire. Pendant cinq ans, il fut obligé, pour vivre, de travailler pour un sculpteur, et de se charger de travaux peu dignes de lui.

Enfin, il fit le tombeau du maréchal de Saxe, si fameux par ses beautés et par ses défauts. On l'admire ; mais il y a peut-être plus de plaisir à voir son groupe de l'*Amour* et de l'*Amitié*, et ce petit enfant qui tient une cage d'où s'est échappé son oiseau : c'est un chef-d'œuvre de vérité piquante et de grâce naïve.

La statue de Voltaire n'est pas son meilleur ouvrage, quoique d'une ressemblance à faire peur. Les gens de goût ne peuvent pas voir son tombeau du duc d'Harcourt, que les connaisseurs estiment.

Pourquoi n'a-t-il pas été chargé de faire la figure du roi de Prusse, dont la physionomie lui paraissait si spirituelle ! Il ne lui eût pas donné cet air qu'il a presque dans tous ses portraits, d'un coupe-jarret.

C'était une jouissance pour Pigal de faire les portraits de tous ses amis, et son ciseau était toujours d'accord avec son cœur.

Celui qui savait si bien rendre la nature savait aussi la sentir. Il ne voyait jamais un malheureux sans éprouver dans tout son corps un certain frémissement. Souvent il vidait sa bourse dans le sein des infortunés. Pendant son séjour à Lyon, cet illustre artiste avait épargné quelque argent pour faire le voyage de Paris. Se promenant dans la campagne, il aperçoit un homme qui tantôt marchait avec précipitation, tantôt, l'œil morne et abattu, les yeux noyés de larmes et collés sur la terre, restait immobile en poussant de longs et fréquents soupirs. Pigal, attendri, court à cet homme et veut savoir le sujet de ses peines. — Monsieur, je suis perdu si je ne paye aujourd'hui dix louis que je dois, on me traîne au cachot. — Mon ami, viens avec moi, s'écrie Pigal; viens, j'ai douze louis dans ma malle, ils sont à toi; mène moi chez ton créancier, je veux le payer moi-même. En effet, il va payer la somme. — Je fis après cela, disait-il, avec la famille de ce pauvre homme, un souper fort gai.

Ses talents lui avaient mérité le cordon de Saint-Michel; ses vertus lui méritèrent des regrets.

MANUEL.

VII

LE BERNIN EN FRANCE.

Le chevalier Bernin est un sculpteur théâtral. Il semble qu'il soit toujours en scène. Son goût pour le théâtre avait envahi son goût pour la sculpture; il se plaisait beaucoup à jouer la comédie à *l'improviso*, comme

les acteurs d'Italie, et réussissait singulièrement dans plusieurs rôles.

Le goût qu'il avait pour le théâtre lui fit inventer diverses machines propres à faciliter le jeu des décorations, entre autres un moyen très-ingénieux pour faire paraître le soleil sur la scène, achevant son cours dans le ciel.

Il a composé quelques pièces dramatiques, dont l'une a ce singulier titre *l'Inondation du Tibre*. A la représentation de cette pièce, on voyait réellement sortir du fond du théâtre une grande quantité d'eau qui renversait tout ce qu'elle trouvait sur son passage. Comme elle s'approchait peu à peu de l'avant-scène, tous les spectateurs, croyant que c'était une véritable inondation, allaient prendre la fuite, lorsque plusieurs trappes s'ouvrirent et firent disparaître cette espèce de déluge.

Le chevalier Bernin était singulièrement attaché au travail. « Si l'on voulait compter tous les moments qu'il sacrifia au repos et à l'oisiveté, en faisant abstraction du temps nécessaire pour dormir et pour manger, dit un auteur italien, la somme ne monterait pas à un mois pour toute sa vie. » Or, il ne mourut qu'à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Son usage était de ne jamais quitter le travail pour recevoir les personnes qui venaient le visiter. Les seigneurs de la plus haute qualité et jusqu'aux cardinaux entraient chez lui sans qu'il parût y faire attention, s'asseyaient sans rien dire, le regardaient manier le ciseau, et se retiraient avec aussi peu de cérémonie qu'ils étaient entrés.

Lorsqu'on le détournait de son travail, il s'écriait avec transport : « Ah ! pourquoi m'arrachez-vous d'auprès de ma maîtresse ? »

La reine Christine de Suède vint voir un jour Le Bernin ; il la reçut avec l'habit grossier dans lequel il travaillait. Cette princesse, en s'entretenant avec lui, toucha à diverses reprises l'habit et le tablier de l'artiste et lui dit : « Voilà qui vaut bien la pourpre romaine. »

Lorsqu'il s'occupait à ses grands ouvrages, tels que la fontaine Navone et autres, il restait souvent sur son échafaud plongé dans une méditation si profonde, qu'il fallait qu'un de ses élèves restât toujours auprès de lui, de peur qu'il ne se laissât tomber.

Pour exprimer sa prodigieuse facilité, des auteurs italiens ont dit qu'il dévorait le marbre.

Il regardait comme une fable ce qu'on raconte de la Vénus Crotoniate, dont on prétend que Zeuxis avait formé la figure en la composant des plus belles parties qu'il avait trouvées dans différentes personnes. « Le plus bel œil, disait-il, ne peut convenir qu'au visage dont il fait partie. Les belles parties, ajoutait-il, ne sont pas seulement belles par elles-mêmes,

elles le sont encore par le rapport qu'elles ont avec les autres parties du même corps. »

Il disait aussi que, pour réussir à faire un portrait, il fallait que la personne dont on voulait exprimer les traits fût en action et en mouvement, afin de voir le beau de la nature ; au lieu que, lorsqu'elle demeurait assise et immobile, on ne pouvait pas démêler en elle ce qu'il convenait de faire valoir, et que même elle tombait alors dans un état de langueur qui la rendait inférieure à ce qu'elle était ordinairement.

Le Bernin, regardé dans toute l'Europe comme l'un des plus habiles architectes et sculpteurs qui aient paru depuis Michel-Ange, avec lequel il avait d'ailleurs une conformité étonnante, s'est encore distingué dans la peinture ; on compte de lui au moins cent cinquante tableaux.

Le nombre des dessins et des esquisses que Le Bernin encore très-jeune fit des peintures et des sculptures du Vatican est si considérable, qu'il paraît presque impossible qu'un artiste, dans le cours d'une vie des plus longues, parvint à les faire tous. Dans la crainte qu'il ne ruinât sa santé en passant les nuits à dessiner, son père, qui était peintre et sculpteur, fut obligé de le faire coucher dans sa chambre.

A l'âge de quatorze ans, il se trouva dans l'église Saint-Pierre au moment qu'Annibal Carrache examinait, avec plusieurs peintres, l'endroit où devait être placé le grand autel, et disait à l'un des artistes qui l'accompagnaient : « Croyez-moi, il pourra venir quelque jour un génie supérieur qui élèvera, sous la coupole et dans le fond de l'église, deux monuments proportionnés à la grandeur immense de ce temple superbe. » A ces mots, le jeune Bernin ne put s'empêcher de s'écrier : « Plût à Dieu que ce fût moi ! » Ses souhaits furent exaucés sous le pontificat d'Urbain VIII.

Il n'avait que dix ans lorsqu'il fit une tête de marbre, que l'on voit à Rome dans l'église de Sainte-Praxède et qui mérita le suffrage de tous les connaisseurs. Paul V se fit présenter un enfant qui annonçait de si heureuses dispositions, et lui demanda s'il pourrait dessiner tout de suite une tête. Le Bernin répondit aussitôt : « Quelle tête demande Votre Sainteté ? — Puisque je n'ai qu'à choisir, dit le pape, il les sait faire toutes. » Le pontife voulut avoir celle de saint Paul, et le modèle fut achevé en moins d'une demi-heure. Sa Sainteté fut si contente, qu'elle lui prédit, pour l'encourager, qu'il serait le Michel-Ange de son temps, et lui présenta une bourse pleine de pièces d'or, en lui disant : « Je vous donne tout ce que vous pourrez prendre dans votre main. » Les écus d'or qu'eut le jeune Bernin en cette occasion se conservent encore dans sa famille.

Annibal Carrache, extrêmement satisfait des coups d'essai du Bernin,

lui dit en l'embrassant : « Vous voilà parvenu, dès votre première jeunesse, à une perfection où les artistes seraient bien heureux d'arriver dans leur vieillesse. »

Enfin, il acquit en peu de temps une telle réputation, qu'on le regardait comme un prodige et qu'on se le montrait avec admiration lorsqu'il passait dans les rues.

Ce fut à l'âge de dix-huit que Le Bernin fit son fameux groupe d'Apollon et de Daphné, pour le cardinal Barberin, son protecteur. Tout Rome vantait tellement ce chef-d'œuvre, que le pape le vint voir dans l'atelier de l'artiste. Sa Sainteté remarqua qu'elle en trouvait les figures trop nues pour être placées dans la maison d'un cardinal. Barberin composa aussitôt un distique afin d'excuser le procédé du sculpteur, et le fit graver sur le piédestal de l'ouvrage, dont il prend la défense par une allusion très-heureuse, en offrant comme un sujet de morale une chose qui pouvait scandaliser les personnes scupuleuses ; en voici le sens : « Quiconque court avec ardeur après les appas fragiles d'une beauté passagère, n'embrasse que des feuilles qu'un souffle de vent peut emporter, ou les fruits qu'il cueille sont remplis d'amertume. »

Le Bernin avait le génie de l'allégorie. Il a indiqué d'une manière sublime que la source du Nil fut inconnue pendant plusieurs siècles : il a représenté ce fleuve sous la forme d'une belle statue qui se couvre la tête d'un voile.

Un prince romain ayant découvert dans un de ses jardins une source qui ne fournissait qu'une très-médiocre quantité d'eau, et désirant de faire servir cette découverte à l'embellissement de sa maison, s'adressa au cavalier Bernin ; l'artiste, après avoir examiné la source et la hauteur où elle pouvait s'élever, imagina une statue représentant une nymphe qui, au sortir du bain, presse sa chevelure et en exprime la petite quantité d'eau que donnait la source.

Charles I^{er}, roi d'Angleterre, désirant qu'il fit son buste, lui envoya un tableau de Van Dyck où il était peint de trois côtés. Le Bernin exécuta si bien les intentions du monarque, que Charles lui fit tenir une bague estimée six mille écus romains. Ce prince dit à celui qu'il chargea de ce présent : « Allez couronner la main du sculpteur qui a fait un si beau buste. »

Le cardinal Mazarin pressa vivement Le Bernin de s'attacher au service de Louis XIII et de passer en France, où il lui promettait une pension de soixante mille livres. Le

cavalier Bernin aurait peut-être écouté des propositions aussi avantageuses ; mais Urbain VIII refusa son consentement, en disant que Le Bernin était fait pour Rome, et Rome pour Le Bernin.

Colbert fut plus heureux. Il est vrai que Louis XIV, devant qui tout tremblait alors, ne dédaigna point de faire les plus vives instances auprès du pape, et même auprès de l'artiste.

Le cavalier Bernin, âgé de soixante-huit ans, eut cependant bien de la peine à se décider à entreprendre un tel voyage. Charmé de lutter avec les plus habiles architectes de l'Europe, il avait fait des dessins pour la façade du Louvre, sans prévoir qu'on l'appellerait en France. Mais ses dessins firent un tel plaisir à Louis XIV, qu'il lui envoya son portrait enrichi de diamants, et lui écrivit une lettre, que nous allons insérer ici, pour la gloire du Bernin, ainsi que celle adressée au pape par le même prince.

« Monsieur le chevalier Bernini, j'ai une estime si particulière pour votre mérite, que je désire avec empressement de voir et de connaître de plus près un artiste aussi célèbre que vous, pourvu que mes souhaits ne nuisent pas au service de Sa Sainteté, et qu'ils ne vous dérangent point. Telles sont les raisons qui m'engagent à expédier ce courrier extraordinaire à Rome, pour vous inviter à me procurer la satisfaction de vous voir en France. J'espère que vous profiterez de l'occasion favorable que vous fournit le retour de mon cousin le duc de Créqui, mon ambassadeur extraordinaire, qui vous expliquera plus amplement les raisons qui me font désirer le plaisir de vous posséder, et celui de parler avec vous sur les beaux dessins que vous m'avez envoyés pour la construction du Louvre. Au reste, je m'en rapporte à ce que mondit cousin vous fera entendre, par

rapport à mes bonnes intentions. Je prie Dieu, monsieur le chevalier Bernini, qu'il vous ait en sa sainte garde.

« LOUIS.

« A Lyon, ce 11 avril 1665. »

Le monarque écrivit au pape de la manière suivante :

« Très-Saint-Père,

« Votre Sainteté m'ayant déjà fait remettre deux dessins pour mon palais du Louvre, de la main d'un artiste aussi célèbre que le chevalier Bernini, je devrais plutôt la remercier de cette grâce que de lui en demander une nouvelle. Cependant, comme il s'agit d'un palais qui sert depuis plusieurs siècles de résidence aux rois les plus zélés pour le Saint-Siège, parmi ceux de la chrétienté, je crois devoir recourir à elle en toute confiance. Je supplie donc Votre Sainteté, si son service n'en souffre pas, d'ordonner au chevalier Bernini de faire un tour en France, pour y faire exécuter son projet. Votre Sainteté ne pourrait me faire une plus grande faveur dans la circonstance actuelle ; j'ajouterai même qu'elle n'obligera personne qui soit avec plus de vénération et plus cordialement que moi, très-Saint-Père, votre très-dévoué fils,

« LOUIS.

« A Paris, ce 18 avril 1665. »

Quoique le duc de Créqui eût déjà pris congé du pape, il fut obligé de retourner *in fochi*, c'est-à-dire en grande cérémonie, à l'audience de Sa Sainteté, pour lui demander solennellement la grâce qu'exigeait Louis XIV. Le souverain pontife l'accorda sans beaucoup de peine. L'ambassadeur, enchanté du succès de sa négociation, alla ensuite,

avec tout son brillant cortège, chez le cavalier Bernin. Mais l'artiste ne se décida pas facilement, alléguant pour excuse son âge avancé. Il était incertain du parti qu'il devait prendre, lorsque le père Oliva, général des jésuites, son ami intime, le détermina enfin à partir.

On peut appeler son voyage une marche triomphale. Il fut toujours conduit dans les équipages du roi de France. Le grand-duc de Toscane lui fit faire une entrée publique à Florence, et pria le marquis Ricardi de le traiter magnifiquement. Il reçut les mêmes honneurs à Turin.

Dans toutes les villes de France où passa Le Bernin, il y eut ordre, de la part du roi, de le complimenter et de lui porter les présents de la ville. Lyon même, qui ne rend cet honneur qu'aux seuls princes du sang, crut devoir s'en acquitter comme les autres. Les professeurs de dessin qui étaient dans cette seconde ville du royaume, et les personnes de qualité qui s'y trouvèrent, lui rendirent visite. On accourait en foule de tous côtés pour le voir, comme s'il eût été un éléphant, ainsi qu'il le disait lui-même. Des officiers envoyés de la cour lui apprêtaient à manger ; et, quand il approcha de Paris, M. de Chantelou, maître d'hôtel de Sa Majesté, vint à sa rencontre pour le recevoir et l'accompagner partout. Le nonce du pape sortit même de Paris pour aller au-devant de lui.

Il arriva dans cette capitale sur la fin de mai 1665. On le logea dans un hôtel meublé des meubles de la couronne ; on lui donna des officiers pour faire sa cuisine et pour le servir, et il eut cinq louis à dépenser par jour. Il fut présenté le 4 juin au roi, qui lui fit l'accueil le plus distingué.

C'est à tort, observe Saint-Foix, dans ses *Essais historiques sur Paris*, que plusieurs historiens, entre autres Voltaire, ont avancé que la façade du Louvre était faite quand le Bernin vint en France, puisqu'il n'y était appelé

que pour l'élever. Voici ce que dit Voltaire, dans son *Discours sur l'Envie*, et ce qu'ont répété un grand nombre d'écrivains en prose :

A la voix de Colbert, Bernini vint de Rome :
De Perrault, dans le Louvre, il admira la main.
Ah! dit-il, si Paris renfermait dans son sein
Des travaux si parfaits, un si noble génie,
Fallait-il m'appeler du fond de l'Italie?

La première chose que proposa le cavalier Bernin, fut de travailler au buste de Louis XIV : c'était un très-bon moyen de faire sa cour. Le monarque lui donnait des séances très-longues. Un jour qu'il avait tenu ce prince pendant environ une heure, il jeta tout à coup son ciseau, en s'écriant : « Miracle, miracle ! j'ai su fixer pendant une heure un roi si jeune et Français. »

Comme il modelait une autre fois le portrait de ce même monarque, il lui éleva sur la tête deux boucles de cheveux qui tombaient trop bas, selon la mode d'alors, et dit au jeune prince : « Le plus grand roi du monde ne doit pas craindre de montrer son front à tout l'univers. » Cette pensée fut très-applaudie par tous les courtisans, qui s'empresèrent de faire arranger leurs cheveux de la sorte ; et cette nouvelle mode fut appelée *coiffure à la Bernine*.

Quelques dames de la cour lui demandèrent quelles étaient les plus belles femmes, ou les Françaises, ou les Italiennes : « Il n'y a d'autre différence, dit-il, sinon que sous la peau des Italiennes on aperçoit couler le sang, et qu'on croit voir circuler le lait sous celle des Françaises. »

« J'ai un grand ennemi à Paris, disait Le Bernin, la grande opinion qu'on a de moi. »

Ses dessins de la façade du Louvre furent d'abord extrêmement goûtés ; le roi posa la première pierre de ce su-

perbe monument ; et cette cérémonie se fit avec beaucoup d'éclat et de magnificence.

Lorsque les fondations furent avancées, Le Bernin demanda à s'en retourner en Italie, ne pouvant se résoudre à passer l'hiver dans un climat aussi froid que le nôtre. On lui offrit jusqu'à 82,000 livres par an s'il restait en France; mais il voulut absolument aller mourir à Rome. La veille de son départ, on lui porta trois mille louis, avec un brevet de 12,000 livres de pension, et un autre de 500 écus pour son fils.

Des honneurs et des bienfaits aussi extraordinaires, jusqu'alors sans exemple, et qui ne seront peut-être plus prodigués à aucun artiste, n'empêchèrent point les partisans de Perrault de l'emporter enfin pour la gloire de la France.

Mais il était tellement pénétré de reconnaissance, qu'il crut devoir la témoigner d'une manière éclatante : en arrivant à Rome, il voulut faire la statue équestre de Louis XIV. Jamais aucun sculpteur n'a mis en œuvre un bloc de marbre si prodigieux : le piédestal, le cheval, ainsi que la figure, beaucoup plus haute que le naturel, sont d'une seule pièce. Le roi était représenté montant au sommet de la gloire. Mais cette statue ne répondit point à l'attente qu'on en avait conçue, quoique Le Bernin y eût travaillé pendant quinze ans, et qu'elle eût coûté des sommes immenses; l'artiste était sans doute trop avancé en âge pour avoir conservé tout le feu de son génie. Choqué du peu de vraisemblance et de l'attitude trop forcée, on s'est vu contraint de la métamorphoser en Curtius, Romain qui se dévoua pour sa patrie, et se précipita dans un abîme qu'avait formé la terre entr'ouverte ¹.

Ce grand morceau de sculpture a été placé dans le parc de Versailles, au delà de la pièce des Suisses.

¹ Moréri, édit. de 1759.

Lorsqu'on le transportait en France, quelqu'un ayant trouvé à redire de ce que le cheval est représenté sans bride, ainsi que celui de Marc-Aurèle, qu'on voit à Rome ; l'ingénieur Italien qui le conduisait à Paris répondit fort agréablement : « Le prince qui sert de frein à tout le monde n'a pas besoin d'en mettre un à son cheval ¹. »

IX

DE LA PEINTURE SUR VERRE.

Qui n'a pas admiré, dans les cathédrales gothiques, ces belles verrières de couleur et ces roses de vitraux, toujours épanouies, fleurs mystiques du jardin de l'Église, que ne fanent aucun soleil ni aucun hiver, et qui brillent éternellement dans leur parterre de granit ? C'est un des plus splendides ornements de l'architecture gothique, si bien adaptée aux besoins du catholicisme, et si merveilleusement calculée pour faire naître dans les âmes le sentiment de l'immensité, et leur faire comprendre Dieu par l'infini. Une cathédrale gothique est une forêt vierge de pierre, plus touffue, plus inextricable, que les forêts vierges d'Amérique ou les jangles de Java ; les colonnes montent hardiment et en jets frêles comme les tiges des bambous, et les minces nervures qui s'échappent du haut du chapiteau figurent admirablement les feuilles côtelées du palmiste ; mille vé-

¹ *Vita di Bernini*, p. 23-24.

gétations sculptées, trèfles, acanthes, choux frisés, fleurons, roses, arabesques aux pousses désordonnées et folles, grimpent de toutes parts, s'accrochent aux piliers, aux rinceaux, serpentent le long des voûtes, et retombent comme des stalactites ou des lianes pétrifiées ; les vitraux sont les fleurs de ces plantes gigantesques, qui rappellent les colossales fougères du monde antédiluvien ; fleurs aux formes fantasques, aux calices démesurés, dont les attitudes et les couleurs étranges ont du rapport avec les végétaux bizarres de Batavia, et qui n'ont de modèle que dans l'*hortus malabaricus* du docteur Rumphius, où l'on voit des fleurs aussi grandes que les vases de marbre des Tuileries, et si hautes qu'il faut un escalier pour regarder les magnificences intérieures de leur calice, quand toutefois leur parfum n'est pas assez sauvagement intense pour vous asphyxier, ce qui arrive souvent. — Rien ne manque à la justesse de la comparaison, qu'on pourrait pousser jusqu'à une exactitude de rapports puérile, pas même les hiboux, les choucas et les oiseaux sinistres perchés sur les volutes des chapiteaux, pas même les goules, les dragons ailés, les crocodiles à la mâchoire en lame de scie, les crapauds ventrus et les rosaces tendant leur toile d'un ogive à l'autre comme de monstrueuses araignées ; l'obscurité est la même que dans une forêt, et le jour tamisé par les verrières n'y arrive que rompu et coloré de mille reflets prismatiques. Ce jour sombre, mélangé de lueurs éclatantes, rendrait seul les anciennes églises bien supérieures aux modernes, si elles ne l'étaient déjà pour l'élévation de la pensée et de l'architecture. Dans les vieilles cathédrales, quoique je ne sois ni très-rêveur ni très-dévot, je me figure toujours que je vais rencontrer, au détour d'une nef bien noire, un grand vieillard vêtu de bleu, avec une barbe d'argent descendant jusqu'aux genoux et symboliquement partagée en trois pointes, la main élevée, l'index et le médius allongés, un

petit nimbe d'or derrière son vieux crâne chauve et luisant, glissant sans remuer les pieds, et laissant après lui une traînée lumineuse sur les dalles humides ; au lieu que dans une église aujourd'hui, à Notre-Dame-de-Lorette par exemple, on est bien sûr de n'aboutir qu'à un suisse avec des aiguillettes sur l'épaule et un baudrier brodé.

Les couleurs les plus employées et les plus vives dans les verrières gothiques sont le bleu d'azur, le vert d'émeraude, le rouge purpurin ; quelques personnes, qui voient tout sous un point de vue ésotérique, prétendent que le retour fréquent de ces trois teintes a un sens symbolique et caché. Selon eux, le rouge signifierait le sang de Jésus-Christ ; le vert, le pus qui sortit de ses plaies, et le bleu les marques que les coups des soldats laissèrent sur sa divine chair d'ivoire. Je sais que le goût des allégories embrouillées et des rapports mystérieux régnait souverainement dans la période scolastique du moyen âge ; mais je doute cependant que jamais les pauvres peintres verriers aient songé à toutes ces finesses, et qu'ils aient fait autre chose que chercher à colorer leurs verres le mieux possible : d'ailleurs, si l'on veut à toute force que ces teintes renferment un sens quelconque, n'est-il pas plus simple de croire que l'azur représente la pureté céleste ; le vert, l'espérance ; le rouge, l'ardeur et la foi, d'après la définition théologique des couleurs ; car, héraldiquement, ces teintes ont un autre sens. Quoi qu'il en soit, toujours est-il que l'art de peindre sur verre tomba peu à peu en désuétude comme les autres arts de la civilisation gothique, abolis par le mouvement classique de la renaissance ; car c'est à dater de cette époque que nos arts perdirent complètement leur nationalité et qu'un faux goût grec-romain remplaça le sentiment chrétien et moderne dans toutes les productions de l'intelligence.

Ne voyant plus faire de peinture sur verre, beaucoup de per-

sonnes, même parmi celles qui sont instruites, se sont imaginé que le secret de peindre sur verre était perdu ; c'est une erreur généralement répandue et qui a force de préjugé. Le secret de la peinture sur verre, qui, du reste, n'a jamais été un secret, n'a pas été et ne peut être perdu ; on ne peint plus sur verre, par la même raison qu'on ne bâtit plus de cathédrales ; les verreries ne fabriquent plus de vitraux, parce que personne ne leur en demande, et qu'on met aux fenêtres de nos temples du verre dépoli comme aux toitures de nos passages, et des rideaux de quinze-seize en cotonnade, comme aux salles de concerts publics ou aux alcôves des bourgeois. Que la foi renaisse, qu'on rebâtit une nouvelle cathédrale de Strasbourg, et qu'un architecte de génie précipite dans l'abîme du ciel un de ces miraculeux clochers, Babels chrétiennes aux spirales et aux superpositions infinies que Dieu ne renverse pas comme les autres, parce qu'elles sont terminées par une croix, et les verres de couleur, aussi flamboyants, aussi splendidement limpides que ceux de la cathédrale de Rouen ou de la Sainte-Chapelle, ne lui manqueront pas pour remplir les broderies de ses roses et les découpures de ses ogives.

Il est absurde de penser qu'avec les progrès de la chimie, le perfectionnement des creusets et des fours, on ne puisse parvenir à teindre le verre aussi bien qu'autrefois ; quoique certains peintres verriers, d'une probité plus que suspecte, aient fait quelquefois mystère de leurs procédés et se soient fait donner par des abbés ou des seigneurs ignorants en chimie des pierres précieuses telles que des émeraudes et des saphirs, soi-disant pour les faire fondre et colorer leur verre, comme firent au célèbre abbé Suger les ouvriers qui fabriquèrent les vitraux de Saint-Denis, un objet d'un usage aussi répandu, et qui exigeait le concours d'un si grand nombre d'artistes et d'artisans, ne pouvait être fa-

briqué par des moyens occultes et des recettes tenues secrètes.

Une preuve fort simple de ceci est que, dans les ouvrages de Neri et de Kunkel, sous la date de 1693, et dans celui d'Haudicquer de Blancourt, imprimé en 1697, ces procédés sont décrits tout au long et de manière à prouver que la tradition de cet art n'a pas été interrompue un seul instant.

En 1774, Leviel indiquait, dans un traité, la façon de colorer le verre, métier que sa famille exerçait depuis deux siècles, ce qui nous met en 1574, époque très-rapprochée de celle où se firent les plus magnifiques verrières. En outre, on voit, dans la *Gazette d'Utrecht* du 14 décembre, qu'un certain don Manuel Morezo Aparicio se vante d'avoir retrouvé ce secret perdu, et c'est à peu près vers ce temps que l'on exécuta, en Angleterre, les plus belles vitres de l'église d'Oxford.

L'art de peindre sur verre n'a donc jamais été perdu, mais simplement négligé ; et, maintenant que le retour aux meubles de la renaissance et au style d'ornementation gothique rend nécessaire l'usage des verres de couleur, il est probable que les occasions de fabriquer des vitraux se présenteront plus souvent, et que l'on pourra bientôt en faire une branche de commerce régulier ; car les fragments que vendent les marchands de bric-à-brac ne suffiront pas toujours, et l'on finira par s'ennuyer de voir le corps d'une sainte se terminer en jambe d'archer ou en queue de dragon, à cause d'un morceau intempestivement soudé et emprunté à un autre panneau.

Il y a plusieurs manières de peindre sur verre : la peinture avec des verres teints dans la masse, la peinture avec des verres colorés extérieurement et cuits à un feu de moufle, et enfin la peinture sur glace. Les anciens vitraux sont exécutés par le premier procédé ; les tons s'obtenaient

au moyen de petits morceaux de verre teints d'une couleur plus ou moins intense, selon l'effet qu'on voulait produire et qu'on réunissait ensuite avec des rainures de plomb ; les ombres se faisaient avec des hachures d'oxydes vitrifiables, à peu près comme un lavis à teintes plates que l'on rehausserait de traits à la plume ; les têtes seules, dont le ton de chair ne pouvait pas être simulé par les verres teints en masse, restaient en blanc avec des linéaments noirs pour en indiquer le dessin, et se modelaient à l'aide de quelques oxydes roussâtres. Les couleurs le plus habituellement réussies sont les bleus, d'autant plus beaux qu'ils sont plus foncés, les verts, les violets des diverses nuances, le jaune d'or, dû à l'introduction de la fumée dans le verre, et le rouge purpurin, couleur que l'on croyait encore plus perdue et plus impossible à fabriquer que les autres. On ne peut faire cette couleur avec le fer, comme on l'avait cru jusqu'à présent, mais bien seulement avec le protoxyde de cuivre, opération assez délicate ; car il faut que la vitre ne soit teinte que dans une portion de son épaisseur, et qu'une couche de verre incolore soit recouverte d'une pellicule très-mince de verre coloré : plusieurs de ces nuances sont d'une délicatesse et d'une susceptibilité extrêmes, puisque l'on conte que Robert Pinaigrier, excellent peintre verrier, sous François I^{er}, le même qui exécuta l'histoire de Psyché, d'après les cartons de Raphaël, dans une suite de vitraux qu'on voyait au Musée des Petits-Augustins, ne pouvait réussir à aucun tableau, parce que l'âcreté de sa sueur en faisait tourner les couleurs, et qu'il fut obligé de ne plus faire que des vitraux monochromes, dans le genre des camaïeux, ce qui le jeta dans une mélancolie profonde dont il mourut.

La seconde manière consiste à peindre au pinceau, sur le verre blanc, avec des couleurs métalliques semblables à celles dont se servent les peintres sur émail et sur porce-

laine, que l'on fait cuire à un feu de mouffle ; si l'on veut obtenir des tons plus chauds et plus vifs, on peint le verre des deux côtés ; ce procédé admet également les verres teints dans la masse, et sans lesquels on ne peut acquérir une vigueur de ton suffisante ; on peut aussi, dans le même morceau de verre à deux tranches, l'une teinte, l'autre incolore, obtenir des ornements d'une couleur différente, comme des fleurs de lis jaunes sur un fond bleu, une bordure d'hermine sur un fond purpurin, en mettant à nu la partie non teinte du verre, et en la creusant avec la meule ou l'acide fluorique, que l'on couvre ensuite de la nuance que l'on désire. M. le marquis de C... possède un cabinet vitré de carreaux rouges avec un feston de feuilles de vigne, exécuté par ce procédé, et d'un effet on ne saurait plus charmant. Dans cette manière, on réunit aussi les morceaux avec des plombs, qui, loin de nuire à l'effet, comme on le croit généralement, y aident si puissamment, que l'on est quelquefois obligé de les simuler par des traits noirs aux endroits où il n'y en a point : les chairs ont plus de vérité et l'on peut exécuter sur le même morceau des fleurs et des ornements de teintes différentes, ce que l'on ne peut faire avec le procédé purement gothique.

La troisième manière est la peinture sur glace, peinture dont la fragilité et la cherté empêchera toujours l'usage de se répandre. Dans les vitraux ordinaires, le sujet se voit derrière une espèce de grillage formé par les plombs, et toute la machine est d'ailleurs soutenue par une armature en fer ; le moindre caillou lancé au hasard, le moindre coup de vent, anéantiraient complètement une fenêtre de glace, et le même accident, arrivé à un vitrail plombé, ne nécessite que la substitution d'un morceau de verre au morceau de verre cassé. Voici comment on s'y prend pour peindre sur glace : on ne travaille pas la glace des deux côtés comme l'on fait pour la peinture sur verre blanc, parce que l'épais-

seur ne permettrait pas que les linéaments, vus sous certains aspects, se superposassent avec assez d'exactitude pour produire l'effet voulu ; on peint deux glaces que l'on pose l'une contre l'autre, de façon à ce que la peinture se trouve au milieu, et sur les deux faces intérieures. Les rehauts et les tons vigoureux se trouvent posés sur la seconde glace, et le jour, ayant deux teintes à traverser, perd de son intensité à cette double réfraction, et produit une ombre harmonieuse et veloutée dont la vigueur fait ressortir les portions éclairées, qui ne sont peintes que d'un côté seulement.

Il n'est pas difficile d'imaginer quelle justesse exige un pareil système ; et quel soin il faut pour que les traits se répondent exactement et que les tons soient maintenus dans la même valeur.

Le second procédé est, à mon avis, celui auquel on doit s'arrêter, en usant cependant avec sobriété des teintes appliquées au feu de moufle, que le temps finit toujours par altérer, et qui ne résistent pas comme les verres teints dans la masse à l'action de l'atmosphère. La vérité d'imitation minutieuse est de peu d'importance dans des sujets d'ornement pur et qui doivent avoir un caractère architectural qu'un trop grand relief leur ferait perdre ; c'est pourquoi il ne faut pas trop s'en préoccuper et s'efforcer de trouver des teintes plus éclatantes et plus solides. La beauté sévère du trait doit être recherchée avant tout, ensuite l'on ne doit s'inquiéter que de la vivacité des couleurs. Il n'est pas nécessaire que les chairs fassent l'illusion d'une peinture à l'huile ; la franchise de ton exigée par de la peinture sur verre ne permet pas d'atteindre ce résultat ; il sera donc toujours plus ou moins manqué : un linéament simple et religieux, comme celui de Pérugin ou d'Overbeck, rempli d'une teinte éblouissante, conviendra beaucoup mieux au peintre verrier, dont l'ouvrage, placé haut et vivifié par la

lumière du soleil, repousse les minuties de détail et d'imitation.

Je pense en avoir assez dit pour faire voir que l'on n'a jamais perdu le secret de la peinture sur verre, et que, si l'on commandait des panneaux de vitre à nos manufactures, il serait aussi facile de les fabriquer qu'autrefois ; je finirai par citer les noms de quelques artistes verriers, depuis 1616 jusqu'à 1700, et de 1700 jusqu'à nos jours. Les Van Linge, peintres flamands, Isaac Olivier, William Price, Henri Giles, William Pekelt de York, qui firent les beaux vitraux des différents collèges d'Oxford, Jervis et Forrest, qui mourut en 1805, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de citer.

M. Dihl exposa, en 1798 et en 1800, des glaces peintes, représentant divers sujets avec leurs couleurs naturelles, et entre autres, si je ne me trompe, un effet de neige, ce qui est un vrai tour de force, puisque le blanc doit être banni de toute peinture transparente. Je mentionnerai M. Robert, M. Schilt, M. Legros d'Anisy, qui, en 1800, fit, avec l'aide de MM. Perrénot et Candel, un portrait du premier consul, en habit rouge purpurin, couleur qu'il obtint avec de l'argent ; et enfin M. Muller de Berne, dont les vitraux, exécutés d'après les procédés gothiques, ont toute la perfection des plus belles verrières, et sont excessivement recherchés par les amateurs.

Je ne crois pas qu'il y ait un grand seigneur ou un cheval arabe dont la filiation soit mieux prouvée.

THÉOPHILE GAUTIER.

X

LES ÉGLISES GOTHIQUES

L'ogive va triompher du cintre ; les monuments ont plus d'air, de soleil, de fantaisie et de majesté. L'église n'enfonce plus sous terre ses cryptes, ses galeries sombres, secrètes, mystérieuses, pavées de tombeaux. L'idée religieuse, jusque-là concentrée dans le silence et l'initiation du cloître, jaillit tout à coup libre, joyeuse et fière. De toutes parts, la ligne courbe se redresse et s'élançe. L'église romane était encore vide et muette; à peine ses piliers massifs se couronnaient-ils de feuillages de chêne ; ces feuillages paraissent désormais tristes et nus, on y perche de beaux oiseaux venus d'Orient ; on les égaye du chant de l'orgue. Les rosaces s'ouvrent diaphanes et flamboyantes au grand jour, comme des queues de paons qui font la roue. Le soleil, à travers les vitraux rouges et bleus, répand sur les grandes dalles une flamme fantastique qui s'éteint tour à tour et se rallume. L'église, au dehors, présente l'image d'une volière, d'une ménagerie riche d'animaux indigènes et exotiques, tels que le singe, le perroquet, le crocodile, le taureau ou le dragon. La croisade y avait jeté tous ses trésors.

Alors, le monument chrétien, jusque-là si grave, si austère, si sérieux, se permet des licences et des gaietés inouïes : voici venir à lui les grotesques et les parodies ; l'esprit du temps y aiguise sa pointe avec le burin ou le ciseau, et Dieu sait s'il l'a faite acérée. Plus d'un évêque, d'un roi, d'un grand seigneur, y déchire son blason. C'est la

presse avec son sarcasme, ses lazzis amers, son persiflage. Une ironie sanglante et mortelle commence à monter aux lèvres de l'édifice.

Jusqu'au quinzième siècle, toutes les idées ne parlent guère qu'avec le marbre et le granit ; l'architecture est l'art souverain ; l'art universel parlant aux yeux, à l'esprit, au cœur et à l'imagination.

Il faudrait être tout à fait dépourvu de sensibilité pour contempler sans émotion, sans enthousiasme, l'effet magique de nos belles églises du treizième siècle : les heureuses proportions observées par les architectes dans la forme des arcades et des fenêtres, la vaste étendue des nefs ; ces murs aériens sur lesquels on a semé les découpures et les élégantes broderies ; toutes ces merveilles d'une hardie sculpture rehaussées par la clarté mystérieuse d'un jour passant au travers des vitraux aux mille couleurs, impriment à l'âme un sentiment éminemment religieux.

Et lorsque, placé sous le portique d'une cathédrale, l'œil saisit tout l'espace du temple, parcourt la nef centrale, glisse avec étonnement sous ces voûtes à la fois légères et gigantesques pour venir se perdre dans le lointain, où apparaît le rond-point, on ne peut se défendre d'une vive exaltation, d'une sorte de tressaillement ; l'aspect d'une basilique frappe les sens comme le ferait une poésie sublime, ou une belle mélodie.

Si de l'intérieur on passe à l'extérieur, on n'est pas moins charmé des proportions à la fois vastes et gracieuses du vaisseau, de l'élégance des tours, de la profusion des clochetons, des arcs-boutants et des contre-forts.

L'examen le plus superficiel suffit pour convaincre qu'une pensée prédomine dans les monuments du treizième siècle : *l'élancement, la direction vers le ciel*. Cette forme pyramidale qui se reproduit dans toutes les parties dominantes des édifices, non-seulement dans les frontons, les tours et

les clochers, mais encore dans les fenêtres en lancettes, contribue beaucoup à donner aux basiliques une apparence de hauteur qu'elles n'ont pas toujours en réalité. C'est aussi de cet accord dans les formes que naît l'harmonie et l'unité qui distinguent si heureusement les monuments de la première époque ogivale.

La forme, dit M. de Caumont, la forme est toute dans l'architecture antique, dans l'architecture ogivale. Il y a la forme et la pensée; car dans cet élancement des parties vers le ciel et dans la plupart des combinaisons usitées au treizième siècle, on ne peut méconnaître l'expression d'une idée mystique; qui sait même si la forme triangulaire de l'ogive n'était point un symbole aux yeux des architectes? Mais, sans insister sur ces considérations, qui intéressent à un très-haut degré la philosophie de l'histoire de l'art, bornons-nous à poser en principe que, si l'architecture des anciens est plus pure comme art, celle des modernes est plus touchante et plus religieuse.

Il suffit, en effet, d'observer sans prévention l'aspect magnifique des grandes églises élevées par les architectes du moyen âge, pour se convaincre que le style ogival convient plus particulièrement à nos temples, auxquels il imprime un caractère solennel, que n'offrent point en ce genre les imitations plus ou moins heureuses de l'architecture antique. Les basiliques de Saint-Pierre de Rome, de Saint-Paul de Londres, de Sainte-Geneviève de Paris, chefs-d'œuvre de l'école moderne, sont loin, malgré leur grandiose et leur somptuosité, d'exciter en nous ce sentiment involontaire de vénération et de grandeur, cette émotion indéfinissable qui s'empare de notre âme quand nous contemplons, même avec des dispositions indifférentes, l'intérieur des édifices étonnants, bâtis dans les douzième, treizième et quatorzième siècles.

Mais quels trésors pouvaient payer ces gigantesques

œuvres ? Le clergé, la noblesse, le roi, tous y contribuaient, et ce que ne pouvait pas faire le roi, la noblesse ou le clergé, le peuple, la charité, l'aumône, le faisaient ; la chrétienté élevait à frais communs ces cathédrales, dont chaque État en particulier n'était pas assez riche pour payer la main-d'œuvre, et dont aucune n'est achevée. Dans ces vastes et mystérieux édifices, se gravaient en relief ou en creux, comme avec un emporte-pièce, les parures de l'autel, les monogrammes sacrés, les vêtements et les choses à l'usage des ministres : les bannières, les croix de divers agencements, les calices, les encensoirs, les dais, les chappes, les capuchons, les crosses, les mitres, dont les formes se retrouvent dans le gothique, conservaient les symboles du culte, en produisant des effets d'art inattendu... Veut-on savoir à quel point la France était couverte de ces monuments ? Les treize volumes de la *Gallia christiana*, qui n'est pas achevée, donnent mille cinq cents abbayes ou fondations monastiques. Le pouillé général fournit un total de trente mille quatre cent dix-neuf cures, dix-huit mille cinq cent trente-sept chapelles, quatre cent vingt chapitres ayant églises, deux mille huit cent soixante-douze prieurés, neuf cent trente et une maladreries ; et le pouillé est fort incomplet. Jacques Cœur comptait dix-sept cent mille clochers en France, et la *Satyre Ménippée* reproduit le même calcul.

Lorsqu'il fallait recourir à l'assistance des fidèles, alors on trouvait dans le zèle extraordinaire, dans l'enthousiasme inconcevable qui animait les esprits, de telles ressources de tout genre, qu'au lieu de se borner à construire de nouvelles églises et à réparer les anciennes, on en renversait quelquefois de très-solides pour les réédifier d'après les règles du style ogival. Non contents de contribuer par des offrandes à la construction des basiliques, les fidèles se rendaient en foule dans les lieux où l'on en élevait, pour prendre part

aux travaux les plus pénibles. C'était une sorte de pèlerinage qu'on entreprenait pour racheter ses fautes et pour obtenir des grâces spirituelles.

Dans une lettre écrite en 1145 aux religieux de l'abbaye de Tuttebery, en Angleterre, Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, peint l'empressement avec lequel on se livrait à ces actes de dévotion.

« C'est un prodige inouï (dit-il), que de voir des hommes puissants, fiers de leur naissance et de leurs richesses, accoutumés à une vie voluptueuse, s'attacher à un char avec des traits et voiturer les pierres, la chaux, le bois et tous les matériaux nécessaires pour la construction de l'édifice sacré. Quelquefois mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char (tant la charge est considérable !), et cependant il règne un si grand silence, qu'on n'entend pas le moindre murmure ; quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés, dont on fait confession avec des larmes et des prières ; alors les prêtres engagent à étouffer les haines, à remettre les dettes, et, s'il se trouve quelqu'un assez endurci pour ne pas vouloir pardonner à ses ennemis, et refuser de se soumettre à ces pieuses exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie. »

Haimon rapporte ensuite que pendant la nuit on allumait des cierges sur les chariots, autour de l'église en construction, et qu'on veillait en chantant des hymnes et des cantiques.

ROUX FERRAND.

XI

COUPOLE DE LA MADELEINE.

La première chose qui nous a frappé dans l'œuvre de M. Ziegler, c'est une harmonie parfaite de ton avec l'architecture : la couleur mate, solide et claire de sa coupole, s'allie admirablement aux nuances crayeuses de la pierre et aux teintes fauves des *ors*. Nous insistons sur cette qualité, parce que nos peintres s'inquiètent en général assez peu du caractère des édifices pour lesquels ils travaillent, et ne traitent guère autrement une fresque, un tableau sur place, qu'une toile indépendante et mobile ; ce qui est une grande faute. Notre-Dame-de-Lorette est là pour preuve.

La peinture monumentale est soumise à d'autres exigences que la peinture de chevalet : là, point de petites délicatesses, point d'artifices de pinceau, point de glacis, point de frottis, point d'imitation précieuse de la nature, aucune de ces mollesses et de ces facilités qui faisaient dire à Michel-Ange que l'huile était bonne seulement pour les paresseux ; tout doit être grand, ample, sévère, sobre d'effet et de couleur ; — vous êtes entouré de marbre, de pierre, d'or et de bronze, l'éclat et la solidité, la beauté et l'éternité humaines ! Pour voir une coupole, l'on est obligé de lever la tête comme pour regarder le ciel. Les personnages passent à l'état d'apothéose et doivent avoir un cachet monumental et divin. La forme humaine n'est plus qu'un vêtement splendide, et l'atmosphère se compose d'auréoles et de rayons.

Aux difficultés de la perspective réelle se joignent les difficultés de la perspective relative; — tout est vu en dessous; les figures plafonnent; les corps offrent les raccourcis les plus outrés et les plus violents; la surface sur laquelle la composition est peinte s'arrondit en cul de four; les têtes penchent nécessairement en avant; les lignes droites deviennent courbes et se déjettent bizarrement. — Il faut faire le calcul de ces déviations d'optique; commettre sciemment d'apparentes fautes de dessin; allonger certaines portions au delà des mesures naturelles, pour qu'elles paraissent justes au point de vue. — Pour donner tout de suite un exemple de ce que nous disons: le Juif-Errant, qui se sépare du groupe des Apôtres, dans la composition de M. Ziegler, est presque horizontal vu de près; regardé du pavé de la nef, il semble seulement un peu courbé en avant, position qui est en effet celle que lui voulait donner le peintre: jugez quelle attention et quelle force d'esprit il faut avoir pour conserver la tournure et le caractère d'une composition avec des renversements pareils! — Nous insistons beaucoup sur tous ces obstacles, qui sont immenses, parce que M. Ziegler les a vaincus si heureusement, que le public ne s'apercevra point de leur existence.

Dans des compositions de ce genre, il est bon d'élaguer les détails et les mesquineries de la nature réelle; la ligne agrandie et simplifiée, l'unité et la localité du ton, le jet des plis amples et flottants, les airs de tête graves, ou d'une grâce sévère, doivent séparer complètement de notre monde cette population glorieuse, dont les pieds posent sur le vide, et qui rêve accoudée sur quelque nuage de marbre, au-dessus des corniches et des attiques; — c'est ce que M. Ziegler a parfaitement compris. Sa coupole est assurément en même temps le plus beau et le plus vaste morceau de peinture religieuse que nous possédions.

Cette immense machine, quoique d'un aspect simple et

facile à saisir, renferme cependant une si grande quantité de personnages, qu'il est nécessaire d'employer quelques divisions pour en bien faire comprendre l'ordonnance à nos lecteurs.

Le sujet, tout à fait symbolique, est l'histoire et la glorification du christianisme.

Le peintre a rendu cette idée en montrant le Christ assis dans sa gloire, qui accueille et qui bénit une cour immense, formée des apôtres, des saints et des saintes, des législateurs, des guerriers et des pontifes, des rois et des artistes qui ont servi la cause du christianisme.

La Madeleine, emblème d'amour et de charité, semble porter aux pieds du trône céleste les larmes de la terre et solliciter pour les pauvres pécheurs l'inépuisable miséricorde.

Un escalier lumineux, sorte d'échelle de Jacob et de degré mystique, sert de base au trône du Christ, qui a l'expression de placidité majestueuse et naïve des vieilles miniatures byzantines. D'une main, il tient le divin gibet, le bois de rédemption ; de l'autre, il fait un signe plein d'unction et de mansuétude.

A droite et à gauche, aux côtés du maître, se tiennent debout les apôtres et les évangélistes, reconnaissables à leurs attributs caractéristiques ; ces figures sont fort belles, et rappellent, pour l'austérité et la noblesse de la tournure, la manière de fra Bartholomeo.

Aux pieds du Christ, quelques marches plus bas, soulevée par un nuage lumineux, s'élève Madeleine, la sublime pécheresse, la grande amante de Jésus ; ses yeux, noyés de clartés sérapiques, sont encore humides et lustrés ; les pleurs du repentir tremblent à sa paupière, elle est cependant réconciliée et déjà pardonnée ; mais une amoureuse confusion lui fait joindre des mains suppliantes et lever vers le doux maître un regard timide, comme si elle n'était

pas une grande sainte, une des plus précieuses perles de la couronne céleste. Cette divine expression d'embarras, cette humilité qui craint de ne pas avoir assez expié des fautes remises depuis longtemps, a été rendue par M. Ziegler avec une délicatesse digne des plus grands éloges.

Trois petits anges d'une grâce charmante déroulent au-dessous de la sainte une bandelette où est tracée cette inscription : *Multum dilexit*. Elle a beaucoup aimé, il lui sera beaucoup remis ; consolante maxime, résumé de tout le christianisme.

Derrière ces groupes mystiques et théologiques s'étend à l'infini, dans des flots de tiède lumière et de serein azur, le cortège des élus et des esprits bienheureux. — C'est un océan de têtes blondes, baignées de vapeurs dorées, où scintille de loin en loin le regard enflammé d'amour d'une jeune sainte ou la harpe d'or d'un séraphin.

Toute cette partie du tableau est traitée avec une clarté de ton, un tourbillonnement et un poudroisement lumineux d'un effet admirable. La sombre voûte en est illuminée et réjouie, et l'on dirait une trouée sur le ciel véritable. Les paradis et les gloires de Tintoret n'ont pas de rayons plus splendides ; M. Ziegler est un heureux peintre, de pouvoir couler ainsi toute l'ardente couleur vénitienne dans le contour calme et pur de M. Ingres.

Le reste de la composition est tout historique.

Le côté droit est consacré aux personnages qui ont propagé ou servi le christianisme en Orient ; le côté gauche est réservé à l'histoire de l'Occident.

Cet immense bracelet de figures, qui a pour point de départ le Christ, se ferme par Napoléon, resplendissant camée, bien digne de clore un pareil cercle.

Constantin avec son labarum, saint Maurice, saint Exupère et les martyrs de la légion thébaine, occupent le sommet du groupe oriental ; saint Augustin, mêlé à ces ombres

illustres, écrit ses confessions à côté de saint Ambroise de Milan. — Cet étage de la composition figure le Bas-Empire; quelques marches plus bas, le moyen âge est symbolisé par des figures de prêtres, de rois et de chevaliers. La croisade en Terre-Sainte est l'événement choisi : les papes Urbain et Eugène, saint Bernard, sont placés dans la partie supérieure, comme principaux instigateurs de ce grand mouvement ; Pierre l'ermite, vêtu d'un froc blanc, prêche les nations qui s'élancent vers le tombeau du Christ, en criant : *Diex volt*. Aux pieds du saint se presse une foule de rois, de ducs, de comtes, de barons et autres personnages; un guerrier, transporté d'enthousiasme, tire à demi son épée comme prêt à occire les Sarrasins; un riche seigneur offre ses trésors, un père ses trois fils.

Un peu en avant, vers le nuage qui porte la Madeleine, est dessiné saint Louis dans une contenance humble et modeste.

Viennent ensuite Godefroy de Bouillon, le pieux héros de la *Jérusalem délivrée*, avec l'oriflamme et le bourdon; Louis le Jeune, qui fit du lis de Saron les armes royales de France; Suger, le sage abbé; Richard Cœur-de-Lion; Robert de Normandie; Dandolo, le vieux doge de Venise, qui, bien qu'aveugle, planta l'étendard sur les murs de Constantinople; Montmorency, le premier baron chrétien, et Villehardouin le chroniqueur épique : l'Homère est à côté des Achille.

Le bas de la composition est rempli par les malheurs de la Grèce moderne, et symbolise la nouvelle levée de boucliers contre le Croissant; ces événements sont figurés par des femmes en pleurs, des soldats mourants et des prêtres qui élèvent vers le Christ des mains suppliantes.

Ces personnages, qui sont les plus rapprochés du spectateur, ont dix-huit pieds de proportion. — Grandeur énorme; ils paraissent à peu près de taille naturelle. — Il

n'existe aucune peinture d'une dimension aussi colossale, pas même le *Jugement dernier* de la Sixtine.

Passons maintenant à l'histoire occidentale.

Clovis est la première figure de l'Occident ; il est là, le roi farouche, avec ses sauvages guerriers, courbé sous la main de saint Remi, près de Clotilde, sa pieuse femme, de saint Waast, de sainte Catherine appuyée sur sa roue à dents, et de sainte Cécile, la blanche musicienne, la Malibran céleste.

L'ombre du Bas-Empire baigne confusément les derniers personnages de ce groupe, et, plus loin, sous un nuage sombre, Ahasvérus, le disciple maudit, celui qui ne mourra jamais et marchera toujours, se détache de l'assemblée rayonnante, le bâton à la main, la besace au dos. — Cette figure, qui seule contrarie le mouvement des groupes, tous convergeant vers la figure du Christ, qui est le point central et lumineux de la composition, forme la plus heureuse et la plus poétique dissonance.

Une jeune druidesse, couronnée de chêne et de verveine comme la Velléda de Chateaubriand, tenant à la main la faucille d'or qui sert à recueillir le gui mystérieux, lance sur Clovis un regard de colère et de dédain. Cette figure est d'une grande élégance et d'un très-beau mouvement.

Plus bas l'on voit Charlemagne, l'empereur à la barbe *grifagne*, comme disent les vieux romans cycliques, assis sur son trône, le pied sur un nuage, tenant d'une main la boule du monde, qu'il paraît trouver légère, et de l'autre sa terrible *joyeuse*, qui coupait en deux les hommes et les montagnes. — C'est bien le Charlemagne épique, le colosse de fer, que les chroniques nous représentent portant, embrochés dans sa lance comme des grenouilles, sept Saxons : *Nescio quid murmurantes*, ajoute le moine de Saint-Gall ; sa grande barbe inonde à flots sa large poitrine, comme la barbe du Moïse de Michel-Ange ; car il est au-

tant législateur que guerrier, autant prophète que héros ; et près de lui un jeune acolyte tient ouverts les immortels Capitulaires, son plus beau titre de gloire ; un cardinal lui présente les insignes d'empereur romain, et Giaffar, l'envoyé d'Aaroun-al-Raschid, le fameux calife des *Mille et Nuits*, lui offre les clefs du saint sépulcre, la chemise de la Vierge et d'autres riches présents. Des captifs de différentes nations complètent ce groupe et achèvent de donner une haute idée de la puissance du grand empereur.

Sur le degré inférieur, en se rapprochant de la corniche, est représenté le pape Alexandre III, qui pose la première pierre de Notre-Dame de Paris et donne sa bénédiction à l'empereur Frédéric Barberousse, qui, dévotement prosterné, baise sa mule avec la plus humble componction. Le manteau de brocart de l'empereur Barberousse est d'un admirable travail. M. Ziegler fait les étoffes comme un Vénitien du beau temps, comme un digne élève de Paul Véronèse. — Nous signalons ce mérite, car il est rare aujourd'hui, où les tableaux ne sont guère que des ébauches un peu avancées.

Le doge Ziani, qui assiste le pape, est là pour indiquer que cette cérémonie imposante eut lieu à Venise ; le jeune Othon, fait chef de la maison de Bavière par le bon vouloir de Barberousse, regarde cette scène, la couronne de comte sur la tête et vêtu d'une cotte de mailles de fer qui rappelle par sa perfection l'étonnante armure du saint Georges.

A peu de distance d'Othon, du côté du cintre, vous voyez une noble et charmante figure de femme, à la fois fière et douce, armée comme Marphise ou Bradamante, les capricieuses héroïnes d'Arioste ; elle s'appuie sur un bouclier fleurdelisé et tient à la main la couronne de France. C'est Jeanne d'Arc, l'ange de Vaucouleurs, dont l'histoire semble un rêve ou une ballade ; près d'elle se tiennent deux chevaliers à visières baissées, probablement Dunois et

Saintrilles, et trois hommes sans blason, sans pourpre impériale, sans épée de conquérant, sans autre couronne que quelques feuilles de laurier, c'est-à-dire tout simplement les trois plus grands poètes chrétiens : Dante, Michel-Ange et Raphaël, que le monde, dans son enthousiasme, a nommé le second fils de la Vierge Marie. C'est une idée toute charmante et toute délicate que d'avoir mis Jeanne d'Arc dans le groupe des artistes et des poètes.

Louis XIII, accompagné de Richelieu qui le soutient, fait son vœu à la Vierge, agenouillé sur un coussin de nuages ; vers le centre de la composition, non loin de lui, un peu au-dessus, l'on distingue Henri IV, qui se fit catholique de protestant qu'il était, et servit ainsi la cause de la religion.

La plaque qui ferme cette chaîne de groupes que nous avons comparée tout à l'heure à un immense bracelet, est l'empereur Napoléon, qui rouvrit les églises et rétablit le culte en France.

Napoléon est vu presque de dos ; il a le front ceint de la branche de chêne des Césars, un grand manteau de pourpre, étoilé d'abeilles, inonde ses puissantes épaules, son aigle chérie palpite des ailes et jette des éclairs autour de lui ; il retourne fièrement son profil héroïque vers le spectateur, et tend sa main de marbre vers la couronne que lui présente sur un carreau de brocart le pape Pie VII, assisté des cardinaux Caprara et Braschi et d'un évêque grec en costume rouge dont on ignore le nom, bonne fortune de coloriste, que le peintre n'a eu garde de négliger dans tout ce satin blanc de l'Empire. — Le cercle se ferme là, car ce qui s'est passé depuis est encore du présent, et les monuments n'admettent que des choses révolues et tournées à l'état d'histoire ; cependant, pour que l'époque fit encore acte de présence dans ce grand concile de siècles, M. Ziéglér a mis dans le coin gauche une pierre angulaire qui

porte le millésime et les noms du roi régnant. — La signature du peintre est aussi tracée sur cette pierre, piédestal de la future statue de notre siècle.

Une pareille rencontre est une bonne fortune bien rare dans la vie d'un artiste, et l'occasion d'un semblable travail ne se présente pas une fois dans deux siècles. Les églises comme la Madeleine n'abondent pas dans ce siècle peu fervent. M. Ziegler a compris la gravité de son œuvre ; il y a mis tout l'amour, qui fait les peintures éternelles et place le peintre à côté de ceux dont il a retracé le triomphe.

THÉOPHILE GAUTIER.

XII

LES ITALIENS EN FRANCE.

PRIMATICE. — ROSSO.

PEINTRES FRANÇAIS AU XVI^e SIÈCLE.

Lorsque le Primatice, et avant lui le Rosso, furent appelés par François I^{er} pour diriger les travaux de ses maisons royales, il n'existait rien en France qui eût la moindre analogie avec la peinture italienne. Nous avons bien des peintres, et même des peintres d'un certain talent, mais les uns coloriaient encore, comme au temps passé, de délicates miniatures, d'autres faisaient quelques portraits d'une exacte et naïve ressemblance, le plus grand nombre

peignaient sur verre ou sur émail. La peinture sur verre, cet art qui avait grandi et prospéré sur notre sol, que l'Italie nous avait emprunté plusieurs fois, que jamais elle n'avait réussi à s'approprier, cet art tout national que nos gentilshommes exerçaient sans déroger, le moment approchait où il allait s'éteindre ; mais ses dernières heures devaient être éblouissantes, et nos artistes semblaient tenir à honneur de ne pas l'abandonner.

Ainsi des miniatures sur vélin, des portraits, des modèles de tapisserie, des émaux, des vitraux, voilà ce qu'on faisait chez nous pendant qu'en Italie la peinture, après s'être glorieusement élevée à la plus haute perfection qu'elle puisse atteindre chez les modernes, inclinait déjà vers sa décadence.

Rien ne pouvait être plus funeste à la France que la tentative de la mettre d'emblée et d'un seul coup à l'unisson de l'Italie. En lui supprimant ses années d'apprentissage, on lui enlevait toutes ses chances d'originalité. Il faut à un pays, pour s'élever au sentiment de l'art, les épreuves d'un noviciat, il faut qu'il se fraye lui-même son chemin : si l'artiste passe subitement de l'ignorance au savoir le plus raffiné, ce n'est qu'à la condition de singer ce qu'il voit faire et d'employer des procédés dont il ne comprend ni le motif ni l'esprit. Faire fleurir la peinture en France était un louable projet, mais il ne fallait pas transplanter l'arbuste tout couvert de ses fruits ; il fallait préparer le sol, faire germer la plante, la laisser croître en liberté, et l'acclimater par une intelligente culture. Notre jeune roi victorieux ne devait pas avoir cette patience. Aussi peut-on dire qu'avec les meilleures intentions du monde il exerça sur l'avenir de la peinture en France une assez fâcheuse influence. Les protecteurs des arts ont si rarement la main heureuse !

Il eut cependant, pour son coup d'essai, un merveilleux

bonheur. Léonard de Vinci consentit à le suivre. C'était l'homme par excellence pour parler à nos esprits, pour nous inspirer le sentiment et l'amour du vrai beau, non par la passion et l'enthousiasme, mais par notre faculté dominante, l'intelligence. S'il eût été d'âge et d'humeur à faire notre éducation, nos artistes l'auraient admirablement compris. Il eût respecté leur goût simple, exact et naïf, tout en cherchant à l'épurer ; il les eût dirigés sans les faire sortir violemment de la pente qui leur était naturelle.

Malheureusement Léonard était vieux, fatigué ; il venait en France pour son repos bien plus que pour notre enseignement. Il ne daigna pas même jeter les yeux sur nos peintres ni s'enquérir de ce qu'ils faisaient ; et, pendant les trois années qui se passèrent entre son arrivée et sa mort¹, le seul travail qui l'occupa quelques instants fut un projet de canal pour l'assainissement de la Sologne.

Son passage ne laissa donc point de trace, et bientôt les malheurs qui pesèrent sur la France firent évanouir tous ces projets d'importer parmi nous la peinture italienne.

Mais, dix ans plus tard, lorsque le roi eut fait trêve avec sa mauvaise fortune, ses souvenirs d'Italie se réveillèrent, et il voulut que Léonard eût un successeur.

On lui envoya de Florence l'homme qui était le moins fait pour comprendre nos artistes, pour guider leur inexpérience, pour tirer parti de leurs qualités. Le Rosso était un esprit exclusif et dédaigneux, ne comprenant que ce qu'il savait, n'estimant que ce qu'il faisait, peignant tout de pratique sans se soucier de la nature, ne respectant que Michel-Ange, et n'admettant même pas qu'il eût existé une peinture avant l'inauguration du grand style académique.

Il vint s'établir à Fontainebleau avec une petite légion

¹ 1516-1519.

d'artistes ses compatriotes, que le roi lui avait permis d'amener, et dont les noms n'étaient pas tous obscurs, car on comptait dans le nombre Lucca Penni, Naldini, Domenico del Barbieri, Bartolomeo Miniati ; et, parmi les sculpteurs, Lorenzo Naldini, Antonio Mimi, Francesco da Pellegrino, Gian-Battista della Palla.

Le Rosso n'avait pas voulu faire seul le voyage, parce qu'il était sincèrement convaincu que la France était un pays de sauvages, et qu'il n'y trouverait personne pour lui nettoyer sa palette ou pour dégrossir une statue.

Bien qu'il pût être désabusé avant même d'avoir touché Fontainebleau, il n'en montra pas moins la plus grande pitié de tout ce qu'il voyait. La sécheresse, la minutieuse exactitude, la patience studieuse de nos *maîtres ymaginiers*, excitaient sa compassion, et ses compagnons et lui en faisaient le sujet d'interminables railleries.

Et pourtant, à côté de cette sécheresse et de ces tâtonnements maladroits, que de belles et nobles choses n'y avait-il pas alors dans ce pays prétendu barbare ! Sans parler de nos églises, de nos donjons, et des monuments de toute sorte que produisait depuis trois siècles cette architecture audacieuse dont les témérités mêmes décelaient le profond savoir ; sans parler de tout ce qui devait survivre encore de notre sculpture du treizième siècle, laquelle, soit dit en passant, et sauf à le prouver ailleurs, est une création qui n'appartient qu'à nous et qui n'a pas d'analogue en Italie ; sans parler enfin de ces éblouissantes verrières qui resplendissaient dans toutes nos églises, n'y avait-il pas dans la sculpture, et même dans la peinture contemporaine, une certaine bonhomie, un certain accent de vérité, d'expression et de sentiment, que les plus grandes incorrections ne pouvaient faire méconnaître ? Eh bien ! c'étaient lettres closes pour ces coryphées des écoles d'Italie ; la routine et les règles de convention leur offusquaient

si bien l'esprit, que ces dons naturels dont ils étaient déshérités, ils ne pouvaient les apprécier ni même les apercevoir.

Toutefois, malgré son grand dédain pour nos artisans français, le Rosso fut contraint, par ordre du roi, d'en prendre un certain nombre à son service, et de les admettre dans sa colonie italienne. Leur éducation fut bientôt faite ; les pratiques d'atelier ne sont pas de grands mystères, et en quelques années maître François d'Orléans, maître Simon de Paris, maître Claude de Troyes, maître Laurent Picart, étaient aussi bien en état de manier hardiment la brosse, de faire des muscles outrés et de donner à leurs figures des poses théâtrales, que s'ils eussent passé toute leur vie au delà des monts.

Les gens de cour crièrent miracle, le roi fut enchanté, et le Rosso se fit valoir. Il venait, disait-il, de civiliser la nation française en l'initiant aux secrets de l'art italien. Aussi fut-il successivement nommé surintendant des bâtiments royaux, valet de chambre du roi, puis chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris ; il touchait de gros revenus et menait grand train de gentilhomme, avec force domestiques, chevaux et bonne table.

Mais au milieu de cette prospérité la mort le surprit : il avait à peine cinquante ans ; il y en avait neuf qu'il était en France (1532-1541).

Le Primatice lui succéda dans son emploi de surintendant des travaux de Fontainebleau ; c'était un esprit plus fin, plus délicat, moins absolu que le Rosso. Il tenait, par ses premières études, à l'école de Raphaël, mais il s'était gâté la main et le goût ; il était tombé dans la pratique et la manière en travaillant à Mantoue, sous les ordres de Jules Romain, devenu lui-même infidèle à ses traditions de jeunesse.

Ainsi, les leçons du Primatice, pas plus que celles de son

prédécesseur, ne devaient nous reporter aux beaux temps de la peinture italienne ¹; il y avait dans les œuvres du nouveau surintendant quelque chose de plus élégant, de moins pédantesque; mais c'était la même habitude des procédés d'école, le même oubli des vérités et des inspirations primitives. L'un comme l'autre nous faisaient franchir à pieds joints près de deux siècles d'intervalle; lacune irréparable par laquelle nous tombions brusquement de cette simplicité qui s'essaye à étudier la nature, mais qui ne sait pas encore l'exprimer, à cette habileté qui ne daigne plus la consulter et qui la défigure en voulant l'embellir.

Si les faveurs royales avaient été prodiguées au Rosso, le Primatice en fut accablé. Le roi le mit à la tête de tous ses travaux, lui confia la direction de toutes ses fêtes, l'acquisition de tous ses tableaux ou statues; rien enfin ne fut négligé pour qu'il exerçât une action souveraine sur tout ce qui dépendait des arts du dessin. Et cela dura non-seulement tant que vécut le roi, mais tant que régnèrent et son fils et deux de ses petits-fils. Ce ne fut qu'en 1570 que le Primatice termina sa longue carrière: il y avait vingt-neuf ans qu'il jouissait d'une sorte de domination sur les travaux d'art à la cour de France; il y en avait trente-huit que cette domination appartenait à un Italien. Et notez bien qu'indépendamment de ces influences permanentes l'Italie n'avait cessé pendant ce temps d'agir sur nous, non-seulement par les émigrations fréquentes de subalternes et de manœuvres, mais par les voyages plus ou moins prolongés d'hommes d'un certain renom, tels que Nicolo de Modène, Vignola, Servio, Salviati et beaucoup d'autres.

¹ Les seules leçons de la belle époque, les seuls exemples de l'âge d'or qui avaient pénétré en France, c'étaient huit ou dix tableaux acquis par le roi, et qui ornaient son cabinet. Dans ce nombre, il y en avait quelques-uns de Raphaël, mais presque tous de sa dernière manière.

Il ne faut cependant pas en conclure que le goût français se fût complètement italianisé, et qu'une subite métamorphose se fût opérée à la voix de François I^{er}. Les choses ne vont pas aussi vite ; même à la cour, il y avait deux partis : il est vrai que ceux qui ne cédaient pas au torrent et qui se déclaraient médiocrement touchés de toute cette science italienne étaient en assez faible minorité ; mais à la ville, mais dans le pays, c'était tout le contraire.

Il est assez difficile de définir et de caractériser ce qu'était alors le goût français proprement dit ; il faudrait remonter jusqu'au treizième siècle pour trouver dans sa pureté et dans son énergie ce qu'on peut appeler notre goût vraiment national. Sous saint Louis, tout est simple, naturel, à grands traits ; le matériel de l'art, le métier, est encore novice, mais l'idée est puissante et le sentiment vivifiant. C'est là notre véritable renaissance, celle qui vient de nous-mêmes et qui n'appartient qu'à nous. Aussi, pas l'ombre de bizarrerie ni d'affectation : c'est la clarté, la netteté, la facilité de l'esprit français. L'influence germanique et l'influence italienne n'apparaissent pas encore ; mais bientôt une certaine subtilité à la fois naïve et raffinée, un certain naturel trivial en même temps qu'affecté, nous arrivent d'Allemagne et de Flandre par le chemin de la Bourgogne ; l'invasion commence au quatorzième siècle, elle est complète au quinzième. Heureusement, comme pour nous servir de contre-poison, le quinzième siècle est à peine à son déclin, que nous voyons venir de Lombardie un essaim de formes charmantes, pures, suaves, enchanteresses, comme tout ce qui se créait encore alors sous ce ciel privilégié.

C'est à cette double influence qu'obéissent presque tous nos artistes sous Charles VIII, sous Louis XII et dans les premières années de François I^{er}. Leurs compositions n'ont plus le cachet flamand ni germanique, elles ne sont pas

non plus tout à fait italiennes ; c'est quelque chose de fondu, de tempéré, dont tous les éléments sont étrangers à notre sol, mais dont l'ensemble nous est propre et revêt notre caractère.

Je parle ici particulièrement de la sculpture et de l'architecture, parce que c'étaient alors les deux arts dominants, les deux arts populaires ; néanmoins, on peut en dire autant de la peinture sur verre, de la peinture de décoration, et même de la peinture de portraits : ce dernier genre, il est vrai, était loin d'avoir renoncé à ses habitudes d'imitation littérale et sèchement étudiée qui provenaient des traditions allemandes ; mais il avait cependant adopté peu à peu quelque chose de cette finesse veloutée et transparente qui distinguait les beaux portraits exécutés en Lombardie. Ainsi, Janet, même dès sa jeunesse, tout en appartenant à l'école d'Holbein, se rapprochait déjà, par quelques points, de celle de Léonard, et de ce mélange il résultait une manière toute particulière de traiter le portrait, manière qu'on pouvait appeler française.

N'oublions pas enfin qu'à côté de ce goût lombardo-gothique, ou, pour employer des termes consacrés, à côté de ces formes du commencement de la *renaissance*, les formes purement et exclusivement gothiques conservaient encore des partisans, soit dans le fond de quelques provinces reculées, soit chez les personnes avancées en âge, dans les vieilles familles parlementaires, et parmi cette partie de la population qui s'associait à la réforme et à sa haine de l'Italie. Ce n'étaient là toutefois que des exceptions, et presque toute la génération active et impartiale se livrait avec entraînement à l'amour de ce genre qu'on peut, si l'on veut, appeler bâtard, petit, mesquin, mais qui produisait les plus gracieux amalgames, les plus ravissantes combinaisons.

Eh bien ! c'est à ce genre, qui, depuis trente ou qua-

rante ans, s'était si bien naturalisé français, que le Rosso et ses Italiens venaient, de par le roi, substituer brusquement le style florentin, le style à *la Michel-Ange*, le grand goût italien, le goût du jour. Fort heureusement la tentative n'eut qu'un demi-succès.

La première épreuve en fut faite à Fontainebleau, lorsque le Rosso eut terminé sa galerie de François I^{er}. Tout le monde fut enchanté de la richesse des décorations, mais pour les peintures, en général on parut n'y rien comprendre. Ceux qui admiraient, admiraient sur parole, parce qu'on leur disait que c'était la dernière mode d'Italie, le dernier degré de la science. Pour les gens de bonne foi, ils se hasardaient à dire que ces grandes attitudes et ces poses forcées n'exprimaient rien et leur étaient désagréables.

La soumission ne fut complète que de la part des artistes médiocres et de second étage. Ceux que le roi avait confiés au Rosso étaient de ce nombre. Ceux-là copièrent, adoptèrent, outrepassèrent les défauts qu'on leur donnait pour des beautés ; mais il y eut froideur et résistance chez tous les hommes de quelque valeur. Ils ne voulurent pas sortir de ces régions tempérées qui convenaient si bien à leur genre de talent, et n'ajoutèrent rien à la légère dose d'esprit italien qui s'était déjà infusée dans notre goût national.

C'est à cette prudente opposition que nous devons la physionomie originale que nos artistes français conservèrent dans ce second tiers du seizième siècle aussi bien que dans le premier. Si le goût académique eût tout envahi, si sa domination eût été immédiatement acceptée, ce ne sont pas seulement les portraits de Janet que nous aurions perdus, ce sont aussi les sculptures de Jean Goujon et tous ces trésors d'élégance, toutes ces fines et spirituelles fantaisies qui ressemblent si peu aux savantes et lourdes inventions qui sortaient alors des ateliers de l'Italie.

Rien ne contribua davantage à restreindre l'influence des

peintres du roi et à retarder la contagion de l'exemple, que nos écoles provinciales. Nous avons alors à Tours, à Toulouse, à Troyes, et dans quelques autres villes encore, des associations d'artistes dont une vive rivalité excitait le talent, qui se distinguaient les unes des autres par certaines différences locales, et qui, pour garder leur originalité, faisaient profession d'indépendance et ne prenaient le mot d'ordre de personne. Chacune de ces villes devint un asile impénétrable aux nouveautés qu'on professait à Fontainebleau.

Le roi lui-même et les gens de cour furent souvent forcés de rendre hommage à ces célébrités provinciales. Ainsi il y avait à Lyon un peintre nommé Corneille qui excellait dans les portraits, et qui, pendant trente ans, fut recherché, au dire de Brantôme, pour peindre tout ce qu'il y avait de belles femmes et de jeunes seigneurs à la cour¹. Lorsque Catherine de Médicis passa à Lyon, elle s'arrêta pour donner le temps à Corneille de faire son portrait et celui de ses deux filles. Eh bien ! Corneille peignait encore plus à la française, c'est-à-dire d'une manière encore moins fondue que Janet ; et il y avait plus de vingt-cinq ans qu'on faisait de la grande peinture italienne à Fontainebleau lorsque Corneille mourut sans avoir songé un seul jour à renoncer à sa méthode.

Dumoutier, qui faisait des portraits au crayon de couleur² avec une grande précision et une finesse un peu gothique, ne vit pas sa réputation diminuer ni ses dessins

¹ Un certain nombre de portraits de Corneille, confondus dans la collection complète des Janet et des Porbus, avaient été conservés dans la galerie dite des Rois, au Louvre ; mais l'incendie du 6 février 1661 réduisit en cendres et la galerie et tous les portraits.

² Ce genre, si bien traité par Holbein, fut extrêmement à la mode pendant tout le seizième siècle. Il existe à la bibliothèque Nationale une collection peu connue de portraits de ce genre, dessinés avec une rare finesse, et qui représentent les personnages les plus célèbres des règnes de Henri II

perdre leur prix devant les dessins largement estompés des artistes ultramontains.

Enfin Janet, qui ne vivait pas en province, mais qui passait sa vie dans les palais royaux, et que Henri II et Charles IX admettaient dans une sorte de familiarité, Janet fut parfaitement insensible aux théories qu'il voyait pratiquer à côté de lui, et persista dans sa manière sans y avoir introduit la moindre modification.

Ainsi cette grande faveur accordée par nos rois au Rosso, au Primatice et à leurs compagnons, n'eut pas toutes les conséquences qu'on pouvait craindre. Le bon sens de nos artistes, et toutes les causes secondaires que nous venons d'indiquer, en avaient atténué les dangers.

Il faut convenir aussi que le Primatice était singulièrement plus tolérant que le Rosso. Il n'avait pas de fanatisme pour Michel-Ange. Sa manière conventionnelle aspirait plutôt à la grâce qu'à la force et aux grands effets. Il payait bien aussi de temps en temps son tribut à l'anatomie et à la science musculaire, mais il donnait plus volontiers à ses figures cette élégance svelte et allongée qu'affectionnaient aussi quelques-uns de nos artistes, et que Jean Goujon, par exemple, s'était appropriée avec tant de bonheur.

Le successeur du Primatice fut un Français, mais un Français plus Italien, plus académique, plus Florentin que le Rosso lui-même. Il se nommait Toussaint Dubreuil. Son père ¹, Louis Dubreuil, était de ceux qui, quarante ans auparavant, s'étaient livrés aux Italiens sans restriction, sans se rien réserver de leur finesse, de leur esprit, de leur caractère de Français. Le fils avait hérité des traditions paternelles ; il dessinait avec lourdeur et fracas.

et Henri III. Ces portraits sont signés *Fulonius*, probablement Foulon : aucun auteur ne parle de ce maître.

¹ D'autres disent son oncle.

Je ne veux pas croire que Toussaint Dubreuil, devenu directeur des peintures de Fontainebleau (on ne lui avait donné que la moitié des dépouilles du Primatice, l'architecture était allée à Jean Bullant), je ne crois pas, dis-je, que Toussaint Dubreuil dut exercer une grande influence sur ses contemporains ; mais il n'en faut pas moins noter que, vers cette époque, on voit apparaître d'assez importants changements. Les formes s'alourdissent en aspirant à plus d'ampleur ; la grâce disparaît, et ce n'est pas la force qui la remplace, c'est une certaine roideur tourmentée. Nos maîtres les plus habiles commençaient à disparaître. Jean Goujon n'était plus, et ceux qui survivaient semblaient avoir perdu le sentiment de leur individualité et le secret de leurs premiers succès. Quelle différence entre les productions qui sortaient alors des mains de Germain Pilon et celles de ses jeunes années ! Jean Cousin lui-même, ce grand artiste, qui, tout en se livrant avec amour à la partie scientifique du dessin italien, avait toujours conservé dans une si juste mesure la précision et la fermeté du vieux style français, Jean Cousin, touchant à la vieillesse, s'était fait une pratique qui lui enlevait en partie son ancienne physionomie.

C'est alors que nos troubles civils éclataient dans toute leur violence. Les dévastations de 1562 avaient déjà porté le désordre et la ruine dans presque toutes les villes où travaillaient nos écoles provinciales : les artistes s'étaient dispersés, les uns avaient fui, d'autres avaient pris le mousquet. Les réactions sanglantes de 1572 ne devaient pas être moins meurtrières pour l'art ; et les intrigues, les agitations, les fureurs de la Ligue, achevèrent de l'étouffer. Mais, lorsqu'au retour du calme et de la paix, le pays commença à reprendre haleine, on eût dit qu'on voulait réparer le temps perdu ; ce fut une vogue, une passion subite et singulière pour les beaux-arts, et, par une étrange mo-

bilité dans les goûts du public, c'est la peinture qui, cette fois, devint l'objet d'une faveur marquée et d'une prédilection presque exclusive.

On a vu combien, pendant tout le seizième siècle, la peinture était restée sur le second plan. Tandis que l'architecture, la sculpture, la ciselure, produisaient de si précieux chefs-d'œuvre, la peinture, se débattant entre les influences contraires qui la précipitaient et la retenaient dans des sens différents, n'était parvenue à prendre aucune allure décisive, et s'était réduite à un rôle terne et secondaire. Sauf le roi François I^{er} et quelques grands seigneurs, personne en France n'avait encore professé un goût quelque peu vif pour la peinture ; on faisait faire volontiers son portrait, mais qui achetait des tableaux ? qui songeait à en orner sa demeure ? où étaient les galeries, les collections ?

Tout semble changer d'aspect dès que Henri IV est depuis quelques années sur le trône ; on dirait que tous ces autres arts, rivaux heureux de la peinture, ont péri dans nos guerres civiles, et qu'il n'en reste plus qu'une ombre. L'architecture est mise à l'écart ; les maisons qu'on bâtit sont presque entièrement en briques ; on ne pense plus à les décorer. Quant à la peinture sur verre, il n'en est plus question ; et pour la sculpture, elle qui puise sa plus forte séve au sein de l'architecture, il est tout simple qu'elle languisse quand sa compagne s'affaiblit. Les tableaux, au contraire, étaient comme des nouveautés dont tout le monde était friand ; c'était vers la peinture que se tournaient tous les hommages, et il était facile de prévoir que les peintres allaient bientôt devenir les personnages les plus importants dans notre domaine des arts.

La principale cause de cette réaction nous venait d'Italie ; les Carrache étaient alors dans leur plus grand éclat ; les querelles entre les *naturalistes* et les *idéalistes* commençaient à devenir bruyantes, et l'écho en venait jusqu'à

nous. Ceux de nos jeunes artistes qui, pendant les troubles, avaient quitté la France et passé les Alpes, faisaient à leur retour les plus merveilleux récits des miracles qui s'opéraient à Bologne. Enfin, pour achever de nous séduire, on nous envoyait, des bords de l'Arno, une nouvelle reine pour qui les tableaux étaient devenus un luxe nécessaire, et qui allait faire de l'amour de la peinture la vertu obligée des courtisans.

Nous n'avions alors, parmi nos peintres, rien de bien remarquable à lui offrir. Le vieux Dubreuil vivait encore, et les glaces de l'âge ne lui avaient pas apporté le talent qu'il n'avait jamais eu. Cependant, le roi, qui avait repris avec ardeur les embellissements de Fontainebleau comme pour constater que la royauté continuait son œuvre, faisait, depuis quelques années, travailler sous les ordres de Dubreuil-Ambroise Dubois¹, Bunel, Leramberg, Jean de Brie et quelques autres. Mais tous ces peintres se ressentaient du long sommeil dont on venait de sortir; ils n'avaient ni originalité personnelle, ni physionomie d'école.

Aussi, lorsque quelques années plus tard Dubreuil vint à mourir (vers 1607), ce ne fut pas dans leurs rangs qu'on chercha son successeur. La cour aurait désiré quelque grand nom d'Italie, mais il y avait alors à Rome un Français qui s'y était acquis une telle célébrité, que le choix du roi dut tomber sur lui. Son nom était Freminet : parti de France en 1592, il y avait quinze ans qu'il habitait l'Italie. Il s'était lié d'une étroite amitié avec le Josépin, et lui avait

¹ De tous ces peintres, Ambroise Dubois est le seul dont il reste quelque chose. Les tableaux encastrés dans le plafond de la salle ovale, à Fontainebleau, salle où naquit Louis XIII, sont de la main d'Ambroise Dubois. Ils représentent les amours de Théagène et Chariclée. Sauf deux ou trois figures dont les airs de tête ne manquent pas d'élégance, il n'y a dans tous ces tableaux qu'un style tellement mou et banal, qu'au premier coup d'œil on ne sait à quelle époque ils appartiennent. L'exécution matérielle n'est cependant pas sans quelque mérite.

souvent prêté secours contre ses fougueux adversaires. Les biographes de Freminet ont soin de remarquer que, tout en étant l'ami de Josépin, son goût l'avait porté à imiter plutôt Caravage. Rien n'est moins exact. Freminet avait horreur du style grossier et sans façon des *naturalistes*; Michel-Ange était son dieu. Mais il peignait d'un ton noirâtre et prononçait très-fortement ses ombres; c'est de là qu'est venue la méprise. Les travaux du Caravage sont noirs, ceux de Freminet le sont aussi; on en a conclu qu'ils étaient de même famille, tandis qu'au fond c'est l'eau et le feu.

Freminet, nommé premier peintre du roi, fut aussitôt chargé du travail des voûtes de la chapelle de la Sainte-Trinité à Fontainebleau, voûtes jusque-là toutes nues et qui avaient fait dire à l'ambassadeur d'Espagne qu'il n'y avait que Dieu qui fût mal logé chez le roi. Ce grand travail dura près de dix ans; il n'était qu'à peine ébauché lorsque Henri IV fut assassiné.

Les peintures de Freminet existent encore, bien que le temps les ait profondément altérées; peut-être recevront-elles bientôt l'honneur de cette restauration laborieuse et intelligente qui a déjà rendu à la vie et à leur premier éclat presque toutes les grandes compositions du Primatice. En attendant, malgré de déplorables dégradations, on peut encore en saisir assez distinctement le caractère, les qualités, les défauts. On y voit comme un reflet de cet aspect grandiose que le doigt de Michel-Ange impose à tout ce qu'il touche, mais on y trouve en même temps la reproduction plus que fidèle de tout ce que le grand homme s'est jamais permis de contours extraordinaires et d'effets contre nature.

Les yeux n'étaient pas préparés à ce spectacle. C'était la première fois peut-être, depuis le Rosso, qu'on nous donnait, avec cette crudité, une représentation du système

florentin. On recula d'étonnement devant ces muscles en relief qui faisaient saillie, même au travers des draperies, et la rudesse du coloris fit paraître encore plus dure et plus étrange cette extrême accentuation des formes. En un mot, il y eut à Fontainebleau grande foule de curieux pour contempler l'œuvre du premier peintre, mais le succès fut contesté. Freminet s'en aperçut, et le chagrin abrégé sa vie. Il mourut deux ou trois ans après, en 1619.

Vers cette même époque, la reine mère s'occupait à réaliser, non sans beaucoup de peine et de négociations, le dessein qu'elle avait formé d'attirer à Paris une des plus grandes célébrités du siècle. C'était de sa part un acte d'impartialité, car il ne s'agissait pas d'un Italien. Le nom de Rubens était alors dans toutes les bouches. Pendant que l'Italie proclamait la résurrection de sa peinture et célébrait ses nouveaux triomphes, la Flandre avait vu s'opérer chez elle une révolution non moins éclatante. Otto Venius, à son retour d'Italie, s'était mis à peindre avec la chaleur de ton et la magie de couleur des Vénitiens. A vrai dire, il ne faisait que rendre à son pays ce que Venise lui avait emprunté, car ce sol brumeux de la Flandre, malgré son pâle soleil, est bien sans contredit la mère patrie du coloris. Ce n'est pas seulement l'art de peindre à l'huile que Van-Eyck a inventé ; il a connu et pratiqué la science de tous les grands effets lumineux. Voyez dans le musée de Bruges cet archevêque en grands habits sacerdotaux, entouré de son clergé ; peut-on pousser plus loin, non-seulement le relief des carnations et de tous les détails du costume, mais même l'harmonie générale, la dégradation des plans, le fondu et l'empâtement des couleurs ? On a peine à comprendre comment, après de tels exemples, les successeurs de Van-Eyck tombèrent si vite et restèrent si longtemps dans une sécheresse plate et décharnée. L'influence allemande les avait subjugués ; mais, au premier signal donné par Otto Venius, les

vieux instincts du pays se réveillèrent, et de ce jour l'école flamande redevint essentiellement coloriste.

Rubens, qu'on a si bien nommé le Michel-Ange de la couleur, eut à peine adopté le système de son maître, qu'il le porta à ses dernières conséquences. Pour lui, il n'y eut plus de formes dans la nature, il n'y eut plus que de la lumière colorée. Il était alors dans toute l'énergie de son talent ; il n'avait que quarante-trois ans, et avait déjà rempli l'Europe de ses œuvres et de sa renommée. Son arrivée à Paris fit grande sensation : il reçut à la cour l'accueil le plus brillant, mais ses tableaux n'excitèrent pas une admiration aussi grande qu'on devait le supposer. Peut-être l'extrême rapidité avec laquelle furent achevées ces vingt-quatre grandes toiles destinées à la décoration du Luxembourg donna-t-elle à penser que le pinceau du maître n'avait fait que les effleurer. Ce soupçon suffisait pour mettre nos amateurs sur leurs gardes ; car, dès cette époque, ils craignaient de se compromettre, et s'entendaient mieux à juger qu'à sentir. Il y avait d'ailleurs chez Rubens un parti pris beaucoup trop exclusif et trop violent pour nos esprits tempérés et moqueurs. Quand on s'abandonne sans réserve aux charmes de ce merveilleux pinceau, c'est qu'on a la faculté d'oublier, pour un moment, qu'il y a dans ce monde autre chose que des carnations éblouissantes. C'était trop demander à des esprits français : les incontestables lacunes qui déparent ce grand génie n'échappèrent à personne, et la trivialité, la lourdeur, la bizarrerie de son dessin, firent perdre à sa palette presque toute sa séduction et sa puissance.

Rubens ne devait donc pas faire école parmi nous. Pour réussir complètement à Paris, je ne dis plus en France, parce que pour les arts la France commençait dès lors à être tout entière dans Paris, pour obtenir, dis-je, à Paris, un succès complet et assuré, il ne fallait rien d'exclusif,

rien qui prêtât au ridicule, et par conséquent rien de trop vivement prononcé.

Freminet avait échoué, moins parce qu'il n'était pas un homme supérieur que parce qu'il s'était jeté sans prudence et sans modération dans l'imitation de Michel-Ange. Rubens n'avait réussi qu'à moitié, malgré son génie et son grand nom, parce qu'il y avait en lui quelque chose d'outré et d'excessif. Tous ceux qui se présentèrent dans ces mêmes conditions éprouvèrent le même sort. Ainsi, Blanchard, qui s'était fait exclusivement vénitien, le Valentin, qui n'avait étudié et qui n'imitait que Caravage, malgré de très-belles facultés et une grande verve de talent, ne furent que médiocrement goûtés : ils trouvèrent bien quelques chauds partisans, mais encore plus de détracteurs. Un seul homme devait joindre au privilège de ne blesser personne celui de plaire, pour ainsi dire, à tout le monde, et cet homme si habile ou si heureux, cet homme si bien fait pour ce public et pour cette époque, c'était Simon Vouet.

Il habitait l'Italie depuis quatorze ans, mais il avait eu la prudence de ne séjourner trop longtemps dans aucune ville et de ne s'attacher à aucun parti, pas même aux Carrache ; ce qui ne veut pas dire qu'il se fût imposé la tâche d'être original et naturel, ni surtout qu'il eût eu le pouvoir de le devenir. Il s'était rendu familier le style de tous les maîtres à la mode et s'était fait une manière qui reproduisait, jusqu'à un certain degré, les qualités les plus saillantes de chacun d'eux. Son point de départ avait été le Caravage ; puis il avait éclairci ses teintes en étudiant le Guide ; et enfin il avait cherché à les échauffer à l'exemple de Paul Véronèse, pour lequel étaient ses plus intimes affections. Son pinceau, facile et abondant, l'avait promptement rendu célèbre à Rome, à Venise, et surtout à Gênes.

Le roi Louis XIII, dont il était déjà le pensionnaire, lui donna l'ordre de quitter l'Italie et de venir occuper la charge

de premier peintre, encore vacante, je crois, depuis la mort de Fréminet. Parmi les nombreux talents de Vouet, on citait celui de peindre avec adresse le portrait au pastel ; or, le roi, qui s'exerçait déjà dans ce genre, avait résolu, d'après les conseils du cardinal, d'en faire une étude plus approfondie, et c'était à Vouet qu'il réservait l'honneur de lui servir de guide.

Le premier peintre prit possession de sa charge en 1627. Un logement lui fut donné dans les galeries du Louvre. Ce n'était que le prélude des biens et des faveurs qui allaient pleuvoir sur lui.

On ne s'imaginerait jamais l'admiration sincère et prolongée qu'excita cette façon de peindre, où se trouvaient fondus et mariés, avec une certaine fraîcheur, les différents styles dont l'Italie était alors si fière. C'est chose assez triste à dire, mais l'apparition du *Cid* ne produisit pas plus d'effet que les premiers tableaux de Vouet. Il fut proclamé, tout d'une voix, le restaurateur de la peinture, le fondateur de l'école française, et le nom lui en est resté dans les livres. Tout le monde voulut avoir de ses œuvres. Sans parler du roi, qui le fit travailler successivement au Louvre, au Luxembourg, à Saint-Germain, sans parler du cardinal, qui le chargea de peindre la chapelle et la galerie de son nouveau palais, on vit tous les seigneurs de la cour le supplier de décorer, celui-ci son hôtel, celui-là son château. C'est ainsi qu'en peu d'années il couvrit de ses peintures l'hôtel Bullion, le château de Ruel, le château de Chilly, l'hôtel Séguier, l'hôtel de Bretonvilliers.

Si l'on se disputait ses ouvrages, on ne fut pas moins avide de ses leçons. Il fut, pour ainsi dire, contraint d'ouvrir un atelier ¹, et cet atelier, qui lui donna bientôt les moyens d'accroître encore ses succès et son autorité, devint aussi, dans l'avenir, sa sauvegarde contre l'oubli ; car,

¹ Cet atelier réunit deux élèves et deux rivaux célèbres. Le Sueur et Le Brun.

ainsi que nous l'avons déjà dit, il eut la singulière fortune de compter parmi ses élèves presque tous les hommes qui, pendant le cours de ce siècle, s'illustrèrent à des titres et à des degrés divers comme peintres français.

L. VITET.

Eustache Lesueur, sa Vie et ses Oeuvres. Texte de L. VITET, dessins de GSELL et CHALLAMEL. Paris, 1849.

XIII

MUSÉE HISTORIQUE DE VERSAILLES

Versailles, tu n'es plus qu'un spectre de cité :
Comme Venise au bord de son Adriatique,
Tu traînes lentement ton corps paralytique,
Chancelant sous le poids de ton manteau sculpté.

Quel appauvrissement, quelle caducité !
Tu n'es que surannée et tu n'es pas antique,
Et nulle herbe pieuse, au long de ton portique,
Ne grimpe, pour couvrir ta pâle nudité.

Comme une délaissée, à l'écart sous ton arbre,
Tu guettes le retour de ton amant royal,
Sur ton sein désolé croisant tes bras de marbre.

Hélas ! il est fermé le règne triomphal :
Les eaux de tes bassins pour jamais se sont tues,
Et tu n'auras bientôt qu'un peuple de statues !

Je composai ce sonnet il y a quelques années, à Versailles même, dans une auberge. Il faisait une effroyable

averse, les réservoirs du ciel lâchaient plus d'eau qu'il n'en eût fallu pour alimenter, pendant un mois, toutes les pièces du jardin. Les blanches bouffées de pluie, fouettées par l'orage, couraient sur la place d'Armes et sur les toits d'ardoise comme si le diable les eût emportées. Ne sachant que devenir, l'idée me vint de rimer ces quatrains et ces tercets.

On ne peut rien imaginer de plus triste que Versailles pendant la pluie, si ce n'est Versailles quand il fait beau temps ; en effet, Versailles, ville née d'un royal caprice, ne devait pas survivre à ce caprice : elle a eu le sort de ces enfants qui grandissent trop vite. Versailles ne peut subsister sans Louis XIV ; elle a été faite par lui, pour lui, et les rayons de son soleil allégorique avaient seuls assez de chaleur pour dorer ce fantôme de ville et lui prêter une apparence de vie. Ainsi, à Versailles, tout est brusque, soudain, sans racines, sans motifs. Les rues sont toutes droites, les maisons sont toutes du même âge ; chose inouïe : il n'y a pas d'alluvions architecturales, pas de superpositions, pas de terrains tertiaires. La ville est poussée en une nuit comme un immense champignon de pierre. Aussi l'on sent bien que Versailles n'est pas sérieusement une ville, mais tout simplement une décoration de théâtre faite pour le coup d'œil et non pour être habitée. Les hommes, dans ces longues rues mortes où l'herbe pousse comme en plein pré et où l'on ne voit pas briller une seule fenêtre à huit heures du soir, prennent un aspect étrange et fantastique ; des hommes vivants n'ont pas le droit de peupler Versailles. — Cette singulière ville ne peut être habitée que par des statues.

C'est l'idée qu'exprime le dernier vers du sonnet, et je ne pensais pas être, à beaucoup près, si prophétique en l'écrivant.

On ne rendra jamais la vie à ce grand corps de marbre

que faisaient palpiter les puissants battements du cœur de Louis XIV ; Napoléon lui-même, qui était si grand, n'a pas essayé de remplir ces grands appartements ; Versailles est mort, et tout le parti qu'on en peut tirer, c'est d'en faire une momie historiquement curieuse et vénérable.

Le feu roi a logé dans cette ville morte toutes les gloires mortes, toutes les royautés mortes ; — il a fait de Versailles une pyramide d'Égypte pleine de chambres, de puits et de couloirs, où sont rangés, suivant leur siècle, dans leur étui peint et doré, les Pharaons de la renommée, historiques momies aux bandelettes toutes chamarrées de dates : tout est là, depuis Clovis jusqu'à la Révolution de juillet. Ce musée, entrepris hier, est déjà si complet, que l'histoire vivante y a sa place en attendant qu'elle devienne du passé comme le reste.

Le moyen âge est couché dans de longues galeries voûtées, qu'à leur froideur sépulcrale on serait tenté de prendre pour les arcades d'un autre Campo-Santo. — Je n'aurais jamais soupçonné de semblables cloîtres dans le palais de Versailles ; on se croirait à Saint-Denis ; l'impression est complète : moiteur suintante, jour mystérieux, écho craintif, chevaliers couchés en long, les mains jointes, un lion sous les pieds ; un vrai cloître gothique, moins l'ogive. Vous dire d'où viennent tous ces barons couchés près de leurs armures, toutes ces hautes dames, belles encore et presque coquettes sous les plis droits de leur suaire, je ne saurais : je croyais que tout cela avait été brisé dans la Révolution comme liberticide et abrutissant. Il a fallu la toute-puissante volonté du roi et son admirable patience pour rassembler tous ces éléments épars : rois, princes, barons, princesses et reines, ont tous des nez et des doigts, et la restauration, si restauration il y a, est si bien faite, que l'on est fort surpris de voir de vieilles statues toutes neuves.

Depuis la cave jusqu'au grenier, tout est historique dans

le Versailles de maintenant, et Versailles, qui autrefois n'était pas trop grand pour Louis XIV seul, est assez grand pour tout ce monde glorieux ; il y a place pour tous. Soyez seulement illustre général, grand ministre, moins que cela, bon poète ou bon prosateur, vous y serez, on vous trouvera un coin, on défera tout exprès un panneau afin de vous encadrer ; vous y serez, sinon en pied, du moins en buste.

Les belles et les charmantes y reçoivent, comme autrefois, royale hospitalité, et vos ravissants portraits ne sont pas le moindre ornement de ce musée ; Fontanges, Montespan, la Vallière, Pompadour et les autres, longs yeux ovales, joue en fleur, sourire en fleur, gorge en fleur, les cheveux poudrés et les cheveux bouclés, en déshabillé mythologique et en grand costume de cour, l'éventail à paillette ou le bouquet de roses à la main, vous êtes toujours bien venues. Vous déridez un peu toute cette gloire d'apparat, et puis il faut bien que les belles assistent au triomphe ; car, sans elles, à vrai dire, à quoi bon le triomphe ? Ainsi donc, il ne manque pas une seule bataille de chacun de ces rois, mais il ne manque pas non plus une seule de leurs maîtresses ; car c'est une chose curieuse que de voir la maîtresse du maître, la victorieuse du vainqueur ; on est bien aise de contempler les doux yeux et les blanches mains de frêles enfants qui ont dompté ces grands lions, ces prodigieux colosses d'épouvantements que l'on nomme des rois, et qu'Homère appelle tout naïvement « *demoborons*. »

Plus loin c'est l'Empire, c'est-à-dire, ce sont des batailles, et puis des batailles, et toujours et encore des batailles : ceci c'est Austerlitz, c'est Aboukir ; ceci c'est Wagram, cela Ratisbonne, cela c'est Eylau ; tout le dictionnaire de Vosgien mis en batailles. On voit toujours Murat avec ses panaches, ses aiguillettes, ses broderies ; Murat, cet idéal du

tambour-major, ce grand bravache héroïque, qui vaut bien Achille pour le moins, qui fait piaffer son beau cheval de guerre, et coupe en deux des hommes pour montrer le fil de son damas ; Napoléon, qui est assez ordinairement la figure la plus marquée de tout le tableau, avec la redingote grise, le petit chapeau, le petit cheval blanc, et l'état-major flamboyant, tout étoilé de décorations, les nuages de fumée et toute la poétique du genre. C'est très-beau et très-magnifique : vous avez là David, Gros, Girodet, Carle Vernet, et puis je ne sais quoi, comme M. Brenet et autres gens dont les peintures ont au moins une valeur de document, si elles n'en ont aucune comme peinture ; tout ce qui représente une idée, une action, un costume, un fait caractéristique, a été recueilli soigneusement. — Puis la Restauration arrive à son tour, le *Sacre de Charles X*, si malheureusement retrouvé pour la gloire de M. Gérard, les portraits équestres d'Horace Vernet, toute la peinture officielle du temps que l'on croyait constellée par les balles de Juillet de manière à ne pouvoir resservir ; les fragments de ces tableaux, déchirés en mille pièces, ont été réunis et recollés, et l'on dirait qu'ils sortent de l'atelier du peintre tant ils sont frais et de belle apparence. — Comment raconter, en quelques colonnes, tant de détails qui exigeraient des volumes, et décrire environ sept à huit lieues de peintures qui soulèvent les souvenirs de la Monarchie antique, de la République, de l'Empire, de la Restauration et de la dynastie nouvelle ?

J'étais aussi profondément fatigué, après avoir passé en revue toutes ces merveilles, que si j'eusse fait dix lieues à pied dans des terres labourées ; à une enfilade d'appartements succède une autre enfilade de pièces plus magnifiques et plus vastes que les premières ; aller d'un bout à l'autre d'une galerie est un voyage véritable ; il faudrait établir dans l'intérieur de ce palais colossal des chaises

à porteur avec des relais, car il y a de quoi périr de lassitude.

Vous croyez avoir tout vu : point du tout. On ouvre une porte : vous voilà sur un escalier aux rampes infinies ; vous montez, et, à l'autre étage, vous retrouvez une autre musée aussi complet que celui que vous venez de quitter ; c'est encore une lieue de tableaux tous intéressants, et qu'il faut voir un à un. Vous sortez par l'autre bout, harassé de chefs-d'œuvre, étourdi de dorures, enivré de gloire et de souvenirs ; mais on vous avertit qu'il y a encore la galerie des portraits ou je ne sais quoi d'illustre et de splendide à l'étage supérieur. Vous gravissez, en vous pendant à la rampe, une autre spirale de cette Babel de peinture, et vous voyez une galerie plus longue que celle du Louvre, si j'en crois la peine que mes jambes alourdies ont eu à la parcourir, toute pleine de portraits, depuis la miniature, grande comme un dessus de tabatière, jusqu'au portrait équestre ; depuis les naïfs lavis à l'huile de Janet et les précieux tableaux de François Porbus jusqu'aux physionomies aristocratiques et grandioses de Largillière et d'Hyacinthe Rigaud, jusqu'aux pastels élégamment maniérés de Latour : c'est une belle et noble compagnie, je vous jure. Toutes les reines et tous les rois de France avec leur charmant sérail de beautés historiques, leurs généraux, leurs poètes, leurs sculpteurs, leurs peintres, tous ceux qui ont été rois sous leur règne de par la beauté, le courage, la lyre, le ciseau ou la brosse. Vous dire ces noms les uns après les autres, ce serait inutile et impossible : vous les savez mieux que moi. Il y a là tout l'almanach royal depuis que l'almanach royal existe, tout ce qui a une mention dans les dictionnaires historiques, la France tout entière, enfin, avec sa monarchie de quatorze siècles, dans un seul et même palais, le palais du grand roi ; mais, parmi toutes ces têtes belles ou illustres, la figure, sans contredit, que l'on regarde avec le plus d'in-

térêt, c'est Marie-Antoinette, la belle reine aux blanches mains, au sourire étincelant et rose ; elle rayonne doucement et tristement comme un astre nocturne dans ce ciel tout étoilé de jolies femmes ; elle y est représentée de mille manières, en grand costume de reine, en toilette de bal, en déshabillé, et elle est toujours reine et toujours charmante, peut-être plus encore jolie femme que reine ; on ne se lasse pas de contempler ces portraits qui ne se ressemblent pas entre eux, mais qui lui ressemblent tous. On arrive ainsi à la connaître tout entière, et de la comparaison de ces diverses physionomies il résulte un seul type, qui est Marie-Antoinette elle-même ; c'est absolument comme si vous aviez été son contemporain. Voilà l'histoire que j'aime, l'histoire visible et palpitante : une dépression du front, la courbure du nez, un enchâssement d'œil, je ne sais quelle habitude du corps, un geste intime et familier vous en disent beaucoup plus sur un roi que toutes les histoires, mémoires, chroniques, pamphlets écrits et imprimés, où l'on n'oublie habituellement qu'une chose, qui est tout, c'est-à-dire la physionomie des faits. — Le rôle des historiens se borne en général à ceci : ils vont déterrer dans les hypogées, les catacombes et les cryptes du passé les ossements des siècles disparus ; ils les nettoient, les lavent, les brossent très-soigneusement, les enferment avec une date pour étiquette dans de longues phrases disposées en manière d'armoires et vitrées d'un style incolore et transparent. — Après avoir lu ces compilations indigestes, quelle idée avez-vous du roi, du peuple et du siècle dont on vous a parlé ? Aucune. Où est la vie, le sang, la couleur, l'attitude, le son de voix, le tic de l'époque ou du personnage ? Il n'en est pas question. Et je vous demande un peu ce que c'est qu'une histoire où rien de tout cela ne se trouve ? Qu'est-ce que cela me fait de savoir que tel événement insignifiant est arrivé en 1523 et non en 1524. Cela m'est

pardieu bien égal, et c'est pourtant ce qu'on peut apprendre de mieux dans nos histoires, si toutefois on peut l'y apprendre.

Le Musée de Versailles est une des plus piquantes railleries que l'on ait jamais faites contre les historiens ; il n'y avait qu'un roi, et un roi de France encore, qui pût être assez riche, assez puissant et assez spirituel pour se permettre une pareille satire. — Dans ce qu'ils avaient oublié il a trouvé de quoi peupler Versailles, le plus grand palais du monde.

Eh quoi ! messieurs de l'histoire, Anquetil, Velly, le père Daniel et les autres, vous n'avez pas daigné nous dire un mot de la barbe et du sayon de Clovis ; vous avez trouvé au-dessous de vous de parler de la blanche cotte d'hermine de Valentine de Milan, de la coiffure à la Hennip de la reine Isabeau ! Ces belles cuirasses ciselées et damasquinées, ces éperons chevaleresques dont la molette d'or brillait comme une étoile au milieu des combats ; ces grandes épées dont les tronçons restèrent aux mains de François I^{er} à la bataille de Marignan ; ce beau feutre à longues plumes, qui jetait une ombre si grave sur le front sérieux de Louis XIII ; le majestueux justaucorps à brevet de Louis XIV, et sa grande perruque in-folio avec ses flottantes cascades de cheveux, et la poudre spirituelle et la capricieuse rocaille de Louis XV, tout cela vous a paru indigne de la description ! Cependant il me semble que le moindre de ces détails était plus significatif, plus instructif, plus caractéristique mille fois que votre volumineux fatras. Que mettez-vous donc dans vos gros volumes si vous n'y mettez pas cela ? Ah ! vous trouvez inutile d'indiquer les habits dont tous ces rois se revêtaient, les armes dont ils gagnaient leurs victoires, leur port de tête, leurs façons de marcher, de s'asseoir, de se tenir debout, d'être gais ou tristes, de danser les ballets et de faire l'amour, leur manière d'être

homme enfin ; vous êtes de charmants historiens, en effet ! L'on voit bien, messieurs, que vous n'êtes que de petits cuistres obscurs, de minces grimauds qui n'avez jamais mis le pied aux lieux où se fait l'histoire, et qui ne savez que disputer aux rats, dans la poussière des greniers, de vieux lambeaux de paperasses sans valeur et sans portée. Pardieu, messieurs, je vais faire un feuilleton contre vous.

Et le feu roi a fait son feuilleton comme il convenait à un roi de France : il l'a écrit en bronze, en or, en marbre, en tableaux de grands maîtres ; il y a des phrases de deux cents pieds de long et qui paraissent courtes, tant elles sont royalement conduites : cette période vaut un million, cette simple parenthèse 50,000 fr. Voilà un style qui est à la portée de peu de monde. Pour écrire cette grande ironie contre les historiens, le roi n'a pas trouvé que Versailles fût une page trop grande ; il l'a remplie jusqu'au bout avec une verve, une puissance et une malice sans exemple ; il a refait à lui seul, à travers les embarras d'une dynastie naissante, tout l'ouvrage qu'auraient dû faire Anquetil, Velly, et ces honorables messieurs dont nous ne citerons pas les noms deux fois. Son œuvre, quoique terminée en deux ans, en dit beaucoup plus que leurs gros in-folios poudreux et massifs, et l'on peut la lire d'un bout à l'autre en deux ou trois jours, tant les matières y sont disposées avec ordre et clarté, tant cette manière d'écrire l'histoire est vive, saisissante, frappante et facilement intelligible à tous. Ainsi donc, cette immense galerie est en même temps une histoire et une critique : double intérêt ; c'est de plus un merveilleux poème pittoresque, car l'histoire écrite par des artistes devient un poème, tandis qu'entre les mains des savants elle reste un journal.

Aucune époque n'a subi d'ostracisme : le feu roi a admis également les aigles et les abeilles, le drapeau tricolore et les faisceaux de la République, les fleurs de

lis de la Restauration comme les fleurs de lis en fer de lance de la première race; il n'a reculé devant aucun triomphe ni devant aucune gloire, quelle que fût sa couleur. Et c'est peut-être le premier roi qui ne se soit pas donné le maigre plaisir de faire gratter les emblèmes et les écussons de son prédécesseur; il savait très-bien, en prince de bon sens qu'il était, que les places blanches font voir fort nettement sur les murs les aigles ou les fleurs de lis arrachées, et qu'on n'empêche pas une époque ou une dynastie d'avoir été. Plus sage en cela que la Restauration, il a bravement reconnu que Napoléon avait existé, et il n'a pas craint de le poser en haut de la colonne dans son auréole tricolore et de lui donner une belle place dans son Musée de Versailles.

Puis, en même temps qu'il rendait la vie à cette ville déserte en la peuplant de gloire, il a restauré, avec un soin pieux, tout l'ancien Versailles de Louis XIV. Le Musée ne dépasse pas la corniche. Lebrun, Lemoine, Van der Meulen, Houasse, Andran, Jouvenet, Blanchard, tous les grands, tous les célèbres peintres de ce temps-là, déploient fièrement leurs flatteuses allégories dans les caissons, les arcs, les pendentifs et les compartiments des voûtes; c'est une profusion de génies, de figures ailées, de dieux grands et petits, de soleils en perruque du temps, de logogripes peints dans le genre de ceux-ci : — *Le roi prend lui-même la conduite de ses États et se donne tout entier aux affaires, 1671.* — *L'ancien orgueil des puissances voisines de la France ou Résolution prise de faire la guerre aux Hollandais, etc.* — Ces logogripes sont, en vérité, de fort beaux tableaux ingénieusement liés à l'architecture, chose que les peintres d'aujourd'hui ne savent plus faire, fièrement traités, plafonnant bien, d'un dessin souple et facile une peinture tout à fait grandiose et royale. La voûte du salon d'Hercule, qui représente l'apothéose de ce dieu, est

une véritable merveille ; c'est le plus grand morceau de peinture qui existe sans être traversé par aucune pièce d'architecture : il est peint sur toile marouflée, et l'on y a employé pour 10,000 fr. d'outremer ; l'Olympe ouvert laisse voir les palais des Dieux et toute la cour céleste ; ces groupes divins s'étaient sans confusion et s'arrangent d'une manière admirable ; Jupiter reçoit Hercule, sur qui la jeune Hébé jette un regard pudique et furtif. La couleur de ce plafond, composé de cent quarante-huit figures, est lumineuse, aérienne, pleine de finesse et de transparence ; la touche libre, hardie, spirituelle et vive, le dessin coulant et gracieusement contourné ; dans toute cette société suspendue sur votre tête, il n'y a personne qui menace de vous tomber dessus et de vous écraser ; les nuages sont bien des nuages et non des blocs de pierre ; l'azur si doux qui rayonne là-haut à une si grande profondeur est bien réellement l'azur du ciel ; tout vole, tout s'élève, et plafonne avec une légèreté prodigieuse. Les raccourcis outrés qu'exige la perspective ne s'aperçoivent pas, tant ils sont adroitement ménagés. Lemoine, qui a fait cela, est un peintre d'un grand génie et d'une merveilleuse exécution, dont on ne parle pas, sans doute parce qu'il est Français et que ses ouvrages sont à deux pas de Paris. — Vous voyez aussi la chambre de parade de Louis XIV, avec son lit magnifique, dont le pied vient en avant, son baldaquin gigantesque, sa balustrade dorée, et à droite et à gauche les deux tableaux du Dominiquin et de Raphaël, *David chantant et s'accompagnant de la harpe*, et *Saint Jean dans l'île de Pathmos*, qui n'en sont pas le moindre ornement ; tout est à la même place. — L'illusion est complète. Le roi va entrer avec quelque duc, portant le fameux bougeoir. — Voilà ce que toute la France viendra toujours voir.

THÉOPHILE GAUTIER.

XIV

JAMES PRADIER.

Le plus grand sculpteur du dix-neuvième siècle, — on peut le dire hardiment en face de ceux qui vont venir ou qui sont déjà venus, — James Pradier vient de mourir en pleine jeunesse, quoique né il y a soixante ans ; car le temps avait passé devant lui sans toucher ni à son génie, ni à son esprit, ni à sa figure, ni à sa gaieté. Tel on l'a vu il y a vingt ans, tel on le voyait hier encore, toujours ardent à bien faire et à bien dire. Son atelier semblait un Olympe habité par un dieu qui rit du beau rire des vingt ans, avec les Muses et les Grâces, des rides funèbres des Parques.

Mais Pradier, qui créait des dieux, n'était qu'un homme, et la mort l'a frappé comme le premier venu, sans respect pour le dieu commencé, sans respect pour ce cœur qui battait encore à toutes les aspirations de la jeunesse, sans respect pour ce ciseau d'or qui vient de tomber de ses mains illustres et que la main la plus hardie n'osera ramasser.

Pradier était en sculpture le dernier des païens, comme Prud'hon a été en peinture le dernier des Grecs ; il avait habité avec amour le monde créé par Homère, Phidias, Praxitèle et Zeuxis ; il n'a pas eu d'autre patrie. On a dit qu'il était né à Genève et qu'il s'était fait naturaliser Français. Peu nous importe. Il nous est venu de l'Attique, le pays des dieux et du marbre, et il a vécu parmi nous, de nos rêves et de nos passions. Jean Jacques aussi était né à Genève : est-ce qu'il avait eu besoin de se faire naturaliser

Français pour être des nôtres? Il y a deux naissances : celle du corps et celle de l'esprit ; la vraie patrie est la patrie qui a allaité l'esprit.

Comme tous les grands artistes, Pradier eut à traverser les obstacles qui s'élèvent devant le jeune homme et lui disent : *Tu n'iras pas plus loin!* mais, là où s'arrête l'homme, l'homme de génie passe. La grande force de Pradier, ç'a été de traverser fièrement l'école de David, cette école fatale qui envahissait, qui tyrannisait et qui étouffait.

En effet, James Pradier, né en 1792, étudiant les arts dès les premières années du siècle, comment ne fut-il pas ébloui par ce faux dieu qui s'appelait David, et qui a été tour à tour dictateur, premier consul et empereur de la république des arts? C'est que Pradier était né maître lui-même. Il ne se laissa pas prendre un seul instant à l'antiquité dévoilée par David ; il comprit que ce n'était là qu'un traducteur qui, avec toute sa science, laissait de côté le sentiment et la poésie. Pradier laissa de côté le traducteur, et il alla droit aux sources vives. David, en mourant, ne croyait pas qu'un grand artiste se fût révélé dans la sculpture, qui ne fût pas sorti de sa main; mais Prud'hon, mourant aussi, saluait ce jeune homme, qui avait comme lui entrevu le radieux Olympe.

Les vrais maîtres de Pradier sont Praxitèle, Lysippe, Coysevox et Coustou, c'est-à-dire les Grecs-Français et les Français-Grecs qui ont répandu sur la femme je ne sais quelle fleur éternelle de volupté. Dans Pradier comme dans ses illustres maîtres, il y a un culte ardent, un amour profond, une passion épanouie pour la beauté de la femme. Son ciseau ne taille point le marbre, il le caresse ; le baiser idéal de l'artiste a répandu la vie, la lumière, la flamme, sur ces épaules frissonnantes, sur ces seins émus, sur ces flancs chastes, sur ces pieds divins; ce n'est pas de la chair, mais ce n'est plus du marbre. A la vue de toutes ces figures,

une soudaine inquiétude saisit le cœur des enthousiastes; on sent que Prométhée a donné sa vie au marbre, et on se demande si Galatée ne va pas ouvrir ses bras.

Pradier a peuplé nos places publiques et nos musées; çà et là même il est entré dans nos églises, mais l'artiste païen n'a jamais pu se métamorphoser. Il disait, comme les sculpteurs grecs, que le marbre ne devait pas pleurer; il comprenait bien la langue symbolique des arts chrétiens, mais il ne la parlait pas. Ses Vierges, comme celles de Raphaël, un autre païen plus attendri, rappelaient trop la Fornarine de l'atelier.

Pradier était savant; il avait étudié tous les chefs-d'œuvre connus. Quand je dis *étudié*, je veux dire *admiré*. car c'était un artiste, tout d'inspiration, qui ne se préparait pas au travail par l'étude, comme tant d'autres. Il y a dans les arts les poètes et les historiens: Pradier était un poète qui n'a jamais eu de bibliothèque; s'il a été, çà et là, un historien, il commençait par faire son siège, comme l'abbé de Vertot: « Cela n'est pas, lui disait-on. — Cela doit être, » répliquait-il. Et il passait outre. Et il avait raison.

Non, Pradier n'étudiait pas la nature dans les bas-reliefs; il l'étudiait sur elle-même et il y trouvait tout: la beauté et la poésie, la force et la grâce, le sentiment visible et le sentiment invisible.

Le sentiment de l'idéal n'est pas le sentiment de l'impossible et de l'infini: c'est tout simplement l'art de voir la lumière. La plupart des sculpteurs et des peintres se réveillent la nuit; ceux-là n'ont jamais vu le soleil: l'ombre crépusculaire s'étend sur leurs œuvres; ils semblent ne travailler que pour les tombeaux; ils pétrissent le chaos; mais la lumière ne se lève pas pour eux. Les vrais artistes, comme Dieu en créant le monde, font jaillir la lumière du chaos. Tel fut Pradier.

Ses figures ne sont pas des statues: ce sont des figures

vivantes, vêtues de robes de marbre. Ou plutôt il répandait sur le marbre une fleur de vie et d'amour. Winkelmann pleurait d'admiration devant l'Apollon du Belvédère; j'ai passé devant l'Apollon du Belvédère et j'ai ri des larmes de Winkelmann; mais j'ai vu la Psyché de Praxitèle, et j'ai pleuré moi-même. Le marbre a sa vie et sa pensée; le réveil de Galatée n'est qu'un symbole. Il y a des statues qui vivent et des statues qui ne vivent pas : Pradier n'a jamais touché le marbre de ses mains de flamme sans lui donner la vie.

Dans son atelier et dans le monde, c'était bien le plus charmant causeur qui fût, avec sa franchise un peu brusque, sa réplique plutôt spirituelle que juste, son récit pittoresque où l'on sentait tout à la fois l'homme, l'artiste et l'enfant. Je ne connais pas, à Paris, dix hommes à qui l'on donnât la main avec un pareil abandon et un pareil bonheur. Je l'ai vu quelques jours avant sa mort, qui donnait le dernier coup d'ébauchoir au buste de M. Romieu. Je ne l'ai jamais trouvé plus gai et plus vif. Il avait les mains pleines de figures. Tout un monde est sorti de son atelier, tout un monde encore en devait sortir.

Il était l'ami de ses amis, il était le frère de ses élèves. Je dis le frère, car, quelque jeunes qu'ils fussent, ils n'étaient pas plus jeunes que lui. La dernière fois qu'il prit la plume, le jour même de sa mort, ce fut pour écrire une lettre de recommandation au directeur des Beaux-Arts (il n'écrivait guère que pour de pareilles causes); dans sa dernière lettre, il dit en *post-scriptum* à M. Romieu : « Votre buste est ressemblant; mais nous y donnerons encore un petit coup de maître; s'il vous eût été nécessaire pour passer à la postérité, vous étiez servi en ami. »

C'était Pradier lui-même qui, quelques heures après, entra dans la vie immortelle.

Il était allé voir le printemps à Bougival, dans le radieux

cortège de ses théories, de ses enfants et de ses disciples. La mort était dans le cortège. Il n'eut pas le temps de se voir mourir. Il comparait, tout haut, les paysages du bon Dieu aux paysages de Courbet *, — critique solennelle qui sera un éternel honneur pour le jeune peintre, — lorsque la mort a jeté le sculpteur dans les bras de ceux qui l'écoutaient.

Au cimetière, où tout l'art moderne avait suivi l'illustre mort, on a parlé de Pradier et de ses œuvres. Méry a été le plus éloquent. Pendant son discours, on entendait siffler le merle ; et le vent, après la pluie, secouait sur la tombe le parfum des chèvrefeuilles. Pradier n'était pas mort, il voyait, il entendait et il respirait. L'âme qui a habité si longtemps le corps ne s'en détache tout à fait qu'après le dernier mot d'adieu.

Ci-git l'art païen. — Il nous reste Clésinger pour faire son tombeau.

ARSÈNE HOUSSAYE.

12 juin 1852.

XV

LES SCULPTURES DU PONT D'IÉNA.

Les praticiens achèvent en ce moment, au *Dépôt des marbres* de l'île des Cygnes, les quatre énormes groupes

* « C'est étonnant ! voilà pourtant des paysages qui ressemblent à ceux de Courbet ! »

en pierre destinés à la décoration du pont d'Iéna. Le programme de cette décoration est à la fois simple, grandiose et merveilleusement approprié aux lois de la perspective et de l'effet monumental. Chacun de ces groupes représentera un homme debout à côté de son cheval : un Grec, un Romain, un Gaulois et un Arabe. L'ensemble doit figurer une sorte d'histoire symbolique de la vie équestre, un quadrigé de héros et de coursiers concourant à une même pensée.

Le groupe du Gaulois échu à Auguste Préault convenait parfaitement à l'énergique nature de son talent.

Le géant barbare passe sa main crispée dans la rude crinière de son cheval de guerre, qui fouille le sol de son lourd sabot. Sa tête, aux traits carrés et robustes, exprime la force au repos et la calme assurance de l'homme physique qui compte sur ses bras pour traverser la vie, comme le lion compte sur ses griffes pour traverser le désert. Ses longs cheveux, renversés en arrière dans un sauvage désordre, accusent la race qu'il représente. On y reconnaît cette crinière d'or qui flambait au front de la Gaule chevelue, terreur des légions de Rome, ornement de leurs triomphes. De longues moustaches tombantes complètent l'aspect fauve et en quelque sorte sylvestre de ce fier visage qui ne pense pas encore, mais qui rêve déjà. Ce n'est plus un sauvage, c'est un barbare. Il a un pied dans le règne animal et l'autre dans l'humanité. La guerre n'est plus seulement pour lui une chasse famélique, mais un entraînement vers l'inconnu, vers l'avenir, vers une destinée nouvelle. Il veut sortir des ténèbres de la forêt et se faire sa place au soleil ; il veut sa part de la riche civilisation du Midi, et il va s'élancer sur elle comme sur une noble proie. Son attitude est celle du nomade qui part et qui prend le vent de la migration. Le corps porte sur la jambe gauche, puissamment plantée sur le sol ; la jambe droite, détachée

en vigueur et roidie par un large écart, décrit les plans saillants d'une membrure athlétique. Préault est parfois incorrect, il n'est jamais ignorant ni débile. Il compte parmi les rares sculpteurs de ce temps-ci qui se préoccupent de l'organisme de la forme, des ressorts secrets du geste et de la pose, et de toutes les fibres de cette structure intérieure dont le mouvement révèle la vie propre et le jeu caché. Son ciseau fouille dans les entrailles de la vie et en extrait au dehors les lignes expressives. Il y a un squelette dans chacune de ses statues ; leurs chairs revêtent une armature, leur tournure développe toujours une des habitudes ou des modifications de l'être. Son Gaulois est d'une anatomie très-simple, mais très-précise. Je ne trouve guère à reprendre que l'emmanchement un peu dénoué du bras gauche, qui ne se rajuste pas à l'épaule par une assez solide agrafe ; peut-être aussi quelques portions négligées et vagues dans les plans du torse.

Le cheval étonnera sans doute par la corpulence de sa carrure : ce n'est pas Bucéphale, c'est Béhémoth, la bête monstrueuse faite à l'image de la nature brute qu'elle est destinée à combattre. Je reconnais en lui la monture du colosse qui la caresse, l'animal conçu par la forêt primitive et doué par elle de la vigueur nécessaire pour labourer ses boues, fendre ses fourrés et patauger puissamment dans ses marécages. Il y a une parenté de tempérament et de race entre lui et son cavalier, et c'est ce qu'il fallait avant tout établir. Je ne lui reprocherai donc que la bouffissure exagérée du poitrail qui s'engorge, se boursoufle et tend au ventre.

Tel qu'il est, le groupe d'Auguste Préault peut passer pour une des plus originales conceptions de la sculpture équestre.

L'artiste a pris son œuvre au sérieux, il lui a donné ce qui manque d'ordinaire à la sculpture de décoration :

une idée, une âme, une intuition. Avec cet homme appuyé sur ce cheval, il a tracé le poème de la vie barbare, la rude adolescence de l'humanité qui enjambe l'étape de sa virilité, et fraternise, en quelque sorte, avec l'animal qui va l'y conduire.

Le groupe du Cavalier romain a été confié à M. Daumas. Il est d'un excellent outil, mais d'une conception médiocre et sans unité. Le Romain manque de décision et de caractère. Sa figure n'a pas d'effigie distincte. Est-ce un empereur, un chevalier, un centurion? Elle ne répond que vaguement à cette question du regard. Le cheval participe à la nature indécise de son cavalier. Sa croupe trapue et massive proteste de tout son poids contre l'élan disparat de son encolure. M. Daumas aurait mieux fait, au lieu de chercher à fondre le style des chevaux de Phidias dans l'observation réaliste, de copier hardiment et ouvertement le cheval de la statue équestre du Marc-Aurèle du Capitole.

Voilà le cheval romain par excellence, héroïque et positif à la fois comme le génie du peuple qu'il sert. Il n'a ni la physionomie presque humaine, ni l'envergure presque ailée des coursiers de la statuaire grecque; il serait trop lourd pour entraîner à travers l'espace le char fulgurant du soleil; mais la terre lui appartient, il l'a conquise au pas solide et régulier de la victoire romaine; il a la gravité sans emphase d'un vieux légionnaire et le calme auguste du héros dont il promène le commandement, le geste et la harangue impériale à travers les rangs.

Malgré les faiblesses qui le déparent, le groupe de M. Daumas est une œuvre de conscience et de mérite, d'une rare adresse de ciseau et de procédé. Si la pensée est défectueuse, l'exécution est presque irréprochable: elle se recommande surtout par une large entente de la masse sculpturale; et le grandiose piédestal qui l'attend, en atté-

nuant ses défauts, fera pleinement ressortir sa robuste prestance et sa mâle tournure.

Des deux autres groupes, — celui du Cavalier grec et du Cavalier arabe, — le premier confié à M. Devaux, est inachevé encore ; le second, commencé par M. Feuchères, a été interrompu par la mort de l'artiste, et sera continué d'après son modèle.

De cet atelier de l'île des Cygnes, encombré, vaste et bruyant comme un chantier de pierres, nous passerons sans transition dans l'élégant et silencieux atelier d'une femme du monde, née pour les sévères délassements de l'argile et du marbre, comme d'autres pour ceux de la soie et de la dentelle, et dont la réputation, si jeune encore, sera bientôt un célébrité.

Madame Le Fevre-Deumier, l'auteur du *Pâtre de Procida* et de ce beau portrait de l'Empereur, d'une ressemblance si noble et si simple, que le suffrage unanime a consacré comme sa plus vivante et sa plus sympathique image, vient de terminer quelques bustes empreints de ce charme intime et pénétrant qui caractérise tous ses portraits.

Le buste de monseigneur l'archevêque de Paris reproduit parfaitement la physionomie pieuse et douce du prélat. Il joint, au mérite d'une ressemblance frappante, celui de cette expression profonde et ressentie qui moule, en quelque sorte, les traits du visage sur les beautés de l'âme, et donne à l'empreinte de la vie plastique l'animation et le souffle de la vie morale.

Celui de M. de Lamartine est un vrai chef-d'œuvre de sentiment et de personnalité saisie. D'autres artistes ont donné le buste héroïque de M. de Lamartine. Madame Le Fevre-Deumier a fait poser son illustre modèle sous le jour amical et doux de la vie intime. Elle a sculpté M. de Lamartine au repos, dans une heure de méditation et de

réverie. Ce style familier attendrit sans l'amoinrir l'idéale fierté de sa noble tête. Personne, selon nous, n'avait encore plus heureusement rendu la sérénité recueillie de la physionomie de M. de Lamartine, et ces belles lignes que la pensée et le travail ont imprimées sur ses joues macérées, sur ses tempes pensives.

PAUL DE SAINT-VICTOR.

{Janvier 1853.

XVI

LES PEINTRES SOUS FRANÇOIS I^{ER}.

DÉPOUILLEMENT DES ARCHIVES DE L'ÉTAT.

1407.

T. reg. 163, f^o 136.

Laon (Colart de), peintre et varlet de chambre du Roi. Travaille pour le roi ès joutes, autres festes et en ses voyages: Fait plusieurs besognes pour le duc d'Orleans et autres grands seigneurs, et y dépense presque tout son bien. Depense grosses sommes pour les travaux qu'il fait à l'occasion de la feste donnée à Saint-Denis, et de l'entrée de la reine. — A peine à recouvrer la moitié de ses frais. — Travaille pour ceux qui allèrent au voyage de Hongrie, feu le sire de Coucy, l'amiral de France Jehan de Vienne, Guy de la Trimouille, Regnaut de Roye et autres barons, qui lui promettent par serment de le payer et ne donnent rien. Il y perd 1,700 fr. Il vend alors rentes et rentes sur rentes à

plusieurs personnes, à Jean de Damas, Hugue des Royaulx. dit Mauregard, queux du roi, Guill. Cassinel, Cher, etc.

Ne peut paier. Poursuivi. Rémission.

1527 (1528), 17 février, à Paris.

K. reg. 96, f° 675.

François declare par tres adrecées aux gens de ses comptes que quoiqu'en faisant ordonnancer à maistre Victor Brodeau secretaire de sa seur la royne de Navarre, la somme de 205^{re} t., nous ayons fait mention que ladicte somme estoit pour convertir en lachapt et provisions de certains tableaux, portraiz et autres menus ouvraiges que nous luy ayons commandé achapter audict pays de Flandres. Toutefois la vérité estoit et est que ladicte somme fust par nous ordonnee audict Brodeau pour delivrer a certain personnaige en icelluy pays de Flandres, dont lors ne voullions que l'on eust aucune congnoissance, et encore a present ne voullons que son nom soit autrement congneu.

Ordonne, en consequence, que l'on n'ait point a faire rendre compte audict Brodeau de la dicte somme.

Meme tres renouvelées à Paris le dernier decembre 1532.

1528.

K. 100, f° 49.

41^{re} à maistre Jehannet, l'ung des painctres dudict seigneur, pour plusieurs portraictz et effigies au vif qu'il a faites pour le service dudict seigneur et selon le devis et ordonnance dudict seigneur.

Et 41^{re} que ledict Dumoulin a payees de ses deniers pour ses postes et salaires d'un voyage par luy fait en dilligence et sur chevaux de poste, en ce present mois de mars, partant de Bloys allant à Paris querir les dictes enseignes et portraictz dessus dictz qu'il a apportez audict seigneur, audict Bloys en semblable dilligence.

A Loys du Moulin la somme de 106^{re} 12 s. t.

1528, 16 janvier.

K. reg. 100, f^o 52.

A maistre Jannet Clouet, painctre et vallet de chambre ordinaire du roy, audict seigneur la somme de 102^{rs} 10 s. t. a luy ordonnée par ledict seigneur sur plus grande somme qui luy a este deu pour plusieurs ouvraiges et pourtraictures qu'il a cy devant faictes de son mestier et faict encores presentement pour le service dudict seigneur, et desquelz ouvraiges et pourtraictures ledict seigneur n'a voullu estre cy autrement declairées ne spécifiées.

1528, 15 septembre.

K. reg. 96, f^o 551.

A maistre Victor Brodeau, secretaire de la royne de Navarre, la somme de 205^{rs} t. pour convertir et emploier en l'achapt et provision de certains tableaux, pourtraicts et autres menuz ouvraiges que ledict seigneur lui a commandé recouvrer et achapter pour son plaisir et service au pais de Flandres où ledict seigneur l'envoye presentement, et dont il ne veult cy estre faite autre mencion.

1528, 18 décembre.

K. reg. 100, f^o 25.

A Messire Berthelemy Guety, painctre dudict seigneur, la somme de 102^{rs} 10 s. t. pour son entretenement au service dudict seigneur, et en attendant qu'il soit couché et employé en l'estat des officiers de la maison.

1529, 7 mai.

K. 100, f^o 60.

A maistre Mathee d'Alvassard, de Veronne, graveur dudict seigneur, la somme de 615^{rs} t., a luy donnée et ordonnée par ledict seigneur, durant l'année, commencée le premier jour de janvier 1527, finie et escheue le dernier jour du mois de decembre 1528, par forme de pension et bienfait et pour son entretenement ou service dudict seigneur.

Même jour.

A luy la somme de 615^{ns} t., a luy ordonnee par ledict seigneur, pour ceste presente année, commençant le premier jour de janvier dernier passé, aussi par forme de pension et bienfaict, et pour son entretenement au service dudict seigneur.

1529, 22 mai.

K. 100, f^o 65.

A maistre Berthelemy Guety, painctre dudict seigneur, la somme de 205^{ns} t. a luy ordonnee par ledict seigneur, pour partie de la somme de 410^{ns} t. dont ledict seigneur luy a faict don, durant ceste presente année, commencée le premier jour de janvier dernier passé, par forme de bienfaict et pour s'entretenir en son service.

1529, octobre.

K. reg. 100, f^o 111.

A maistre Mathee d'Alvassar, de Veronne, graveur dudict seigneur, la somme de 600 ecus d'or au soleil (1230^{ns} t.), auquel ledict seigneur en a faict don pour les bons services qu'il luy a faictz et aussi pour luy ayder et subvenir a l'entretienement de ses petits enffans qu'il a en Ytallie, outre les 300 ecus d'or sol. qu'il prent chascun an, par forme de pension sur les deniers de ses menuz plaisirs et autres dons et bienfaicts qu'il peult cy devant avoir euz dudict seigneur, et pourra avoir cy apres pour semblable cause.

1529, 13 octobre.

K. reg. 100, f^o 107.

A maistre Mathee d'Alvassar, de Veronne, la somme de 112^{ns} 15 s. t., c'est assavoir 102^{ns} 10 s. pour les limes, marteaulx, pinçons et autres estoffes propres, qu'il luy a convenu avoir et achepter à ses despens pour faire et graver les coings des monnoies et testons dudit seigneur, et

10^{rs} 5 s. pour l'or qu'il a mis et employe en une medaille qu'il a frappee du coing desdicts testons, par le commandement dudict seigneur, laquelle il a mise et livrée ès mains dudict seigneur pour en faire à son plaisir.

1529, 24 octobre.

K. reg. 100, fo 108.

A Pierre Pilaty painctre, la somme de 10^{rs} 5 s. t. pour ung voyaige par luy faict, durant ledict moys d'octobre, de la ville de Tours à Paris, où ledict seigneur l'avait faict venir, pour luy deviser certains portraictz et ouvraiges, et pour son retour de ladicte ville de Paris audict Tours.

10^{rs} 5 s. t. pour la valeur de 5 écus d'or soleil
à 41 s. piece.

Un courtault 41^{rs} t. au feur de 41 s.

1529, 2 décembre.

K. reg. 100, fo 119.

A Jehan du Boys, marchant, demourant a Envers, la somme de 159^{rs} 18 s. t. pour son payement des partyes qui s'ensuivent. C'est assavoir : 73^{rs} 16 s. pour troys tableaux en toile, esquelz sont figurez assavoir ; en l'un : *les fantomes de saint Anthoine* ; en l'autre : *une dance de paisans* ; et en l'autre : *ung homme faisant ung rubec de sa bouche*.

— 48^{rs} 14 s. pour deux tableaux de la Passion faictz à huile.

— 57^{rs} 8 s. pour quatre aultres tableaux aussi faictz a huile, en l'un desquels sont portraictz *deux enffans eulx baisans ensemble*. En ung autre : *ung enfant tenant une teste de mort* ; et en l'autre : *une dame d'honneur à la mode de Flandres, portant une chandelle en son poing et ung pot en l'autre*, lesquelz tableaux dessus diz, ledict seigneur a achaptez et d'iceulx luy mesme fait pris avec

ledict du Boys à ladicte somme, et iceulx à ceste fin faict mettre en son cabinet du Louvre pour son service.

1529, 22 décembre.

K. reg. 100, f^o 126.

A Berthelemy Guety, painctre ordinaire dudict seigneur, la somme de 205^{fr} t. pour le parfaict de 200 ecus d'or sol. à luy ordonnée par ledict seigneur durant ceste presente année, commencée ledict premier jour de janvier dernier passé et qui finira le dernier jour de ce present mois de decembre, et ce par forme de don et bienfaict.

1530, 26 mars.

A Mathee de Veronne, graveur dudict seigneur pour ung vase dont ledict seigneur a faict don à Madame, 100 escus.

T. 960, 2^e L., p. 45.

A luy pour dresser des moullins pour faire autres vases, 50 escus.

1530, 27 avril.

K. reg. 100, f^o 31, 2^e Cpte.

A maistre Berthelemy Guety, painctre dudict seigneur, la somme de 202^{fr} 10 s. t., pour partie de la somme de 410^{fr} t., dont ledict seigneur lui a faict don durant ceste presente année, commancee le premier jour de janvier dernier, passé par forme de pention et bienfaict, et pour s'entretenir à son service.

1530, 30 août.

K. reg. 100, 2^e Cpte, f^o 30.

A maistre Mathee d'Alvassar, de Veronne, la somme de 307^{fr} 10 s. t., pour partie de la somme de 615^{fr} à luy ordonnée par ledict seigneur, pour ceste presente année, commancee le premier jour de janvier dernier passé, par

forme de pension et bienfaict pour son entretenement au service dudict seigneur.

1531 ?

T. 960, 5^e L., p. 71.

A maistre Julian Bonacorsy, tresorier de Prouvence, pour paier Rousse de Roussy, Fleurentin, painctre, de 420 ecus sol. à 43 s. pièce, qui sont 903 ^{ri} t., pour son entretenement des mois de novembre, decembre, janvier, fevrier, mars, avril, may, juing et ce present moys de juillet, durant lequel temps il a faict ung grant tableau pour le Roy; — à Francisque de Carpy, menuysier, 150 ^{ri} t., pour le bois et entretailleure d'icelluy tableau; — à maistre Jehan Poulletier, autre painctre, pour l'or façon dudict aornement de boys 120 ^{ri} t., et à Archangelle de Platte, pour ung voiaige dudict Fontainebleau à Paris pour faire venir ledict tableau, et pour les caisses et autres choses qu'il a failu pour icelluy enveloper, 32 ^{ri} t., pour ce a prendre sur le present quartier de juillet : 1215 ^{ri} t.

Mars 1532 ?

T. 960, 1^{er} L., p. 36.

A Bernardin Bouche, painctre du roy d'Angleterre, qui a fait present au Roy de certains tableaulx et autres peintures, en don sur les deniers du coffre du Louvre, du quartier d'octobre dernier, 400 ^{ri} t.

1532 ?

T. 960. 5^e L., p. 42.

A messire Lazare de Bayf, la somme de 300 escus soleil, pour employer aux couleurs a fres, suivant le mémoire du Roux, painctre dudict seigneur qui luy a este envoye, et a ordonne ledict seigneur ladicte somme de 300 escuz estre envoyee audict de Bayf, par le tresorier d'Espagne.

1533, 17 janvier.

T. 960, 1^{er} L., p. 14.

A Francisque Boulongne, 200 escuz d'or soleil, pour un voyage qu'il va faire en Flandres, porter un petit patron de Scipion l'affricain, pour la tapisserye que le Roy fait faire à Bruselles, et en rapporter le grant patron de ladicte histoire, cy 200 escuz soleil.

1533, 17 janvier.

T. 960, 1^{er} L., p. 14.

A Berthelemy Guetty, 500 escuz soleil, pour deux patrons par luy faiz où sont figurez et painctz plusieurs histoires de presne? satires et nimphes que le Roy a faict demourer en la salle du jeu de paulme du Louvre, et pour une paire d'heures historiées de plusieurs histoires faites de riches couleurs, que ledict seigneur a cy devant prises dudict Guetty, en ce compris le voyage que ledict Guetty feist en poste, de Tours à Dijon, où lors estoit ledict seigneur pour luy porter lesdictes heures, qu'il print pour son service et plaisir. Depuis feue Madame les a eues pour ce cy, 500 escuz soleil.

1533, 17 janvier.

T. 960, 1^{er} L., p. 15.

Parties deues aux painctres et graveurs cy aprez nommez, retenuz par le Roy pour son service et plaisir, lesquels, ledict seigneur veult et entend estre paieez par maistre Jehan La Guette, tresorier et recepveur general des finances extraordinaires, et parties casuelles des premiers et plus clairs deniers provenant de son dict office, qui sont de present ou qui seront cy après portez et mis ès coffres, pour ce puis naguères ordonnez au chastel du Louvre pour leurs gaiges, durant le temps et ainsi qu'il s'ensuict.

Primo :

A messire Roux de Rousse est deu de reste la somme

de 700^{rs} t. pour ses gaiges des quartiers de juillet, aoust et septembre, octobre, novembre et decembre 1532, dernier passé, qui est à raison de 300^{rs} t. par chascun quartier, pour ce, cy 700^{rs} t.

— A Jehan Francisque, de Rustichy, est aussi deu la somme de 900^{rs} t., pour troys quartiers de ses gaiges eschez ledict dernier jour de decembre 1532, qui est à raison de 300^{rs} t. par chascun quartier, cy 900^{rs} t.

— A messire Mathee d'Alvassar, aussi pour ses gaiges dudict quartier d'octobre, novembre et decembre dernier, la somme de 150^{rs} t., pour ce, cy 150^{rs} t.

— A Francisque de Carpy, la somme de 100^{rs} t., aussi pour ses gaiges dudict quartier d'octobre, cy 100^{rs} t.

— A Jehan Miquel Paulhaléon, la somme de 100^{rs} t. pour ses gaiges du quartier d'octobre, novembre et decembre 1532 dernier passé, cy 100^{rs} t.

— A Juste de Just la somme de 120^{rs} t., aussi pour ses gaiges de demye année, finie le dernier jour de decembre 1532, qui est à raison de 60^{rs} par quartier, cy 120^{rs} t.

— A Simon de Bart, la somme de 180^{rs} t. pour troys quartiers de ses gaiges, eschez ledict dernier jour de decembre 1532, qui est à ladicte raison de 60^{rs} par quartier, pour ce, cy 180^{rs} t.

— A Berthelemy Guetty, la somme de 60^{rs} aussi pour ses gaiges dudict quartier d'octobre, novembre et decembre 1532, cy 60^{rs} t.

Musiciens.

A Baptiste d'Alvergne, la somme de 180^{rs} t., pour ses gaiges de troys quartiers, eschez le dernier jour de decembre 1532 dernier passé, pour ce, cy 180^{rs} t.

— A messire Albere de Rippe, la somme de 250^{fr} t. pour ses gaiges des quartiers de juillet, aoust et septembre, octobre, novembre et decembre dernier passé, qui est à raison de 145^{fr} t., par chascun quartier, pour ce, cy 250^{fr} t.

— Audict de Rippe est aussi deu de reste de 400 escuz soleil, dont le Roy luy a faict don, la somme de 250 escuz sol., dont ensemble ledict seigneur veult et entent qu'il soyt entierement parpayé, et desdicts deniers plus clers des dictes coffres, pour ce, cy 250 escuz sol.

— A Orsonvillier, pour ses gaiges, durant troys quartiers, eschez ledict dernier jour de decembre 1532, la somme de 300^{fr} t., qui est à raison de 100^{fr} t. par quartier, pour ce, cy 300^{fr} t.

— A Simon de Fougères et Jehannet de Bouchefort, la somme de 100^{fr} t. qui est à chascun 50^{fr} pour leurs gaiges du quartier d'octobre, novembre et decembre 1532 dernier passé, pour ce, cy 100^{fr} t.

Sommes desdictes parties, 3,140^{fr} t. et 250 escuz sol.

Suit une lettre du Roy au tresorier La Guette, pour luy recommander encore de payer cette somme sur les premiers et plus clers deniers des coffres du Louvre.

A Nismes, 28 août 1533.

T. 960, 1^{er} L., p. 129.

A maître Nicolas Picart, commis au paiement des édifices de Fontainebleau, pour convertir au paiement des painctres et autres ouvriers qui doivent besongner en la paincture que le Roy a ordonné estre faicte en sa grant gallerye dudict Fontainebleau et en la muraille de pierre qui se doit faire pour clorre le plant de la vigne que ledict sieur a naguères faict planter de divers lieux de son royaume, et d'ailleurs près ledict Fontainebleau, à prandre sur les de-

niers du coffre de cedict present quartier de juillet, aoust
et septembre. 6,000 ^{li} t.

1537.

T. 961, I, n° 57.

A Francisque de Boulongne, besongnant en ouvrage de stuc, la somme de trois cens livres tournois, à luy ordonnée sur la somme de neuf cents livres faisant le parfait de deux cents livres qui restoient de ses gaiges, estat et entretenement au service du Roy des années finies mil cinq cent trente cinq et trente six, a raison de six cent livres par an. Cy 500 ^{li} t.

1537.

T. 961, I, 142.

A Francisque de Boullongne, painctre besoignant en ouvrage de stuc, la somme de douze cents livres tournois, a luy ordonnée par ledict seigneur pour deux années de ses gaiges escheues le derrenier jour de décembre 1536 derrenier passé, qui est à raison de vi^e l. pour chacune d'icelles, à prendre sur les parties casuelles.

1538.

T. 961, II, 47.

A Francisque de Primadicis, dit Boulongne, painctre et valet de chambre du Roy, pour le parfait de ses gaiges montant a six cent livres par an, des années mil cinq cent trente sept et trente huit, à prandre comme dessus mille vingt six livres treize solz quatre deniers.

1538.

T. 961, II, 47.

A Martin Dalavssar, autre painctre, vallet de chambre et graveur dudict seigneur, pour le parfait de ses gaiges des années mil cinq cent trente six, trente sept et trente huit, a ladite raison de six cent livres par an, a prandre comme dessus quatorze cent livres.

1538.

T. 961, II, n° 78.

A Francisque de Boulongne, vallet de chambre du Roy, besognant en ouvraige de stuc, la somme de six cens livres tournois a luy ordonnee, pour luy parfaire la somme de douze cent livres pour sa pension des annees finies mil cinq cent trente cinq et trente six. Cy 600 ^l t.

1549.

T. reg. 259, 357.

Rebours (Nicolas), peintre de Catherine de Médicis.
Étant devant son logis, rue Ste-Avoye, voit passer Lienen Thibault, auquel il propose de boire. Thibaut accepte, et Rebours lui montre en riant la fontaine qui est devant son logis. Combat. Thibaut est tué.

XVII

LE MUSÉE DE LILLE.

Lorsque la Révolution éclata, Lille possédait une Académie, mais n'avait pas de collection publique. La province, cependant, était riche en œuvres d'art, tellement riche, qu'en 1795, quatre ans à peine après que l'émigration des familles nobles et la sécularisation des biens du clergé eurent laissé la municipalité héritière de leurs richesses, le peintre Watteau dressait l'inventaire des œuvres réunies précipitamment dans l'ancien couvent des Récollets, et présentait, le 1^{er} prairial, une liste de cinq cent quatre-

vingt-trois tableaux et de cinquante-huit gravures, parmi lesquels il en désignait plus particulièrement quelques-uns comme devant être conservés pour l'instruction. J'ai expliqué, à propos du Musée de Valenciennes, les causes de cet amas de richesses ; j'ai dit quels ont été les courants qui depuis cinq cents ans ont traversé ces grasses provinces de l'Artois et des Flandres, et comment s'y est déposé, développé et entretenu le sentiment de l'art. La date de la fondation du Musée de Lille peut donc être placée au 1^{er} prairial an III (12 mai 1795), et l'inventaire de Louis Watteau est le premier document qui en constate l'existence.

En 1803, la ville, comprise dans l'arrêté des consuls qui créait des Musées de département, reçut quarante-six tableaux, et déposa entre les mains du directeur du Musée de Paris une somme de trois mille sept cent trente-huit francs, pour frais de restauration, de rentoilage et d'emballage.

La surveillance exercée jusqu'en 1815 ne paraît avoir été ni bien active ni bien éclairée ; car, peu de temps après la chute de l'Empire, deux cent cinquante tableaux furent vendus pour la somme de treize cent soixante-dix francs. Qui autorisa cette vente ? où passa l'argent ? à qui furent adjugés les tableaux ? quelle en était la valeur réelle ? Le procès-verbal des archives de la ville est muet sur ces points. Mais que l'on ajoute ces deux cent cinquante tableaux aux soixante-dix de Rouen, vendus dans les mêmes conditions et disparus du domaine public, et l'on pourra se faire une idée du désordre de ces Musées depuis cinquante ans.

En 1815, le directeur de la maison du roi, exécutant sans doute en cela un désir des alliés, réclama dix des quarante-six tableaux expédiés en 1803. Bien que cette demande fût fort modérée, puisque, par le fait, c'était la France qui avait donné l'exemple de la spoliation dont elle se plaignait maintenant, elle trouva dans le conservateur

d'alors, M. Blarembeghe, un mauvais vouloir qui honore son patriotisme. Après avoir trainé en longueur autant qu'il était en lui, M. Blarembeghe allait s'exécuter lorsqu'il reçut du ministre de l'intérieur, en 1816, un contre-ordre qui laissait la ville tranquille possesseur des tableaux réclamés. Depuis lors, rien ne vint troubler l'existence du Musée de Lille, dont les dons du gouvernement et les legs des particuliers augmentèrent l'importance et les richesses.

Enfin, en 1848, je crois, la collection, qui jusque-là avait été placée dans un local indigne d'elle, fut installée dans les salles du second étage de la mairie, spécialement construites pour elle.

Je ne connais pas le Musée de Montpellier, qui, dit-on, peut servir de modèle aux Musées de province ; mais celui de Nantes, à la bonne distribution duquel j'ai rendu justice, me paraît cependant fort inférieur sous ce rapport au Musée de Lille. Celui-ci occupe les deux ailes du second étage, dont le Musée Wicar et celui d'histoire naturelle occupent les deux autres. On y arrive par un escalier monumental : les salles, toutes éclairées par en haut, sont divisées en quatre chambres, dont trois comprennent les trois grandes divisions de la peinture, et la quatrième est destinée aux peintres contemporains. Je regrette seulement qu'à Lille, comme à Lyon, on n'ait pas affecté une salle spéciale aux artistes de la province. Ces sanctuaires, élevés par un patriotisme qui ne froisse aucune supériorité, jettent parfois de vives lueurs sur des écoles ou des talents qui resteraient obscurs sans cela. Cette observation ne s'adresse pas à Lille seulement.

Ce qui frappe en pénétrant dans la première salle consacrée à la peinture italienne, ce sont les quatre grandes copies des loges de Raphaël au Vatican. Le *Parnasse* (21) a été exécuté, en 1745, par Évrain, et la *Bataille de Con-*

stantin (22), en 1746, par Blanchot : ces deux noms nous sont inconnus. Le *Baptême de Constantin* (23), qui est plutôt l'œuvre de Perino del Vaga que de Raphaël, fut copié, en 1733, par Berbant, et l'*École d'Athènes* (24) par Duflos. Le *Martyre de saint Georges* (35), de Véronèse, faisait partie de l'envoi de 1805. Il est indiqué sur l'inventaire comme provenant de l'ancien cabinet du roi, et, bien qu'il soit fort usé, bien que ce ne soit pas une œuvre capitale, il était digne, toutefois, de figurer dans cette riche collection. La tête du saint et l'ange qui au-dessus de lui tient la couronne sont remarquablement traités : une architecture charmante, à colonnes blanches glacées de ces teintes roses dont le soleil de Venise colorait ses monuments, se détache sur un ciel bleu turquoise semé de petits nuages blancs fins et doux comme des houppes de ouate. Le *Christ mort* (36) est une médiocre acquisition, et la ville de Lille peut mieux employer ses fonds. Je n'en dirai pas autant de l'*Éloquence* et de la *Science* (37-38), tableaux ronds d'un mètre de diamètre et se faisant pendants. Ils proviennent, dit le livret, du palais Barbarigo à Venise. Ces deux toiles sont peu de chose et servaient sans doute de décoration à quelque pendentif ou à quelque dessus de porte ; mais je n'en connais pas qui les surpasse en clarté étincelante, en somptuosité élégante et vivace. La *Science* est composée dans une gamme plus sévère. L'*Éloquence* est représentée par une jeune fille tenant un caducée de la main gauche, tandis qu'elle élève la main droite. Coiffée de cette chevelure blonde qu'on pourrait appeler le blond vénitien, elle est vêtue d'une robe bleue miroitée de blanc et ornée d'une riche parure composée de perles et de pierres. Je ne saurais rendre l'effet de cette œuvre, de sa couleur éclatante et fine, de sa touche facile, hardie et simple. Devant de plus importantes compositions de Véronèse, le raisonnement me fera reconnaître qu'elles sont remplies

de qualités plus élevées, mais je doute qu'elles détruisent l'impression de celle-ci.

Les deux tableaux, *Judith tenant la tête d'Holopherne* (154) et *Jésus apparaissant à la Madeleine* (155), sont attribués tous deux, par le livret, à Lambert Sustris. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette attribution. Ils sont d'une belle couleur, dorés, chauds, harmonieux, et portent dans chaque touche la signature de l'école de Venise. La correction laisse à désirer. *L'Apparition du Christ à la Madeleine* est surtout curieuse en ce que le fond laisse voir un jardin dessiné dans le goût italien de la fin du seizième siècle : cabinets de verdure, tonnelles de charmillie, allées ombragées d'arbres taillés d'une façon chétive et folle, bordures de buis dessinant des arabesques extravagantes, vases ventrus contenant des orangers nains, grottes de rocailles, sculptures habiles et tourmentées ; toute cette décoration maniérée et amusante que cinquante ans plus tard l'on aperçoit par les fenêtres ouvertes dans les gravures de Abraham Bosse et de Saint-Igny.

Ces deux tableaux faisaient partie de l'envoi de 1803. L'inventaire les attribue, le premier, à Christophe Allori, le second, à Doni-Dosso, et les désigne comme provenant du cabinet du roi. Cet inventaire, ordinairement fort exact, se trompe ici et de plusieurs façons ; la touche est la même dans chaque tableau, ce qui ne permet pas de les attribuer à deux artistes différents ; puis on y reconnaît de suite les caractères de l'école vénitienne. Or, ni Christophe Allori, ni Doni-Dosso n'en font partie. Je crois donc l'erreur évidente. Faut-il maintenant certifier, comme le fait le livret, qu'ils sont l'œuvre de Lambert Sustris ? Ici je serai plus réservé. La magnifique étude de *Femme nue* de ce peintre, que possède le Musée de Paris, donne du poids à cette opinion. On sait, d'ailleurs, que Sustris était un des bons élèves du Titien ; seulement le livret fait à son tour une

erreur en donnant à Sustris le surnom de Padouan. Ce surnom est celui du peintre vénitien Vasotari, dont le Louvre possède aussi une étude de *Femme couchée*, et que je croirais bien plus volontiers l'auteur des deux tableaux de Lille. Cette discussion n'est pas sans importance quand il s'agit d'un catalogue aussi consciencieusement fait que celui de Lille.

Les numéros 42 et 43 sont de beaux portraits placés par le livret aux inconnus. L'inventaire les donne à Pâris Pordone, qu'ils rappellent en effet. Le *Portrait d'un architecte*, tête intelligente et vigoureuse, m'a fait penser au moine de Vélasquez, acquis par le Musée en 1850. Le grand Piazzetta, l'*Assomption de la Vierge* (19), est un beau et vigoureux spécimen de la peinture vénitienne au siècle dernier : la composition, le dessin, la couleur, tout manque de style, mais tout est facile, spirituel, attrayant. Les deux Luca Giordano, *Combat de Turnus et d'Énée*, et *Énée guéri par Vénus* (7-8), offrent en effet tous les caractères de la peinture banale de cet artiste. Nous signalerons, pour achever l'école italienne, une belle tête de Lanfranc (15), une *Scène d'intérieur* (3) de Jacques Bassan, bon tableau éclairé par des effets de lumière singuliers et dont les femmes sont fort bien dessinées; un *Paysage*, par Salvator Rosa (28), et un charmant petit Conaletti (5), très-clair, très-fin, très-harmonieux.

Dans l'école flamande, on ne trouve rien d'antérieur à Rubens. Quant aux cinq tableaux que le Musée possède de lui, ils peuvent, sans lui faire tort, compter parmi ses œuvres médiocres. Il est vrai que la médiocrité de Rubens suffirait au génie d'une demi-douzaine d'autres. Le plus considérable, la *Descente de Croix* (106), est aussi le plus faible. L'imagination si riche, si facile, si inventive, du peintre semble fatiguée. Il est possible qu'involontairement le souvenir de la *Descente de Croix* d'Anvers fasse tort à celle-ci. La

Mort de Madeleine (107) a été donnée en 1805; elle était jadis à Gand dans l'église des Récollets; le caractère de l'un des anges, celui qui soutient la pauvre pécheresse mourante et lui montre le ciel, est des plus remarquables. Le *saint François et la Vierge* (108) est l'œuvre que je préfère; la Vierge, qui fait le centre du tableau, est d'un merveilleux éclat; la tête du saint est modelée avec cette crânerie et cette finesse qui font douter si Rubens peignait avec un balai ou avec une brosse de l'hermine la plus fine trempée dans les couleurs les plus délicates et les plus transparentes. On retrouve dans ce tableau le beau coloris absent de la *Descente de Croix*. Deux volets, dont l'un représente *saint Bonaventure* et l'autre *saint François*, fermaient jadis cette *Descente de Croix* dans l'église des Récollets et complètent le bagage de Rubens à Lille. Je regrette de n'avoir pas examiné attentivement la copie du *Miracle de saint Benoît*, dont j'ai admiré l'original à Paris chez M. Tencé. Cette copie, m'assure-t-on, rappelle avec une remarquable exactitude le chef-d'œuvre de M. Tencé. Le Musée est beaucoup plus riche en Van Dyck. Le *Christ sur la Croix* (172) est une composition de premier ordre, dont l'émouvante et magistrale simplicité ne peut être égalée que par la richesse et l'harmonie de couleur; la lugubre scène se détache sur un ciel noir où la nature en convulsion écrase des nuages pleins de tempêtes; le torse du Rédempteur, dont la tête manque peut-être de dignité, est d'un incomparable éclat; la Madeleine, à ses pieds, est vêtue d'une splendide robe jaune à dessins noirs. J'ai remarqué, au second plan, une figure vêtue d'une robe noire et d'un manteau rouge dont la tête est magnifique; la pauvre mère en pleurs, le visage noyé de larmes, élève vers son fils ses bras épuisés; dans le fond, les soldats regagnent Jérusalem avec les instruments du supplice. Cette toile laisse une grande impression, même après celles de Belgique, qui rendent difficile pour

Van Dyck. La tête de *Marie de Médicis* (75) est un beau portrait qui, toutefois, ne donnerait qu'une idée fort affaiblie du talent de Van Dyck si l'on n'en voyait pas d'autres. Un autre élève de Rubens, qui avait pris dans la succession de son maître l'énergie et la fécondité, comme Van Dyck s'était emparé de la finesse, Jordaens, est représenté par une *Étude de Vaches* (88) et une suite de quatre tableaux représentant les *Apôtres* (87). Je n'ai pas ces derniers assez présents à la mémoire pour en parler. Quant aux *Vaches*, elles sont brossées avec une fougue qui montre la science profonde de Jordaens ; pas une touche n'est posée à faux, et je défierais l'animalier le plus méticuleux d'y découvrir une faute d'anatomie. Il est regrettable que les trois tableaux attribués à Sneyders soient placés à une hauteur telle, que les détails en échappent aux yeux. Ils m'ont paru beaux tous trois. Je ne sais pourquoi le livret attribue à Adrien Van Utrecht un *Combat de coqs* (128), que l'inventaire de 1801 donne, avec beaucoup plus de raison, à Hondekooter. La touche est si facilement reconnaissable, qu'il est impossible que l'on s'y trompe. Sauf de rares exceptions, cet inventaire est exact et consciencieux et on n'y doit faire de changements qu'avec des précautions extrêmes.

Le grand Gaspard de Crayer, *Martyrs enterrés vivants* (66), ne souffre nullement du voisinage du *Christ* de Van Dyck. L'expression de la figure du saint que l'on va enterrer est de toute beauté. J'ai rarement vu de plus belles compositions de ce peintre, dont un voyage en Belgique apprend à discerner et à apprécier le mérite, et que le Musée de Paris ne fait connaître que très-imparfaitement. Je soupçonne ce tableau d'avoir été restauré et repeint, ce qui lui enlève de l'harmonie ; il faisait partie, ainsi que le suivant, *Pêche miraculeuse* (67), de l'envoi de 1803, et vient de Belgique. Les trois tableaux très-pâles, très-froids, de Philippe de Champaigne datent de la même époque.

L'*Annonciation* (61) est le moins vulgaire des trois, et encore est-il composé dans cette donnée routinière que Philippe de Champaigne a répétée à satiété dans ses Annonciations. A droite une Vierge appuyée sur un prie-Dieu et se détournant à demi pour écouter l'ange vêtu d'une robe blanche, ceint d'une écharpe bleue et tenant une branche de lis à la main.

L'école hollandaise, proprement dite, ne possède que fort peu de chose au Musée. J'ai pourtant remarqué une assez jolie *Marine* (129) de Van de Velde, signée, et dont l'importance est beaucoup diminuée depuis que le Musée Napoléon a acquis celle de M. de Morny.

Une magnifique *Guirlande de fleurs* (140), qui n'a aucun rapport avec Van Huysum, à qui quelques personnes l'attribuent; je verrais bien plutôt là un Gérard Leghers, moins sa sécheresse et avec une fraîcheur de coloris rare chez lui. Ce serait, dans ce cas, son chef d'œuvre.

Deux tableaux de *Fleurs*, de Rachel Ruysch (102-103), marqués sur l'inventaire de 1803 et qui perdent par le voisinage d'un beau *Bouquet* (85) de David de Heem, composé de cerises, de fraises, de roses et de volubilis. Cette peinture légère, claire, transparente, a conservé, au bout de deux cents ans, la fleur de touche du peintre. Elle est signée et datée : *De Heem, 1650*.

En pénétrant dans la troisième salle, on entre dans l'école française. Pour suivre l'ordre chronologique, j'indiquerai d'abord un Valentin assez important et fort bien composé, la *Tunique du Christ* (188), et une *Adoration des Mages* (190), du peintre tourangeau Claude Vignon. Le dessin a du caractère et rappelle des gravures du Caravage, chez qui Vignon avait étudié. Certains reflets chatoyants ont dû, plus tard, inspirer Mignard. Le Melchior, revêtu d'une longue robe rouge et portant des parfums dans un magnifique ostensor, serait remarqué partout. Une fois

de plus nous avons regretté, devant ce tableau, le manque de centralisation des Musées de province depuis cinquante ans. Cette œuvre, d'un homme fort illustre dans son temps et maintenant oublié, n'est d'aucun intérêt dans le Musée de Lille, et serait une bonne fortune pour le Musée de Tours, qui ne possède rien de Vignon. On voit quels importants services pourrait rendre à l'histoire de l'art le système des échanges admis entre les Musées de province.

Par Lebrun, dont le Musée possède un plafond assez faible, *Hercule et Cacus*, dont, par parenthèse, on eût dû respecter la forme ronde, nous arrivons à son élève Arnould de Vuez, la grande réputation lilloise. Le Musée est riche de trente-six tableaux de cet artiste, dont vingt, il est vrai, sont de petits portraits des anciens gouverneurs de la Flandre, depuis Lyderic jusqu'à Marie de Bourgogne. Des autres compositions, le *Saint Augustin distribuant sa fortune aux pauvres* (198) est le seul qui soit digne d'être remarqué; c'est un mélange des manières de Bourdon et de Lebrun fort atténuées. L'obscurité qui a enveloppé le nom de cet artiste est une justice, on peut s'en convaincre au Musée de Lille. Cependant il a joui d'une trop grande réputation durant sa vie; il appartient d'ailleurs trop intimement à la ville de Lille, pour qu'une digression en sa faveur ne soit pas indispensable ici. Nous empruntons les détails de sa vie à Descamps, qui lui a consacré, dans ses *Peintres flamands*, un long article biographique.

De Vuez naquit en 1642 à Oppenois, près Saint-Omer. Son père, tourneur de son état, suivait un régiment où sa pauvreté l'avait forcé à s'engager. Arnould était l'aîné de dix enfants que le ciel, dans sa colère, avait envoyés au pauvre diable. Il se débarrassa du premier en le plaçant chez un mauvais peintre de Saint-Omer, dont la profession principale était d'être juif. Celui-ci s'en débarrassa à son tour en l'adressant, sous prétexte de dispositions, au récollet

frère Luc, qui tenait à Paris une école de peinture. Frère Luc prit de Vuez en affection et lui donna des leçons pendant trois ans, après lesquels il l'engagea discrètement à aller se perfectionner en Italie. Arnould fut bien forcé d'y consentir et se dirigea vers Venise, où il avait un oncle chanoine de la cathédrale, à ce que dit Descamps, à qui nous laissons toute la responsabilité de cette assertion. Le chanoine accueillit bien ce neveu qui lui tombait du ciel, et lui donna, pour une copie de l'école d'Athènes qu'il lui apportait, une somme de cent cinquante ducats : une fortune pour le pauvre artiste. Avec cela, l'avenir était à lui. De Venise il se rendit à Rome, où la protection du prince Pamphile ne tarda pas à le faire connaître et à lui faire obtenir des commandes et des travaux. Cette protection fut même, dit-on, si influente, qu'elle excita la jalousie des autres artistes, et qu'un complot se forma contre la vie de cet intrus, qui venait sans façon prendre une part au gâteau dont chacun avait bien de la peine à emporter une miette. L'envie, on le voit, prenait à cette époque des formes nettes et précises : elle assassinait. Les artistes, avec le temps, ont reconnu l'insuffisance de cette manière. Toujours est-il que, contraint plusieurs fois de se défendre, de Vuez, qui tirait l'épée comme Callot et Cyrano, blessa plusieurs fois ses adversaires, et, en fin de compte, en tua un. Contraint de se cacher, il ne savait plus de quel bois faire flèche, lorsque Lebrun, qui appréciait d'autant plus son talent qu'il n'avait pas à y craindre un rival, l'appela à Paris en lui assurant une pension du roi. De Vuez y travaillait depuis quelque temps, quand un nouveau duel le força à déguerpir. Insulté dans un cabaret par un officier aux gardes, ils dégainèrent tous deux dans la salle même, avec les buveurs pour témoins selon l'habitude d'alors, et de Vuez eut l'honneur de passer son épée au travers du corps de son insulteur. C'était à cette époque peu de chose qu'un homme tué

en duel ; mais de Vuez n'avait pas d'assez puissantes protections pour que l'on fermât les yeux sur cette escapade. Il fut trop heureux de pouvoir aller faire oublier son habileté à tuer les gens à Constantinople, à la suite de l'ambassadeur.

Il y resta peu de temps, et put, au bout d'un an, reprendre ses travaux à Paris, où il trouva enfin une puissante protectrice dans la mère du prince Eugène, de la maison de Soissons. Cette princesse s'intéressa vivement à lui, lui fit de nombreuses et riches commandes, et finit par lui faire épouser une parente éloignée, Anne Dégré, dont le père était mort colonel et gouverneur de Calais. Peu de temps après ce mariage, Louvois, voulant donner un tableau à l'église de l'hôpital de Lille, y envoya de Vuez, qui se trouva bien de la réception qu'on lui fit, et demanda à Louvois la permission d'y rester. Depuis lors jusqu'à sa mort, arrivée en 1724 — il avait alors quatre-vingt-deux ans — de Vuez consacra tout son temps à orner les principaux édifices de Lille. Descamps, dans le dénombrement de ses œuvres, compte dans les églises de la ville cinquante-huit tableaux, et dans les abbayes environnantes trente-six œuvres, parmi lesquelles huit tableaux représentant la vie de saint Bruno. C'est assez dire que, si la postérité n'a pas fait grand bruit du mérite de de Vuez, une semblable fécondité suffirait à faire comprendre la renommée dont il a joui de son vivant, et l'intérêt que la ville pour laquelle il a tant travaillé porte à juste titre à cette gloire éteinte.

En reprenant notre examen, nous trouvons un Lafosse assez ordinaire, *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre* (168). Les deux Jouvenet donnés par le gouvernement au Musée, en 1849, m'ont paru indubitables. L'un est la répétition de la *Résurrection de Lazare*, du Musée du Louvre. On sait que Louis XIV, ayant entendu parler des quatre tableaux de Jouvenet pour l'église Saint-Martin-

des-Champs, voulut les voir et en commanda au peintre même une copie pour les Gobelins. L'autre est sans doute le tableau qui se trouvait avant la Révolution dans le chœur des Chartreux, et dont Dargenville dit qu'il était « un de ses plus beaux ouvrages pour l'ordonnance, le mouvement des figures et le coloris. » Lille possède de Restout, l'élève et le neveu de Jouvenet, la meilleure composition peut-être de cet artiste. C'est *Jésus et les disciples d'Emmaüs* (182). La composition est la même que celle du fameux tableau de Rembrandt. Le Rédempteur est vu de face entouré des deux disciples. Dans le fond, d'autres personnages assistent à la scène. Restout a mis dans cette composition une couleur plus vigoureuse et un dessin plus étudié que ceux que l'on trouve d'habitude chez lui. Le Christ particulièrement est fort remarquable. L'auréole qui entoure sa belle tête a un éclat et une intensité qui n'excluent pas l'harmonie. Cette composition figure sur l'inventaire de 1803. Elle était placée, avant 89, dans une église de Paris.

On sait combien, au siècle dernier, étaient à la mode les grisailles de Sauvage, qui, en ce genre, montra un véritable talent. Mais ce talent se développait surtout dans les infiniment petits. J'ai vu des dessus de tabatières, des boîtes à mouches, des médaillons de meubles, qui peuvent passer pour des chefs-d'œuvre de goût et de délicatesse. Lille n'a rien à offrir en ce genre. Le bas-relief numéro 114 n'est qu'un document historique; il ne vaut pas, à beaucoup près, les deux grisailles de son maître, Geeraerts, placées sous les numéros 81 et 82. Le portrait de Sauvage, par Donvé, est placé au Musée. Il est d'un dessin vulgaire, mais d'une assez bonne couleur.

Il ne faudrait pas juger Louis Watteau et son fils, François-Joseph, d'après leurs œuvres de Lille. Elles sont, il faut bien l'avouer, franchement mauvaises. Ces deux artistes, le fils surtout, étaient cependant des gens de mérite, et, en

leur rendant la justice qui leur est due, nous avons, à propos du Musée de Valenciennes, indiqué les œuvres qui les font apprécier. Les cinq compositions placées sous les numéros 227-231 font penser à des peintres d'enseigne. Pour l'honneur de leur réputation, on devrait enlever ces sortes de choses.

Des deux peintres connus sous le nom de *Watteau de Lille*, c'est le fils, François-Joseph, qui eut le plus de talent. Bien que la similitude de nom et le lieu de naissance fassent présumer avec raison qu'ils étaient parents d'Antoine Watteau, il n'est rien moins que prouvé, cependant, que celui-ci fût l'oncle de Louis-Joseph. On voit, en 1755, Louis-Joseph succéder à M. Dachon à l'Académie de Lille. C'est à peu près à cette époque que, voulant faire étudier ses élèves d'après le modèle nu, cette innovation fut jugée si scandaleuse par les pudiques magistrats de cette ville, que lui et son collègue, M. Tillier, furent destitués et forcés de quitter Lille. Plus tard, cependant, il fut réintégré dans ses fonctions, et en 1795 il fit l'inventaire des objets d'art déposés à la municipalité. Ce travail fut le dernier acte de sa vie publique. Il mourut à Lille le 27 août 1798.

Son fils, Louis-François-Joseph, était né à Valenciennes le 19 août 1758. C'est lui plus particulièrement qui est connu dans l'histoire des arts sous le nom de *Watteau de Lille*. Ce sont ses dessins à la plume lavés au bistre, ses scènes champêtres, ses villageoises coquettes, ses bergers minces, hauts sur jambes, ses bergères qui rappellent parfois celles de Huet, qui lui ont valu cette réputation. *Watteau de Lille*, comme son illustre homonyme, a fait beaucoup de dessins pour éventails, pour dessus de porte, pour chaises à porteurs, pour traîneaux. Après avoir obtenu la médaille d'honneur à l'Académie de Lille, il alla, en 1774, étudier à Paris sous Durameau. A son retour, en 1786, il fut nommé professeur adjoint à son père à l'école de dessin

de la ville; en 1798, professeur en chef, et en 1812 directeur. Il était à cette époque conservateur adjoint du Musée avec M. Blarembeghe, et conserva ces fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1823. Je le répète, les trois tableaux que le Musée possède de lui, la *Procession de Lille, en 1780*, la *Broderie*, une *Escarmouche de cavalerie*, ne donnent aucune idée du talent coquet et musqué de cet artiste, qui ne peut être jugé qu'à Valenciennes.

François Watteau finit la série de l'ancienne école française et commence celle des peintres contemporains. Sous ce rapport, le Musée est fort libéralement partagé, et la salle qui leur est consacrée contient des toiles dont la plupart ont été vivement remarquées lors de leur apparition. Nous indiquerons sans nous y arrêter :

La Folie d'Haydée (267), par M. Muller.

Une *Après-dînée à Ornans* (157) Salon de 1849. Ce tableau de M. Courbet est loin d'être mauvais. Le sujet est certainement plus vulgaire que celui choisi par M. Muller; mais le dessin et la couleur le sont beaucoup moins.

Un fort beau paysage de M. Lavielle, le *Plateau de Belle-Croix, à Fontainebleau* (273). Salon de 1851.

Une magnifique *Vue de Fontainebleau* (187), par M. Troyon.

La Bataille d'Hondschoote (169), par M. Eugène Lami. Le paysage de ce tableau est de Jules Dupré, qui ne retrouve plus d'aussi heureuses inspirations.

Sixte-Quint bénissant les marais Pontins (172), par M. Rudolph Lehmann. Cette grande toile froide et pâle est assez habilement composée.

La Mort de l'espion Morris (183), par Camille Roqueplan.

Jeanne la Folle (186), par Steuben, grande peinture mélodramatique et naïve qui ne possède aucune qualité d'art.

Et enfin, pour couronner cette énumération, un chef-d'œuvre de M. Delacroix, *Médée*, que nous nous rappelions avec bonheur et qui était le but secret de notre pèlerinage à Lille. On n'a pas oublié l'impression produite par ce tableau au Salon de 1838, ainsi que les critiques amères, les admirations forcenées qu'il suscita. Vue à quatorze ans de distance, la *Médée* est toujours aussi belle. Ses qualités ont plutôt augmenté. Je ne crois pas que, comme impression, comme science de l'harmonie et de la couleur, comme puissance de mouvement, les plus grands coloristes, Rubens, Titien, Véronèse, aient jamais été plus loin. J'engagerais surtout ceux qui accusent E. Delacroix de ne pas savoir dessiner à aller examiner attentivement la poitrine et la gorge de la *Médée*, et l'enfant qu'elle tient sous le bras droit. Par une heureuse inspiration, le peintre, en appelant la lumière sur les tons roses et délicats des épaules et de la poitrine, a mis le haut de la figure et les yeux dans l'ombre. Ce parti pris donne à la figure de la belle magicienne un caractère d'étrangeté et d'énergie qui fait frissonner. Si l'on doit se détourner pour aller à Valenciennes admirer le *Martyre de saint Étienne*, le Musée de Lille, ne contient-il que la *Médée*, mériterait le même honneur.

Il nous reste, pour compléter cette description, à parler d'une annexe du Musée qui en fait un établissement unique en France, et qui, par conséquent, mérite une mention particulière. Je veux parler de la belle collection de dessins connue sous le nom de Musée Wicar. Mais, avant d'en citer les principales œuvres, il est nécessaire de dire comment Lille s'en trouve possesseur.

En 1797, le Directoire donna l'ordre à M. Wicar, de Lille, de s'adjoindre à la commission des arts qui allait visiter l'Italie à la suite de nos victoires, et de désigner les chefs-d'œuvre destinés au Musée français. M. Wicar était depuis douze ans à Rome, où il avait accompagné David lorsque

celui-ci s'y rendit pour exécuter son tableau des *Horaces*, et où lui-même fit une composition, la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, placée maintenant au Musée de Lille sous le numéro 232. M. Wicar s'acquitta avec intelligence de ce soin, et, redevenu libre en 1800, se fixa à Rome, qu'il ne quitta qu'en 1807, lorsque le roi Joseph l'eut choisi pour diriger l'Académie de Naples. Il y resta peu de temps et ne tarda pas de revenir à Rome s'occuper d'augmenter la collection de dessins qu'il avait commencée en 1790, et à laquelle il donna tout son temps jusqu'à sa mort, arrivée en 1834. Il avait légué en mourant cette collection à sa ville natale, qui reçut les caisses qui la contenaient en septembre 1835. On comprend qu'occupé pendant quarante-quatre ans du soin de réunir des dessins à une époque où la passion des collections d'art était loin d'avoir atteint le développement auquel nous assistons de nos jours, M. Wicar ait pu réunir des pièces de toute beauté ou d'un intérêt de premier ordre. Aussi, tout en tenant compte d'une grande quantité de dessins médiocres, il est impossible de ne pas regarder le Musée Wicar comme la plus riche collection depuis celle de Paignon-Dijonval. Un goût bien délicat n'a certainement pas présidé à sa formation, et, dans les douze ou quinze cents pièces qui le composent, il y en a un bon quart qui n'offre aucun intérêt; mais ce qui reste suffit encore pour mériter l'attention et souvent l'admiration de tout amateur éclairé et impartial.

Nous enregistrons sans ordre et comme ils se présentent à notre mémoire ceux dont nous avons gardé le souvenir le plus précis :

Poussin. — *Massacre des Innocents*. Dessin à la plume.

Francia. — Curieuse suite de dessins.

Sansovino. — Pierre tombale d'un caractère plein d'austérité et d'élévation.

Titien. — *Femme entourée d'enfants*. Fort beau dessin de plusieurs couleurs.

Rembrandt. — *Homme travaillant à la lueur d'une chandelle*. Dessin à la plume. Magnifique.

Jean Bellin. — *Vierge tenant l'Enfant dans ses bras*. Ce dessin rappelle le groupe en marbre de Bruges attribué à Michel-Ange.

Jules Romain. — *Femme nue traînée devant un homme*. Dessin à la plume. Capital.

Raphaël. — *Adoration de la Vierge*. Dessin à l'encre mis aux carreaux.

— *Des Gens qui se sauvent*. Dessin à la plume de toute beauté.

— Groupe du Zodiaque de la chapelle Chighi. Dessin au crayon rouge. Il prouve que Raphaël dessinait ses figures nues avant de les habiller. Cette méthode est discutable.

Les deux têtes sur papier vert attribuées à Raphaël se rapprochent beaucoup plus de la manière de Léonard.

Van-Eyck. — *Femme au pied d'une cathédrale inachevée*. C'est la répétition du dessin du Musée d'Anvers. On sait qu'il en existe des *fac-simile* faits, en 1769, par Van-Hoorde, et dont un se trouve à Bruges. Je n'ai pas le dessin de Lille assez présent à la mémoire pour me permettre une mauvaise plaisanterie à son égard.

A. Durer. — Tête d'homme. Beau dessin à la plume.

Fra Bartholomeo. — *Adoration de la Vierge*. Dessin au crayon noir. Esquisse du tableau de Paris.

Baccio Bandinelli. — Etude de femme. Dessin au crayon rouge. Plein de grâce, de morbidesse, d'élégance. Avec le caractère puissant et sauvage que l'histoire prête à Bandinelli, avec le peu qui reste de lui, ce charmant dessin me semble douteux.

Michel-Ange. — *Un homme arrêtant un cheval qui se cabre.* Dessin à la plume.

— *Sibylle tenant un bâton.* A la plume aussi. Ces deux dessins sont superbes.

— Collection de deux cents dessins d'architecture. Ce sont, je crois, des études, des épures, pour l'église de Saint-Pierre de Rome. On m'avait beaucoup vanté ces dessins, qui peuvent offrir de l'intérêt à un architecte pour composer une monographie de cette basilique, mais auxquels on ne peut reconnaître aucune autre valeur.

Tous ces dessins, placés dans une salle éclairée par en haut et par une paroi, sont rangés avec beaucoup de soin, sur de doubles pupitres appuyés perpendiculairement aux parois et laissant entre les deux files un espace de cinq pieds qui permet de pénétrer facilement dans l'intervalle qui sépare chacun d'eux. En outre, pour que la lumière, si pernicieuse à ces légères productions, n'achève pas de les ronger, ils sont placés sous des voiles verts que l'on tire dès que le public est écoulé.

Mais le plus bel ornement de cette salle, la pièce la plus rare et la plus précieuse qu'elle contient, est la charmante tête de jeune fille en cire colorée placée dans la niche du milieu. M. Blancart-Evrard en a publié une photographie qui est entre les mains de tout le monde. Je ne m'arrêterai pas à discuter l'opinion qui attribue cette sculpture à Raphaël. Rien ne l'autorise et rien ne la justifie. Il ne faut pas être bien profondément versé dans la connaissance des principaux caractères des diverses écoles d'Italie pour juger à première vue qu'elle appartient bien plutôt à l'école de Léonard qu'à celle de Raphaël, et, comme Léonard pas plus que Raphaël n'ont laissé de sculptures, s'il fallait absolument la placer sous le patronage d'un de ces noms illustres, celui de Léonard de Vinci serait beaucoup plus vraisemblable

que celui de Raphaël. Mais cela n'était nullement nécessaire. L'auteur de cette délicieuse production est et restera inconnu. A la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, cette habitude de modeler en cire était répandue dans toute l'Italie ; les artistes qui s'y livraient étaient en grand nombre, et il est probable que la maquette du Musée Wicar est l'œuvre d'un artiste modelleur qui avait fréquenté l'atelier du Vinci.

C'est une tête de jeune fille de quinze à seize ans, un peu plus petite que nature. Les cheveux, séparés sur le front, coulent légèrement le long des tempes et vont se rattacher derrière la tête. Le cou est tourné à gauche. Les yeux n'ont pas de prunelles et les lèvres ont été colorées en vermillon. L'enduit coloré qui était appliqué sur cette cire a pris avec le temps une teinte boisée d'une impression fort désagréable. Mais, lorsque l'on a surmonté cette première sensation, il est impossible de ne pas admirer la finesse, la grâce, l'élégance, la douceur, l'ensemble mélodieux et délicat de cette physionomie, où les grâces naïves de l'enfance se confondent avec le charme rêveur des premières jeunesses.

Au moment où j'ai visité le Musée, le catalogue de la collection Wicar n'était pas encore publié.

Il me reste, en finissant, à féliciter le conservateur, M. Reynart, de l'excellent entretien de la belle collection confiée à ses soins, et de l'attention scrupuleuse qui a présidé à la confection du livret. Les erreurs qu'il contient sont insignifiantes, tandis que les renseignements qu'il donne sont contrôlés avec une sévère critique et un vif sentiment de l'art. Le touriste curieux y trouvera de quoi occuper son désœuvrement, l'artiste et l'historien y trouveront de quoi exercer leurs études et éclairer leurs recherches. Il est digne, en un mot, du Musée qu'il fait connaître.

L. CLÉMENT DE RIS.

XVIII

VENTE DE LA GALERIE DE LA DUCHESSE D'ORLÉANS

Cette galerie était célèbre par quelques tableaux hors ligne; elle n'était pas déshonorée comme celle du feu roi par les barbouillages de cette mauvaise école qu'on pourrait appeler la dégénérescence de David, qui lui-même était une dégénérescence des anciens. La mort n'enfante que la mort. La duchesse d'Orléans a un goût très-rare. Le duc d'Orléans, qui avait commencé la galerie, n'encourageait lui-même que les vrais artistes; aussi les amateurs qui ont suivi la vente n'ont-ils rien vu passer sous leurs yeux qui n'ait eu, quel que soit le point de vue, le caractère des œuvres consacrées. C'est Decamps qui a été le roi de la vente avec sa *Bataille des Cimbres*, son *Joseph vendu par ses frères*, et son *Samson combattant les Philistins*. M. Ingres, avec sa *Stratonice* et son *OEdipe*, ne venait qu'après lui. M. Scheffer, avec son *Christ consolateur* et sa *Francesca di Rimini*, ne venait qu'après M. Ingres. Après M. Scheffer, M. Delaroche. Après M. Delaroche, M. Eugène Delacroix, qui, malgré des œuvres éclatantes, n'était guère là que pour mémoire.

Voici les prix des adjudications et les noms des adjudicataires :

La *Samaritaine*, par M. Aligny, 750 fr., à M. Chardon Lagache; *Campagne de Rome*, par le même, 1,000 fr., à M. Gambard, de Londres; *Lévrier d'Afrique*, par madame d'Alton, 280 fr., à M. Chardon Lagache; le *Médecin*

de campagne, site de Normandie, par M. de La Berge (sur panneau), 4,000 fr., à M. Loiseau; l'*Angelus dans la campagne de Rome*, par M. Bodinier, 7,800 fr., à M. Haro; le *Page et la Courtisane*, par Bonington, 8,200 fr., à M. le marquis d'Hertford; *Tentation de saint Antoine*, par M. Brune, 1,120 fr., à M. le duc de Trévise; le *Chemin de Narni*, effet du soir, par M. Cabat, 3,200 fr., à M. le comte Duchâtel; l'*Ange et le Fils de Tobie*, par le même, 1,500 fr., à M. Van Isaker; le *Lac Narni*, par le même, 2,700 fr., à M. Stevens; le *Jardin Beaujon*, par le même, 2,300 fr., à M. Davin; *Vue d'Italie*, soleil levant, par M. Corot, 2,200 fr., à M. de Saint-Aignan Boucher; l'*Ile de Capri*, par le même, 700 fr., à M. Delanoue; *Bataille des Cimbres*, par M. Decamps, 28,000 fr., à M. Vastapani, de Bordeaux; *Joseph vendu par ses frères*, par le même, 37,000 fr., à M. le docteur Véron; *Samson combattant les Philistins*, par le même, 20,500 fr., à M. le comte Demidoff; *Assassinat de l'évêque de Liège*, scène de *Quentin Durward* (Walter Scott), par M. Eugène Delacroix, 4,800 fr., à M. Villot; *Intérieur d'un couvent, l'amende honorable*, par le même, 3,105 fr., à M. Van Isaker; *Hamlet et le Fossoyeur*, « Hélas! pauvre Yorick... je l'ai connu. » (*Hamlet*, acte v), par le même, 6,300 fr., à M. André Cottier; le *Prisonnier de Chillon*, par le même, 4,700 fr., à M. Moreau, agent de change; *Arabe près d'un tombeau*, par le même, 2,150 fr., à M. Gambard, de Londres; la *Mort du duc de Guise*, par M. Paul Delaroche, 52,500 fr., à M. le duc d'Aumale; *Pacage en Normandie*, par M. Flers, 1,720 fr., à M. Chardon Lagache; *Quatre Victoires déroulant une tapisserie qui représente le tombeau de Sainte-Hélène*, par Gérard, 1,680 fr. au Musée du Louvre; *Intérieur d'un cloître, Abeilard recevant une lettre d'Héloïse*, par Granet, 1,750 fr., à M. le duc de Galiera; *Vue du Tréport*, par M. Gudin, 7,200 fr., à

M. Royer; *Vue prise dans la forêt de Compiègne*, par M. Paul Huet, 1,500 fr., à M. Trubert; *Paysage italien*, par le même, 815 fr., à M. ***; *l'Embouchure de la Seine*, par le même, 665 fr., à M. Delicourt; *Vue du château d'Eu*, par le même, 600 fr., à M. Gambard, de Londres; *Stratonice*, par M. Ingres, 63,000 fr., à M. le comte Demidoff; *Œdipe consultant le Sphinx*, par le même, 12,500 fr., à M. le comte Duchâtel; *Alchimiste dans son laboratoire*, par M. Eugène Isabey, 7,700 fr., à M. Goupil; quatre tableaux de chasse faisant pendant : *l'Ébat*, *le Relancé*, *l'Hallali* et *la Curée*, par M. Jadin, 17,000 fr., à M. de Vatry; *Vaches à l'abreuvoir*, par le même, 1,750 fr., à M. Henri Paul; *Vue de Provence (Aiguesmortes)*, par le même, 1,130 fr., à M. Gambard, de Londres; les *Cascines de Florence*, par le même, 380 fr., à M. Gambard; la *Duchesse d'Orléans lisant le bulletin de la victoire d'Astenbeck (1757)*, première esquisse d'un tableau qui figurait dans la galerie de l'histoire du Palais-Royal, détruite en 1848, par Alfred Jehannot, 1,300 fr., à M. le marquis d'Hertford; *Mort de Duguesclin*, par Tony Jehannot, 2,100 fr., à M. le comte Demidoff; la *Fille de Jephté*, par M. Henri Lehman, 5,000 fr., à M. Jules de Lesseps; *Danse bretonne*, par M. Leleux, 1,950 fr., à M. Goupil; *Marine*, par M. Lepoittevin, 565 fr., à M. Scribe; *Mosquée*, site de la Basse-Égypte, par Marilhat, 6,600 fr., à M. le comte Demidoff; le *Moribond*, par M. Meissonier, 4,100 fr., à M. Lamme, directeur du musée de Rotterdam; *Michel-Ange soignant son domestique malade*, par M. Robert-Fleury, 4,500 fr., à M. le comte Demidoff; le *Lion amoureux*, par M. Camille Roqueplan, 15,500 fr., à M. le marquis d'Hertford; *l'Antiquaire*, par le même, 30,000 fr., à M. le duc de Galiera; *Forêt de Compiègne (panneau)*, par M. Th. Rousseau, 910 fr., à M. Bocquet; *Françoise de Rimini*, par M. Ary Scheffer, 43,600 fr., à

M. Vastapani, de Bordeaux ; le *Christ consolateur*, par le même, 52,500 fr., à M. Lamme, directeur du Musée de Rotterdam ; le *Giaour*, par le même, 23,500 fr., à M. Pescatore ; *Medora*, par le même, 19,500 fr., pour le Musée de Rotterdam ; *Jeanne d'Arc conduite au bûcher*, par M. Henri Scheffer, 8,155 fr., à M. Delahaye ; la *Mort du Corrège*, par M. Tassaert, 870 fr., à M. Van Isaker ; *Paysage (site d'Italie)*, par M. Bellel, 380 fr., à M. Goupil ; *Dernière scène de Lucrèce Borgia* (aquarelle), par M. Louis Boulanger, 340 fr., à M. Gambard, de Londres.

La vente de ces cinquante-neuf tableaux a produit la somme de 535,565 fr.

Les jours suivants, on a vendu les objets d'art.

Cinq groupes de Barye : 1° *La Chasse au Tigre*, 4,100 fr., à M. le comte Demidoff ; 2° *la Chasse à l'Élan*, 4,900 fr., à M. le comte Demidoff ; 3° *la Chasse à l'Ours*, 7,100 fr., à M. le comte Demidoff ; 4° *la Chasse au Buffle*, 4,500 fr., à M. Lutteroth ; 5° *la Chasse au Lion*, 3,000 fr., à M. Montessier.

Quatre autres petits groupes de Barye, combats d'animaux : 1° *Aigle et Élan*, 1,200 fr., à M. Gambard, de Londres ; 2° *Lion et Sanglier*, 1,005 fr., à M. *** ; 3° *Léopard et Biche*, 900 fr., à M. Béjot, agent de change ; 4° *Buffle et Serpent*, 950 fr., à M. le comte Alphonse d'Hautpoul.

Au nombre des objets formant le grand surtout de table, se trouvaient des coupes, des vasques en bronze doré chargées de poissons et de gibiers, avec des attributs, le tout exécuté par MM. Barye, Klagmann, Fratin, Pradier, Pascal, etc. La coupe aux oiseaux a été vendue 2,850 fr., à M. Gambard, de Londres ; la coupe aux poissons, 2,600 fr., à M. Vittos ; deux coupes à fruits, 3,900 fr., à M. Gambard, de Londres ; deux autres coupes à gibiers, 5,800 fr., à M. Denière ; une pièce de milieu en bronze doré, avec

nielles, ornements et attributs modelés par Klagmann et Fratin, 3,000 fr., et une autre moins grande, 5,900 fr., à M. Gambard; un soubassement en bois noir, avec incrustations de cuivre, moulures dorées et pierreries, 1,550 fr., à madame de Vatry; un deuxième, 700 fr.; un troisième, 460 fr., à M. Escudier; une autre pièce de milieu, avec ornements modelés par Janet, le couronnement par Feuchères, et les bas-reliefs par Cavalier, 3,000 fr., à M. Gambard; six paires de candélabres en bronze doré, à huit lumières, ornés de nielles et de pierres de couleur, et à la base de figures de J. Feuchères, 10,600 fr., à M. Gambard, de Londres; deux coupes en bronze doré, avec pierres de couleur et nielles (les vasques supportent des fruits; à la base de chacune d'elles sont des figures dues à M. Feuchères, et représentant les peuples cultivateurs), 3,900 fr., à M. Gambard, de Londres; une pièce de coin, avec bas-relief de M. Klagmann, 3,000 fr., à M. Galignani; deux autres, 4,100 fr., à M. Lerolle.

Deux chameaux en bronze doré, 1,300 fr., à M. Gambard, de Londres; une garniture de cheminée en bronze doré et argenté, ornements en relief, style de la Renaissance, composée d'une pendule et de deux vases, 1,200 fr., à M. Gosse; une autre garniture de cheminée en bronze doré, composée d'une pendule surmontée d'un lion, et de deux vases, 1,170 fr.; *Combat entre chien et chat*, groupe de Rouillard, 555 fr., à M. Béjot; un masque de Napoléon en bronze, la tête ceinte d'une couronne de laurier, reposant sur un oreiller, 250 fr.; le même masque, sans oreiller et sans couronne, 52 fr.; deux grandes et belles jattes en porcelaine du Japon, sur socles en marbre portor, 1,820 fr., à M. le comte Duchâtel; une garniture de console, en porcelaine gros bleu de Sèvres, 1,080 fr., à M. Rutter; une coupe de porphyre vert de Suède, 855 fr., à M. Rousselle; deux vases de porphyre gris, sur base de porcelaine violet,

660 fr., à M. Béjot ; deux petites armures équestres en acier poli, 615 fr. ; une jardinière en bronze doré, style Louis XIV, 1,000 fr., porcelaine de Chine, montée sur bronze doré, 505 fr. ; une coupe en bronze argentée et dorée, 660 fr., etc.

Le service de dessert de quarante-huit pièces, dessins et sculptures de M. Klagmann, composé de douze assiettes montées à deux rangs, de douze corbeilles ovales à fruits, et de vingt-quatre compotiers, a été vendu en détail et a été très-recherché. Ainsi, trois corbeilles ovales, six compotiers et trois assiettes montées, ont été adjugés 17,354 fr. à M. Galignani ; deux corbeilles ovales, deux assiettes montées et deux compotiers, 9,290 fr., à M. Denière ; deux compotiers creux et deux plats, 4,800 fr., à madame la duchesse de Trévise ; une corbeille ovale, un compotier plat et une assiette montée, 5,540 fr., à madame Michel Chevalier ; une corbeille ovale et six compotiers plats, 9,050 fr., à M. Montessier ; deux corbeilles ovales, 4,200 fr., à madame de Vatry ; un compotier, 1,100 fr., à madame *** ; une assiette montée, 1,500 fr., à M. Ramfenn ; un compotier rond, 1,130 fr., à M. le comte Alphonse d'Hautpoul ; deux assiettes montées, 3,010 fr., à M. Sellière ; une corbeille ovale, 2,100 fr., à M. Guyot ; deux compotiers creux, 2,410 fr., à M. Odier ; deux assiettes montées, 3,100 fr., à M. Gambard, de Londres ; deux assiettes montées, 2,700 fr., à M. Alexis de Pomme-reu ; une corbeille ovale, 2,010 fr., à M. Alfaro, etc.

Douze cavaliers en bronze doré, de différents pays et de diverses époques, modelés par MM. Pradier, Feuchères, Guérard, E. Lami et Antonin Moyne, faisant partie du grand surtout, ont été adjugés : un piqueur Louis XV, 500 fr., à madame la duchesse de Trévise ; un autre, 500 fr., à M. Asseline ; un cavalier arabe, 500 fr., à M. M*** ; un autre, 495 fr., à M. Montessier ; un Tartare, 350 fr., à

M. Montessier; un autre, 340 fr., à M. Collin; deux fauconniers, par Antonin Moyne, 770 fr., à M. Goupil; deux autres, 710 fr., à M. Syées; un Circassien, 455 fr., à M. Mackensie; un autre, 485 fr., à M. M***.

La vente totale a produit 800,000 fr. Les objets d'orfèvrerie se sont vendus beaucoup moins cher qu'ils n'avaient coûté. En revanche, les tableaux se sont vendus beaucoup plus cher, ce qui prouve une fois de plus qu'un bon tableau est une fortune qui s'augmente de jour en jour, même en traversant les révolutions. Qui aurait dit, il y a dix ans, à madame la duchesse d'Orléans, que tel tableau de Decamps, qui lui coûtait 4,000 fr., lui rapporterait 40,000 fr., argent de France, dans son exil? les tableaux, comme on voit, sont les amis les plus fidèles des princes.

On a remarqué, avec quelque chagrin, que les orléanistes — ceux-là qui étaient absents au 24 février 1848 — étaient aussi absents à cette vente célèbre; les courtisans sont moins sûrs que les tableaux et coûtent plus cher.

LORD PILGRIM.

Février 1855.

XIX

LES ILLUSTRES LOGÉS AU LOUVRE

SOUS LOUIS XIV*

Il se trouve plusieurs appartements sous la grande galerie du Louvre, occupés par des personnes qui excellent

* Ces pages sont extraites des *Recherches et singularités de la ville de Paris*, par un curieux de 1706, Germain Brice.

dans les arts. Henri IV a été le premier qui a accordé cette grâce à quelques illustres de son temps ; et, par des lettres expédiées en 1608, il leur donne le privilège de travailler indépendamment de tous les autres maîtres du royaume : ce qui a été confirmé par plusieurs arrêts authentiques donnés depuis ce temps-là.

Voici les noms de ceux qui les occupent à présent , à commencer par l'extrémité du côté du vieux Louvre.

Berrin, excellent dessinateur pour des pompes funèbres, feux d'artifices, fêtes galantes, carrousels. Il donne aussi de très-beaux dessins pour des tapisseries, des vaisseaux et des pendules. On a plusieurs cheminées de son invention fort estimées ; mais en quoi il a le plus heureusement réussi, a été dans les habits et dans les décorations de théâtre. Il a un cabinet nombreux, dans lequel on trouve, avec des tableaux rares, une quantité fort grande d'excellents dessins, entre lesquels les siens ne sont pas la moins belle partie.

Martinot, horlogeur habile, duquel on voit des ouvrages d'une invention ingénieuse. C'est lui qui a fait une sphère armillaire mobile, par le moyen d'un mouvement de montre, que l'on voit dans un des cabinets à Versailles, qui est une pièce curieuse dans son espèce.

Silvestre, dessinateur, a un cabinet orné d'un plafond peint par Boulogne, et plusieurs excellents tableaux. C'est lui qui a montré à dessiner à monseigneur le duc de Bourgogne et à messeigneurs les ducs d'Anjou et de Berry.

Coypel fils, peintre du roi et de Son Altesse Royale.

Jean Donneau de Vizé, écuyer, auteur d'un très-grand nombre de pièces qui ont eu, dans leur temps, un succès extraordinaire. Le *Mercur galant*, commencé en 1672, interrompu après en avoir fait six volumes, repris en 1677, à la sollicitation du public, monte à présent à près de cinq cents volumes. Il a eu beaucoup de part à la tragédie de *Circé*, et la comédie de *l'Inconnu*, qui ont paru l'une et

l'autre sous le nom de Thomas Corneille ; et la *Jobin* ou la *Devineresse*, est toute de cet auteur. Il a mis au jour plus de trente volumes sur différents sujets, du nombre desquels sont les *Nouvelles galantes et comiques*, et l'*Amour échappé* ; mais, le plus considérable de ses ouvrages est l'*Histoire du Roi*, en dix volumes in-folio, qui doit monter à plus de vingt volumes, dont on ne tire qu'un fort petit nombre d'exemplaires ; parce que ce grand ouvrage ne doit être donné au public que lorsqu'il sera imprimé en plus petits caractères. L'appartement qu'il occupe lui a été accordé après la mort de l'abbé Vittorio Sir, qui avait mis au jour quantité de mémoires curieux pour servir à l'histoire ; ce qui fait voir que les logements de la galerie ne sont pas toujours donnés à des artisans, mais aussi à des personnes distinguées par leur esprit.

Coustou, sculpteur de l'Académie.

Piraub, arquebusier, chez lequel on trouve des ouvrages d'une rare beauté.

Des Portes, peintre excellent, possède divers talents qui se trouvent rarement ensemble. Il excelle en fleurs, en fruits et en animaux de toutes les espèces ; avec cela il réussit parfaitement dans les figures, qu'il peint avec beaucoup d'art.

Chatillon, graveur en tailles douces, s'occupe aussi à travailler en émail.

Nocret, peintre.

Turet, horloger, profond dans les mathématiques ; ce qui lui a donné occasion de faire de grandes découvertes pour sa profession.

Loire, orfèvre.

François Girardon, sculpteur du roi, dont on a déjà parlé plusieurs fois, amasse depuis très-longtemps un cabinet des plus beaux de l'Europe sans contredit, ce que l'on peut avancer hardiment, après avoir vu les plus considéra-

bles et les plus estimés de toute l'Italie, qui sont fort inférieurs à celui-ci. On ne trouve point ailleurs une plus grande quantité de sculpture antique et moderne, et d'un plus beau choix ; des statues, des bustes, des vases, des bas-reliefs de marbre et de bronze, des urnes antiques d'un dessin particulier, des esquisses et des dessins de la propre main des plus grands maîtres italiens et français. Il conserve plusieurs morceaux de Jean de Boulogne, réparés par Antoine Sousine-Florentin, et un grand nombre de modèles de François Quenoy, surnommé le Flaman, sculpteur des plus excellents de son temps, qui a fait dans Saint-Pierre le beau saint André que tout le monde admire. On compte dans ce cabinet jusqu'à soixante et dix morceaux différents en terre cuite de cet habile maître. Avec ces belles choses, on voit les bustes antiques des philosophes et des hommes illustres très-bien conservés, entre lesquels est celui de la déesse Isis qui est de bronze, trouvé dans les ruines d'une vieille tour ici à Paris, comme on l'a déjà dit ; et mille autres singularités de cette sorte, comme une momie entière, des lampes sépulcrales, des lacrimatoires, des lares, des idoles, des amulettes que les femmes portaient à leur cou pour devenir fécondes, des sphinx et des harpocrates, que les anciens Égyptiens mettaient dans leurs tombeaux. Toutes ces pièces sont arrangées dans une galerie qui en est toute remplie ; de même que d'autres chambres voisines, dont on verra bientôt un grand volume d'estampes, auquel on travaille assidûment, dessinées et gravées très-correctement, qui contiendra aussi tous les ouvrages du même maître qui sont en grand nombre.

Eusèbe Renaudot, de l'Académie française et de l'Académie des médailles, a le privilège de la gazette, de laquelle il fait toutes les semaines un très-grand débit. Il est petit-fils d'un médecin qui l'a commencée en 1631. L'abbé Renaudot a un autre appartement dans la rue de Richelieu,

où l'on voit une bibliothèque très-propre, arrangée avec beaucoup d'art.

Boul, ébéniste, dont les ouvrages de marqueterie sont fort recherchés des curieux. On admire surtout le cabinet de monseigneur, qu'il a fait à Versailles, où le parquet est d'une singulière beauté.

Vigarani, habile pour les forces mouvantes, pour les décorations de théâtre, et pour la conduite des grands spectacles.

Mauger, graveur pour les médailles.

Balin fils, orfèvre.

Balin père, peintre.

Bidault, horlogeur.

Vancleve, sculpteur.

Le Bast, faiseur d'instruments de mathématiques.

Montarcy, joaillier du roi, a un cabinet rempli de tableaux des plus grands maîtres, de bronzes, de bijoux précieux, de porcelaines rares, de vases de cristal de roche et de mille curiosités d'un goût exquis et d'un grand prix. Ces belles choses sont dans sa maison, située à l'extrémité du cul-de-sac de Saint-Thomas-du-Louvre.

Bailly, peintre en miniature.

Fontenay, peintre fleuriste.

Baudet, graveur en tailles-douces, de qui on a plusieurs estampes d'après les plus beaux tableaux de Poussin, et de quelques autres fameux maîtres, entre les autres de l'Albane, dans la manière desquels il a entré parfaitement.

Le Moine, excellent peintre d'ornements et de grotesques.

L'imprimerie royale se trouve dans la même suite. Les impressions admirables qui en sont sorties, ont fait convenir à toute l'Europe que l'on ne pouvait aller plus loin ; et l'on a fait autrefois des dépenses extrêmes pour de grands ouvrages que l'on y a imprimés. Jean Anisson, né à Lyon, en est à présent directeur.

Coytel père, né à Paris, peintre habile, qui après la mort de Pierre Mignard, premier peintre du roi, arrivée en 1695, a été nommé directeur de l'Académie de peinture et de sculpture.

La Monnaie du Louvre ou le *balancier du roi*, occupe le dernier appartement proche la petite écurie ; c'est le lieu où l'on fabrique les médailles d'or et d'argent, et les jetons que les curieux cherchent avec soin pour enrichir leurs cabinets. On conserve dans ce même endroit quantité de poinçons, dont le nombre passe quatre mille, entre lesquels il y en a de très-rares, des rois de la troisième race. Il s'en trouve aussi quelques-uns d'antiques, pour des médailles d'or, que le roi a achetés mille écus. Tous ces poinçons sont rangés dans des armoires, et l'ordre que l'on a observé pour les disposer est tout à fait ingénieux.

De Launay, orfèvre distingué à cause des beaux dessins qu'il donne tous les jours à la monnaie du Louvre, sous sa direction. Il apporte tous ses soins et toute son application à lui rendre la perfection qu'elle a eue autrefois sous les illustres qui l'ont précédé, lesquels avaient commencé ce grand amas de poinçons, qui doit être considéré comme une chose des plus singulières et des plus curieuses qu'il y ait en Europe.

On travaille en sculpture en différents endroits du Louvre.

François Girardon, né à Troyes en Champagne, sculpteur du roi, à présent chancelier de l'Académie de peinture et de sculpture, a son atelier dans une grande salle, autrefois destinée pour un théâtre, sur laquelle se trouve le cabinet des tableaux du roi. Le degré de perfection où ce maître a porté la sculpture en France, le rend égal aux plus célèbres de l'antiquité, et l'on peut dire à sa louange, que l'on voit des choses de lui qui font juger qu'il est difficile de pouvoir aller plus loin pour l'invention du dessin, ou pour

l'exécution noble et hardie dont il embellit les pièces qui sortent de ses mains. Ses plus considérables ouvrages sont à Versailles, qui ne servent pas peu à l'embellissement de ce magnifique palais. Il a réparé les plus belles antiques de la galerie ; entre autres la Vénus, dont la ville d'Arles a fait présent au roi, à laquelle il a fait des bras qui y manquaient. On voit dans le même lieu seize bustes antiques de porphyre, donnés par le cardinal de Bouillon, décorés de draperies de bronze, dorés d'or moulu, et une tête de Mars aussi antique, à laquelle il a fait un casque surmonté d'un coq de bronze doré, aussi bien que la draperie, posée sur une colonne dans un des bosquets du jardin. Mais les pièces qui lui ont procuré beaucoup plus de réputation, sont l'Apollon, à qui les Nâïades lavent les pieds et les mains, qui était autrefois dans la grotte, et que l'on a placé depuis dans le jardin au milieu d'un bosquet, où se trouve à présent la plus magnifique fontaine de tout Versailles, que l'on nomme les *Bains d'Apollon*, à cause de cet excellent groupe. On trouve encore de lui, dans le même jardin, une statue de l'Hiver, haute de six à sept pieds, placée autour d'un grand parterre, plusieurs vases de marbre ornés de bas-reliefs dans le goût le plus exquis de l'antiquité ; de même que les figures des Tritons, et tous les ornements qui composent la magnifique fontaine de la Pyramide, au haut de l'allée d'eau, aussi à Versailles. On admire aussi de lui, dans le même lieu, un magnifique groupe de neuf pieds de haut, composé de trois figures d'un seul bloc de marbre, qui représente l'enlèvement de Proserpine par Pluton, et la nymphe Arétuse changée en fontaine. Le piédestal rond de ce groupe est orné d'un excellent bas-relief qui représente les Furies de Cérès et toute la fable de l'enlèvement de Proserpine. Il conserve plusieurs modèles de ses plus beaux ouvrages, comme du tombeau du cardinal de Richelieu, à la Sorbonne ; de celui du marquis de Louvois aux Capucines ; des

plus belles sculptures de l'église des Invalides, et d'un bain de Nymphes en bas-relief de grandeur naturelle, posé au bas de la fontaine de la Pyramide, dont on vient de parler. Avec toutes ces choses, il y a dans le même lieu les plus belles antiques de Rome, parfaitement bien moulées. La petite galerie pratiquée à côté de son atelier est remplie de plusieurs excellentes statues, de bustes et de vases d'une beauté toute particulière, qui, la plupart, ont appartenu au cardinal de Richelieu. On y remarquera aussi un modèle du même maître pour une magnifique fontaine, que Jean-Baptiste Colbert voulait faire construire dans cette ville. Ce ministre avait résolu de détruire entièrement l'hôtel de Soissons, pour une spacieuse place à laquelle plusieurs rues considérables auraient abouti. Au milieu d'un bassin d'une vaste étendue, on aurait vu s'élever un haut rocher, sur le sommet duquel le roi eût été représenté à cheval, foulant aux pieds la Discorde et l'Hérésie. Quatre fleuves d'une taille gigantesque de bronze, de même que la figure principale, appuyés sur leurs urnes, devaient verser quantité d'eau dans le bassin entouré d'une balustrade de marbre, qui aurait reçu la dernière décharge des eaux d'Arcueil, lesquelles, de là, se seraient divisées pour les autres endroits de la ville. Tout était disposé pour l'exécution de ce superbe monument, les marbres étaient déjà amenés; mais la mort du surintendant, arrivée trop tôt, rompit entièrement ce magnifique dessein, dont il ne reste plus que le modèle en petit, que cet habile sculpteur conserve encore. Cependant rien ne se distingue davantage dans ce lieu que le buste de porphyre d'Alexandre le Grand, d'un goût de dessin et d'un ouvrage qui l'emporte sur toutes les antiques les plus renommées dont on ait connaissance jusqu'à présent, que le même Girardon a décoré avec une draperie de bronze doré qui l'enrichit infiniment. Cette rare et admirable pièce mérite que l'on la considère avec attention, et peu

de gens habiles l'examinent sans en être charmés. Une Muse aussi antique, haute comme nature, dans une attitude admirable ; un Apollon de bronze, de neuf pieds de hauteur, avec le serpent Piton à ses pieds ; une statue équestre du roi, dont le piédestal est d'une composition excellente ; deux grands guéridons en manière de trophées d'armes qui portent des vases inventés sur ce que l'antique a de plus exquis ; des idoles d'Égypte, des tables de porphyre, et mille autres choses rares qui ont du rapport à la sculpture et à la beauté du dessin, avec quelques morceaux de peinture, entre lesquelles on en distinguera deux de Michel-Ange, considérables par leur grandeur.

Coustou, sculpteur des plus employés à présent, a son atelier à côté de celui de Girardon. C'est lui qui achève la grande figure de saint Louis, pour le frontispice de l'église des Invalides, dont Girardon a donné le modèle, qui est une pièce d'une rare beauté. Il a fait plusieurs statues pour Versailles et pour Marly, que l'on a placées dans les jardins, où il paraît qu'il s'est servi avec succès des avis salutaires d'un des plus habiles maîtres qui vivent à présent, dont le voisinage ne lui est pas désavantageux.

A l'extrémité de la place, qui est devant le vieux Louvre, il faut entrer dans l'atelier de Jean Cornu, né à Paris, qui a copié l'Hercule Farnèse dans la même proportion que l'original, et l'on peut dire à sa louange qu'il fallait avoir la pratique et le goût de l'antique autant qu'il l'a, pour faire une copie aussi parfaite que celle-ci. On voit plusieurs vases de lui à Versailles, enrichis d'ornements, placés dans le parterre du côté de la chapelle ; et toute l'aile du palais, de ce côté-là, est embellie de ses sculptures. Les douze grandes figures sur l'aile neuve de la même partie, aussi bien que celles qui sont sur l'aile de la salle des ballets, sont de sa main. Tous les ornements de stuc de la galerie du château de Clagny, sont encore de son ouvrage. Il a donné le

dessin du grand autel de Narbonne, qui est un morceau de conséquence et des plus beaux du royaume. On voit chez lui des dessins curieux, des vases et des bronzes en petit, d'après les plus belles antiques, qui font juger de sa capacité. Il travaille à présent à des boîtes de pendule enrichies de figures de bronze d'une grande beauté.

Thomas Renaudin a fait la Cérès d'après l'antique, aussi bien que des vases et des fleuves en bronze, que l'on a placés à Versailles sur les bords des bassins, vis-à-vis la principale face du château, du côté du jardin. On a de lui un enlèvement pareil en grandeur à celui de Proserpine, dont on a parlé.

Le Gros a été occupé comme les autres aux embellissements de Versailles, où l'on distingue de lui la statue du Point-du-Jour, et celle de l'Eau, placées autour de la fontaine des bains d'Apollon. On admire plusieurs groupes d'enfants de sa façon, qui portent des bassins sur leurs têtes en manière de guéridons, lesquels forment l'allée d'eau au bas de la fontaine de la Pyramide.

Dans l'intérieur du vieux Louvre, il faut voir l'atelier d'Anselme Flaman, dont les ouvrages sont estimés, qui a succédé à Gaspard Marcy, excellent sculpteur. On verra chez lui des figures d'une rare beauté, dessinées avec correction, et exécutées avec hardiesse. Il a fait l'enlèvement d'Oritie par Borée, une Diane, une Chasseresse, le jeune Faune et Cyparisse. C'est ce même sculpteur qui a exécuté et donné les dessins du tombeau d'Anne, duc de Noailles, à Saint-Paul; et d'une Annonciation, de bronze doré sur un fond de marbre noir, que l'on voit dans l'attique du grand autel des Carmélites du faubourg Saint-Jacques.

De Dieu a fait une bacchante en figure de terme, un philosophe dans la même disposition, et plusieurs morceaux estimés.

Raon a copié la Flore en marbre de la grandeur de l'antique, d'après l'original qui est dans le palais Farnèse, à main gauche en entrant. Cette copie a été placée auprès de l'Hercule, à l'extrémité de la grande pièce d'eau à Versailles.

Stolt travaille à un Annibal et à d'autres grandes figures; il est occupé à un groupe de Protée, de dix pieds de haut.

Vigier doit faire un Achille, reconnu par les armes que l'on lui présente.

Antoine Coysevox, lyonnais, a été longtemps logé aux Gobelins; mais à présent il a son atelier dans le vieux Louvre. Ses ouvrages nombreux l'ont mis en réputation. On a de lui quantité de bustes d'après nature. Celui du roi, dans le grand escalier de Versailles, est de sa main; de même que celui de la reine Marie-Thérèse d'Autriche et de monseigneur le Dauphin, que l'on voit en d'autres endroits. Il fait des tombeaux où il paraît de l'art et du travail; ceux que l'on estime le plus sont celui du cardinal Mazarin, dans la chapelle du collège des Quatre-Nations; et dans la chapelle du collège de Sainte-Marguerite, à Saint-Germain-des-Prés, il y en a un d'un médiocre dessin pour le comte de Furstemberg. Les principales figures du tombeau de Jean-Baptiste Colbert, à Saint-Eustache, sont de sa main. Celui de la chancelière d'Aligre, dans le petit hôpital de la Miséricorde, derrière la Pitié, en est encore. La statue du roi, en bronze, à l'Hôtel-de-Ville, est un de ses beaux ouvrages; aussi bien que celle du prince de Condé, à Chantilly. Il a fait aussi des figures pour Versailles, entre autres, Castor et Pollux, d'après l'antique, mais où il a observé des proportions plus grandes que dans l'original. On voit de lui, dans le même lieu, des fleuves en bronze, couchés sur les bords des bassins de la grande esplanade. Il a fait plusieurs ornements de sculpture pour divers endroits,

surtout pour l'église des Invalides, où il y a quantité de figures de sa main ; entre les autres , un Charlemagne en marbre, haut de onze pieds, qui doit être placé dans la grande façade, pour répondre à un saint Louis de la même grandeur, par Coustou, sur un modèle de Girardon. Derrière la Pitié, dans un atelier qui appartient au même maître, on doit aller voir le cheval de bronze fait pour les États de Bretagne. Le roi est représenté à cheval, habillé à l'antique, dans une attitude noble et grande, et cette figure équestre a été la première que l'on ait jetée en France de cette grandeur : les bas-reliefs, aussi de bronze, destinés pour le piédestal, sont d'un grand travail, dans lesquels on remarque une variété de sujets sans confusion, qui fait plaisir à examiner, parce que l'on y distingue plusieurs personnes de marque, que l'on reconnaît sans peine dans leur air naturel. Il a achevé, en 1702, deux grands groupes de treize pieds de haut, pour Marly, la Renommée et Mercure à cheval. Ces deux pièces surpassent en grandeur de volume et en hardiesse, tout ce que l'on a vu jusques ici en France , et donne une belle idée de la perfection où les sculpteurs ont porté leur travail depuis quelques années.

Garnier, disciple de Girardon, a son atelier proche le Balancier du roi, du côté de la petite écurie. On voit de son ouvrage, le Faune, d'après l'antique de la Vigne Borghèse, qui tient le petit Jupiter entre ses bras, et d'autres choses estimées. Il a fait un groupe de marbre d'Ino et de Melicerte, de dix pieds de haut, pour mettre aussi à Versailles.

Mazières, qui demeure fort proche, a fait trois termes et plusieurs autres figures.

On pourrait dire, à la louange des excellents sculpteurs que Jean-Baptiste Colbert, surintendant des bâtiments, a employés pour copier les plus belles antiques de Rome,

que les ouvrages qui sont sortis de leurs mains ont approché de bien près les admirables originaux sur lesquels ils ont travaillé ; peut-être serait-il permis d'ajouter, contre l'étrange prévention des Italiens, et de quelques personnes qui n'examinent pas les choses avec assez de soin, que l'on a corrigé dans quelques-unes de ces belles copies des fautes ou des négligences qui sautent aux yeux dans les antiques, du moins du second ordre. Car, enfin, on doit savoir que toutes les pièces des vieux temps ne sont pas d'une correction si entière, que l'on y trouve bien des choses à redire, quand on les examine avec des yeux sévères et éloignés de cette dangereuse prévention qui persuade tous les jours aux ignorants que tout ce qui est antique est parfait, ce qui se rencontre, cependant, bien souvent fort éloigné de la vérité.

XX

GRAVELOT

Hubert-François Gravelot naquit à Paris, le 26 mars 1699, de Hubert-Bourguignon et de Charlotte Vaugon. Son père, homme de probité, ne connut point, pour l'éducation de ses enfants, d'épargne dans la dépense, autant que ses facultés pouvaient y subvenir ; et quelques succès, dans ce qu'il avait eu en vue, furent sa récompense. Les deux aînés, entre lesquels l'âge ne différait que d'environ un an et demi, entrèrent en même temps dans une pension, pour y commencer leurs études. L'aîné des deux, nommé d'Anville,

allant plus vite que l'autre par son application, faisait sa rhétorique aux Quatre-Nations lorsque le cadet, en troisième, quitta le collège pour prendre le crayon et suivre le penchant qui l'entraînait vers le dessin. Pour lui mettre sous les yeux les grands modèles de l'art, son père lui fit prendre, quelques années après, le chemin de Rome, à la suite des équipages du duc de La Feuillade, désigné ambassadeur en cette cour. Dans un séjour fait à Lyon, par un retardement dans cette ambassade, qui n'eut point d'exécution, notre jeune homme, qui avait employé à acheter des livres l'argent qu'on lui avait donné, écrivit à son frère plusieurs lettres, dans lesquelles la prose était entremêlée de vers, et qui parurent dans des *Mercures* du même temps. Revenu à Paris, et y menant une vie dissipée, avec un goût dominant pour les pièces de théâtre, le père, qui avait l'honneur d'être connu du chevalier de La Rochalard, prêt à s'embarquer en qualité de gouverneur général de Saint-Domingue, lui remit son fils, bien pourvu du nécessaire pour un temps, et qui fut recommandé en arrivant à M. Frézier, ingénieur en chef de la colonie. Un talent qui ne paraîtra point extraordinaire dans le frère de M. d'Anville le fit d'abord employer au dessin d'une carte de l'île entière de Saint-Domingue, qui a été rendue publique par la gravure.

Mais, assez peu de temps après, la nouvelle de la perte d'un bâtiment de La Rochelle, qui devait remettre à Grave lot une pacotille de marchandises convenables à une colonie américaine, et dont la facture se montait à environ quatorze mille livres, plongea dans un tel chagrin cet enfant de Paris, qu'il en devint dangereusement malade, et ne guérit que par la force de son tempérament, aidée des soins qu'on prit de lui. Pensant bien qu'il ne fallait plus compter sur de pareils secours de la part de sa famille, il repassa la mer ; et, ne rapportant, des frais de son voyage, que quatre mon-

naies d'or d'Espagne, il n'en fut pas moins bien reçu des siens. Alors âgé d'environ trente ans, il se livra sérieusement au travail. Il dessina sous Rétou, qui dans la suite voulait bien témoigner quelque satisfaction de l'avoir eu dans son école. Il prit même plusieurs fois la palette ; mais, quoique des essais de son pinceau eussent l'approbation de Boucher, il lui coûtait trop de peindre, faute de s'y être exercé d'assez bonne heure.

Ne se flattant pas de se faire jour ici au travers d'un grand nombre d'artistes distingués par leurs talents, il passa en Angleterre, où il fut bientôt fort occupé ; d'autant plus que son génie ne se bornant pas à dessiner des figures et à les mettre ensemble dans la composition d'un sujet, il y joignait beaucoup de goût dans l'ornement et dans des formes propres à des pièces d'orfèvrerie et à des bijoux. Connu et fort accueilli des peintres anglais les plus en réputation, il les porta à former une société dans un lieu destiné à des assemblées académiques, où ils se communiqueraient leurs compositions et dessineraient en commun d'après les modèles que présente la nature. Gravelot y modelait quelquefois ses figures en terre, comme autrement il les dessinait au crayon, persuadé qu'il était que, pour bien dessiner une figure en petit, il faut être capable de la bien dessiner en grand. Les proportions à suivre en différents caractères de figure lui étaient très-familiales ; il avait étudié le jeu des muscles dans les mouvements du corps et des membres. Il fit faire à Londres des mannequins d'environ quinze pouces de hauteur, pour l'un et l'autre sexe, et susceptibles de mouvements dans toutes les articulations, jusqu'aux doigts des mains. Chacun de ces mannequins était pourvu de différentes modes d'habillement ; et la toge romaine était entrée dans cette garde-robe. Un corps, matelassé dans un tissu de soie tricoté, pouvait être revêtu convenablement à un sujet quelconque, et devenir, sous la

main de l'artiste, un modèle suffisant pour des figures de petite ou moyenne grandeur. Aux principes de dessin exposés ci-dessus, Gravelot joignait une profonde théorie dans la perspective, dont il avait écrit un traité.

Le succès des armes françaises dans les Pays-Bas, en 1745, donnant lieu à des discours que l'oreille d'un homme qui aimait sa nation n'entendait pas volontiers, Gravelot prit le parti de quitter Londres, après un séjour d'environ treize ans, et revint en France en passant par la Hollande. Il ne fut pas longtemps à Paris sans occupation. On remarque dans ses compositions l'attention qu'il avait apportée aux circonstances les plus propres à rendre son sujet. Il est arrivé plus d'une fois que l'on ait laissé à son opinion le choix de l'instant le plus avantageux à saisir dans un événement.

Par un grand fonds de connaissances particulières, acquises par beaucoup de lecture, il mettait une vérité de convenance dans les détails. Ses fonds étaient riches d'architecture dans les dehors, et, quand le sujet le permettait, en décoration dans l'intérieur d'un appartement, avec précision sur l'effet du point de vue en chaque partie. Boucher voulait qu'on s'adressât à Gravelot pour des sujets qu'il avait quelque répugnance à traiter lui-même dans les bornes étroites d'un feuillet de petit format. Mais il trouvait fort à redire qu'un artiste de ce mérite mît une partie de son temps à donner au dehors quelques leçons de dessin. Dans ces leçons, les principes que le maître y employait procuraient à l'écolier autant de facilité que de sûreté dans l'exécution ; et, dans un temps où l'on avait jugé à propos de donner à de jeunes gens destinés au génie un professeur de dessin, il en avait eu la commission. Les graveurs n'étant pas tous également habiles dans la partie du dessin, la correction des épreuves devenait quelquefois un travail déplaisant, sans pouvoir y remédier autant qu'il l'aurait

voulu. Dans une édition, faite à Londres, du théâtre de Shakspeare, il avait lui-même gravé à l'eau-forte quelques-uns des morceaux qui ornent cette édition.

Pour donner quelque idée de son caractère et de ce qu'on l'a vu dans le monde, une sensibilité extraordinaire sur ce qu'il lisait, ou voyait représenter sur la scène, éclatait subitement par enthousiasme, à l'égard de ce qui peut élever l'âme, ou par des sanglots qui lui coupaient la parole, à l'égard de ce qui peut remuer le cœur. La lecture était en lui une vraie passion : il n'allait point dans un lieu de promenade sans avoir un livre dans sa poche ; et Montaigne, en petit volume, lui fit souvent compagnie. En se mettant au lit, il se précautionnait d'un livre en cas d'insomnie. Les visites n'interrompaient pas toujours la lecture ; elle entraînait même assez communément dans la conversation. Enfin, cette passion déroba à ses occupations bien des moments qu'il leur devait. Mais on peut dire qu'un fonds d'esprit naturel, et une tête meublée de beaucoup de choses d'agrément et de goût, plutôt qu'abstraites et sérieuses, étaient propres à le distinguer dans la société. D'ailleurs, ses inclinations étaient douces, et il se montrait dans l'occasion fort humain et charitable. Un défaut à révéler est que, dominé par l'affaire ou le passe-temps du moment avec de la répugnance pour ce qui pouvait l'en détourner, il négligea souvent des démarches de devoir et de bienséance, comme celles dont il aurait pu tirer quelque utilité. Il pouvait se frayer un chemin vers l'Académie, s'il avait été capable de se remuer pour quelque objet. C'est tout dire, que, nonobstant l'amitié qu'il portait à son frère, il n'aurait presque point eu de commerce avec lui, si l'aîné n'avait pas fait les frais par des visites assez fréquentes. Il obéissait au goût qu'il avait naturellement de ne se point gêner ; ce qui s'exprime si bien en latin par deux mots : *genio indulgebat* ; et un long séjour dans un pays où l'on

fait profession d'être libre pouvait avoir ajouté à une disposition naturelle. Le détail dans lequel on vient d'entrer est d'après nature, et les couleurs, dans une peinture franche et naïve, ont leurs ombres, comme elles ont leurs lumières.

Il fut peu occupé dans les dernières années de sa vie, et la délicatesse de ses ouvrages lui avait affaibli la vue. Une maladie de huit jours, après une indigestion, le conduisit au tombeau le 20 avril (1773), dans le premier mois de la soixante-quinzième année de son âge. Il a été regretté des personnes avec lesquelles il avait eu des liaisons, ou dont il était connu, distinguées par le rang et la naissance, ou par la fortune, comme par le mérite. Il y avait longtemps que la mort avait enlevé à cette famille un frère assez postérieur d'âge aux aînés, et de son nom de baptême appelé Saint-Paul. Celui-ci, ayant passé de l'étude d'un notaire à des emplois de finance, était devenu très-habile dans les affaires domaniales, sur lesquelles il avait rempli plusieurs portefeuilles d'écrits pleins de recherches et de discussions profondes en cette matière. L'idée qu'on s'était faite, dans un certain monde, que Gravelot devait être riche dans son état, s'est évanouie au moment de sa mort. Il avait été moins occupé ici que dans un pays étranger; il avait même touché la part qui lui revenait dans la succession de son père. Une vie assez unie, sans luxe et sans suite, pouvait favoriser cette opinion. Deux mariages contractés par fantaisie, et à l'insu de ses proches, ne lui avaient point donné d'enfants.

Il nous reste à parler sommairement de quelques-uns de ses principaux ouvrages. On n'est point en état d'y comprendre ce qu'il en a répandu en Angleterre; mais les estampes de la grande édition des *Œuvres* de Voltaire, du *Racine* de M. de Boisjermain, des *Contes moraux* de Marmontel, des éditions de *Boccace* et de l'*Arioste*, suffisent bien pour faire connaître un homme de grand mérite dans

ce genre d'ouvrage ; et la manière dont on a cru pouvoir s'expliquer ci-devant sur ces compositions y convient en général. Une remarque à faire sur le génie du compositeur dans son travail sur le Boccace, est d'avoir fait servir l'ornement appelé cul-de-lampe, à la fin d'un conte, à traiter le même sujet d'une manière emblématique. Un recueil de divers sujets d'iconologie, publié par Lattré, et dans lesquels les attributs propres à chaque figure, pour les caractériser, sont expliqués par la plume du dessinateur même, est très-propre à faire voir dans ce dessinateur un homme aussi instruit que judicieux. Parlons encore d'une espèce de bagatelle, qui ne lui coûta presque point de temps, et qui fut exécutée en gravure, avec la même célérité, pour paraître à un commencement d'année. C'est une suite de quatre-vingt-dix petites figures pour la loterie de l'Ecole royale Militaire, chaque figure ayant un madrigal de quatre petits vers.

D'ANVILLE.

Le Nécrologe. — Juillet 1773.

XXI

SUR L'ÉCOLE DES ARTS

ÉTABLIE A PARIS PAR M. BLONDEL, ARCHITECTE ET PROFESSEUR,
RUE DE LA HARPE.

Lettre insérée dans l'*Année littéraire* de Fréron.

Vous savez sans doute, monsieur, que, dès 1741, M. Blondel, architecte, déjà connu dans la république des

arts par plusieurs ouvrages dans les bâtiments, et distingué dans la république des lettres par son *Traité de la décoration des édifices*, en deux volumes in-4°, qui a été très-bien reçu en France et qui est universellement estimé dans les pays étrangers, forma le dessein d'établir à Paris une école dans laquelle il rassemblerait toutes les sciences et les arts nécessaires à l'accroissement de l'architecture, où les étrangers et les citoyens pourraient trouver tous les secours convenables pour se perfectionner dans cet art, aussi utile qu'il est agréable, qui fut toujours estimé, cultivé et honoré de tous les peuples policés. En 1743, M. Blondel obtint l'agrément de l'Académie royale d'architecture pour donner des leçons publiques ; mais, pour les rendre plus solides et plus profitables, il enjoignit, pour les mathématiques, le dessin en général, la coupe des pierres, la charpenterie, la menuiserie, la serrurerie, et autres arts dont l'architecture emprunte du lustre, et à qui elle en prête. Il choisit pour cela des professeurs d'un mérite reconnu, dont les talents et l'application, répondant aux désirs du fondateur, attirèrent bientôt chez lui un grand nombre de disciples, dont les uns ont passé au service de divers princes étrangers, les autres en Italie, où ils jouissent des bienfaits de nos rois, dans l'Académie, fondée par Louis le Grand, et protégée par son illustre successeur ; dont quelques-uns même, de retour dans leur patrie, se ressentent de la faveur du monarque et de l'estime des connaisseurs.

Ces premiers succès ayant encore plus encouragé M. Blondel, il établit dans son école douze places gratuites, où les citoyens qui ont de véritables dispositions pour les beaux-arts, et que la fortune n'a point favorisés, trouvent tous les secours suffisants pour réparer les caprices du sort, en se mettant en état d'exceller dans une carrière dont on leur ouvre si facilement l'entrée. Quel surcroît d'émulation, des soins si nobles, si constants, si généreux, ne durent-ils

pas produire! et quels succès ne durent pas en être le fruit! Ils furent, en effet, si heureux, qu'ils ne tardèrent pas à parvenir aux oreilles de M. de Trudaine, ministre éclairé, dont le bien public fait la plus douce occupation, et est l'objet de toutes ses démarches : il venait lui-même de former un bureau pour l'instruction des élèves des ponts et chaussées, sous la direction de M. Perronnet, dont le mérite véritablement reconnu n'a pas besoin d'éloges ; et ce ministre, reconnaissant combien les leçons de M. Blondel leur seraient utiles, les confia aussitôt à cet habile maître pour la partie de l'architecture. Content de leurs progrès, M. de Trudaine encouragea par ses libéralités plusieurs de ces élèves ; mais, non moins sensible au mérite du maître, il l'honora d'une bienveillance particulière ; il voulut bien parler en sa faveur à M. le garde des sceaux, qui obtint de Sa Majesté, une gratification pour M. Blondel.

Une grâce si distinguée, par laquelle le roi lui-même se déclare protecteur du nouvel établissement, ne pouvait que prêter de nouvelles forces au zèle d'un cœur tel que celui de ce digne citoyen ; il avait pris l'essor de lui-même, les regards complaisants de son prince ne pouvaient que lui faire porter son vol plus haut ; aussi ne s'est-il servi des bienfaits du roi que pour les partager avec ses disciples dont l'avancement est une de ses plus douces récompenses : à cet effet, il leur a distribué, le 11 de ce mois, des prix qui ont été donnés publiquement, en présence de MM. les inspecteurs généraux des ponts et chaussées, de plusieurs architectes du roi et de son Académie royale.

XXII

LANTARA

CONSIDÉRÉ DANS SA VIE PRIVÉE *

Après avoir entretenu les lecteurs de Lantara, considéré comme artiste, il en faut parler comme homme privé, et réunir dans un seul chapitre les différents documents qui peuvent servir à faire apprécier son caractère ; il ne nous a pas toujours été permis, malheureusement, d'offrir à l'appui de nos dires des témoignages satisfaisants, et plus d'une fois nous avons été obligé d'accepter purement et simplement la tradition.

Nous voudrions surtout pouvoir réhabiliter un peu la mémoire de Lantara en ce qui touche le reproche d'ivrognerie qu'on s'est généralement accordé à lui faire.

Sans prétendre dire, avec M. Aycard : « Lantara n'a bu que de l'eau, » ou avec M. Roux du Cantal, qui (M. Ch. Blanc le fait observer avec raison) ne cite aucun témoignage à l'appui de son assertion : « Il était d'une austérité rare dans ses mœurs... un La Fontaine dans son genre... Dès longtemps devenu faible, délicat et mélancolique, les petits gâteaux et quelques gouttes de café pouvaient seuls stimuler son appétit, et ce fut en quoi consista toujours sa

* Ce chapitre appartient au volume de recherches sur Lantara que M de la Chavignerie vient de publier, empruntant tour à tour les appréciations de MM. Houssaye, Ch. Blanc, Couder, A. Lenoir.

principale nourriture. » Sans prétendre, disons-nous, à proclamer dans Lantara une pareille austérité, nous affirmerons, avec l'énergie que prête la conviction, que Lantara ne fut point un ivrogne dans la déplorable acception de ce mot. L'homme qui sentait si vivement, que les beautés de la nature impressionnaient à un si haut degré, qui « pleurerait d'admiration » en extase sur le pont Neuf devant le coucher du soleil, qui fut accusé d'avoir mis le feu à une ferme pour jouir du coup d'œil !... cet homme-là ne pouvait être un ivrogne dégoûtant, un être abruti ; et le fait de la ressemblance de ses lèvres avec celles de Socrate n'est pas un argument suffisant pour le convaincre et l'entacher du vice qui déshonora le grand philosophe.

« C'était le plus aimable ivrogne de tous les cabarets de la terre ; il avait le vin généreux, — nous dit M. Houssaye ; — le vin créait pour lui les rêves de l'opium : car son ivresse était sereine, assoupie, rêveuse, sinon poétique comme celle d'Hoffmann, du moins douce et souriante. Si Lantara eût passé à étudier le temps qu'il a passé à boire, il fût devenu une des gloires fécondes du paysage français. »

Lantara, malgré le talent et les efforts de son historiographe pour présenter sous le jour le plus favorable un défaut qui dépare le talent, est bien certainement, après tout, pour M. Houssaye, un ivrogne.

M. de la Renommière, — et il était en position d'être bien informé, — s'exprime ainsi au sujet de l'accusé dont nous avons entrepris la défense : « Lantara, paysagiste célèbre, qui, s'il n'avait pas eu des habitudes si triviales, serait devenu plus célèbre encore. »

Nous ne voulons assurément pas jouer sur les mots ; mais il nous semble que cette épithète *triviales* décernée au pauvre paysagiste n'est pas absolument synonyme de celle d'*wrogne*.

M. de la Renommière a voulu constater que, en acquérant

du talent, Lantara n'avait pas changé de manière de vivre ; que l'artiste avait conservé les goûts et les habitudes du père.

S'il préférait au salon un cabaret borgne, ce n'était pas pour y venir boire sans soif, mais bien parce qu'il se trouvait plus à l'aise dans la compagnie d'hommes de petite condition, n'imposant aucune gêne à ce caractère qui la redoutait par-dessus tout, qui acceptait un jour, — dit-on, — avec reconnaissance, d'un grand seigneur qui l'avait invité à dîner, un gros écu en échange de l'honneur de s'asseoir à une table entourée de gentilshommes et de femmes charmantes, à cet artiste indolent « qui peignait le moins possible, » mais qui a toujours gardé « l'inaltérable amour de la nature et le sentiment de l'art. »

Oui, nous vous l'accordons, monsieur Blanc, Lantara « fut un incorrigible rêveur, un artiste insouciant, fantasque, fainéant et gueux... » mais un buveur incorrigible!!... celui qui, — comme vous le dites avec tant de grâce, — « allait faire sa cour à l'aurore parmi le thym et la rosée!... » voilà ce qu'il est par trop pénible d'admettre.

Jacqueline, la joyeuse fruitière de la rue Saint-Denis, qui chantait sans cesse, aurait réussi à fermer pour toujours à son amant la porte du cabaret, si elle eût vécu plus longtemps : elle exerçait un si grand ascendant sur ce caractère d'enfant qui avait besoin d'un guide !

Plus généreux et plus délicat que J.-J. Rousseau à l'égard de madame de Warens, Lantara n'oublia jamais les bienfaits de son aimable maîtresse ; il respecta sa mémoire, et, dans sa plus grande détresse, il refusa de vendre un paysage qu'il avait composé au temps où Jacqueline chantait.

A ceux qui s'étonnaient qu'il ne voulût pas se dessaisir de ce tableau pour un bon prix, quand tout lui manquait, il répondait avec naïveté : « Vous n'entendez donc pas chan-

ter Jacqueline dans ce paysage ? Belle religion que celle du souvenir !

Et voilà l'homme généreux qu'on voudrait représenter comme un ivrogne ; mais M. Lenoir, qui l'a connu, n'a-t-il pas formellement écrit :

« Il était du nombre des artistes hollandais qui, à l'exemple des Italiens, trouvent le parfait bonheur dans le fameux *far niente*... On lui a reproché son ivrognerie ; LE FAIT EST FAUX. »

Nous ne saurions trop le répéter, Lantara n'était que friand.

La pauvreté était sa véritable muse inspiratrice ; dès qu'il possédait un écu, il ne pouvait plus rien faire. Il n'était pas honteux de proposer quatre sous d'à-compte au créancier qui lui en avait prêté vingt-quatre.

« Enfin j'ai secoué mon manteau d'or ! » s'écriait-il un jour, en rentrant joyeux au cabaret, après avoir essayé. — mais en vain, — de l'hospitalité que lui avait offerte un grand seigneur dans son hôtel.

On se rappelle la réponse que fit au financier le savetier de la fable :

Rendez-moi, lui dit-il, mes chansons et mon somme,
Et reprenez vos cent écus.

Lantara appartenait à la même école.

Outre l'oisiveté, les friandises, le soleil, la méditation, les clairs de lune et Jacqueline, Lantara aima encore, mais avec tendresse, des huppés, ses fidèles compagnes. Qu'y a-t-il d'extraordinaire dans une pareille passion ? N'est-ce pas un besoin pour l'homme sensible de s'attacher aux êtres qui l'entourent ? Un spirituel critique n'a-t-il pas professé de nos jours un amour tout particulier pour son cardinal, qui s'endormait, le gâté qu'il était, — dit M. Amédée

Achard, — « un soir sur Racine, le lendemain sur Fénelon ; » pour ce cher oiseau, « qui aurait été feuilletoniste s'il n'avait pas été cardinal, et mourut aveugle comme Milton ? » L'auteur de la *Religieuse de Toulouse* n'a-t-il pas plus tard reporté son affection sur l'ara, le perroquet si connu à l'heure où nous écrivons, et pour cause, des habitants de la rue de Vaugirard ?

Lantara avait de l'esprit sans s'en douter ; quelques-unes de ses reparties, que nous avons rapportées, le prouvent. Sa chanson si connue : *A boire je passe ma vie* *, vient encore à l'appui de notre assertion.

Certains auteurs ont cherché un rapprochement entre le caractère de Lantara et celui de La Fontaine—qui, à table, dans le tête-à-tête, et partout où il se plaisait, était l'homme le plus enjoué, le plus aimable, au dire de madame Ulrich.

Nous ne saurions, pour notre part, après l'étude consciencieuse que nous avons faite du caractère de Lantara, accepter un rapprochement de ce genre. La Fontaine, il est vrai, avant de porter un cilice, avant de traduire en vers des hymnes sacrées, s'était abandonné à quelques écarts pendant sa jeunesse, mais c'étaient des écarts de jeunesse !

* A boire je passe ma vie,
Toujours dispos, toujours content ;
La bouteille est ma bonne amie
Et je suis un amant constant.
Au cabaret j'attends l'aurore ;
Du vin tel est l'heureux effet :
La nuit souvent me trouve encore,
Me trouve encore au cabaret.

Si frappé de quelques alarmes,
Mon cœur éprouve du chagrin,
Soudain on voit couler mes larmes ;
Mais ce sont des larmes de vin.
Je bois, je bois à longue haleine ;
Du vin tel est l'heureux effet :
Le malheureux n'a plus de peine,
N'a plus de peine au cabaret.

Si j'étais maître de la terre,
Tout homme serait vigneron ;
Au dieu d'amour toujours sincère,
Bacchus serait mon Cupidon ;
Je ne quitterais plus sa mère :
Car de la cour un juste arrêt
Ferait du temple de Cythère,
Oui de Cythère, un cabaret.

Auteurs qui courez vers la gloire,
Bien boire est le premier talent ;
Bacchus au temple de Mémoire
Obtient toujours le premier rang.
Un tonneau, voilà mon Pégase,
Ma lyre un large robinet,
Et je trouve le mont Parnasse,
Le mont Parnasse au cabaret.

Et quels en étaient les compagnons habituels ? — Racine et Maucroix. — La Fontaine était né, et d'ailleurs, dans une famille ancienne et bourgeoise ; il était l'élève des oratoriens ; il alla au cabaret parce que c'était l'usage de son temps : mais le cabaret ne fut pas son unique domicile, et les habitués des tavernes ne furent pas sa seule compagnie. Bien qu'il avouât comme une misère l'avantage d'être riche, il aima cependant à jouir de tous les avantages de la fortune ; il ne se déplaçait pas dans la société des Fouquet, des Sablière, des duchesse de Bouillon, des Montespan, des Thianges.

Un parallèle est-il possible, enfin, entre le gentilhomme servant de Marguerite de Lorraine et l'insouciant amant de Jacqueline ? Chez l'un comme chez l'autre, nous retrouvons seulement la même incurie du lendemain, la même naïveté, en prenant cette expression dans tout ce qu'elle a d'aimable.

Lantara a conservé toute sa vie les goûts et les habitudes d'un pâtre ; La Fontaine a ressenti les effets de la mode fâcheuse que les plus honnêtes gens de son époque avaient adoptée.

Résumons-nous : — Lantara était friand ; d'habitudes *très-communes*, comme on dirait aujourd'hui ; peu soucieux de la fortune ; sa sensibilité fut extrême ; doué de beaucoup d'esprit naturel, Lantara serait devenu un homme bien autrement supérieur s'il eût fréquenté la *bonne société* du dix-huitième siècle ; enfin, et nous avons hâte de le proclamer à la gloire de notre artiste, personne n'a poussé plus loin que lui le sentiment de la reconnaissance. M. de la Renommière reçut du pauvre peintre ces beaux tableaux si fort à propos qualifiés *Tableaux de la reconnaissance* ; et le célèbre avocat Gerbier, pour avoir défendu gratis l'artiste pauvre, peu de temps avant sa mort, dans le procès qu'il avait à la grand'chambre contre un fermier

général d'alors, — accepta quelques toiles, d'autant plus précieuses, que le talent de Lantara était alors à son apogée.

Un traitant, après avoir acheté de Lantara huit tableaux pour 1,800 livres, refusait d'en payer intégralement le prix convenu ; il en sollicitait tout du moins la réduction.

Le peintre d'Oncy fut donc exempt de cet épouvantable défaut qui a nom *ingratitude*, que les Perses, au dire de Xénophon, punissaient avec la plus rigoureuse sévérité et que le génie même ne saurait faire pardonner.

DE LA CHAVIGNERIE.

XXIII

LE MUSÉE DE LYON

Regardée à juste titre, par sa position et par son industrie, comme la seconde ville de France, Lyon possède un Musée digne en tous points de son importance. Il est placé dans les bâtiments du couvent de Saint-Pierre, ancienne congrégation de dames nobles, où sont réunis les musées d'antiquités romaines, les écoles de peinture et de dessin, et, par un singulier rapprochement, la Bourse et le tribunal de commerce. Ce voisinage, je l'avoue, m'a déplu. Il m'eût semblé plus convenable d'entourer l'étude de l'art de silence et de recueillement. Mais, puisque artistes et agents de change vivent en bonne intelligence, je ne me montrerai pas plus susceptible qu'eux.

On pénètre dans le Musée par une grande cour à arcades

(l'ancien cloître de la Congrégation), au milieu de laquelle, à travers le feuillage des lauriers, une fontaine jaillit et retombe dans une ancienne vasque romaine. L'été, lorsque le soleil découpe sur les murs les archivolttes des arcades, et fait disparaître dans sa lumière la noire couleur des murailles, lorsque les frises de l'entablement se profilent sur le ciel bleu, quand les lauriers sont épanouis, et que le jet d'eau éfrange sur leurs fleurs roses ses dentelles d'argent, toute cette architecture si commune, toutes ces parois si boueuses, prennent un aspect florentin qui fait songer que l'Italie n'est pas loin. Le Musée, situé dans la partie méridionale du bâtiment, est divisé en deux parties bien distinctes : la grande galerie et la galerie des peintres lyonnais. Nous suivrons cette classification dans notre examen, en commençant par la grande galerie.

Occupant une longue salle pour la construction de laquelle on a démoli deux étages de cellules, elle se compose des trois envois successifs du Directoire et de l'Empire, auxquels sont venus s'adjoindre des acquisitions et des dons isolés, dont le total monte maintenant à plus de deux cents. Ce chiffre peut paraître relativement restreint ; aussi est-il nécessaire d'ajouter que beaucoup sont des ouvrages remarquables, et que l'on compte même des chefs-d'œuvre dans le nombre. Je ne connais pas, sous ce rapport, de musée de province qui puisse rivaliser avec Lyon. Ces envois furent expédiés, les deux premiers en 1799, ainsi que le constate le reçu de Paul Caire, représentant du peuple, et le troisième en 1811, sur décision du ministre de l'intérieur. Ils contenaient en somme quatre-vingt-treize tableaux, six tableaux de fleurs, quarante feuilles d'oiseaux coloriés, trente-trois dessins originaux provenant de l'émigré Albanie, et vingt et une têtes d'après l'antique. L'ouverture du Musée, tel qu'il est maintenant, date de 1834.

Le tableau où l'on court tout d'abord, la toile la plus

curieuse de ce Musée, comme mérite et comme histoire, est certainement l'*Ascension* du Pérugin, composition de quinze à dix-huit figures, qui peut passer pour le chef-d'œuvre du maître de Raphaël ; le *Mariage de la Vierge*, de Caen, peut seul lui disputer ce titre. N'eût-il à montrer que ce tableau, Lyon pourrait être fier à bon droit. Les personnages sont un peu moins grands que nature. En haut, le Maître, enveloppé dans un arc-en-ciel ovale chargé de têtes d'anges, s'élève au ciel, tandis qu'au-dessous de lui la Vierge, la tête rayonnant d'une expression divine, regarde son fils se perdre dans l'azur. Treize figures d'apôtres, dans leurs divers attributs et dans des postures pleines d'onction et de style, prennent part au mystère suprême. On regarde cette composition comme le dernier mot du Pérugin, celle où il a dépensé ses plus pures qualités. Faite en 1495, quand il avait cinquante ans et qu'il était dans toute la force de son talent, pour le maître-autel de la cathédrale de Pérouse, il n'est pas douteux qu'il ne se soit efforcé d'y mettre tout son savoir et toute sa sollicitude. Dans l'origine, cette *Ascension* n'était que le panneau central d'un tableau à volets, qui se composait de huit ou dix pièces : quatre volets latéraux, un frontispice, des soubassements, etc. Il resta à sa place primitive jusqu'à l'occupation de l'Italie par nos armées, qui l'envoyèrent à Paris, où il fut dépecé et distribué de droite et de gauche. Il y en a une portion à Rouen, une autre à Caen, et ailleurs encore. La part de Lyon, la plus importante, réclamée en 1815 par les alliés, allait être rendue, lorsque, sur une démarche de M. Roger de Damas, le pape Pie VII consentit à se désister de ses prétentions et la donna à Lyon, en y ajoutant une lettre des plus flatteuses pour les habitants de cette ville. « Il donne le tableau, dit « la lettre, en témoignage de son affection et de son gra-
« cieux souvenir pour la ville de Lyon. » Il en existe une belle et bonne gravure faite par un artiste de Lyon. Il est

bien à désirer que les autres musées fassent de même graver la partie qu'ils possèdent ; on aurait de la sorte une idée complète du chef-d'œuvre du Pérugin. Ce qui est pénible à dire après tous ces éloges, c'est que ce tableau a été entièrement repeint. Son harmonie a disparu, et le malheureux qui a commis cet acte de vandalisme y a substitué un ton papillotant et criard qui fait le plus triste effet sur ces personnages d'une si austère tournure. Cette restauration n'était nullement nécessaire. Le temps, cet artiste intelligent, lui avait donné une couche chaude et dorée que l'on retrouve intacte, Dieu merci, dans les *Deux Apôtres* placés à côté. Ce tableau, bien moins important, puisqu'il ne se compose que de deux personnages, offre du moins la couleur et la touche du Pérugin dans son intégrité. Les contours n'offrent aucune sécheresse, les teintes ne sont pas crues, défauts que le restaurateur ignare a prodigués à l'*Ascension*. Ce qu'il n'a pu lui enlever, c'est le dessin et la composition. Aussi Lyon peut-il offrir un tableau aussi remarquable que celui de Caen, et, à côté de celui-là, une des seules toiles peut-être où le peintre se soit montré coloriste.

Les deux Paul Véronèse : *Moïse sauvé des eaux*, *Bethsabée au bain*, pour n'être pas d'une qualité aussi supérieure, n'en sont pas moins fort remarquables ; le dernier surtout est traité dans cette opulence de tons pour lesquels Véronèse n'a pas d'égal. Les fonds, le ciel, les arbres, ont poussé au noir, défaut fréquent dans les toiles de ce maître, dont les couleurs, préparées avec des agents chimiques trop violents, n'ont pu résister à l'action du temps. Les pieds de sa Bethsabée sont usés, mais on comprend que cela devait être magnifique dans sa primeur. Si l'exemple du Pérugin n'était pas là pour modérer les velléités de restaurations, on pourrait en conseiller une à ce tableau. Mais il vaut mieux le conserver tel qu'il est que de le perdre tout à fait. La pudeur d'un des membres du conseil municipal a été choquée

ventaire le donne à Ribera, et la touche ne permet d'ailleurs pas de doute à cet égard.

L'école flamande ouvre dignement la série de ses peintres par une œuvre qui peut aller de pair avec le Pérugin, en face duquel elle est placée. C'est un Rubens magnifique et de proportion gigantesque. Il représente le *Christ voulant foudroyer le monde* et arrêté par les supplications de saint François et de saint Dominique. Ce tableau fut composé pour le maître-autel de l'église des Dominicains d'Anvers. Le Musée de Bruxelles en possède une répétition peinte pour l'église des Récollets de Gand, mais elle est moins importante comme personnages, et bien inférieure comme exécution. Le Christ tient dans ses mains la foudre vengeresse, que la Vierge essaye d'éloigner. Elle est couverte d'un manteau bleu glacé de vert et semé d'étoiles d'or d'un effet douteux. C'est la partie faible. On ne comprend pas comment Rubens, ce roi de l'ardente couleur, a pu se laisser aller à ces tons froids, faux, absorbant les rayons lumineux et n'en rendant pas, qu'il a placés dans beaucoup de ces grandes machines et principalement dans le vêtement de ses Vierges. Cette prédilection est cependant évidente. En bas, à gauche, les deux saints, dans les vêtements blancs et noirs de leur ordre, intercèdent à genoux la bonté divine. Ils sont d'une harmonie, d'une vigueur, d'une magnificence de couleurs indescriptibles. Au second plan et derrière eux sont placées trois figures, que le grand maître d'Anvers a souvent répétées : un archevêque mitré, recouvert de splendides ornements sacerdotaux ; un vieillard barbu, au teint cuivré et vêtu de noir ; enfin saint Georges tenant un drapeau, couvert d'une cuirasse, et peint dans cette couleur d'or bruni dont il semble que Rubens ait dérobé le secret à Giorgione. C'est dans ce groupe de cinq personnages qu'éclate tout l'art du maître. Ils sont indispensables là où ils sont. Rubens a compris

que le blanc et le noir des deux saints seraient une opposition discordante ; il les a entourés de teintes assez vigoureuses pour supporter l'énergie du premier plan, et assez diverses pour habituer l'œil à la transition du fond, d'une grande simplicité et d'une excessive finesse. Cette œuvre est, je le répète, de toute beauté. L'autre Rubens, tout beau qu'il soit, ne vaut pas celui-ci. C'est une *Adoration des Mages*, venant de Munich. Elle paraît plus colorée que le Christ, parce qu'en effet le lieu de la scène prêtait plus aux tons roux et violents qu'un fond de ciel ; mais la touche en est plus lourde et beaucoup plus uniforme.

De son ami Sneyders, le Musée peut montrer une *Table de cuisine* chargée de viande et de gibier, avec un cygne au milieu, dont le cou pend jusqu'à terre, et dont le blanc plumage sert de centre à tous ces tons, qui seraient disparates sans lui. La couleur de cette composition est claire et fine, et elle peut passer pour une des bonnes œuvres de Sneyders.

Les deux Jordaens : la *Visitation* et *Jésus dans l'étable*, ont été donnés par le Musée, et ne valent pas le *Mercur* et *Argus*, acheté en 1843.

Les quatre Breughel sont excessivement curieux : ils ne sont pas terminés et peuvent permettre d'étudier la manière du peintre et la façon dont il s'y prenait pour arriver à ce fini de détails que l'on apprécie dans ses ouvrages. Ils représentent les quatre éléments. Le *Feu*, dont le sujet est Vénus venant demander à Vulcain des armes pour Énée, exigerait à lui seul des heures entières d'attention. Il y a, au premier plan, un casque en fer noirci, rehaussé d'arabesques d'or, et une poignée d'épée qui ont dû demander des journées de patience et d'attention soutenue. Breughel travaillait ces infinis détails sur un fond préparé très-légerement et dans une teinte uniforme. Le *Feu* est signé *Breughel*, 1606. D'Argenville cite ces quatre tableaux

comme faisant partie de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, en 1762.

Le *Corps de garde* de Téniers est une répétition, mais avec bien moins de détails et fort inférieure, du beau tableau qui figurait dans la collection de M. le comte de Morny. Téniers aimait à répéter ce sujet; le détail de toutes ces armures était un jeu pour son adroit pinceau. Il a fait de ce *Corps de garde* le cadre de plusieurs scènes : ici c'est la délivrance de saint Pierre. J'ignore la provenance de cette toile, ainsi que celle du *Message* de Terburg, qui, sans être capital, est fort joli; l'homme qui remet la lettre est touché avec finesse, esprit et élégance; la jaquette de velours bleu clair de la femme qui la reçoit est peinte dans une gamme fausse qui éteint la lumière dans cette partie. Ce tableau m'a semblé avoir besoin d'être nettoyé, mais nettoyé seulement. Si jamais il me prenait envie de conseiller une restauration, l'exemple du Pérugin me fermerait irrévocablement la bouche.

Parmi les paysagistes, Van Hagen et Ruysdael sont les seuls qui méritent d'être cités. L'*Intérieur de Forêt* de Van Hagen, le *Ruisseau* de Ruysdael, sont d'élégantes et fraîches compositions. Le fond de l'*Intérieur de Forêt* est lumineux et chaud; le ton général est trop roux; la toile, malheureusement, est craquelée de partout. Médiocre pour un Ruysdael, le *Ruisseau* serait regardé comme un bon tableau s'il était de tout autre artiste. Certaines lourdeurs dans les arbres du fond, bien des touches hasardées dans le chêne du premier plan, permettent de penser que ce n'est là qu'une esquisse à laquelle Ruysdael n'a pas eu le temps de mettre la dernière main.

Par compensation, les peintres de fleurs sont très-dignement représentés : Seghers, David de Heem, Mignon, Van Huysum, peuvent montrer des œuvres hors ligne. Van Huysum passe à bon droit pour le plus habile de cette

catégorie d'artistes, et le *Printemps* suffirait à lui seul pour soutenir cette bonne réputation. Jamais il n'a poussé plus loin l'art d'assortir les couleurs, de leur donner tout leur brillant, toute leur harmonie, toute leur fraîcheur, de rendre la légèreté de la pulpe et la flexibilité des tiges. Le Musée de Paris, si richement doté en fait de Van Huysum, n'en a pas de supérieur à celui-ci. Il est signé *Jan Van Huysium*, et a été acheté par la ville.

Mignon ne peut être comparé à Van Huysum ; mais, s'il n'existait de lui que le tableau de Lyon, le *Chat de Mignon*, il pourrait presque passer pour son égal : c'est la même finesse, la même exactitude, la même fraîcheur dans le coloris ; la touche est sèche dans certaines parties, c'est la seule différence et la seule infériorité que l'on puisse signaler. Suivant le témoignage de Descamps, il était déjà bien connu au siècle dernier, où il figurait dans un cabinet à Leyde. Il a été donné par le Musée de Paris, ainsi que le beau David de Heem, représentant Guillaume III dans une guirlande de fleurs. Au-dessous, un lion tient les armes parlantes de la famille : une orange. Ce tableau figurait à La Haye, dans la collection du stathouder. Un autre tableau de fleurs, signé *Hamilton*, mérite encore une attention particulière : ce sont diverses plantes et fruits, autour desquels viennent se jouer des papillons blancs, tandis que des lézards se chauffent à leurs pieds et qu'une couleuvre a enroulé ses gracieux anneaux autour d'une tige de chardon. On ne peut s'imaginer une œuvre plus patiemment faite, et, en même temps, mieux rendue et d'une plus vigoureuse intensité de ton. Le livret dit que le peintre est né à Vienne, en 1679, et mort à Augsbourg, en 1751. Je n'ai pas d'autres renseignements sur un artiste dont cette toile prouve le précieux talent.

Enfin, quatre *Vues de Paris* au siècle dernier, qui faisaient jadis partie du cabinet du roi, et qui sont signées

Grenenbroeck, terminent la série des peintres flamands.

L'école française, comme valeur d'art, n'a rien à opposer aux richesses de l'Italie et de la Flandre ; mais les tableaux du Musée de Lyon sont cependant intéressants pour qui veut suivre, dans ses détails, l'histoire de l'art en France, avant et depuis la formation de l'Académie. En voici les principaux :

De Simon Vouet : un *Christ en croix*, donné par le cardinal Fesch. Couleur plate et terne. « Il tomba dans la farine, » dit d'Argenville. Sans caractère, sans style ; facilement composé.

D'Aubin Vouet, son frère : un *Saint Paul distribuant des aumônes*. Donné par le Musée.

De François Perrier : un *David tuant Goliath*. Perrier, né à Mâcon, a fait plusieurs séjours à Lyon, et y a laissé des œuvres dans l'église des Chartreux et dans la sacristie des Minimes.

De Laurent de La Hire : une *Sainte Trinité* d'un mérite supérieur aux précédents, mais qui, cependant, est loin de valoir son *Apparition de Paris*.

De Philippe de Champaigne : le *Transport des reliques de saint Gervais et de saint Protais*, grande toile sans caractère et sans effet, qui se trouvait autrefois dans l'église de Saint-Gervais de Paris.

De Lesueur : le *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*. Cette toile, égale en grandeur à la précédente, ne rappelle que de loin l'austérité et l'élévation du peintre des Chartreux ; la composition, il est vrai, a gardé du caractère ; elle fut achevée par Goulet, beau-frère de Lesueur, et ornait jadis, en face de Philippe de Champaigne, la nef de l'église de Saint-Gervais ; elle fut composée pour être reproduite en tapisserie.

De Lebrun : une grande composition qui paraît belle, bien que sa position entre deux fenêtres empêche de la dis-

tinguer convenablement; c'est *Louis XIV présenté par saint Louis à Jésus-Christ*. Collart assiste à cette scène. Ce tableau figurait, avant 89, dans l'église de Saint-Sulpice à Paris.

De Nicolas Loir : *Diane et Endymion*. Ce tableau vient de Versailles.

De Jouvenet : les *Vendeurs chassés du temple*. C'est, certainement, un des tableaux où l'on peut apprécier le mieux le talent facile et spirituel de Jouvenet. Cette toile est originale; elle vient de l'abbaye Saint-Martin, et l'on sait que c'est après l'avoir vue que Louis XIV en commanda une répétition à l'auteur.

De Desportes : quatre ou cinq tableaux de fleurs, trumeaux, dessus de portes représentant des chasses, des fruits, du gibier, des déjeuners toujours entourés d'accessoires d'un goût irréprochable, pleins de couleur et d'entrain, bien étudiés.

De Perrin : la *Mort de Cyanippe*, tableau fait pour les Gobelins, des magasins desquels il vient.

Ce ne sont certainement pas là des chefs-d'œuvre; mais ces tableaux offrent tous un mérite ou un intérêt devant lequel il serait injuste de rester indifférent.

Enfin, la *Retraite de Russie*, par Charlet; une *Lisière de forêt*, par Marilhat; deux *Vues d'Afrique*, par Hédouin et Leleux, prouvent le désir honorable, mais, ce me semble, bien modéré, de représenter l'école moderne.

On a encasté dans les dalles du Musée quatre mosaïques plus belles par leur dimension et leur conservation que par leur finesse : elles viennent des environs de Lyon et de Vienne. Des vitrines, disposées dans les angles, contiennent en outre toutes sortes d'objets d'art et de haute curiosité : un magnifique plat, de Palissy; un bel émail de Limoges; plusieurs Faenza très-remarquables, et un hausse-col d'un travail postérieur à Cellini, quoi qu'en dise l'indica-

tion, ce qui ne l'empêche pas d'être une fort belle pièce d'orfèvrerie.

Un escalier tournant, sur les murs duquel sont suspendus plusieurs tableaux de fleurs de Desportes et de Blain de Fontenay, communique de la grande galerie au Musée lyonnais, placé dans une des salles latérales du palais Saint-Pierre.

A proprement parler, ce que l'on appelle l'école de Lyon n'est pas une école de peinture, mais un procédé d'industrie. Le commerce de cette ville et la confection des étoffes de soie nécessitant des études spéciales chez les ouvriers qui s'en occupent, il a dû se former de bonne heure des maîtres habiles, qui ont étudié les différents rapports des couleurs et des lignes avec les étoffes; l'expérience a pu former, de leurs observations et de leurs travaux, un corps de principes qui se transmettent d'ateliers en ateliers; mais cela n'a rien de commun avec l'art.

A côté de ces ouvriers intelligents et laborieux, se placent quelques peintres qui ont essayé de transporter dans l'art proprement dit les moyens indispensables à l'industrie, la sécheresse des contours, la pauvreté de la couleur, le manque de mouvement. Le plus habile de ces artistes fut M. de Boissieu; le plus remarquable est M. Saint-Jean; mais chez aucun d'eux on ne trouve la première des conditions de l'art, l'inspiration; ils la remplacent par la conscience, par l'étude, qualités fort estimables sans doute, mais négatives quand il s'agit de constituer ou de soutenir une école. Que les procédés industriels essayent de faire irruption dans le domaine de l'art, MM. Boissieu, Revoil, Jacquand, en sont la preuve; mais de là à regarder ce domaine comme envahi, il y a loin. Je crois, en conséquence, que ce que l'on appelle l'école de Lyon ne peut exister qu'au point de vue de l'industrie, et que les peintres d'un talent élevé et réel qu'a pu produire la ville, — MM. Flan-drin, par exemple, — doivent se classer dans les écoles

dont le centre d'action n'a rien de commun avec le lieu de leur naissance.

Quant à l'objet même de cet examen, le Musée lyonnais, il serait à désirer que les autres villes de province pussent imiter Lyon et réunir une certaine quantité de productions de leurs artistes.

Je sais que toutes n'ont pas un budget considérable à consacrer à leurs illustrations ; mais, sans vouloir former un Musée complet, elles pourraient en commencer un, et nous ne voyons pas qu'aucune d'elles ait encore pris l'initiative. Ces collections seraient d'un haut intérêt pour l'histoire de l'art. Avant la Révolution, la province avait une existence beaucoup plus indépendante de Paris que de nos jours : chacune d'elles avait sa vie, ses traditions, son caractère, son originalité propres ; chacune d'elles possédait ses artistes, ses renommées, ses illustrations, qui ne dépassaient pas la frontière, et dont, depuis cinquante ans, une centralisation incessante nous a fait oublier les noms : ces noms nous surprennent quand nous les voyons isolés, mais s'expliqueraient fort bien s'ils apparaissaient entourés de leurs prédécesseurs et de leurs successeurs. On peut assurer que, jusqu'à ce que l'exemple donné par Lyon ait été suivi par toutes les villes où se trouvent des musées, l'histoire de l'art en France sera une énigme bien difficile à déchiffrer.

Ce ne sont pas les illustrations qui ont manqué à la ville. Sans remonter plus haut que le dix-septième siècle, nous citerons Stella dans la peinture, Coysevox et les trois Coustou dans la sculpture ; tous les Audran, les deux Cars, les deux Drevet, et, plus tard, Boilly, dans la gravure. De tous ces noms, le premier seulement est représenté au Musée lyonnais, et on doit le regretter ; car, si les sculptures de Coustou et de Coysevox sont trop rares maintenant, il n'en est pas de même des gravures d'Audran, de Cars et de

Drevet. Une exposition de l'œuvre de ces graveurs ne laisserait pas que d'offrir un vif intérêt.

On peut reprocher à l'*Adoration des Mages*, de Stella, de manquer de style et de légèreté ; mais ces défauts sont rachetés par une assez belle couleur et une grande simplicité de composition.

Les sept tableaux de M. de Boissieu, la grande réputation lyonnaise, sont d'autant plus curieux, que l'on sait que cet amateur consacrait tout son temps à la gravure à l'eau-forte et a laissé bien peu de productions à l'huile. Le *Marché d'animaux* est touché finement, mais dans une gamme terne et uniforme qui lui enlève tout attrait. Les deux dessins représentant les premiers essais de Montgolfier à Lyon lui sont préférables sous tous les rapports.

Parmi les tableaux de fleurs, je signalerai ceux de MM. Berjon, Saint-Jean et Gallay. Ces deux derniers sont élèves de M. Augustin Thierriat, professeur de dessin à l'école de Lyon et conservateur du Musée, et suffiraient à établir la réputation d'un maître aussi remarquable, si ses propres productions, si ses excellents conseils, si, enfin, les nombreux artistes qui sortent chaque année de l'école de dessin, n'avaient pas rendu depuis longtemps son nom populaire à Lyon, et respecté de tous ceux qui s'occupent d'art.

Nous n'indiquerons qu'en passant le tableau intitulé un *Rêve d'amour*, par M. Guichard. En laissant de côté la singularité du sujet, on peut s'étonner que ce soit là l'œuvre d'un élève de M. Ingres. Cette couleur violente, et qui semble chauffée au four, ferait faire de tristes réflexions au peintre de la *Stratonice*. Toujours est-il que les excentricités de ce tableau sont rachetées par la beauté de la tête de la femme couchée. Style, habileté, coloris, M. Guichard a donné là des espérances qu'il doit avoir à cœur de remplir.

M. Hippolyte Flandrin est né à Lyon, ainsi que son

frère le paysagiste. Élève d'Ingres, comme M. Guichard, il a poussé bien plus loin que lui l'instinct du style et l'élévation de la ligne. Talent sans chaleur et sans charme, mais sérieux et convaincu, passionné pour son art, il soulèvera la discussion, mais il commandera toujours l'examen et inspirera souvent la sympathie. A quelque école que l'on appartienne, les deux fresques de Saint-Germain-des-Prés seront toujours regardées comme deux des belles productions de notre époque. M. Flandrin devrait avoir à cœur d'être représenté dans sa ville natale par des œuvres supérieures au *Dante* et à *Euripide* : ce ne sont que des études, et le Musée mérite bien un tableau.

Telles sont les œuvres importantes du Musée lyonnais. Quant aux autres tableaux, ceux signés de MM. Artaud, Bonnefond, Cinier, Guindrand, Hennequin, Orsel, Richard, Wery, sans manquer de valeur, n'ont droit, cependant, qu'à une mention passagère.

L. CLÉMENT DE RIS.

XXIV

DE L'ART MODERNE

L'art moderne, pris en masse, est très-confus et très-divers : à travers beaucoup de talent, on sent une grande incertitude dans les esprits. Les délimitations s'effacent entre les genres comme elles vont bientôt s'effacer entre les peuples ; la peinture n'existe plus qu'à l'état de pastiche ; la peinture historique, dans le sens qu'on attachait autrefois à ce mot,

est en train de disparaître, le genre proprement dit a fait de nombreuses conquêtes et touche à tout; le paysage, asile des sociétés sans croyance qui se réfugient au sein de la nature impassible et muette pour ne pas formuler leur *Credo*, prend des proportions qu'il n'avait jamais eues jusqu'à présent.

La statuaire, gênée par les mœurs hypocrites et l'âpre climat des civilisations modernes, n'est plus qu'une tradition que perpétue à grand'peine l'entêtement généreux de quelques païens qui se souviennent encore de Phidias et des anciens dieux de l'Olympe, deux mille ans après la venue du Christ, Épiménides du marbre rêvant dans leur atelier désert des rêves de blanches nudités sur des fonds d'azur et de lauriers-roses.

Le réalisme et la fantaisie se disputent les artistes à nombre à peu près égal; encore chacun l'entend-il à sa manière: plus d'école, plus de doctrine certaine, plus de direction suivie. Il n'y a ni maîtres ni disciples. On se groupe, selon ses affinités et ses goûts, par petites pléiades de trois ou quatre, mais fortuitement et sans grand respect pour l'étoile centrale; du reste, nulle fidélité, nulle assiette. L'élève, au sortir de l'école, a déjà, comme saint Pierre, renié trois fois son Dieu avant que le coq ait chanté. N'allez pas donner à ces réflexions le sens morose qu'elles n'ont point; nous ne critiquons pas, nous constatons; nous expliquerons tout à l'heure.

Il est certain que le vieux monde s'est abimé en 1789: Napoléon est le dernier homme antique. Les idées qui ont fait vivre l'humanité pendant des siècles nombreux sont lentes à s'évanouir, même lorsque le règne est passé, puisque le paganisme, malgré l'avènement d'une religion rivale et d'une civilisation nouvelle, vit encore dans nos arts, dans nos mœurs, dans nos usages, et que les noms des dieux abolis continuent à désigner nos mois et nos jours.

L'art n'a plus aujourd'hui à sa disposition que des idées mortes et des formules qui ne correspondent plus à ses besoins. De là, cette inquiétude, ce vague, cette diffusion, cette facilité de passer d'un extrême à l'autre, cet éclectisme et ce cosmopolitisme, ce voyage dans tous les mondes du possible, qui va du byzantin au daguerréotype, du maniérisme cherché à la brutalité voulue. On sent bien qu'il y a quelque chose à faire, — mais quoi? Est-ce une blanchisseuse ou une dryade, une cuvette ou un héros, un taudis ou l'Olympe?

Ce qui augmente l'incertitude, c'est que l'art aujourd'hui n'a plus de destination réelle; il reste à l'état de simple dilettantisme; il côtoie la vie sans s'y mêler. Le bourgeois du moyen âge, qui faisait peindre une madone par Lucas Cranach ou Albert Durer, la suspendait au chevet de son lit et faisait tous les soirs sa prière devant elle. Les églises, les palais, les maisons particulières, étaient couverts de peintures qui faisaient partie de la décoration et de l'ameublement. A peine trouverait-on dans Paris sept ou huit hôtels dont les plafonds et les murs soient peints, même parmi les plus luxueux. Dans Venise, chaque palais est un musée. Giorgione, Titien, Paul Véronèse, peignaient à fresque les façades de ces demeures magnifiques, où on les distingue encore comme des ombres légères. L'art actuel, qui ne vit que par les commandes du gouvernement et le portrait, ne faisant que des œuvres détachées, sans sujets et sans places fixes, hésite perpétuellement sur la route qu'il doit tenir, et souvent, comme l'âne de Buridan, il meurt de faim entre deux mesures d'avoine de contenance égale.

Nous ne sommes pas un crépuscule, mais une aurore, et ce que l'on prend pour une décadence est tout bonnement une renaissance. Le dix-neuvième siècle, époque climatique de l'humanité, cherche la formule des généra-

tions nouvelles, et il la trouvera. En attendant, chacun met au jour sa propre individualité; à défaut de pensée, les rêves se produisent; on essaye, on étudie, on tâtonne, on s'approprie les recettes du passé, on en invente d'autres. Si le cerveau est incertain, la main est sûre; l'habileté devient le partage de tous; c'est une rareté qu'un maladroit, et si tous ces gens-là avaient quelque chose à exprimer, comme ils l'exprimeraient bien!

Il ne faut pas en vouloir aux artistes de cette variété diffuse qui échappe à toute classification. Ce sont des éclaireurs et des indicateurs répandus à travers les broussailles, ils battent le pays pour faire lever le gibier, et si quelquefois on perd la piste, on a du moins parcouru des campagnes riantes, des bois touffus, des moissons d'or et de vertes vallées: quel est celui qui rencontrera le lièvre au gîte? C'est ce que nul ne peut savoir.

Ce qu'il y a d'incontestable, c'est que la moyenne de l'art s'est élevée. Ce Salon, même en l'absence de Decamps, de Scheffer, d'Ingres, de Delaroche, de Diaz et de beaucoup d'autres maîtres qui n'y figurent pas, se soutient honorablement. Aucune capitale de l'Europe ne pourrait réunir dans une exposition un pareil nombre d'œuvres de ce mérite; l'héritage de l'Italie, de la Flandre et de l'Espagne est décidément échu à la France.

Il nous semble que de tous ces talents éparpillés il serait possible de former une gerbe radieuse. Le lien seul manque. Il se dépense en pure perte, à chaque exposition, plus de couleur, d'esprit d'invention et de caprice qu'il n'en faudrait, s'ils étaient bien appliqués, pour faire de Paris une ville admirable et magnifique. La plupart de nos églises sont nues comme le pauvre à qui saint Martin donna la moitié de son manteau; leurs tristes murailles grelottent toutes honteuses en attendant un vêtement de peintures; les palais n'ont ni fresques ni décorations

murales ; les demeures des riches demandent, pour leur luxe, conseil aux tapissiers, et l'art n'a rien à y voir. Dans une époque industrielle comme la nôtre, pourquoi les embarcadères et les débarcadères, avec leurs nefs monumentales, qui rappellent les cathédrales du moyen âge, ne sont-ils pas revêtus d'immenses compositions symboliques ou allégoriques ?

Il serait facile au gouvernement, dans l'octroi des concessions de chemins de fer, d'imposer, comme conditions, un million ou deux de travaux d'art, peinture et sculpture ; car qui mérite mieux d'être orné que le Terminus d'un chemin de fer, ce temple de l'idée moderne ? On pourrait aussi construire, le long des Champs-Élysées, des portiques couverts dont les murailles se prêteraient au développement de grandes compositions cycliques, comme celles que Chenavard avait préparées pour le Panthéon, et qui trouveraient là leur place sans froisser aucun scrupule. Nous indiquons quelques idées en passant, mille autres applications se présenteraient.

Sachons gré aux artistes, dans les circonstances difficiles où nous sommes, de ne pas se décourager et d'arriver toujours avec une somme d'œuvres remarquables à ce jubilé annuel. Quoique incertains et troublés, ils travaillent sans relâche, fermant l'oreille aux rumeurs de la rue et tâchant de saisir l'idéal flottant du dix-neuvième siècle. Si la main l'emporte souvent chez eux sur la tête, l'exécution sur la pensée, c'est que, dans la confusion des croyances, on se rattache aux qualités matérielles, et c'est encore une assez belle part en peinture. De tous ces essais contradictoires, de ces tâtonnements, de ces luttes, sortira un art puissant et fécond, en harmonie avec la grandeur de notre siècle. Toutes les pierres du monument, taillées, sculptées, polies, sont là qui n'attendent que d'être mises en place ; déjà même des tronçons de tours, des fragments

de colonnes, s'élèvent à mi-hauteur : l'on peut dire la messe à quelques chapelles presque achevées. Quelques statues dressées dans leur niche ont leurs fidèles et leurs dévots.

Ainsi que nous le disions tout à l'heure, la peinture historique s'efface de jour en jour, comme tout ce qui est factice et n'entre pas directement dans les réalités de la vie. Quelque amour de l'art qu'on professe, on ne fait pas longtemps des tableaux qui ne servent à rien, que personne n'achète et qui ne trouvent place nulle part. Cependant la peinture historique réunit les plus hautes qualités : la pensée, la composition, le style, la science ; et le jour où elle aura disparu le niveau de l'art se sera considérablement abaissé. Aussi faut-il savoir très-grand gré à ceux qui ne laissent pas mourir ces grandes traditions du génie humain et se passent, de main en main, sans le laisser éteindre, le flambeau allumé par la Renaissance au pur foyer de l'antiquité, la source éternelle du beau.

THÉOPHILE GAUTIER.

1853.

XXV

LE SALON DE 1753

Le jour de Saint-Louis, l'Académie royale de Peinture et de Sculpture fit l'ouverture de son Salon, dans lequel elle expose les différents ouvrages faits dans le cours de l'année. Cet établissement, un des plus beaux qui aient été faits

de nos jours, est aussi un de ceux qui font le plus d'honneur à notre siècle et à la France. Je crois qu'on peut dire, à la gloire de l'école française, sans prévention et sans exagérer, que tous les peintres réunis de l'Europe entière, sans en excepter l'Italie, ne feraient pas aujourd'hui le quart d'un Salon que l'école française remplit par des morceaux de distinction sans peine. Ce Salon, qui attire tout Paris, a cette année un succès aussi brillant que mérité, et exige de nous une attention particulière, par le grand nombre de beaux morceaux qui s'y trouvent, et qui font l'éloge de l'application et du génie de nos artistes. Nous profiterons de cette occasion pour parler du mérite des principaux peintres de l'école française, et pour donner une idée exacte de leur talent et de leur manière.

M. Restout, recteur de l'Académie, a exposé quelques tableaux, dont les sujets sont tirés de l'Écriture sainte. Personne ne les a regardés. Ce peintre, qui met une espèce de vernis de brique sur tout ce qu'il fait, est si connu par son mauvais coloris et par le défaut d'ordonnance dans ses compositions, qu'il y a longtemps qu'on ne le juge plus.

M. Carle Vanloo, qu'on peut regarder comme le premier peintre de l'Europe, surtout par la beauté de son coloris, a réuni tous les suffrages en faveur de plusieurs grands tableaux qu'il a exposés au Salon. Sa *Sainte Clotilde*, reine de France, faisant sa prière auprès du tombeau de saint Martin, est regardée comme le premier morceau du Salon. Le peintre a trouvé le secret de mettre sur un tableau cintré, de huit pieds et demi de haut sur cinq de large, une architecture gothique et une perspective admirable. On a trouvé la bouche de la sainte trop ouverte ; elle a l'air d'attendre un doux ravissement. Pour moi, je voudrais seulement qu'on ôtât les têtes d'anges qui sont en haut, et que sainte Clotilde devrait voir toute seule, sans que nous autres profanes puissions y participer. On ne voit les choses

qu'avec les yeux de la foi, et, quoiqu'elles soient autorisées par la coutume en général, elles sont, ce me semble, de très-mauvais goût, et font toujours un très-mauvais effet. Un autre tableau de ce peintre représente *saint Charles Borromée* prêt à porter le viatique aux malades de Milan; il est prosterné devant l'autel. Ce tableau est très-beau, la tête du saint surtout est admirable. Il a derrière lui deux enfants avec des cierges allumés; ces enfants paraissent dans l'admiration du saint. Je crois que c'est un défaut; il fallait les peindre comme leur maître, dans la plus profonde vénération pour le saint sacrement; le respect répandu par tout le tableau en aurait inspiré davantage aux spectateurs. On ne s'est pas trop arrêté à un autre tableau de M. Vanloo, représentant la *Vierge avec l'Enfant Jésus*. Les Vierges de Raphaël gâtent terriblement celles des autres peintres. Mais ce qui a fixé tous les regards et des connaisseurs et des gens d'esprit, c'est un grand tableau en largeur, de seize pieds sur douze de haut, représentant la *Dispute de saint Augustin contre les Donatistes*. Cette conférence se tint à Carthage, l'an 410, par ordre de l'empereur Honorius, en présence du comte Marcellin. On a admiré dans ce tableau une composition grande et hardie, une très-belle ordonnance, une grande chaleur, beaucoup de feu et beaucoup d'esprit. Voici les critiques qu'on pourrait faire, ce me semble, et qui ne diminuent en rien le prix du tableau et le cas qu'on doit faire du talent et du génie de Vanloo. Il n'y a que les grands hommes qui vaillent la peine qu'on les critique. Premièrement, on a remarqué qu'il n'y a que les trois principales figures, saint Augustin, le Donatiste et le comte Marcellin, qui aient une couleur vigoureuse. Les figures du fond sont faiblement colorées. Le Sueur ne faisait pas ainsi; il donnait à ses figures de derrière une couleur très-vigoureuse, parce qu'il était sûr d'en donner une plus forte encore à ses figures principales. On a trouvé que le Donatiste, qui devrait avoir un air

confondu, a tout au contraire un air fort avantageux, comme s'il disait à saint Augustin : « Mais vous ne savez pas ce que vous dites ; vous me citez des passages quand je vous parle raison ; il n'y a pas le sens commun à tout ce que vous me bavardez depuis une heure. » Il y a apparence que ce n'était pas le dessein du peintre de donner ce sens à son tableau. On a remarqué comme une chose hardie deux secrétaires qui écrivent dans la même attitude, et dont l'un surtout a les oreilles au guet en écrivant avec une grande application ; le troisième secrétaire, qui est du côté de saint Augustin, au lieu d'écrire, fixe le saint, et le regarde, comme saisi par la force de son éloquence. Il aurait été bien plus hardi de le mettre dans la même attitude que les deux autres ; et c'est peut-être une faute de nous distraire, par le mouvement qui est dans cette figure, de l'attention que nous devons aux principales. Il y a derrière saint Augustin un intolérant qui fait la moue au Donatiste de fureur et de rage. Cette tête est, à mon gré, un chef-d'œuvre. On a critiqué enfin l'attitude du comte Marcellin, qui a un air trop important : on aurait voulu qu'il eût assisté à cette querelle en courtisan et en militaire, qu'il regardât cette dispute d'école avec une certaine indifférence qu'il aurait été extrêmement difficile d'exprimer. Il ne faut pas oublier que M. Vanloo a fait ce grand tableau en quatorze jours de temps. M. Vanloo a encore exposé son portrait peint par lui-même, une *Antiope*, et un *Jupiter en satyre*, quatre tableaux dessus de porte du château de Bellevue, représentant la *Musique*, la *Peinture*, la *Sculpture*, l'*Architecture*. Ces quatre tableaux sont fort agréables.

M. Boucher a exposé deux grands tableaux en hauteur, de onze pieds sur neuf de large, dont l'un représente le *Lever du soleil*, et l'autre le *Coucher*. Il y a longtemps qu'on appelle ce peintre un peintre d'éventail, à cause de son mauvais coloris. Ce défaut est, cette fois-ci, d'autant plus pal-

pable, qu'il a eu la maladresse de placer ses tableaux à côté de ceux de Carle Vanloo. Mais en revanche M. Boucher a une grande réputation pour la composition des tableaux, et pour les grâces et les agréments de l'imagination. Un homme d'esprit l'appelle le peintre des fées. En effet, dans l'empire de la féerie son coloris pourrait très-bien paraître très-beau. Ces chairs, couleur de rose, ne peuvent aller qu'aux fées. Il faudrait pourtant conseiller à M. Boucher de s'en tenir aux dessus de porte et aux petits tableaux, pour conserver la réputation d'une bonne composition; car, dans ces deux grands tableaux dont nous parlons, elle est mauvaise et chargée à l'excès. Le dessin en est mauvais surtout dans les principales figures. L'Apollon ou le Soleil, a l'air d'un pantin, et dans le tableau du *Coucher*, c'est-à-dire lorsqu'il arrive chez Thétis, il a l'air et l'attitude d'un homme qui s'en va avec regret, ce qui est un contre-sens horrible. On peut dire, sans faire injustice à M. Boucher, que ces deux tableaux sont dans le rang des plus mauvais du Salon.

M. Louis-Michel Vanloo, premier peintre du roi d'Espagne, a exposé quelques portraits fort médiocres, entre autres celui de M. Wall, ambassadeur du roi d'Espagne à la cour de Londres, et celui de M. de Marivaux.

Nous passons les ouvrages de quelques peintres médiocres pour arriver à M. Oudry, si connu et si justement vanté pour son talent de peindre les animaux. Ce peintre a exposé plus de quinze tableaux, dont il n'y en a aucun qui ne mérite des éloges. Un grand tableau en largeur, de vingt-deux pieds sur dix de haut, représente des dogues qui combattent contre trois loups et un cervier. On a trouvé ce tableau trop uniforme; le paysage en est triste et dur. Un autre, que l'auteur a fait en conséquence d'un Mémoire qu'il a lu à l'Académie, représente sur un fond blanc cinq ou six objets blancs, et chacun d'un blanc différent: comme un canard blanc, une serviette damassée, une jatte de porcelaine

blanche avec de la crème fouettée, une bougie avec son chandelier d'argent, et en haut du papier attaché. Ce tableau doit paraître d'un grand prix aux yeux des connaisseurs. On lui a donné pour pendant un tableau dans lequel M. Oudry représente sur un fond de planche de sapin toutes sortes d'objets coloriés, comme un faisan, un lièvre, une perdrix rouge. Mais un tableau qui a réuni tous les suffrages, et qu'on peut nommer le premier tableau du Salon, en ce qu'il est sans défaut, c'est une *Chienne allaitant ses petits*. Il est impossible de donner une idée juste de la vérité de l'expression et du pinceau. Les entrailles stupides et la frayeur menaçante de la bête sont l'ouvrage du pur génie du peintre. Un rayon du soleil qui donne sur la tête de la chienne par une lucarne est une autre chose merveilleuse : ce rayon paraît tout à fait hors du tableau. Les petits sont peints avec une vérité de laquelle rien n'approche. Ce tableau, qui a quatre pieds de largeur sur trois de hauteur, de forme ovale, vient d'être acheté par M. le baron d'Holbach, qui en a donné cent pistoles. Nous ne parlons pas de plusieurs dessins faits d'après nature, que l'auteur a exposés, non plus que de ses autres tableaux.

M. Nattier a exposé plusieurs portraits, dont celui de Madame, fille de monsieur le Dauphin, à l'âge d'un an, jouant avec un petit chien, et celui de madame Dufour, nourrice de monsieur le Dauphin, sont les meilleurs. Ce peintre, dont le dessin est sans élégance et sans correction, a encore un coloris faux et mauvais.

M. Chardin a exposé, entre plusieurs tableaux très-médiocres, celui d'un *Chimiste occupé à sa lecture*. Ce tableau m'a paru très-beau et digne de Rembrandt, quoiqu'on n'en ait guère parlé.

M. Toqué, dont les portraits ont une si grande réputation, en a exposé plusieurs, entre autres celui de M. le comte de Kaunitz et celui de milord Albemarle ; mais rien n'est plus

parfait que le portrait de madame Danger sur un sofa, peinte jusqu'aux genoux, faisant des nœuds, et ayant à côté d'elle un perroquet avec sa cage. La richesse de la composition, des draperies, le coloris et le fini du pinceau, tout est admirable dans ce tableau.

Nous arrivons aux portraits de M. de la Tour; il en a exposé dix-huit. Ce grand artiste a poussé l'art de ses pastels si loin, qu'il ne lui suffit pas de peindre parfaitement les ressemblances, il sait encore animer ses portraits et leur donner une vie qu'on n'a jamais connue avant lui. Il y a un grand nombre de portraits de gens illustres, entre autres celui de M. Duclos, de M. de La Chaussée, de M. l'abbé Nolet, de M. de Sylvestre, premier peintre du roi de Pologne, de M. le marquis de Voyer, de M. le marquis de Montalembert, de M. de La Condamine, de M. Rousseau, citoyen de Genève, pour qui M. de Marmontel a fait ces vers :

A ces traits, par le zèle et l'amitié tracés,
Sages, arrêtez-vous; gens du monde, passez.

Il faudrait, à mon avis, ôter le premier, qui est froid et inutile, et ne laisser que le second *. Le portrait de M. d'Alembert est surprenant. M. Marmontel a fait ces vers pour lui :

A ce front riant, dirait-on
Que c'est là Tacite ou Newton?

N'oublions pas le portrait du sieur Manelli, qui est peint en

* Le correspondant ne trouve de trop, dans ce distique, que le premier vers; il eût pu à cette époque, sans injustice, demander, pour un autre motif, la suppression du second. Rousseau ne s'était encore fait connaître que par son premier *Discours* et par son *Devin du village*, et le « Sages, arrêtez-vous, » pouvait sembler un peu emphatique. Quand il aura largement mérité ces honneurs, quand tous les éloges lui seront dus, nous verrons Grimm lui accorder les siens avec quelque peine, puis les lui refuser presque entièrement : l'envie suit la progression du talent.



habit d'*impresario*, tel qu'il a joué dans l'opéra du *Maitre de musique*.

Le chevalier Servandoni a exposé dix tableaux d'architecture et de paysage. Ce sont des esquisses. Tout ce qui vient de cette main est précieux.

M. Venevault, qui a poussé l'art de la miniature très-loin, a exposé plusieurs portraits dignes d'éloges.

M. Bachelier, dont les fleurs ont eu un si grand succès au dernier Salon, en a mérité un plus grand encore cette fois-ci. On pourrait reprocher à ce jeune peintre de finir un peu trop ses ouvrages. Ses fleurs et ses fruits sont plus beaux que ce que nous voyons. La nature ne fait pas si bien ; elle répand sur ses ouvrages une négligence cent fois plus agréable que l'exactitude de l'art.

Nous ne saurions faire trop d'éloges de l'agréable* talent de M. Vernet. Il a exposé un grand nombre de marines et de paysages d'une beauté ravissante. Il me paraît que le public a donné la préférence à deux pendants, dont l'un représente une *Tempête*, et l'autre un *Soleil levant dans un brouillard*.

On a conçu de grandes espérances d'un autre jeune peintre qui revient de Rome. M. Vien a exposé plusieurs tableaux, dont les sujets sont tirés de l'Écriture, etc. Un tableau entre autres, représentant la *sainte Vierge servie par les Anges*, a mérité de grands éloges. La composition, la manière du dessin et le ton de couleur qui règnent dans ces tableaux, tout est d'un grand goût et annonce un talent rare. Il n'y a pas peut-être assez d'expression dans un ou deux de ces tableaux.

GRIMM.

* Vernet était déjà dans la force de son talent ; mais, quelque remarquables que soient les productions du grand artiste, on ne se hâte pas de lui rendre toute la justice qu'il mérite.

XXVI

LE SALON DE 1853

I

MM. Chenavard — Charles Maréchal — Hébert — Matout — Laemlin —
Jalabert — Courbet — Chassériau — Benouville — Winterhalter —
Le Henaff — Marcel Verdier — Pils — Millet.

Je ne m'appesantirai pas sur le résultat des délibérations du jury. C'est une question oiseuse dont je vous fais grâce. Les artistes refusés le trouvent trop sévère, le public trop indulgent; et comme c'est le public qui dans ces questions est juge en dernier ressort, je pense que c'est son opinion qui prévaudra. Je ne résous pas le débat, je le pose seulement. J'entends renouveler contre le jury toutes les accusations formulées presque dans les mêmes termes dont a été poursuivi pendant dix-huit ans le jury composé de l'Institut. Je ne veux pas dire que celui-ci soit parfait. Il commet des erreurs : quelques-unes sont graves, toutes sont fâcheuses ; mais du moins il n'a pas de système, il ne repousse pas et n'accepte pas obstinément; en un mot, il se trompe, mais ne se venge pas. On ne pourrait en dire autant de l'Institut; et c'est à mes yeux le grand mérite du nouveau jury.

Jamais le local n'aura été plus beau et plus favorable. L'opinion sous ce rapport est unanime. Il pourra se trouver des œuvres moins bien placées que d'autres, il n'y en n'aura pas de mal exposées. On a transporté dans la cour des Menus-Plaisirs les constructions du Palais-Royal que

L'on a doublées de constructions semblables et auxquelles est venue s'ajouter une magnifique salle, grande comme un vaisseau d'église, qui jadis servait d'atelier aux décorateurs de l'Opéra. Tout cela est de plain-pied, éclairé par un jour uniforme et magnifique, percé de dégagements commodes et faciles, dont les parois ont été tendues de superbes tapisseries des Gobelins, auxquelles heureusement personne ne prend garde. Je dis heureusement, car, si l'attention s'y arrêta, l'Exposition n'offrirait plus aucun intérêt. Les œuvres modernes, quel que soit d'ailleurs leur mérite, ne pourraient soutenir la comparaison avec la richesse et l'harmonie de ces merveilleuses trames. Il résulte de tout cela un ensemble somptueux, élégant, confortable, hospitalier, dont la bonne impression détruira, je l'espère, les craintes que l'on avait pu concevoir sur l'annuité des Expositions.

La première question que l'on s'adresse à l'ouverture d'un Salon est celle-ci : « L'Exposition de cette année est-elle supérieure à celle de l'année dernière ? » Cette question est très-complexe, et demanderait, pour être discutée sérieusement, plus de temps que je n'en ai. Mais, en thèse générale, je ne crois plus au progrès en art depuis le seizième siècle. La supériorité ou l'infériorité d'un Salon sur le précédent ne prouverait donc, selon moi, absolument rien sur le mouvement général. Dans ce cas particulier, je crois le Salon de cette année plus intéressant que celui de 1852. Plus de personnalités s'en détachent, la masse du talent disséminé est plus compacte, le niveau plus élevé. Mais ce qui est aussi bien évident, c'est le manque absolu d'unité de tendance. Chacun avec courage, en dépensant une somme énorme d'habileté, de science, travaille dans son petit coin ; personne ne consent à reconnaître un chef, à suivre un drapeau, à réunir ses efforts à ceux d'un autre pour atteindre, pour chercher un même but. Ce mouvement général, grandiose, de toutes les forces vives vers un idéal,

indiqué par quelques-uns et rêvé par tous, qui distingue les artistes de l'Italie au seizième siècle et des Flandres au dix-septième, a fait place à une agitation universelle, curieuse, attachante à examiner à part, mais fatigante à voir d'un peu haut. C'est le fourmillement des étoiles, ce n'est pas la lumière du soleil.

Le procès qui se débat éternellement entre les coloristes et les dessinateurs est gagné momentanément par les premiers, gagné sur toute la ligne, et les saturnales des enfants perdus de la couleur, les *Femmes nues vues de dos* de M. Courbet, indiquent clairement qu'ils ne redoutent plus de contrôle. Cependant voici poindre la réaction. Les extrêmes se touchent, et, sans s'en douter, M. Courbet a formé M. Gérôme. L'un explique l'autre. En voulant exagérer le sentiment de la vie et de la réalité, en étudiant avec soin et conscience les difformités physiologiques, en recherchant le hideux dans la réalité, on autorise la recherche du laid dans l'idéal. Les imitateurs ou les élèves de M. Gérôme sont encore peu nombreux; ils sont médiocrement goûtés, et c'est de toute justice : mais soyez convaincus que c'est à la suite de ce jeune homme qu'arriveront dans vingt ans d'ici les vainqueurs de l'école coloriste. C'est M. Courbet qui aura introduit l'ennemi.

La véritable supériorité de l'école française moderne, c'est le paysage. Voilà déjà plusieurs années que j'indique cette tendance, mais aujourd'hui elle n'est plus un doute pour personne. Au dire des gens les moins clairvoyants, les plus indifférents à l'art, nos paysagistes arrivent à une puissance de talent qui les fait égaux des grands naturalistes flamands ou des poétiques rêveurs français. Rousseau, Français, Daubigny, Troyon, Corot, Cabat, soutiennent fort bien la comparaison avec Ruysdaël, Hobbema, Karel Du-jardin, Berghem, Van de Velde, Hackert, Lorrain et le Poussin. Je connais même des gens, et des gens fort sen-

sés et fort compétents, qui regardent nos artistes comme supérieurs. Je ne suis pas de cet avis. Et ne pensez pas que nos artistes s'arrêtent à une copie habile, mais brutale de la nature. Il n'en est rien ; chacun, suivant la pente de son imagination, en étudie, celui-ci le charme, celui-là la puissance, l'un la grâce, l'autre l'énergie. Jamais les innombrables métempsycoses de la vieille Isis n'avaient été pénétrées par des explorateurs plus persévérants, plus respectueux et plus convaincus. — Pourquoi m'en cacherais-je ? Je suis heureux de ce mouvement. J'aime la nature avec l'ardeur d'un amant. Je trouve la campagne toujours belle, et tout ce qui me la rappelle me séduit et m'enchanté. Je ne prétends pas faire de mon goût particulier une opinion, et donner mes sympathies pour des jugements, je ne veux pas me servir de mes sensations comme d'un argument ; mais je donnerais tous les Raphaëls du monde pour un Claude ou un Cuyp. J'admire l'un, mais j'aime mieux les autres. — Cette confession faite, entrons en matière.

Vous vous rappelez qu'après la Révolution de février M. Chenavard fut chargé, conjointement avec ce brave et bon Papety, enlevé si jeune, de décorer l'intérieur de l'église Sainte-Genève, convertie en je ne sais quel absurde temple antique. Ce n'était pas une petite besogne, et je doute qu'un autre que M. Chenavard eût osé seulement l'accepter. L'immensité de ce travail ne le fit pas reculer. Il songea à faire une suite de tableaux représentant les époques les plus saillantes de l'histoire de l'humanité. Les événements ont donné une destination un peu moins bizarre à la basilique de Soufflot ; mais M. Chenavard n'en continue pas moins son œuvre commencé, qui devait et doit encore comprendre cinquante-trois compositions. Il en a envoyé trois au Salon : *Auguste fermant les portes du temple de Janus ; saint Léon arrêtant Attila ; Luther brûlant les bulles*. Ce ne sont pas des tableaux, mais de grands dessins indiqués au fu-

sain et à la pierre dure, sans même les rehauts de couleur des figures de M. Ingres exposées au Luxembourg. Ces trois compositions sont froides, elles manquent d'inspiration; mais une science profonde et universelle, une étude incessante et pénétrante des œuvres des maîtres y circule de tous côtés. L'*Attila* me paraît préférable aux deux autres. La procession qui se déroule sur le balcon à jour et suit le pape Léon au-devant du farouche conquérant est d'une ligne magistrale et austère d'un grand effet. Dans le *Temple de Janus*, la jeune femme à gauche, qui franchit les marches du temple en portant une corbeille sur sa tête, rappelle les figures élégantes et pures du Poussin dans l'*Arcadie* ou dans *Rébecca*. Je ne trouve rien de particulier à citer dans le *Luther déchirant les bulles*, qui m'a paru remarquable surtout par son ensemble, par sa composition pleine d'intérêt, de mouvement, et où cependant il n'y a aucune confusion. Il est évident que M. Chenavard possède ses maîtres, Raphaël, Jules Romain, Poussin et Lebrun sur le bout de son doigt. Il se les est assimilés sans pour cela les copier, et c'est là, si je ne me trompe, la preuve d'un tempérament d'artiste singulièrement robuste. Le public, en général, apprécie peu ces cartons. Il comprend d'instinct qu'il se trouve transporté dans les régions les plus sereines et les plus élevées de l'art. Il regarde et il passe en se reconnaissant incompetent. Pour nous, ne dusent-ils avoir aucune destination, il nous paraît impossible que M. Chenavard n'en termine pas toute la série, et ne donne pas l'entier développement de sa pensée et de ses moyens. Leur destination ne peut plus être la même, et, s'il nous était permis d'ouvrir un avis, nous croyons qu'ils seraient éminemment propres à être reproduits en tapisseries. Cette œuvre terminée sera certainement un des plus sérieux titres du dix-neuvième siècle au respect de la postérité.

Le fils de M. Maréchal, de Metz, a envoyé aussi troi

dessins dont le sujet ne justifie nullement les proportions gigantesques. Ce sont trois scènes du désert d'Afrique. Certainement, nous reconnaitrons dans ces dessins une habileté, une sûreté de soi-même peu communes, mais nous sommes convaincu qu'ils eussent gagné à être réduits à des dimensions plus restreintes, qui eussent sans doute permis à M. Maréchal de leur donner un effet dont ils manquent, la *Prière* et la *Tempête* surtout.

La *Mal'aria* de 1850 dénotait chez M. Hébert de remarquables facultés comme peintre de genre; ses portraits de l'Exposition dernière indiquaient une étude singulièrement approfondie du masque humain. Par son *Baiser de Judas*, M. Hébert vient de se faire, parmi les peintres d'histoire, une place au moins égale à celle qu'il occupait déjà dans le genre et dans le portrait. De toutes les grandes toiles, c'est peut-être celle où l'on retrouve à un plus haut degré le grand sentiment, le souffle puissant des maîtres anciens. La scène a pour cadre le jardin des Oliviers. Les soldats entourent le Christ; l'un d'eux s'apprête à le saisir, un autre, armé d'une lanterne, en dirige sur lui les rayons, tandis que le disciple infidèle s'approche pour lui donner le baiser révélateur. Ce tableau est composé dans des oppositions de lumière et d'ombre qui font penser au Caravage; mais, ce qui en fait le principal mérite, c'est la figure du Christ, d'un sentiment bien rare de nos jours, où les procédés matériels et l'effet par à peu près ont tout à fait envahi le domaine de l'art. Ce visage, en effet, réunit une austérité, une douceur, une majesté mêlées à un dédain plus difficile à rendre qu'à comprendre. On ne peut y découvrir l'ombre d'un sentiment personnel. La grande âme du divin Rédempteur est dégoûtée de la trahison, mais elle pardonne au traître. Il n'est pas jusqu'aux plis sobres et sévères de la robe blanche qui recouvre le Christ qui ne s'harmonisent admirablement avec l'élévation de la face. La tête

de Judas n'est pas moins bien traitée que celle du Christ avec laquelle elle fait une opposition des plus tranchées. Elle éclate de bassesse, d'envie, de lâcheté, comme l'autre étincelle de grandeur, de générosité, de courage. Une figure de soldat revêtu d'un costume rouge m'a frappé par le mouvement dont elle est empreinte. Si une œuvre semblable n'est pas un hasard dans la vie artistique de M. Hébert (et nous avons toutes les raisons pour croire le contraire), s'il peut se présenter à l'Exposition prochaine avec une composition où les mêmes qualités soient en relief et éclairées par la véritable lumière du soleil, il pourra traiter d'égal à égal avec les maîtres les plus illustres de l'école contemporaine.

Il est fâcheux que la toile commandée à M. Matout pour l'amphithéâtre de l'École de médecine, et représentant la *Première ligature de l'artère par Ambroise Paré*, soit un sujet aussi spécial, et, disons-le, aussi repoussant pour la majorité du public, qui détourne volontiers les yeux devant les *Écorchés* de Ribéra, ou les *Docteurs Tulp* de Rembrandt, autrement on y admirerait comme nous une composition habile, une fierté de dessin, une harmonieuse intensité de couleur d'autant plus saillantes, qu'elles se révèlent pour ainsi dire *ex abrupto*, et chez un artiste dont on pouvait soupçonner, mais dont on ne connaissait encore que fort imparfaitement le vigoureux talent.

Si la première et la plus importante nécessité d'une grande composition n'était pas de parler clairement à la foule, je vous dirais que M. Laemlin a fait une belle chose avec son tableau qu'il intitule la *Musique*. Comparez-le aux toiles qui l'entourent, et vous serez frappé par l'harmonie dans laquelle il est composé. Les fonds sont charmants, la figure de femme assise à gauche, et couverte d'une robe jaune, celle qui s'enlève les bras ouverts à travers les nuages, sont d'un style pur et élevé. Mais que veut dire toute

cette composition ? J'avoue que je ne le devine pas. Dans quel but a-t-on réuni à côté de Chérubini et d'Hérold M. Félicien David soutenant dans ses bras une jeune fille noyée; à ses pieds, Rossini étendu sur l'herbe; derrière lui, un Pauw-
nie, la tête parée de plumes d'aigle; dans les airs, des éléphants qui se promènent sur les nuages ? Je n'en sais absolument rien, et je ne puis m'en rendre compte. Si M. Laemlin a voulu rendre par la peinture l'état vague où la musique jette quelquefois l'âme, il a fait un faux raisonnement. Cet état de mélancolie rêveuse n'a de mérite et de charme que parce qu'il est indéfini et indéfinissable. En lui donnant les formes et les contours arrêtés qu'exige la peinture, vous le détruisez complètement. M. Laemlin est tombé dans la même puérité que les musiciens qui veulent imiter sur leurs instruments le cri des animaux ou le sifflement du vent.

Cette composition ressemble à celle de Papety, un *Rêve de bonheur*, seulement, elle la rappelle dans le sens opposé, dans le sens triste et mélancolique. C'est un rêve de malheur.

Les progrès de M. Jalabert sont plus sensibles d'année en année. C'est un pinceau fin, élégant, c'est une imagination remplie de délicatesse qui a tracé les *Nymphes écoutant les chants d'Orphée*, *l'Annonciation*, le *Portrait de madame*.... Le tort de M. Jalabert est de traiter une grande composition comme *l'Annonciation* dans la même gamme fine, mais effacée, que son tableau de chevalet. Une couleur plus vigoureuse eût donné à cette œuvre la valeur et l'effet qui lui manquent. La figure de la Vierge est *trouvée*. Le léger mouvement d'effroi de l'humble ouvrière devant la lumineuse apparition de l'ange est d'une grâce et d'une pudeur pleines d'attrait. Je place le *Portrait de madame*... parmi les meilleurs du Salon. Il ne frappe pas au premier abord, mais, plus on le considère, et plus on en

apprécie les qualités sérieuses, le modèle savant et étudié, le dessin correct et élégant.

Un monde sépare M. Jalabert de M. Courbet. Il y a entre eux la différence de l'art et du métier. M. Courbet se donne beaucoup de mal pour ne plus mériter le glorieux titre d'artiste, et il y réussit malheureusement trop bien. On se moque beaucoup des *bourgeois*, et l'on a quelquefois raison. Le mérite de l'artiste est de voir et de comprendre certaines choses qui sont au-dessus de l'intelligence vulgaire. M. Courbet déplace ce niveau : au lieu de l'élever, il l'abaisse; il voit et comprend ce qui est au-dessous du commun. Il possède des qualités de main et de facture incontestables. Sa touche est facile et franche; sa couleur a de l'énergie et souvent de la finesse; son dessin est juste, assez correct, et toujours dans le mouvement cherché; le sentiment qu'il a de la nature ne peut être contesté; mais ces qualités, il les applique si mal, que l'on est en droit de supposer qu'il entre dans sa pensée plus de parti pris que de véritable tendance. Il veut frapper l'imagination du public à n'importe quel prix. Il y réussit; mais s'il n'y prend pas garde, il arrivera une chose : c'est que le public se lassera de ces tours de force dans le laid, et que, si jamais M. Courbet produit une œuvre réellement belle, personne ne voudra y croire. Cette préoccupation de la laideur est quelque chose de bien singulier. Dans sa *Baigneuse*, par exemple, qui soulève à juste titre la pudeur publique, qu'a-t-il représenté? Un sujet que tout le monde a fait avant lui sans jamais choquer personne. Une femme sort de l'eau en s'enveloppant dans une draperie. Le paysage est fort remarquable, le modelé du dos et des reins des mieux étudiés, le dessin des plus exacts; et pourtant, avec une donnée aussi simple, avec un mérite que je ne songe pas à contester, M. Courbet est parvenu à révolter le sens général. Sa femme est ignoble, grotesque, monstrueuse : c'est la réu-

nion de toutes les laideurs imaginables. Pourquoi a-t-il fait un pareil choix? car c'est un choix; c'est là où est le tort. Il ne peut pas se mettre à l'abri derrière Rubens et Rembrandt, qui ne choisissaient pas, et qui jetaient d'ailleurs dans l'autre plateau de la balance des trésors de couleur. C'est ici précisément que commence la responsabilité de l'artiste. Qui dit art dit choix, qui dit choix dit comparaison, et suppose l'idée de goût; et l'artiste, véritablement digne de ce nom, ne doit faire intervenir la laideur que comme opposition, et encore avec une extrême réserve; le reste du temps, il doit la dissimuler comme on recouvre les égouts d'une ville. M. Courbet ne se contente pas d'y regarder, il y descend.

Les *Lutteurs* sont moins choquants. Malgré des imperfections (la cuisse droite du lutteur de gauche), ils sont bien dessinés; mais il est impossible que M. Courbet n'ait pas fait exprès de donner aux ombres cette noirceur qui doit réjouir les marchands de cirage, mais qui surprend sur des poitrines humaines. La peinture de M. Courbet ne m'exaspère pas comme certaines personnes, elle me rend triste pour lui d'abord, dont je regrette de voir les remarquables moyens employés à un si triste usage, et ensuite pour l'école moderne, contre laquelle ses déplorables exagérations deviendront de cruels arguments un jour.

Je ne me suis pas fait faute de reprocher à M. Chassériau son imitation exagérée de Delacroix. J'ai donc les coudées franches pour lui rendre aujourd'hui la complète justice qui lui est due pour son tableau qu'il intitule *Tépidarium*. Non-seulement j'y trouve toute l'originalité de ses débuts, mais je la retrouve avec un progrès sensible, des plus marqués et des plus remarquables. Il a gagné en harmonie, en fermeté, en sûreté de lui-même, tout ce qu'il a perdu en bizarrerie. Des femmes romaines viennent de sortir du bain, et sont réunies autour de l'immense brasero où elles cau-

sent en se séchant. Ce motif, qui donnait lieu à des poses si gracieuses et si diverses, à un si riche mélange de couleurs et d'ajustements, a reçu de M. Chassériau tous les développements qu'il comportait. La composition est facile, et le sujet se présente vite et bien. Le goût antique se reconnaît dans le dessin des deux femmes à gauche et à droite assises au premier plan et enveloppées dans les plis de leur manteau. On peut regarder comme un morceau complet de grâce, de dessin harmonieux, de modelé rendu, la femme nue du second plan de gauche qui appuie sa tête sur ses bras ; j'en dirai autant de celle qui préserve de ses mains son visage de la trop grande chaleur du brasier, mouvement plein de grâce et de naturel, et d'une femme de l'arrière-plan qui arrondit ses bras sur sa tête. J'admire aussi le modelé de la femme du premier plan qui étire ses bras ; mais, si le mouvement des bras est juste, il est disgracieux, et la disgrâce n'est pas un défaut dans lequel tombe souvent M. Chassériau. Je crois aussi que la draperie jaune du premier plan eût gagné à être plus brillante. Le ton terne et étouffé dans lequel elle est conçue donne aux étoffes d'un plan plus éloigné un relief et une valeur que la perspective n'autorise pas. Enfin, l'artiste n'a pas mis assez de diversité dans le type de ses figures, qui paraissent trop être la reproduction du même masque. Je ne me fais aucun scrupule de ces critiques, car ce tableau offre des beautés trop incontestables pour ne pas exiger un examen attentif et raisonné. Qu'on le compare seulement à la *Florinde* de M. Winterhalter placée auprès, et, devant ces poses communes, devant ces minois jolis et vulgaires, devant ce dessin sans caractère et sans élévation, devant cette couleur criarde, discordante, la distinction, le dessin solide, le modelé savant et l'harmonie vigoureuse du *Tépidarium* prennent toute leur valeur et tout leur caractère. M. Chassériau n'avait rien fait jusqu'à présent d'aussi remarquable que ce tableau.

Dans son *saint François d'Assises*, M. Benouville s'est pénétré avec bonheur de l'austérité pleine de douceur et de charme de Lesueur. Mais il s'en est pénétré d'une façon intelligente, ne prenant que ce qui fait partie du domaine de chacun, et sachant y placer son cachet particulier. Ce tableau ne remue pas, il impressionne ; on en garde un souvenir calme et recueilli qui ne s'efface plus. Il serait à désirer que M. Benouville laissât se jouer sa brosse plus librement, qu'il ne fit pas disparaître la touche avec tant de soin. Ses personnages d'un caractère élevé y gagneraient la vie, qui leur manque quelquefois.

Vous vous rappelez sans doute ce peintre flamand devant lequel Reynolds s'extasie si à faux, et dont une composition figure dans le Musée de Bruxelles. Vous vous souvenez de cet étrange dessin, de cette sécheresse, de cette couleur criarde et noirâtre qui arrachait de si singuliers cris d'admiration au grand coloriste anglais. Les trois tableaux de M. Le Henaff rappellent beaucoup ce peintre, dont le nom ne me revient pas. La teinte verdâtre qui domine est des plus choquantes, et ne permet pas de s'y arrêter. C'est dommage ; car, en surmontant cette première impression, on y trouve une recherche heureuse du style de l'école florentine. Le dessin ne manque ni de grandeur ni de noblesse, et rappelle certains des plus beaux cartons de Kaulbach. Je crois que ces trois compositions reprendront tout leur mérite quand elles seront interprétées par la gravure.

Le tableau de M. Marcel Verdier — *Scènes de la jacquerie moderne* — a soulevé beaucoup plus de discussions avant qu'après l'ouverture du Salon. Ces discussions étaient toutes politiques, et vous devez bien penser que je n'ai nulle envie de les renouveler ici. J'avoue toutefois que je ne comprends pas certaines fureurs excitées par ce tableau. On peut discuter l'opportunité de cette œuvre, on peut déplorer les horribles scènes qu'elle représente ; mais, quant

à en nier la douloureuse vérité, il faut être, ou bien oublieux du passé, ou animé d'un esprit de parti bien aveugle pour le faire sérieusement. Sans être hors ligne, cette composition mérite qu'on s'y arrête et qu'on la discute avec attention. La scène se passe sur une place de village, au pied de l'église. Dans le groupe central, le maire, auquel on arrache son écharpe, est foulé aux pieds, le curé se résigne sous la main d'un assassin qui lui met le pistolet sur la gorge, tandis que, derrière, un homme armé d'une épée qu'il brandit fait flotter un drapeau rouge qui enveloppe cette scène dans une lueur sanglante. A gauche, une femme, d'un dessin plus que médiocre, se débat sous les étreintes d'un bandit, qui, je l'avoue, me paraît plus à plaindre que sa victime ; plus loin, des torches tourbillonnantes commencent à allumer l'incendie ; à droite, une horde de fanatiques étagée sur les degrés du temple brise dans sa fureur sacrilège les ornements sacerdotaux, et, au premier plan, à gauche, un gendarme égorgé, d'un magnifique dessin, d'un raccourci des plus savants, d'une tournure effrayante, a roulé avec son cheval décousu à coups de hache, et fait l'office de la victime antique offerte en sacrifice pour la civilisation aux dieux infernaux. Sa composition est simple, claire et sans confusion. L'effet en est terrible, mais le dessin laisse beaucoup à désirer. Sauf le soldat tombé et l'homme armé du drapeau rouge, les autres personnages ne sont pas justes de mouvement. Pour l'harmonie générale, nous engageons M. Verdier à enlever certaines étoffes jonquille qui font, à droite, un déplorable effet. On pourrait enfin demander à la couleur des tons un peu moins sales et des touches un peu moins brutales ; quoique j'avoue que ces procédés soient bien appropriés au sujet qu'ils représentent. En somme, lorsque les remords que réveille cette toile seront apaisés, quand les espoirs sauvages qu'elle rappelle auront pris leur parti du réveil qui les a surpris,

on y reconnaîtra une énergie, une entente des grandes machines qui ne sont pas si communes qu'on veut bien le dire, et on rendra à son auteur la justice qui lui est due.

La *Prière à l'hospice*, par M. Pils, nous introduit dans un monde plus calme et plus reposé. Une religieuse, entourée de pauvres petits orphelins usés avant l'âge par la souffrance et la misère, est agenouillée sur les marches d'un autel, et adresse à Dieu la prière des faibles et des abandonnés. Je retrouve là M. Pils avec sa couleur légère, son dessin sobre et correct, son sentiment triste, profond, mais jamais désespéré. L'expression de ces têtes enfantines, sur lesquelles la santé revient ou que la souffrance amaigrit encore, est variée, diverse, toujours juste, et toujours mélancolique, mais jamais fatigante. La *Prière à l'hospice* manque seulement d'effet général.

La prétention de tout critique est de signaler au public des noms inconnus, de découvrir des veines auxquelles personne n'avait fait attention avant lui, de rapporter enfin son Amérique du voyage qu'il fait à travers le monde de l'Art connu des anciens. J'ai cette prétention comme les autres, et j'en tire vanité, car c'est au moins une preuve de bonne volonté. Je me mets donc en quête tous les ans d'une personnalité offrant des gages d'avenir, présentant des indices nécessaires à fournir une belle carrière d'art. Ou je me tromperais fort, ou ces conditions sont réunies à un degré très-élevé chez un artiste peu connu jusqu'à présent et qui a envoyé trois toiles au Salon : *Moissonneurs*, *Effet de soir*, *Tondeurs de moutons*. Il se nomme M. Jean Millet. De tous ceux qui cherchent une voie c'est celui qui offre le tempérament le plus robuste, la santé la plus vigoureuse. Il est, je ne vous le cacherai pas, rempli de défauts. Il manque tout à fait de charme, son dessin est rude et grossier, sa couleur n'a aucun éclat, sa touche est uniforme et inexpérimentée, mais il y a bien certainement chez cet artiste le

germe des qualités qui constituent les grands maîtres. Il possède naturellement et sans effort le sentiment du style, le caractère grandiose, la majesté de lignes que M. Chenavard n'a acquis qu'à force d'études. Cette uniformité de tons, cette aridité de dessin, est selon moi la sobriété d'un talent qui se retient encore, mais qui se contiendra plus tard et saura donner à ses forces toute la valeur de l'à-propos. M. Millet possède plus que pas un la grande impression. Qualifiez mes comparaisons d'exagérées, mais ses *Moissonneurs* me font invariablement penser aux cartons et aux gravures que l'on nous a conservés de Baccio Bandinelli. Il y a à gauche une certaine figure de femme qui porte des blés dans sa robe, devant laquelle on s'extasierait si elle était signée Michel-Ange. *L'Effet du soir* n'a certainement pas dû coûter de grands efforts d'imagination à M. Millet. Un terrain en saillie sur lequel s'élèvent les fûts d'une douzaine d'arbres dépouillés de feuilles à travers lesquels broute un troupeau de moutons, un ciel gris traversé à l'horizon d'une bande rose, un berger roulé dans son manteau, dont la silhouette se détache sur le ciel; tout cela est fort ordinaire, et surtout médiocrement peint, quand on le compare à la fabuleuse cuisine des coloristes modernes; cependant il s'échappe de cette petite toile une impression d'une singulière grandeur. Je cherchais tout à l'heure à qui je pourrais comparer la manière de M. Millet pour vous en donner une idée, et je ne vois personne qui puisse le rappeler. Je puis me tromper : le soin de soutenir les nouveaux, comme nous disions au collège, peut m'égarer; mais je serais bien surpris s'il ne sortait pas un jour un magnifique artiste de cette vigoureuse enveloppe.

II

MM. Rousseau — Corot — Louis Leroy — Achard — Berchère — Charles Leroux — Belly — Victor Dupré — Soupplet — Lefmann — Eugène de Varennes — Chintreuil — De Lafage — De Curzon — Saint-François — Le Gentile — Harpignies — Bellé — Anastasi — Ciceri — Loubon — Gaugiran Nanteuil — Daubigny — Français — Lavieille — Lapierre — Desjobert — Jules Noël — Bodmer — E. Michel — Lambinet — Paul Huet — Cabat — Paul Flandrin — Troyon — Ph. Rousseau — Achille Giroux — Ziem — Wyld — Rosa Bonheur.

L'école française n'avait jamais été aussi féconde et aussi forte que cette année en paysages. La Hollande au dix-septième siècle a possédé des artistes aussi éminents, elle n'a jamais pu en compter une si grande quantité. Le naturalisme déborde. L'écueil bien certainement est proche ; mais on ne le distingue pas encore, et ceux qui pourraient s'y briser paraissent si sûrs d'eux-mêmes, ils s'avancent avec tant de confiance dans leurs forces, qu'il est bien possible qu'ils le tournent sans difficulté, ou qu'ils le franchissent sans hésitation.

Cette étude incessante, active, intelligente de la nature, ne remonte pas bien haut. Il n'y a guère que trente ans que l'on s'est avisé de songer que, pour faire du paysage, il fallait copier des terrains, des herbes et des arbres. Les premiers qui osèrent partir le sac sur le dos, leur parasol à la main, pour aller passer des mois entiers — non pas à Rome à marcher dans les souliers de David — mais dans le fond d'un village à faire des études, furent un peu regardés comme des fous et des paresseux par les peintres d'alors. On les traitait fort cavalièrement. A cette époque, il était non-seulement inutile, mais encore de mauvais goût, de songer à rendre la nature comme elle est. Chacun avait sa ma-

nière de faire à laquelle il tenait résolument. L'étude de la nature eût pu la lui faire modifier, le public ne l'eût plus reconnu, il fallait éviter cela. On arrangeait deux ou trois collines avec des arbres en boule, on couronnait leur sommet d'un acrotère grec ou d'une tour du château Saint-Ange, on plaçait au premier plan une course de chars, une danse de nymphes ou un berger jouant de la flûte avec une sébile sur la tête, on retournait niaisement une gravure du Poussin, et l'on arrivait à l'Institut. C'était le bon temps. M. Watelet, avec ses moulins à eau, ses ponts de planches pourries, ses arbres cirés à l'encaustique, était regardé comme un audacieux, ou traité fort légèrement. C'est pourtant à un semblable régime que fut soumis le goût public pendant de longues années.

De nos jours, non-seulement la nature est rendue sous ses formes les plus multiples, dans ses aspects les plus divers, dans ses couleurs et ses métamorphoses les plus insaisissables ; mais en même temps la manière dont elle est rendue semble se multiplier comme ses transformations. Comptez de M. Rousseau à M. Cabat, de M. Paul Huet à M. Daubigny, de M. Français à M. Bertin, tous les genres intermédiaires, toutes les gradations successives qui ont toutes un interprète plus ou moins adroit, plus ou moins remarquable. Le nombre en est inquiétant, et bien certainement gênant pour moi, qui n'ai qu'une certaine quantité de pages à remplir, et qui d'ailleurs ne puis, pour être équitable, donner au public une aride nomenclature alphabétique. Je me vois donc forcé de ne prendre que les meilleurs parmi les bons, et, tout en leur rendant justice, de nommer seulement MM. Louis Leroy, dont la *Vue prise dans la plaine de Montrouge* est une des toiles les plus délicates et les plus vraies ; Achard, qui exagère quelquefois la vigueur de sa brosse ; Berchère, Charles Leroux, Le Gentile, Victor Dupré, Belly, que ses trois paysages : *Environ*

de Naplouse, Environs de Beyrouth, Environs du Caire, placent avantageusement dans la pléiade des peintres de l'Orient; Souplet, Lefmann, Eugène de Varennes, nouveau venu, dont la *Vue prise en Brie* semble l'étude facile, légère et harmonieuse d'un vétéran; Chintreuil, de Lafage, Harpignies, talents pleins de légèreté et de délicatesse, jeunes tous trois, et possédant tous trois l'heureux défaut de la jeunesse d'outrer leurs qualités; de Curzon, Saint-François, qui a fait ruisseler sur un *Campement au pied de l'Atlas*, d'un aspect trop étrange, un flot de l'éblouissante lumière d'Afrique; Bellel, dont le paysage, bien inférieur à celui de l'année dernière, offre cependant le caractère majestueux qui constitue l'originalité du Poussin; Anastasi, talent faible et doux, mais charmant quelquefois; Cicéri, Loubon, qui devrait employer son incontestable valeur autrement que dans la *Danse des chèvres* : originalités plus ou moins marquées, talents en décadence, talents épanouis, talents en progrès, et dont la plupart ont déjà fait leurs preuves.

Je vous l'ai déjà dit, mais je le répète encore, je le crierais sur les toits au besoin, j'aime la nature et la campagne avec passion, je m'efforce incessamment de la connaître, je tâche d'en découvrir les beautés les plus secrètes, comme j'en admire les effets les plus ordinaires. Plus je vais, plus je la trouve féconde, riche, imprévue; une au fond, mais diverse, se modifiant en quelques secondes et à quelques pas du tout au tout; mêlant, comme dans les logarithmes infinis d'un seul chiffre les mêmes formes et les mêmes couleurs. J'en suis enfin arrivé à ceci : à ne plus oser dire d'un paysage : « Cet effet est faux; » car j'ai vu la nature fautive quelquefois. C'est à l'artiste, il est vrai, à ne pas choisir cet effet-là. Mais il semble que dans son inépuisable indulgence elle se charge d'absoudre de leurs fautes ou de leurs erreurs tous ceux qui s'occupent d'elle. Elle pousse même la bonté jusqu'à prendre quelquefois des tournures de pay-

sage historique; et moi qui vous parle, j'ai vu des effets — rares, il est vrai — qui pouvaient faire excuser M. Aligny. Dieu que c'était triste !

Je me rappelle, il y a quelques années, à propos du paysage de Bodmer, *Intérieur de forêt*, avoir reproché aux artistes de ne pas assez étudier les effets de l'hiver, saison au moins aussi féconde en aspects imprévus, en délicatesses de tons, que l'été et l'automne. Le Salon de cette année me prouve que je n'étais pas le seul à avoir cette idée, et MM. Français, Daubigny, Lavieille, Bodmer, de Curzon, de Varennes, se sont chargés de me donner raison. Cela, il est vrai, n'empêchera pas les gens spirituels de s'écrier devant un paysage : « Plat d'épinards. » C'est une plaisanterie trop vieille pour n'avoir pas la valeur d'une bonne raison; mais comme d'un autre côté ils soutiennent résolument que les arbres portent des feuilles, ce qui est faux pendant six mois de l'année, on peut ne se préoccuper que médiocrement des critiques de cette force, et féliciter ceux qui cherchent à rendre un des côtés les moins étudiés jusqu'ici de la nature.

Tout a été dit sur les deux chefs des paysagistes contemporains, MM. Corot et Rousseau. L'éloge et le blâme ont épuisé toutes leurs formules. Il serait donc superflu pour nous et inutile pour eux de nous y arrêter bien longtemps. Leur gloire est incontestée, et, quelle que soit la valeur de leurs émules, leur position en tête de l'école n'est pas encore menacée. Le *Saint Sébastien*, le *Coucher du soleil*, la *Matinée*, de M. Corot, un *Marais dans les Landes*, de M. Rousseau, ne nous apprendront rien de nouveau. Les toiles de M. Corot, peintes avec une bonhomie, une simplicité qui arrive trop souvent à la maladresse, respirent au plus haut degré la grâce, le charme, la poésie rêveuse et mélancolique. Le *Saint Sébastien* peut être regardé comme une grande composition au rebours des trois quarts des

toiles de grande dimension, qui ne sont que de petites vignettes.

M. Rousseau possède les facultés opposées à celles de M. Corot. Il est plus peintre et moins poète. Ses paysages parlent rarement à l'imagination, mais ils sont traités avec une sûreté, une habileté, une conscience admirables. Comme impression, il y a beaucoup de toiles de M. Rousseau que je préfère à celle de cette année ; comme travail, c'est son chef-d'œuvre.

Pour qui a pu mesurer les immenses espaces qui séparent la pensée de l'exécution, cette toile est des plus curieuses à examiner. Il n'est pas possible de dominer plus complètement sa brosse, et je mets en fait qu'il n'y a pas une seule touche qui n'ait été placée au point et dans le ton qu'a voulu M. Rousseau.

Les envois de MM. Français et Daubigny sont, avec les toiles de M. Troyon et les *Chevaux* de mademoiselle Rosa Bonheur, les succès de cette Exposition.

Déjà depuis plusieurs années l'on pouvait suivre les progrès continus du premier. Sa marche avait quelque chose d'assuré, de certain, qui ne permettait pas de douter qu'il atteignît au but. Ce n'était qu'une question de temps. La voilà résolue, et sur la même ligne que MM. Rousseau et Corot, à côté de M. Daubigny, il faudra compter désormais M. Français. Sa manière possède plus de finesse que le premier et plus de fermeté que le second. Entre la vigueur de l'un et la mélancolie de l'autre, il exploite un filon qui n'appartient qu'à lui. Le charme, la grâce, la coquetterie élégante et naturelle de la bonne déesse, sont de son ressort. Le tableau préféré — et c'est justice — est la *Fin de l'hiver*. Une rivière a débordé et glisse ses squames miroitantes à travers les fûts des peupliers d'une prairie. C'est le soir. La brume estompe les horizons dont les formes deviennent indécises à travers la vapeur, et embrouille le

lacs des branches dépouillées sur le ciel. Le soleil, avant de disparaître, allume un brasier dans les nuages, dont les déchirures se colorent des tons les plus violents et les plus fins, depuis le jaune de chrome jusqu'à la laque carminée, depuis le saumon clair et le citron pâle jusqu'à la cendre verte. Cet éblouissant incendie se réfléchit au premier plan dans une flaque d'eau où glisse une escadre de canards, et d'où un pêcheur retire son filet. Enfin, dans la masse d'ombre qui envahit les avant-plans, un amandier fait éclater ses jolies fleurs blanches et roses, premières étoiles de la constellation du printemps. Je ne vois en vérité aucune observation à faire sur la facture même de ce tableau, qui est partout ce qu'elle doit être, ni trop sèche ni trop lâchée, ni trop molle ni trop vigoureuse; mais ce que j'admire, c'est l'impression qu'il fait pénétrer dans l'esprit du spectateur. Il fait froid encore, mais l'on aspire les premiers et amers parfums de séve remontante; je ne sais quelles tièdes bouffées traversent l'air, et derrière le rideau de pourpre des nuages l'on aperçoit le printemps qui fait flotter un pan de sa robe verte pleine de fleurs.

La *Vue prise à Montoire*, effet d'automne, aurait mérité à M. Français les mêmes éloges s'il n'avait pas exposé la *Fin de l'hiver*. Pour être juste toutefois, je dois dire que cette toile me semble un peu confuse, moins une, moins ensemble que la première. Quant à la manière, c'est la même délicatesse élégante, la même harmonie rendue à un point de vue différent. La nature est fatiguée, elle s'endort. C'est peut-être l'impression même qui nous séduit moins.

La *Vue prise au ravin de Nepi* (Italie) est plutôt une étude qu'un tableau; mais c'est une étude rendue avec une justesse, une vérité, une transparence comme beaucoup n'en ont pas dans leurs tableaux les plus achevés. C'est un morceau de l'Italie, de la véritable Italie, sans son ponsif et sa vulgarité, avec la limpidité de ses ciels, la transpa-

rence aveuglante de son atmosphère, les oppositions si tranchées d'ombre et de lumière, le vert métallique de ses feuillages, découpé et transporté sur la toile.

N'avez-vous pas éprouvé quelquefois le besoin d'une communion directe et intime avec la nature ? Alors vous partiez dès l'aube avec le projet de franchir des coteaux et des lointains encore inexplorés. C'était le lendemain d'un jour de pluie. Pas un nuage ne jaspait l'azur du ciel, et, à mesure que le soleil montait, on voyait fumer la terre des vapeurs de la veille. Lorsque le besoin de l'ombrage et de la fraîcheur se faisait enfin sentir, ne vous est-il pas arrivé de voir tout à coup s'ouvrir sous vos pas, dans un pli de terrain, un petit vallon, calme, reposé, plein de formes élégantes et tranquilles, de couleurs discrètes et harmonieuses, d'ombres et de clartés adoucies, bordé par des coteaux aux croupes amènes et fuyantes, et dont aucun pas ne semblait avoir troublé le poétique silence ? Un étang, placé là comme un miroir, en réfléchissait l'image et portait sur les bords de sa coupe des gerbes de roseaux, de pas-d'âne, de flèches et de fraisiers d'eau, des fleurs blanches et jaunes du nénuphar, au milieu desquelles fourmillait un monde bourdonnant d'insectes et de moucheron. A votre approche, quelque cigogne, occupée à lustrer son plumage, s'envolait en faisant claquer son bec, la bécassine filait en poussant son petit cri, puis tout retombait dans le silence, et le vallon, vous accueillant comme un hôte, reprenait sous vos yeux son mystérieux travail. C'est cet effet, ces couleurs et ces harmonies qu'a rendus M. Daubigny dans l'*Étang de Gy-lieu*.

Vous vous souvenez sans doute de son succès de l'année dernière, et que, tout en rendant justice à son tableau de la *Moisson*, on lui reprochait cependant d'être plutôt une belle esquisse qu'une œuvre terminée. L'indécision des contours légitimait ce reproche. M. Daubigny a tenu compte

de ces observations, et, si l'on n'était pas saisi à l'égard des malheureux vivants d'une défiance stupide, nous dirions qu'il a fait un chef-d'œuvre.

M. Daubigny n'est pas séduit, comme M. Français, par les magiques et lumineux effets de l'automne et du soir, il apporte peut-être dans sa manière moins de charme personnel, mais il voit la nature à un point de vue plus simple, plus *bonhomme* encore. La limpidité de l'eau de son *Étang de Gylieu*, la clarté et la finesse du ciel, la fraîcheur de l'air, sont intraduisibles.

Ce tableau s'aspire autant qu'il se regarde, et il s'en échappe je ne sais quel arôme de feuille mouillée qui finit par enivrer. Si j'avais à me permettre une observation, je désirerais, non pas plus de lumière encore, l'éclat matinal ne saurait être mieux rendu, mais plus de chaleur. Dans trois ou quatre heures d'ici, ce vallon deviendra une étuve : on le devine sans doute, mais on ne le sent pas.

La vérité du second tableau de M. Daubigny, de la *Val-lée*, est encore plus vraie. C'est surtout devant cette toile où l'esprit se trouble. On se demande par quels procédés les peintres en sont venus à rendre d'une façon si juste ce qui semblait jusqu'à ce jour faire partie du domaine exclusif de la poésie, et où s'arrêtera cette incomparable adresse. On perçoit ce tableau par tous les sens. La vue se repose partout avec plaisir et flotte indécise entre le saphir du ciel et le velours des végétations; l'odorat sent le trèfle et le foin, l'ouïe entend le bourdonnement des mouches et le petillement de la lumière sur les blés. Je lui préfère toutefois le premier, que je trouve beaucoup mieux composé. Dans celui-ci, les roseaux du second plan font une lame d'ombre régulière qui gêne l'œil et trouble l'harmonie générale.

Les artistes préfèrent à ces deux compositions l'*Entrée de village*, et je le comprends. On y découvre en effet bien

mieux ce qui les intéresse avant tout : la touche, le procédé, les ficelles de la facture. Mais, à tout prendre, c'est une étude plutôt qu'un tableau, et une étude qui pourrait être plus harmonieuse.

M. Daubigny marche de pair avec M. Français. Ils sont au même point tous deux, et, suivant une voie différente et bien indiquée, ils n'ont, pas plus que MM. Corot et Rousseau, à craindre de se rencontrer et de se combattre jamais. La nature, qu'ils ont aimée avec tant de discrétion et de persévérance, vient de leur rendre en un seul jour plus qu'ils ne lui avaient donné en dix ans.

Dans les deux *Vues de Barbizon*, M. Lavieille a rendu la finesse d'effet de l'hiver avec justesse et talent. Ces ciels froids, clairs, métalliques, sur lesquels se profilent et s'embrouillent les carcasses décharnées des branches, ont été parfaitement interprétés par lui. M. Lavieille n'est pas un nom nouveau, c'est un artiste peu connu qui travaille et avance en silence, et qui, cette année, commence à se détacher de la foule.

Le *Printemps*, l'*Automne*, l'*Étude*, par M. Lapierre, font regretter qu'il ne se mette pas plus souvent en contact avec le public. Rempli de grâce, d'élégance, il saisit et rend à merveille les teintes naissantes des premiers bourgeons et les effets éteints des derniers soleils de l'année. Il ne lui manque que de la vigueur pour être un de nos meilleurs paysagistes.

Le progrès de M. Desjobert sur l'année dernière est marqué d'une façon sensible. L'*Automne dans les bois* serait un tableau fort remarquable sans le premier plan de gauche, confus et vide, et qui choque d'autant qu'il avance sur le fond, où M. Desjobert a déployé une harmonie, une science de la couleur et des lointains à laquelle nous sommes heureux de rendre justice. Toute la partie de droite, qui s'avance en lisière au milieu des grands arbres rougis par

la pluie et le soleil, est bien composée et largement peinte. Cette ample manière offre l'inconvénient d'empêcher l'air de circuler à travers les feuillages; mais M. Desjobert fait preuve d'efforts trop louables et trop bien réussis pour que je veuille insister sur des défauts qu'il connaît sans doute mieux que moi et qu'il rachète d'ailleurs et bien au delà par ses éminentes qualités.

Ce n'est pas le caractère qui préoccupe M. Jules Noël; il ne cherche pas à interpréter son modèle, il le copie tel qu'il l'a sous les yeux, bien certain que l'impression saura se dégager si l'effet est rendu exactement. Cette manière lui a complètement réussi dans sa *Vue de la vallée de Trez-Auray*. La fraîcheur de l'eau, le bruit des cascates que forme la rivière en glissant à travers les fissures de l'estacade, la solidité des terrains, la vigueur des feuillages des chênes, l'air limpide qui circule partout, font envier le sort des braves abbés qui viennent se délasser, dans cette heureuse thébaïde, de leurs austères fonctions.

Les *Feuilles sèches*, de M. Bodmer, ne peuvent faire oublier son beau paysage de 1850. Ce n'est pas qu'elles ne soient sans mérite. Il règne dans les fonds une harmonie et une légèreté peu communes; la touche sait se plier avec une certaine facilité aux exigences et à l'indécision de l'éloignement, tout en restant franche et vigoureuse; mais cette vigueur est loin de se retrouver dans les premiers plans. L'artiste les a trop sacrifiés aux fonds et leur a enlevé toute espèce de solidité.

Le nom de M. Michel est nouveau parmi les paysagistes; mais nul doute que, s'il continue à envoyer des toiles semblables aux *Bords de l'Orne*, l'*Étang*, *Avril*, il ne soit bientôt connu et apprécié de tous. Il possède déjà une habileté qu'il n'a pu acquérir que par de sérieuses et longues études, un sentiment délicat et distingué de son modèle. Il est à désirer qu'il se défasse d'une certaine sécheresse qui

donne à ses feuillages, aux flexions des branches et des troncs, aux contours de ses animaux, des aspects de cassures de bois peu agréables à l'œil.

M. Lambinet n'a pas été aussi heureux cette année qu'en 1852. Une *Châtaigneraie*, la *Plaine de Malvoisine*, la *Prairie*, manquent d'effet et n'ont pas toute l'harmonie désirable. Cependant, s'il n'est pas supérieur, il est égal à lui-même. C'est un temps d'arrêt qui, nous l'espérons, nous promet de nouveaux et de plus beaux élans.

L'*Intérieur de forêt*, de M. Paul Huet, est la preuve évidente que ce peintre n'a rien perdu de ce vif sentiment des bois et de la végétation qui assurèrent son succès lors de ses débuts. Sa belle marine, *Brisants, Granville*, découvre un aspect différent et nouveau de son talent. Un ciel bas, lourd et plombé, enveloppe comme d'un linceul une mer dont les vagues, fouettées par le vent, se tordent et se déchirent aux anfractuosités des rochers. L'horrible et grande impression de cette toile ne peut se comparer qu'à celle éprouvée par un temps d'orage à la vue de la baie des Trépassés, sur les côtes de la Bretagne.

De tous ceux qui se rattachent à l'étude du paysage historique, c'est M. Cabat qui mérite l'attention la plus sérieuse et la plus soutenue. M. Cabat est parvenu à donner à la composition de ses paysages, à leur silhouette, une grandeur, une majesté incontestables; et pourtant nous ne pouvons que regretter l'époque où il s'en tenait à une interprétation plus simple de la nature. Quel que soit le mérite de la *Chasse au sanglier*, du *Soleil couchant*, on restera toujours froid devant ces toiles qui n'éveillent aucune des impressions auxquelles s'adressent les jeunes paysagistes. Les lignes ont de la noblesse, cela est vrai, mais la touche est lourde et égale partout; la couleur noire des feuillages ne peut être défendue, aucun souffle ne vient les animer, ils sont immobiles et morts comme des blocs de bronze. L'air

qui enveloppe les objets, qui en adoucit les contours, en modifie les teintes, en éloigne ou en rapproche les plans, est absent de ces compositions. Aussi, quoique bien moins importants, lui préférée-je les *Bords de la rivière d'Arques*, où du moins M. Cabat s'est souvenu que, dans un paysage, la première condition était de rendre la nature.

Bien qu'engagé dans la même voie que nous déplorons, M. Paul Flandrin sait du moins donner à ses compositions un aspect moins sombre. Il y a dans ses trois tableaux *Environs de Vienne*, la *Réverie*, *Lafoux*, une sérénité toute virgilienne — je parle de la composition, car la touche est dépourvue de légèreté — qui désarme et séduit les juges les plus sévères. M. Flandrin est un artiste consciencieux dont les tendances sont discutables, mais dont les moyens et les qualités sont du domaine de l'art le plus élevé.

Si vous n'avez pas oublié les débuts de M. Troyon, vous devez vous souvenir aussi du système de sa manière, à quel point il prodiguait les empâtements et les lourdeurs de touche. Petit à petit, cependant, il se débarrassa de ce système. Il apparaissait de temps à autre avec une toile qui dénotait un progrès d'une façon incontestable. Les trois tableaux de cette année, *Vallée de la Touque*, *l'Abreuvoir*, *Chemin creux*, révèlent un maître, mais un maître dans tout ce que cette épithète contient de plus sérieux, de plus élevé, un maître auquel il ne manque, pour être le rival redoutable de Cuyp, de Berghem, de Paul Potter, de Van de Velde, que d'être un peu mort. Si M. Troyon était mort seulement depuis cinquante ans, la *Vallée de la Touque* suffirait à illustrer le nom de son propriétaire. C'est qu'il est impossible, dans la représentation de la nature, d'unir plus de vigueur à plus de vérité, plus de science à plus d'effet. Figurez-vous une de ces grasses prairies de Normandie où les bestiaux s'enfoncent jusqu'aux genoux dans une herbe vi-

goureuse et fraîche. Un ruisseau barré par un pont de planches la traverse et offre, dans un de ses coudes, un abreuvoir où deux vaches viennent boire. Plus loin, un cheval y descend aussi; dans le fond, deux taureaux s'affrontent et se combattent; d'autres encore sont éparpillés avec une simplicité et un naturel qui sont le résultat d'une science extrême, et un ciel d'orage, marbré de coins lumineux et de nuages noirs et cuivrés, découpe sur le paysage des plaques d'ombre et de lumière qui en font ressortir plus vigoureusement les plans successifs.

Ce n'est partout que lumière, vigueur, énergie. Les terrains et les plans qui se perdent dans la profondeur de l'horizon sont assis, et, pour ainsi dire appuyés solidement; les eaux frémissent et impriment un léger tremblement aux roseaux; de grandes génisses, accouflées dans l'herbe, ruminent majestueusement en aspirant par leurs naseaux les premières senteurs de l'orage. Il s'échappe de toute cette scène une surabondance de vie, de sève en travail, que je ne saurais trop louer. La justesse des mouvements, l'anatomie des animaux est complète; mais, outre ces qualités, dont la première ne peut s'acquérir, M. Troyon leur a donné la vie en faisant sentir le frémissement de la peau, le tressaillement de leurs muscles, l'épaisseur et la solidité de leurs membres sous la touche; enfin, dans ce tableau comme dans les deux autres, on ne sait ce que l'on doit admirer le plus ou de l'habileté du paysagiste ou de la *maestria* du peintre d'animaux; et comme il faut toujours un défaut en pâture à la critique, c'est cette indécision où il place l'esprit que nous reprocherons à M. Troyon, tout en désirant d'avoir longtemps à lui adresser ce reproche.

Mademoiselle Rosa Bonheur, malgré l'incontestable mérite de son *Marché aux chevaux de Paris*, ne saurait soutenir la comparaison avec M. Troyon, et, si j'énonce cette

banalité, c'est que ce rapprochement a été fait par le public et devait en effet se présenter naturellement. Or, pour qui voudra, dans l'examen de ces deux compositions, apporter quelques moments de réflexion sérieuse ; pour qui, en se souvenant des préceptes des maîtres du genre, saura dégager ses jugements de l'impression de la foule, il est certain que mademoiselle Bonheur ne peut prétendre un seul instant à lutter contre M. Troyon. Si l'on compare cette éminente artiste à elle-même, on ne peut qu'admirer son envoi de 1853. Ce n'était ni par la science de la vie, ni par la franchise et la vigueur de la touche, ni par la puissance de la couleur, ni par l'effet général, que se faisait remarquer mademoiselle Bonheur. Une interprétation étroite de la nature ; une traduction terre à terre et qui la mettait à la portée de tous, telles étaient ses qualités. Il est certain que dans son tableau de cette année elle a atténué quelques-uns de ses défauts et s'est débarrassée des autres. La composition en est au moins très-remarquable. L'œil embrasse le sujet dans son ensemble et dans ses détails du premier coup, et l'harmonie de la couleur vient de suite en aide à l'harmonie de la ligne, en retenant le regard au centre et en le conduisant, par des teintes successives et bien graduées, jusqu'aux extrémités. C'est le principal mérite de cette œuvre ; mais ce n'est pas le seul. Tous ceux qui connaissent les chevaux savent devant quelles difficultés se trouve placé celui qui veut les reproduire par la brosse, et nous avouons que mademoiselle Rosa Bonheur s'est tirée de ces difficultés en artiste qui connaît à fond son sujet. Puis on retrouve dans les mouvements des chevaux qui se cabrent, des hommes qui les cravachent ou les arrêtent, une préoccupation des lithographies de Géricault, toujours honorable chez un artiste qui étudie les mêmes sujets ; enfin, comme je vous le disais tout à l'heure, la touche s'est élargie et fortifiée, la couleur a pris du corps, l'effet a été saisi

et rendu avec un bonheur que nous souhaitons toujours au peintre.

Mais, si l'on juge cette composition d'une façon absolue et sans tenir compte des précédents travaux de mademoiselle Bonheur, on devra atténuer ces éloges. On reconnaîtra que, pour donner plus de valeur à ses chevaux, elle n'en a donné aucune aux accessoires; que les terrains manquent de solidité; que les lignes des arbres n'ont ni plans ni profondeurs; que le ciel enfin, cette partie si importante et si négligée par mademoiselle Rosa Bonheur, n'a pas été plus libéralement traité cette fois que dans ses œuvres précédentes. Pour tout dire, on sera frappé par je ne sais quel caractère vulgaire qui rappelle, mais avec d'incontestables qualités de plus, la facilité d'escamotage de M. Horace Vernet.

Il est à craindre que le succès de mademoiselle Rosa Bonheur auprès d'une certaine portion du public ne lui soit funeste, et qu'elle soit plus sensible à la quantité qu'à la qualité des éloges. Il est du devoir de tous ceux que son talent lui a donnés pour admirateurs de la prémunir contre elle-même. Si elle ne possède pas le tempérament d'un maître, elle a du moins les facultés d'un artiste hors ligne; mais elle est loin aussi d'être exempte de défauts. Elle est arrivée au moment d'abandonner les unes ou les autres, et nous augurons encore trop bien de son bon sens pour ne pas espérer que des applaudissements insensés ne lui feront pas choisir les défauts.

Je ne veux pas établir de rapprochement entre M. Achille Giroux et mademoiselle Rosa Bonheur; il y a entre eux deux la même différence qu'entre mademoiselle Bonheur et M. Troyon. Toutefois je crois qu'un œil exercé, qu'une intelligence habituée à pénétrer les secrets de l'art, trouvera dans les *Chevaux au vert*, dans l'*Étalon sortant de l'écurie*, dans l'*Intérieur d'écurie*, les éléments de moyens plus élevés et plus vigoureux que ceux de mademoiselle Rosa Bonheur. La

couleur offre moins de charme, mais plus de vigueur; le dessin est moins sûr, mais plus osé; l'étude de Géricault est mieux digérée, et j'y trouve une plus grande originalité. Cela veut-il dire que M. Achille Giroux ait évité les écueils qu'a rencontrés le peintre du *Marché aux chevaux*? Telle n'est pas ma pensée; mais j'affirme, et toute personne de goût sera de mon avis, que, parmi les peintres de genre qui traitent les chevaux, M. Giroux est de beaucoup le plus habile et le plus savant.

Un troisième animalier, M. Philippe Rousseau, se présente au Salon avec une grande toile, *Pygargue chassant aux canards dans un marais*, effet d'hiver. M. Rousseau joint à une grande aisance à disposer une composition une connaissance approfondie des oiseaux, de leurs mœurs, de leurs gestes, de leurs habitudes; et nous doutons que M. Toussenel, le spirituel et attachant historien du monde emplumé, pût trouver une erreur à y relever. Ce tableau est traité dans une localité pâle, qui lui donne l'air d'une aquarelle. Ce n'est pas une critique que nous faisons là, car si le *Pygargue chassant* est destiné à orner une salle à manger, c'est bien là le ton clair et fin qui convient à ce genre de décoration.

Le genre *marine*, de même que le genre *paysage*, tend à se transformer entre les mains de MM. Wyld et Ziem. Toutefois il est encore loin du degré de perfection auquel est arrivé le paysage, et quand nous aurons cité la *Vue du Campanille de Saint-Marc* et la *Vue de Marseille*, de M. Ziem, toutes ruisselantes de lumière, quand je vous aurai indiqué la *Vue d'Oran*, de M. Wyld, d'un bel effet, mais d'un coloris un peu dur, et la *Traversée du Président de Marseille à Toulon*, d'une exactitude à désespérer le plus vieux gabier des équipages, je me croirai quitte, et je pourrai passer à un autre genre sans crainte de laisser derrière moi des oublis importants.

Adieu donc au Salon de 1853, à ses grandes pages historiques, à ses portraits, à ses paysages; adieu aux champs, aux prés, aux bois, aux douces collines, aux tranquilles solitudes, aux ruisseaux fuyant sous les saulées, aux lointains pleins de la vapeur grise des matins ou de la poussière dorée des soirs, adieu à tout cela ! — *Sat prata biberunt.*

LORD PILGRIM.

XXVII

L'ÉCOLE FRANÇAISE

SALON DE 1838.

De vieux historiens nous racontent que, dans les premières années du quatrième siècle, l'empereur Constantin, voulant relever un temple grec tombé en ruine, les architectes qu'il chargea de la besogne placèrent les colonnes à l'envers. Ces architectes étaient cependant des gens habiles, mais les gens habiles d'une époque de décadence. De nos jours, une école de peinture a voulu restaurer l'art antique, et elle a fait comme les ouvriers de Constantin : elle a confondu la base avec le chapiteau de la colonne, le bas-relief, base des arts d'imitation, avec la peinture, qui en est le point culminant. La peinture, en effet, c'est le bas-relief plus la profondeur, le mouvement, la couleur, l'air, la vie en un mot. Au lieu de se servir de l'antique à la façon des écoles italiennes, pour arriver à un progrès dans le beau ou au *beau moderne*, on trouva plus simple

de reproduire les monuments de l'art antique. A défaut de tableaux grecs ou romains on copia les statues grecques ou romaines. Voulait-on peindre un beau garçon un peu efféminé, on copiait la voluptueuse figure du Bacchus aux grands yeux ; un jeune vainqueur tout glorieux de son triomphe, on copiait l'Apollon ; un athlète robuste, un vigoureux bourreau, on copiait le gladiateur ou le Thésée ; la toge du Tibère du Vatican habillait tous les Romains ; toutes les femmes belles et amoureuses ressemblaient à la Vénus, toutes les filles prudes à la Diane, toutes les matrones impérieuses à la Junon, toutes les beautés calmes et réfléchies à la mélancolique et rêveuse Polymnie. La disposition des figures des bas-reliefs se rapprochait plus encore que les statues de la disposition des figures d'un tableau ; on étudia surtout les bas-reliefs. Non-seulement on copia les formes et les proportions de ces figures, on copia même leurs attitudes. L'expression et le mouvement qu'on eût dû chercher dans la nature, l'ordonnance des groupes qu'on eût dû trouver dans l'étude ou dans l'inspiration, on les chercha et on les prit exclusivement dans l'antique ; aussi le mouvement était-il raide et sans vie, l'ordonnance monotone et sans profondeur.

Antoine Coypel, qui, à défaut de génie, avait du savoir-faire et du bon sens, avait cependant fort bien dit dans son temps : « Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivants des statues antiques que ces statues les originaux des figures de nos tableaux. » Ces sages préceptes étaient oubliés ou méconnus.

Cette imitation de l'antique, mais surtout du bas-relief, que les disciples exagérèrent, a tenu la majeure partie des peintres de l'école de David dans la médiocrité, et a donné à tous leurs tableaux et même aux compositions colossales du maître quelque chose d'académique et de guindé qui

glace le spectateur et le laisse sans émotion. Cette imitation a poussé à la négligence absolue de la couleur et à un mépris du clair-obscur qu'on aurait peine à se figurer si les preuves n'étaient pas là. La peinture n'était plus que l'enluminure en grand ; on frottait la toile, on ne l'empâtait plus. La pâte est à un tableau ce que le corps du style est à un livre ; la pâte comme le style a son mouvement large et saccadé, sa solidité et son harmonie ; son tissu a des beautés matérielles appréciées surtout des hommes du métier, saisies même par la foule ; beautés plus faciles à sentir qu'à définir. Si la pâte est le corps du style, la touche en est l'esprit ; la touche c'est l'expression. La touche était alors négligée comme la pâte ; on couvrait de figures calquées sur l'antique le plus qu'on pouvait de toile, on étendait sur ces figures une pâte fluide et sans corps, on accusait leur mouvement à l'aide de touches ou lâches ou sèches, selon qu'on visait à l'harmonie ou à la précision, et on disait : Voilà mon tableau !

L'école de David pourrait s'appeler l'école du *bas-relief*. Le bas-relief est sa plus simple expression. Le chef de cette école fut sans contredit un homme d'un admirable talent, et parmi ceux qui marchèrent à sa suite, on compte des gens d'un incontestable mérite ; mais si le maître se plaça hors de ligne, tous ceux qui se tinrent à la froide et stérile imitation de sa manière et qui l'outrèrent, comme les copistes font toujours, n'arrivèrent pas au génie. Les *oseurs* de ce temps-là, à la tête desquels il faut placer Gros, Girodet, Prudhon et Gérard ; Gros le fougueux coloriste, Girodet poète par veines, Prudhon le *naturaliste*, Gérard, qui, en peinture, chercha sagement l'épopée moderne, mais qui, comme Voltaire, ne sut guère y mettre que de l'esprit. Ces oseurs tendirent seuls vers les régions sublimes où plane le génie, tout le reste de l'école fit halte dans ces zones glacées du médiocre qu'on pourrait appeler les *limbes*

du talent : deux ou trois seulement entrevirent le dieu ; car s'il y a beaucoup d'appelés, là aussi il y a bien peu d'élus.

L'imitation du bas-relief était, sans aucun doute, antérieure à l'école de David, mais cette école l'exagéra. Le Poussin a imité le bas-relief, mais en philosophe et en poète, et néanmoins c'est à cette imitation qu'il doit peut-être sa faiblesse de coloris et sa sagesse, voisine souvent de la froideur. Quelques critiques ont reproché à l'école de David de n'être qu'une branche bâtarde de l'école du Poussin, greffée par Vien sur l'arbre de la peinture française. David, dans le *Bélisaire*, les *Horaces*, le *Socrate* et autres compositions de sa première manière, s'est inspiré, sans nul doute, du *Testament d'Eudamidas*, du Poussin. On y trouve la même force et la même simplicité de conception, la même sagesse de disposition, le même calme dans la manière d'agencer ses personnages, et la même sobriété d'accessoires. L'épée et le bouclier suspendus à la muraille, près du lit du mourant, voilà les seuls accessoires du tableau d'*Eudamidas*, mais ces accessoires sont frappants. Quels sont les accessoires dans le *Bélisaire* ? un vase brisé et le casque du guerrier. Dans les *Horaces* ? une pique, un bouclier, la louve romaine et trois épées. Dans le *Socrate* ? un bout de chaîne rompue, une coupe et un papyrus déployé. David, dans sa première manière, était le chef d'une école qu'on eût pu appeler l'école *laconique* ; on était arrivé à peindre à Paris comme on parlait à Sparte. Le fracas de composition et le tapage étourdissant de couleur qui éclate sur les toiles des Vanloo, des Fragonard et des Doyen, et le gracieux bavardage de boudoir des Lagrènee, des Boucher et des Watteau, avaient, par une réaction naturelle et dont nous verrons tout à l'heure un exemple analogue, amené l'art à cette rigueur et à ce calme. La fougue et l'incorrection des Vanloo, leur peinture jetée, leur pâte tourmentée, leur dessin flambloyant, avaient con-

duit par opposition à un dessin correct, mais sans mouvement, à un coloris sage, mais gris et sans verve, à un système de composition rigoureux et sobre, mais sans naturel et sans poésie. L'exagération réactionnaire fut poussée si loin, et ce mépris de la manière des Vanloo fut si profond, que, dans les ateliers de l'école de David, le nom de Vanloo était devenu synonyme de faux et de détestable, et qu'on y conjugait le verbe *vanloter* ; vanloter signifiait *faire exécration*.

On a dit : rien d'intolérant comme une secte naissante qui prospère ; on peut dire, avec autant de vérité : rien d'intolérant comme une école nouvelle qui a du succès. Cette intolérance conduit, de prime abord et de propos délibéré, chaque école à l'exagération de ses qualités. David, qui succède aux Vanloo, qui négligèrent la forme et l'exactitude des proportions et qui n'eurent que le mérite d'être d'assez médiocres coloristes, David poussera la science du dessin jusqu'au calque sec de l'antique, et à l'absence du mouvement ; il sera plus pauvre coloriste que ne le furent les Vanloo. Ce sont de ces défauts qu'on pourrait appeler *défauts réactionnaires*. Ils naissent d'une pratique exagérée qu'on fait venir à l'appui de théories neuves et tranchantes, opposées à d'anciennes théories.

Plus tard, quand la révolution fut achevée, David se rappela qu'il avait été l'élève et l'admirateur de Boucher, il chercha le mouvement et voulut redevenir coloriste. C'est alors qu'il peignit le *Brutus*, les *Sabines*, le *Léonidas aux Thermopyles*, et quelques sujets de l'histoire contemporaine. Ses conceptions perdirent de leur austère simplicité, et d'énergiques qu'elles étaient, devinrent ingénieuses. Ses personnages et ses groupes, qu'il prodigua sur ses toiles dont il agrandit le champ, n'en furent ni moins raides, ni moins académiques ; son coloris ne gagna ni en chaleur, ni en éclat, ce qu'il sacrifiait de sa sévérité. Il devint blafard

et violacé. David n'a été coloriste qu'un seul jour, le jour qu'il a peint le terrible tableau de *Marat*.

Les Indiens de l'Amérique du Nord, à ce que nous racontent les voyageurs, tuent leurs pères devenus vieux et qui ne peuvent plus les suivre à la chasse ou à la guerre. Chaque jeune école de peinture agit à l'égard de ses devanciers et de ses pères dans l'art, comme les Indiens de l'Amérique du Nord, avec quelques différences cependant : c'est que d'abord l'immolation des pères a lieu tous les vingt ans, à l'inauguration de chaque école nouvelle ou prétendue telle ; c'est qu'ensuite les sauvages de par delà les montagnes Bleues tuent leurs pères avec tout le respect possible, leurs pères les obligeant à le faire et tendant volontiers la gorge, tandis qu'en France les enfants ne sont pas si respectueux, et avant de scalper leurs pères, qui font du reste une belle défense, ils commencent par bien les souffleter.

Ce qui chez nous rend les novateurs si intolérants, et je dirai presque si *cruels*, c'est le grand défaut de la nation française : l'engouement. Les esprits légers et mobiles s'engouent facilement ; en France, le public est chose très-légère, il aime avant tout que l'on varie ses jouissances, et c'est là ce qui fait qu'il se tourne si volontiers du côté du soleil levant, surtout si le soleil du lendemain ne ressemble pas à celui de la veille. Le public, même le public qui écrit, ne prend guère la peine, les trois quarts du temps, de motiver ses jugements, et cela, pour une bonne raison, par impossibilité de le faire, par ignorance. Il est plus facile de s'écrier comme le voisin : c'est délicieux ! c'est détestable ! que de chercher à s'éclairer et à voir ce que réellement il en est. Aussi en France tout est-il *délicieux* ou *détestable*, délicieux pendant dix ans, le maximum de la durée d'une mode, détestable pendant les dix années qui suivent. Ce n'est guère qu'après une vingtaine d'années

qu'on est ou mis à sa place ou tout à fait oublié, selon qu'on a mérité la gloire ou l'oubli.

Il est curieux de parcourir les articles de peinture qui furent écrits de 1800 à 1820 dans les divers journaux et recueils du temps ; l'école du bas-relief était alors à son apogée. David trônait ; c'était le Napoléon de la peinture ; Gérard, Guérin, Gros, Girodet, Lethière, étaient les grands officiers de sa couronne, ses maréchaux ; Vincent, Meynier, Menjaud, Thévenin, Landon, Robert Lefèvre, Picot et autres, ses généraux et ses officiers subalternes. Le reste de l'école s'organisait militairement ; chaque nouvelle recrue était enrégimentée et prenait son rang de taille. S'il y avait quelques *idéologues*, quelques novateurs, quelques mécontents dans l'*empire* des beaux-arts, car Napoléon-David avait, lui aussi, absorbé la *république*, ils se taisaient, et pas un journal n'eût ouvert ses colonnes à ces raisonneurs. Il faut voir comment étaient traités les dissidents qui, à défaut d'une tribune pour exprimer leurs griefs, protestaient par leurs actes dans les expositions du temps, comme Gros dans ses jours de capricieuse indépendance, comme Ingres qui avait l'audace de vanter Raphaël à la face de David, comme Prudhon qu'on ne put jamais rallier. Peu s'en fallut que ces derniers ne fussent mis hors la loi, et chassés ignominieusement du *sanctuaire des arts*, ainsi qu'on appelait alors le Salon.

L'art grec toutefois tendait dès lors à une transformation nouvelle, et une sourde réaction commençait contre l'école du bas-relief, réaction militaire et ossianique sous l'Empire, chrétienne pendant les premières années de la restauration ; mais cette réaction était faible, timide, et comme ignorante d'elle-même. Les mouvements brillants et rapides de nos armées qui parcouraient le monde comme les Romains d'autrefois, l'ardeur et l'enthousiasme de nos soldats, le génie merveilleux de l'homme qui les comman-

dait, eussent sans doute inspiré des chefs-d'œuvre tout nouveaux à des hommes moins préoccupés de l'art antique et des formes grecques ; et cependant, au lieu de retracer ce qu'ils voyaient, et de peindre l'homme héroïque du dix-neuvième siècle, l'homme qui combattait, qui mourait ou qui triomphait sous leurs yeux, tous les *grands* artistes de l'époque, à quelques exceptions près, regardèrent comme indigne d'eux cette nature présente et actuelle et laissèrent à ceux qu'ils appelaient dédaigneusement *peintres de genre*, le soin d'exprimer ces détails, ou terribles, ou touchants, qu'ils trouvaient trop vulgaires pour leur pinceau. Quant à eux, ils continuèrent le bas-relief, se contentant de revêtir des glorieux uniformes du temps leurs statues antiques, déjà cent fois peintes, ou leurs mannequins posés à la grecque. Hercule couvrit ses fortes épaules d'une cuirasse et mania l'espadaon, Bacchus endossa l'uniforme d'un hussard, Apollon prit celui d'un grenadier, Diane et Vénus devinrent cantinières, et l'Amour grec battit la caisse.

Dans les premières années de la Restauration, les arts étaient encore soumis au régime de la monarchie absolue. L'art gréco-militaire s'était, il est vrai, encore une fois transformé ; le jour de l'abdication du grand empereur, il avait déposé l'uniforme, et de militaire il était devenu chrétien. La cour allait à la messe, le roi communiait, nos héros faisaient leurs pâques, les aumôniers donnaient des places, distribuaient des faveurs et tenaient les clefs du coffre-fort de l'État. Les peintres, comme les guerriers et les poètes, ont toujours été quelque peu courtisans, et soit que, comme certaines fleurs, ils aient besoin de rayons dorés pour se développer et briller de tout leur éclat, ils se tournent volontiers du côté du soleil levant. Or le soleil de ce temps-là était un soleil des plus orthodoxes. Ses bénignes et mystiques influences firent donc éclore force talents chrétiens, pâles talents que la récente invasion des peintres

espagnols nous fait trouver plus pâles encore. La conversion des impériaux et des *grecs* fut rapide et complète ; nos peintres, à l'instar des prêtres païens qui passaient à la religion du Christ, métamorphosèrent leurs Vénus en saintes Vierges, leur Apollon en saint Michel, leur Neptune en saint Nicolas, leur Jupiter en saint Pierre, et les Grâces, sœurs de l'Amour, devinrent les trois vertus théologiques.

L'impulsion chrétienne donnée à l'école fut plus générale et plus vive encore que l'impulsion militaire ne l'avait été. Le fond cependant demeura toujours grec ou *classique*. Il y avait mouvement de l'école sur elle-même, transformation ; il n'y avait pas encore révolution. Mais chaque jour les novateurs devenaient plus nombreux, le dégoût de l'imitation devenait plus profond, on voulait du neuf, et la soif de l'indépendance gagnait les masses. Les puissants de la peinture n'étaient néanmoins nullement disposés à transiger. Aussi un beau jour y eut-il insurrection ; les princes de la veille furent assiégés dans leurs palais, leurs statues furent lestement descendues de leurs piédestaux. Ces enfants, qui avaient battu et bafoué leurs pères, furent battus et bafoués à leur tour, et la révolution devint imminente. Malheureusement au milieu de tout ce beau mouvement qui accompagnait une réaction si subite et si violente, il se glissa dans la nouvelle république des arts un peu d'anarchie. Quelques indignes essayèrent de s'emparer des premières places qu'ils déclaraient vacantes ; des charlatans se donnèrent des airs de chefs de parti et se posèrent en grands hommes, et, comme à une autre époque, les faiseurs de souliers avaient voulu faire des lois, beaucoup de peintres d'enseigne s'essayèrent à peindre des tableaux, et les badigeonneurs s'occupèrent de peinture monumentale.

Cette révolution ne devait cependant pas s'accomplir sans que ceux qui occupaient les hautes dignités de l'art, et qu'elle voulait en dépouiller, ne fissent une belle défense.

Établis dans ces fortes positions appelées positions acquises, ils soutinrent chaudement la guerre du présent contre le passé, et repoussèrent toute pensée de perfectibilité et de progrès dans l'art, à l'aide de ces sophismes de *préjugé* et d'*autorité* qu'emploient si volontiers les vieilles écoles qui dominant, comme les vieux partis qui sont au pouvoir. Balzac, qu'on regarda dans son temps comme un beau génie et qui n'était qu'un bel esprit phraseur, n'a-t-il pas écrit, il y aura tantôt deux siècles : « Nous ne sommes pas venus au monde pour faire des lois, mais pour obéir à celles que nous avons trouvées. A quoi bon chercher du nouveau ? Les enfants feraient mieux de se contenter de la sagesse de leurs pères comme de leur terre, de leur soleil. » Les vieilles écoles, dont la manière a prévalu, disent comme Balzac : Qu'avons-nous besoin de nouveau ? N'avons-nous pas atteint le but ? Est-il possible de le dépasser ? — Oui, sans doute. — Par delà la grande muraille, sur les bords du fleuve Jaune, l'immobilité peut être regardée comme la perfection ; mais cette idée chinoise n'a pas cours chez les habitants des bords de la Seine. L'esprit humain doit toujours marcher en avant, et dût-il reculer de deux pas pour avancer d'un, à la longue il avance. Ce n'est pas l'*inexpérience qui est la mère de la sagesse*, c'est l'expérience. Si, entre deux individus contemporains, le plus âgé a le plus d'expérience, il n'en est pas de même entre deux générations, celle qui précède ne peut en avoir autant que celle qui suit. Ce qu'on a appelé la sagesse du *bon vieux temps*, ne serait-ce pas plutôt l'inexpérience du *jeune temps* ? car le temps d'autrefois, le temps où vécurent nos pères, fut bien réellement le jeune temps, et le vieux temps n'est pas encore venu.

Quoi qu'il en soit, il fallut bien des paroles et bien des pages pour prouver que le *mieux* n'était pas tout à fait l'ennemi du *bien*, et que, parce qu'on était, ou qu'on croyait

être arrivé au bien, on n'en devait pas moins chercher le mieux. Mais à la longue, et à force de répéter cette idée, on parvint à la loger dans la tête du public. Les raisonnements des novateurs commençaient à faire justice des sophismes des partisans du *statu quo* ou de l'immobilité dans les arts; il fallait maintenant faire prévaloir les œuvres et triompher dans la pratique comme dans la théorie. Avouons-le, ce triomphe fut loin d'être complet; la foule des pillards, qui, voyant le commencement de la déroute des *classiques*, se mêlaient dans les rangs de l'armée des novateurs, compromit le succès de leur cause. Un moment même on la regarda comme tout à fait perdue, car les *grecs*, se voyant débordés, essayaient encore une nouvelle transformation, et cherchaient le gracieux par opposition aux formes un peu rudes de leurs adversaires; la *Psyché* de Picot et la *Galathée* de Girodet furent la dernière expression de cette manière. Elle reconquit un instant les suffrages du public, qui fut sur le point d'abjurer le nouveau culte et de retourner aux vieilles idoles. Fort heureusement pour les novateurs et pour la cause de l'art véritable, qui ne peut que gagner à l'indépendance et à l'absence de la routine, l'homme qui se trouvait alors à la tête du mouvement était un de ces génies vigoureux que n'arrêtent dans leurs audacieuses tentatives, ni la résistance obstinée de leurs adversaires, ni la folie de leurs partisans.

Par horreur du style de ceux qui les ont précédés et contre lequel ils sont en révolte, et par une sorte d'esprit de contradiction qui fait les grands artistes, les novateurs sont portés à exagérer les défauts qu'on leur reproche, défauts qui sont d'ordinaire l'opposé de ce style. Michel-Ange est outré, parce qu'il est venu après une époque de peinture froide et pétrifiée; mais s'il n'était pas outré, aurait-il ses grandes qualités, serait-il Michel-Ange? David avait été précis et rigoureux dans son dessin, froid dans sa

chaleur, parce qu'il succédait aux Vanloo. Le peintre qui se plaça à la tête de ceux qui s'insurgeaient contre l'école du bas-relief devait réactionnairement être le peintre du mouvement violent et de l'expression énergique. Ce peintre, c'est Géricault ; le tableau du *Radeau de la Méduse* est la plus haute expression de son talent, qui ne put se développer et porter tous ses fruits.

La *Méduse* était un acte de double opposition, opposition artistique et opposition politique ; aussi cette toile fut-elle froidement accueillie par les juges qui, en matière d'art, décidaient alors du bien et du mal. On avait daigné ouvrir les portes du Musée à cette effrayante croûte, répétaient les plus surannés d'entre eux, pour que le public se chargeât de la leçon.

« Il me tarde d'être débarrassé d'un grand tableau qui m'*offusque* lorsque j'entre au Salon, écrivait, dans un compte-rendu du Salon de 1819, un homme * qui avait longuement disserté sur la philosophie de l'art, sur le *beau*, et qui se plaçait à la tête des juges de l'époque ; je vais parler du *Naufrage de la Méduse*.

« Ce n'est pas assez que de savoir composer un sujet ; ce n'est pas assez que d'en distribuer les masses, que d'en dessiner habilement les figures, que d'en varier les expressions ; ce ne serait pas même assez que de s'y montrer savant coloriste : avant tout, il faut savoir le choisir. Or, je vous le demande, une vingtaine de malheureux abandonnés sur un radeau, où leur destinée devient le triste jouet de la faim, d'un ciel inclément et d'une discorde plus rigoureuse encore, est-elle bien faite pour offrir au pinceau l'occasion d'exercer son talent?... Le moment saisi par l'artiste est précisément celui qu'il fallait éviter. Il s'est décidé à représenter le radeau des naufragés de la *Méduse* après leur triste abandon dans des mers désertes, tandis qu'il avait le

* M. de Kératry.

choix de nous les retracer ou quand la hache fatale tranche les câbles qui les retiennent encore attachés à la chaloupe de la frégate française, ou quand l'équipage d'un brick anglais vient à recueillir leur infortune... Il eût pu varier mieux les expressions de ses personnages; les marins du brick qu'il eût mêlés à ceux du radeau lui eussent fourni des contrastes et des oppositions toujours précieux dans les tableaux de ce genre. »

Voilà comme on entendait la théorie du beau et la critique philosophique en 1819; en revanche, le même écrivain, qui faisait si intrépidement la leçon à Géricault, portait aux nues le tableau de l'*Amour et Psyché*, cette froide et gracieuse enluminure de Picot, et la *Galathée* de Girodet. « Je m'arrête, s'écriait-il après plusieurs pages d'éloges dithyrambiques, Girodet a transporté le marbre sur la toile; d'un même coup il a dompté deux éléments rebelles, et je ne suis pas Rousseau pour reproduire de tels prestiges! »

Le déchainement fut tel, que Géricault était quelque peu découragé quand sa toile revint du Musée dans son atelier. Il persista cependant, il continua ses fortes études. Il rêvait un tableau colossal de la retraite de Russie, qui eût été un chef-d'œuvre dans le genre terrible, s'il eût tenu les promesses de la *Méduse*; mais la mort l'arrêta à son début, avant qu'il eût pris la place dont il était digne.

A la mort de Géricault, la révolution dans les arts n'était pas encore accomplie. Comme ses héritiers ne trouvaient pas d'acheteur pour le tableau de la *Méduse*, on fut sur le point de mettre la toile en pièces et de la vendre par morceaux. On doit la conservation de la *Méduse* au goût éclairé d'hommes d'autant plus dignes d'éloges qu'ils eurent peut-être quelques répugnances à vaincre pour engager le gouvernement d'alors à en faire l'acquisition.

Il n'est pas facile de dire jusqu'où fût allé Géricault s'il

eût vécu ; mais il est hors de doute qu'il n'y avait qu'un homme de génie qui pût faire le tableau de la *Méduse* en 1819, un homme qui, à un certain tempérament de verve et d'enthousiasme, joignit la volonté, chose plus rare qu'on ne pense, et qui seule pourtant fait les hommes supérieurs. L'enthousiasme sans la volonté, c'est le feu sans aliment. On a dit : le génie, c'est de la patience ; *patience* est sans doute là synonyme de *volonté*. Le talent et la volonté font presque un homme de génie ; le génie et la volonté produisent ces hommes rares qui donnent leur nom à leur siècle, les Vinci, les Raphaël, les Michel-Ange, les Corneille, les Milton. Géricault avait plus que de l'enthousiasme, il avait la science et la volonté. N'eût-il eu que de l'enthousiasme, à l'époque où il parut, c'eût été déjà quelque chose. L'enthousiasme sans la science et la volonté jette dans le faux et l'extravagant ; mais, à tout prendre, je préfère le style extravagant au style plat.

Géricault avait en outre le rare mérite d'être vraiment l'homme de son siècle. Il sentait le beau antique, mais il croyait aussi au beau moderne, et ce beau il le cherchait ailleurs que dans des monuments ; il le cherchait autour de lui, dans ce monde qui l'entourait et au milieu duquel la nature avait voulu qu'il vécût. Géricault aimait de passion tout ce qui était grand, tout ce qui était beau, tout ce qui était nouveau ; il eût fait un voyage pour voir un beau cheval et le dessiner. Supérieur en cela aux peintres de l'Empire, il avait su comprendre la grandeur et la beauté du soldat moderne. Son cuirassier colossal et son hussard en sont la preuve ; c'est le réel poétisé autant qu'il peut l'être. On a dit que Géricault avait étudié sous Gros, qu'il avait profité de ses leçons, mais qu'il n'eût jamais surpassé son maître. C'eût été déjà quelque chose d'égaliser Gros, qui n'eut que le seul tort de se soumettre trop aveuglément aux décisions de juges incapables, aux caprices d'une opinion

passagère ; mais nous croyons que, précisément parce qu'il avait vu Gros, Géricault l'eût surpassé : Géricault, lui, ne se laissait guère influencer et n'avait aucune de ces complaisances d'ami qui perdent les plus beaux génies en les empêchant d'être eux. Géricault, en un mot, avait plus que la science, il avait la volonté énergique.

Nous avons dit que Géricault croyait au beau moderne, et qu'il l'eût peut-être trouvé. D'habiles praticiens, nous le savons, désespérant sans doute d'atteindre à ce beau moderne, ont jugé plus simple de le déclarer impossible ; il n'existe, disent-ils, qu'une seule espèce de beau, qui n'est ni moderne ni ancien, et qui, depuis longtemps, a été trouvé : c'est ce beau qu'il faut continuer, s'il se peut, et non dénaturer par de folles et impuissantes tentatives.

Est-il vrai que l'art ait dit son dernier mot, il y a deux mille ans et plus, dans ce petit pays montagnéux appelé la Grèce ? Autant vaudrait dire que l'espèce humaine a dégénéré depuis deux mille ans ; que ce que l'homme a fait autrefois, l'homme ne peut plus le faire aujourd'hui.

On a longtemps disputé du beau. Les uns l'ont vu dans telles ou telles formes, et l'ont proclamé variable ; les autres ne l'ont vu que dans une certaine forme déjà trouvée, et l'ont déclaré immuable ; quelques-uns, fatigués de ces contradictions et du vide de ces disputes, ont mis en doute son existence ; les derniers arrivants, qui se sont cru les plus sages, ont voulu accorder les opinions contraires, et ont dit : « Le beau est immuable, le goût seul est mobile. » Cet axiome, énoncé d'une manière si positive, a tout l'air d'une vérité, et n'en est pourtant pas une. Sans nous enfoncer dans une ténébreuse métaphysique, essayons brièvement de dégager le vrai du faux.

Sans doute le goût est mobile, parce que le goût c'est le jugement de l'homme ; mais est-il vrai que le beau soit im-

muable? Avant de proclamer le beau immuable, ne faudrait-il pas chercher d'abord ce que c'est que le beau et ce qu'on en sait, de même qu'avant de proclamer la vérité une, absolue, il est nécessaire de bien s'entendre sur ce que c'est que la vérité? Le beau, comme le vrai, c'est un monde nouveau à explorer : l'homme vient à peine d'y poser le pied, et sa vue est bien courte. Le vrai est un, absolu; le beau est immuable. Mais pourquoi le mensonge de la veille devient-il la vérité du lendemain? pourquoi l'homme brise-t-il aujourd'hui la forme qu'hier il adorait comme parfaite? C'est que l'erreur le conduit au doute, et le doute au vrai; c'est qu'il n'arrive au bien et à la perfection qu'après une longue série d'essais; au milieu de ces hésitations et de ces tâtonnements, sa marche est lente, ses progrès sont peu sensibles. Aussi croyons-nous que ce beau qu'on prétend immuable, et qui, pour l'être, devrait d'abord être complet, n'est encore qu'une très-faible partie d'un tout, à laquelle nous aurions grand tort de nous tenir, et que nous ne pouvons regarder comme complète.

Le beau antique, c'est ce beau qui réside dans l'extrême pureté du contour, dans la perfection, conventionnelle ou non, de la forme, dans l'accord rigoureux des proportions. Ce beau calme et précis, que peut si facilement détruire le mouvement, convient surtout à la statuaire; mais ce n'est qu'une partie du beau. Le beau ne réside pas seulement dans la perfection de la forme, du contour ou des proportions; il réside aussi dans l'expression, dans le mouvement, dans les attitudes, dans l'ensemble de la vie. En admettant que la beauté de la forme soit immuable, et que, pour les belles proportions, on doive s'en tenir aux statues antiques, à l'*Apollon*, au *Méléagre*, à la *Vénus*, ne doit-on pas, pour cette partie du beau, qu'on pourrait appeler beauté d'expression, *beau expressif*, ne doit-on pas laisser plus de latitude au génie? ce beau expressif n'est-il pas mobile

comme les goûts, comme les sentiments, comme la pensée de l'homme?

La beauté du *Moïse*, de Michel-Ange, est autre que celle du *Jupiter*; celle du *Jésus*, de Léonard de Vinci, autre que celle du *Bacchus* ou de l'*Apollon*; celle des *Vierges*, de Raphaël, autre que celle de la *Vénus*; celle de *Saint Jérôme agonisant*, du Dominiquin, autre que celle du *Laocoon*. Si Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël et le Dominiquin ont découvert les premiers ce beau expressif moderne, qui nous dit qu'ils aient atteint les dernières limites de l'art? Un nouveau culte leur a fait trouver un nouveau genre de beauté, dont les artistes grecs ou romains ne pouvaient même avoir le pressentiment; de nouvelles révolutions dans la pensée de l'homme, dans sa situation politique, dans ses croyances, ne conduiraient-elles pas à de nouveaux résultats, ne feraient-elles pas trouver un autre côté du beau, inconnu aux artistes chrétiens, et que nous non plus nous ne pouvons encore pressentir?

Nous croyons donc que l'homme n'est arrivé ni au beau, ni au vrai complet, immuable, mais qu'il est en progrès vers l'un et vers l'autre. Ce progrès est mêlé de temps d'arrêt plus ou moins longs, d'alternatives de découragement et de lassitude plus ou moins fatales; mais il n'en existe pas moins. Ces grands siècles, où les arts brillèrent d'un éclat si splendide, que les hommes, étonnés eux-mêmes de leur ouvrage, crurent avoir trouvé ce beau si longtemps cherché, ces grands siècles ne sont que des époques où le progrès a été plus rapide et plus marqué, où l'on a fait un pas de plus vers le beau, où l'on s'en est le plus approché, comme, de nos jours, dans la critique et dans les sciences, on s'est le plus rapproché du vrai. Mais, pour le bonheur de l'homme, on est loin encore d'avoir rencontré la perfection; si l'on y était parvenu, si l'on savait tout ce qu'on peut savoir du vrai et du beau, on n'aurait plus qu'à se re-

poser et à jouir, l'étude perdrait ses charmes, la satiété remplacerait le désir, le dégoût et l'ennui naîtraient au sein même de la jouissance, et la mort viendrait bientôt; car la jouissance sans désir, le loisir sans étude, la vie sans action, c'est la mort.

L'école du bas-relief, attaquée franchement et avec colère par Géricault et ses disciples, un peu fanatiques comme les indépendants le sont toujours, était minée depuis longtemps par un ennemi plus sourd, mais qui n'en était pas moins dangereux, par un ennemi qui ménageait des coups dont il connaissait la portée, peut-être parce qu'il aimait mieux entrer tout simplement dans la place par les portes que lui ouvraient les intelligences qu'il y pratiquait que d'y pénétrer par la brèche, le fer d'une main, la torche de l'autre, au risque de tout saccager et de tout brûler. Cet ennemi, c'était M. Ingres.

M. Ingres sortait de l'atelier de David. Il avait néanmoins un violent désir de paraître original; mais, quoiqu'il fût doué d'un esprit plus calculateur que Géricault, et d'une volonté pour le moins aussi énergique, à notre avis, il ne prenait pas le meilleur chemin d'atteindre le but. Il eût pu, cependant, faire comme le maître, et arriver à un prompt succès; mais il avait une louable horreur de l'imitation directe, et un amour pour la ligne naturelle et précise qui ne trouvait pas à se satisfaire dans une froide imitation de l'art grec, qui, trop souvent, simplifie la ligne pour lui donner la pureté, et la simplifie aux dépens de la nature et de la précision. Il hésita donc à ses débuts. Il fit d'abord ses premières armes dans la phalange grecque. *Jupiter et Thétis*, *OEdipe et le Sphinx*, sont ses ouvrages de ce temps-là. Ces ouvrages le plaçaient convenablement dans la foule des artistes froids qui se partageaient l'admiration du public. Mais M. Ingres avait l'ambition d'un novateur; il voulait sortir de ligne et faire école. Ses premiers succès l'a-

vaient conduit en Italie ; là, il vit les chefs-d'œuvre des grandes écoles de peinture du quinzième et du seizième siècle ; et l'homme que l'imitation de l'art grec avait dégoûté se laissa aller, plutôt par système que par entraînement, à l'imitation de l'art italien. L'école de David prêchait la ligne grecque, M. Ingres prêcha la ligne raphaëlesque ; mais ses débuts furent malheureux. L'école de David, dans tout son éclat, jouissait alors de la puissance que donne le succès. On accusa M. Ingres de vouloir ramener l'art à son enfance, et Landon et d'autres critiques crurent lui dire une grosse injure en l'appelant le moderne Pérugin. M. Ingres n'en persista pas moins. Le moment du triomphe n'était pas arrivé, il le savait, mais il ne doutait pas qu'il arrivât. Il lutta donc avec une rare persévérance contre le non-succès, et contre la misère, qui en est l'ordinaire compagne. Les injures, qui écrasent les gens médiocres, ne le découragèrent pas ; et, comme la France ne voulait pas de lui, il se fit Italien. Il vécut à Rome et à Florence, se nourrissant de Raphaël et de Michel-Ange, dont il parlait beaucoup, de Giotto et de Ghirlandajo, dont il parlait moins, et même de Lucas de Leyde et d'Holbein, dont il ne parlait pas du tout. Là, il jetait péniblement les fondements d'une école italico-allemande, et attendait sa prochaine exaltation. Il attendit longtemps, mais enfin son heure vint. Il sut habilement profiter du moment d'anarchie qui suivit la grande réaction *antidavidienne* pour revenir à Paris, et frapper un coup d'éclat. M. Ingres ne se croyait pas moins que le Bonaparte de la peinture, et il rêvait un *dix-huit brumaire* dans la *république* des arts. Il espérait écraser tous les partis ou les rallier, et il ne put qu'en former un. Loin d'hériter du grand empire de la peinture, comme il le pensait, il n'hérita que d'un de ses départements. Les révolutionnaires et les anarchistes exploitaient le reste, et ne paraissaient pas disposés à se lais-

ser jeter par les fenêtres. M. Ingres était habile ; il avait tâté le terrain ; le succès lui paraissait douteux ; il se contenta de sa portion de souveraineté, et il planta glorieusement sa bannière, où il avait écrit *Raphaël*, sur des limites disputées. Il rallia néanmoins bon nombre de partisans, et fit école.

Il y avait peut-être un peu d'affectation chez le nouveau chef d'école, mais il y avait encore plus de conviction. Les vétérans de l'école de David sentirent bien qu'ils ne pouvaient résister à ses attaques. Cette fois ce n'était plus le mouvement désordonné, l'enthousiasme irréfléchi, qui les prenait corps à corps ; c'était un enthousiasme raisonné ; M. Ingres, d'ailleurs, procédait, comme eux, plutôt d'une école que de la nature, d'une école sévère qu'ils regardaient, eux, comme la fille de l'art grec. M. Ingres avait en outre le bon sens de remonter pour la peinture aux maîtres de la peinture, et non aux chefs-d'œuvre de la sculpture antique ; son style était abstrait comme le leur, mais d'une abstraction plus réelle et plus facile à concevoir. Au lieu donc de continuer la guerre qu'ils lui avaient faite autrefois, quand les classiques le virent chef d'école, ils lui ouvrirent leurs rangs, et le proclamèrent un des leurs. Il y eut dès lors coalition entre l'art grec et l'art italien, entre Phidias et Raphaël, pour résister aux attaques des novateurs et repousser l'invasion des barbares, comme les coalisés appelaient les romantiques ; mais les barbares furent les plus forts.

Dès l'année 1822, M. Eugène Delacroix, l'élève de Gros et le compagnon de Géricault, avait ramassé les armes que laissait échapper la main défaillante de son ami. Ces armes, c'étaient un crayon, peut-être un peu trop fougueux, un pinceau intrépide, une palette effrénée. Il joignait à ces moyens de succès une noble confiance dans sa volaté, et un violent mépris de ses adversaires qu'il avait le bon

goût de cacher. Du reste, la force du novateur n'était pas de la force brutale. Il ne manquait ni de science ni de raisonnement, et il avait infiniment d'esprit, pas assez, cependant, pour éteindre l'imagination. Il avait bien aussi des côtés faibles, comme nous le verrons tout à l'heure ; mais les hommes énergiques, les oseurs, plaisent peut-être autant par leurs côtés faibles que par leurs qualités. *Dante et Virgile conduits par Phlégius dans les enfers* annonçait un peintre énergique ; le tableau du *Massacre de Scio* démasqua le chef de parti, le révolutionnaire. Quelles que fussent les imperfections de cet ouvrage, ses qualités étaient singulières et puissantes. Cette fois le succès fut complet, et la phalange des Grecs d'autrefois fut enfoncée par ces Grecs modernes. L'école classique se vengea de sa défaite par de mordantes épigrammes, par des critiques souvent fondées, s'attaquant principalement à la forme, défectueuse quelquefois. Ces critiques et ces épigrammes, c'étaient les flèches que le Parthe décoche eu fuyant ; elles blessaient cruellement, mais la déroute des partisans de l'antique n'en était pas moins complète.

Un homme d'une intelligence vive et supérieure, un de ces hommes qui comprennent tout, qui saisissent tout, et qui, après un jour d'étude, savent tout ce qu'on peut savoir d'un sujet, était venu aider au succès des novateurs. Par une singulière anomalie, tout en se proclamant admirateur de David, que, du reste, il séparait de son école, et en se déclarant *classique*, M. Thiers, cet ardent critique, se passionnait pour la nouveauté, prêchait, sans trop le vouloir, la révolution dans les arts, comme plus tard il la prêcha dans la politique, et développait ses idées, pleines d'aperçus ingénieux, de points de vue neufs et étendus, avec cette forme nette et rapide, cette audacieuse éloquence qu'on lui connaît. Le secours inattendu d'un auxiliaire si puissant décida la victoire des novateurs. « Delacroix, di-

sait-il dans un de ses articles sur le Salon de 1822, Delacroix a surtout cette imagination de l'art qu'on pourrait en quelque sorte appeler l'imagination du dessin ; il jette ses figures, les groupe, les plie à volonté, avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. » Cet éloge magnifique du chef de l'école nouvelle, qui comptait dans ses rangs tous les talents indépendants, MM. Schnetz, Delaroche, Horace Vernet, les Scheffer, les Johannot et tant d'autres, *oseurs* et nouveaux chacun à sa façon, doubla ses forces. Chassés de leurs dernières positions, les classiques capitulèrent, et l'art fut déclaré franc.

Il se faisait alors dans le monde des arts un mouvement extraordinaire. Dans les lettres comme dans la peinture, la vieille école de l'Empire était attaquée avec une furie singulière. Les écrivains, poètes ou prosateurs, comme les peintres, appelaient une révolution de tous leurs vœux, déployaient les mêmes étendards, se servaient des mêmes mots de ralliement, s'escrimaient avec les mêmes armes. M. Victor Hugo marchait au premier rang des croisés littéraires, comme M. Eugène Delacroix au premier rang des artistes.

FRÉDÉRIC DE MERCEY.

XXVIII

SUR L'ANCIENNE ACADEMIE

DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

L'histoire de toutes les Académies, scientifiques ou littéraires, offre sans doute un vif intérêt à l'observateur : il voit de toutes parts se former des réunions d'hommes intelligents et éclairés qui se concentrent dans un vaste foyer de lumière où chacun d'eux apporte son rayon. Mais l'histoire de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture est bien certainement l'une des plus curieuses. Elle nous montre l'art emprisonné d'abord dans un réseau de règlements et de statuts, confondu avec les corps de métiers, et luttant sans cesse pour s'affranchir de ses entraves. — Après la lutte, le triomphe. Nous rencontrons alors, à chaque pas que nous faisons, tous les noms glorieux dont la France s'honore. Grande et puissante, l'Académie attire vers elle quiconque a du talent, de la force et du génie. Elle ne repousse que la médiocrité. — Après le triomphe, la chute. Favorisée par l'ancienne monarchie, elle n'a pas trouvé grâce devant la Terreur, comme si la politique devait jamais jouer le plus petit rôle en pareille matière !

Nous ne chercherons pas à faire ici une étude complète et raisonnée, qui serait au-dessus de nos forces. Nous nous bornerons à raconter brièvement cette lutte incessante de l'art aspirant à la liberté. D'ailleurs, l'enseignement philosophique jaillira sans peine de l'exposé fidèle des faits.

I

Les corporations imposaient à tout ouvrier qui voulait devenir maître dans sa profession le devoir de présenter un travail qui prouvât sa capacité. Ce travail était appelé chef-d'œuvre. Déposé dans le lieu où se réunissaient les jurés de ladite profession, il était examiné par eux. Si l'ouvrier était reconnu capable de devenir maître, il payait une première somme pour recevoir ce titre. Ensuite il était soumis à une taxe annuelle et proportionnelle appelée la capitation.

Une corporation de peintres et sculpteurs avait été établie à Paris sous l'invocation de saint Luc. Ces maîtres peintres et sculpteurs étaient, pour la plupart, plutôt des ouvriers que des artistes. Aussi, à cette époque, le peintre en bâtiments et l'artiste, le menuisier et le sculpteur, se confondaient-ils dans l'opinion publique.

Le 12 août 1391, le prévôt de Paris fit assembler les peintres de cette ville. Il s'agissait de corriger des abus introduits dans l'Académie de Saint-Luc, que régissaient huit articles des règlements dus à nos premiers rois. Le prévôt, avec l'avis et le consentement des peintres qu'il venait de convoquer, dressa des statuts en vertu desquels furent établis des *jurés* chargés de visiter l'Académie et d'examiner ses ouvrages. Ces jurés pouvaient, en outre, empêcher de travailler tous ceux qui ne feraient pas partie de leur communauté. Cette communauté, ainsi formée, obtint la protection de Charles VII, qui exempta ses membres de toutes tailles, subsides, guets, gardes, etc. — Mais le vice de l'institution devait bientôt produire ses fruits. Les membres habiles de la maîtrise se souciaient fort peu des honneurs de la jurande. Leur temps était précieux. Le travail leur parut préférable à toutes ces mesquines occupations qui

offrent toujours tant d'attrait aux esprits étroits et tracassiers. Dès lors des hommes sans talent furent chargés des fonctions que les maîtres dédaignaient. Le jury fut donc composé des médiocrités qui cherchaient à se donner de l'importance autrement que par leurs productions, peu goûtées du public. Et puis, comme le soin de juger les œuvres soumises à leur appréciation ne suffisait pas à leur oisive activité, ils se mirent à poursuivre les peintres et les sculpteurs qui ne faisaient pas partie de la communauté, pauvres gens qui s'imaginaient que les arts peuvent jouir de toute liberté et de toute franchise. Alors, harcelés sans relâche et sans pitié, les malheureux devaient abandonner la palette ou le ciseau, si mieux ils n'aimaient entrer dans la bienheureuse société. Mais, dans ce dernier cas, de nouvelles vexations les attendaient. Comme les académiciens jouissaient de bons privilèges, ils désiraient transmettre ces avantages à leurs fils, dont la plupart étaient reçus maîtres sans avoir fait d'apprentissage. On voyait même des enfants encore au berceau qui faisaient partie de la communauté, afin qu'ils pussent parvenir de bonne heure à l'ancienneté et aux charges, qui se donnaient suivant la date de réception. Or admettre avec trop de facilité des membres étrangers eût été d'une mauvaise politique. Aussi parut-il de toute justice aux jurés d'exiger un dédommagement pécuniaire de la part des nouveaux candidats.

Mais, comme si ce n'était pas déjà assez de cette persécution exercée contre ceux qui ne faisaient point partie de leur maîtrise, nos intrépides jurés, jaloux de leur pouvoir, osèrent s'attaquer aux peintres et sculpteurs du roi et de la reine. Le 4 février 1646, ils présentèrent donc au parlement une requête dont le contenu mérite d'être rapporté ici.

Les peintres de la maison du roi devaient, d'après cette requête, être réduits à quatre ou six, tout au plus. La maison de la reine n'en devait pas compter un plus grand

nombre. Si ces peintres du roi ou de la reine avaient l'audace de travailler pour les églises et pour les particuliers, ou d'exposer leurs tableaux pour les vendre, ils payeraient cinq cents livres d'amende, et leurs ouvrages seraient confisqués. Afin qu'aucune fraude ne fût commise, les jurés demandaient qu'il leur fût permis d'opérer les visites autorisées par leurs statuts, pour faire ensuite leur rapport par-devant le prévôt de Paris. Puis, en hommes prudents et qui prévoient tout, les jurés ajoutaient qu'en cas de décès de la reine ses peintres et ses sculpteurs ne pourraient plus exercer leur profession s'ils n'étaient membres de la maîtrise. Enfin, en sujets fidèles et dévoués, ils s'offraient à faire les ouvrages nécessaires à la maison du roi et de la reine, toutes les fois qu'il plairait à Leurs Majestés de le leur commander.

Que de vocations manquées ! Et comme ces braves jurés auraient fait de délicieux hommes de loi !

Le parlement, saisi de l'affaire, ordonna qu'avant de faire droit tous les peintres et sculpteurs du roi et de la reine seraient appelés à prendre communication des pièces du procès. Cet arrêt leur fut signifié. Lebrun seul ne reçut aucune signification, car les jurés redoutaient son influence à la cour, et particulièrement auprès du chancelier Séguier.

Les privilégiés ne s'émurent pas de l'arrêt obtenu contre eux, et ils ne répondirent pas à la signification qui leur fut faite. Lebrun même, bien qu'il eût été respecté par les assaillants, se montra plus que tous ses collègues jaloux de l'honneur et de la liberté de sa profession. Il conçut alors le projet d'établir une Académie royale de peinture et de sculpture. Sarrazin, Corneille, Juste d'Egmont et Charmois approuvèrent avec empressement le dessein de Lebrun. Ils adressèrent au roi une requête dans laquelle ils demandaient l'autorisation de fonder une école ou Académie de

peinture. Cette requête fut en peu de temps couverte des signatures de tous les peintres les plus remarquables de cette époque. Le chancelier Séguier, ami de Lebrun, appuya cette demande, et la requête fut lue par Charmois, le 20 janvier 1648, devant le roi, la reine sa mère, régente du royaume, le duc d'Orléans et le prince de Condé. La reine, dit-on, se montra fort offensée de l'audace des maîtres peintres; aussi reçut-elle avec faveur la demande de ses privilégiés. Le conseil rendit donc un arrêt conforme à la requête. Aussitôt les nouveaux académiciens tinrent leurs premières séances, tantôt chez Charmois, tantôt chez Lebrun.

L'Académie une fois formée, il s'agissait de faire des statuts qui en assurassent la stabilité et l'utilité. Charmois écrivit un projet de règlement qui fut approuvé par ses collègues, et bientôt homologué par le conseil du roi. D'après ce règlement, douze membres, nommés anciens, devaient chacun pendant un mois poser le modèle et veiller aux affaires de la société; deux syndics étaient chargés de l'entretien des lieux et de la convocation des assemblées.

Lebrun entra le premier en exercice. Il pourvut l'école de tables et de bancs; il dessina lui-même un sceau des armes de l'Académie, et il fit faire des registres destinés à recevoir les procès-verbaux des délibérations. Chaque académicien donna deux pistoles, et chaque ancien une pistole seulement, pour subvenir aux dépenses nécessaires.

Voilà l'Académie enfin constituée, mais dépourvue d'un logement convenable. Après avoir siégé dans les environs de Saint-Eustache, elle loua un grand appartement dans l'hôtel de Clisson, rue des Deux-Boules. Ce fut là qu'elle commença l'examen des ouvrages de ceux qui la composaient, examen devenu nécessaire, car il fallait expulser plusieurs hommes d'un talent médiocre qui s'étaient introduits à la faveur du grand nombre dans le sein de la société.

Des lettres de provision furent délivrées à ceux qui parurent les mériter. L'Académie se trouva dès lors réduite à vingt-cinq membres, savoir : douze anciens, deux syndics et onze académiciens.

Cependant les jurés, que les premiers succès de la nouvelle Académie venaient de jeter dans la consternation, se remirent peu à peu de leur étonnement, et même ils voulurent renouveler leurs attaques. Des tableaux qui appartenaient à un académicien furent saisis par eux. Aussitôt l'Académie porta ses plaintes devant le chancelier Séguier, et un arrêt du conseil fut rendu qui portait mainlevée de cette saisie. Les jurés, consternés de nouveau, disparaissent pour quelque temps.

Les travaux de l'Académie se continuaient avec assiduité. Les élèves accouraient de toutes parts pour écouter les conseils des maîtres et pour étudier sous leur direction. Bientôt furent établies des leçons de géométrie, professées par Chauveau, des leçons de perspective, professées par Abraham Bosse, et des leçons d'anatomie, professées par Quatroulx.

Malheureusement les deux pistoles données par chaque académicien ne suffirent pas à toutes les dépenses. Alors on obligea les étudiants à payer dix sols par semaine pour le modèle, et une taxe annuelle fut établie sur les académiciens. Cet arrêté, enregistré le 3 juillet 1649, fut observé pendant trois ans. Après ce temps, on murmura. Les étudiants devinrent de moins en moins nombreux. Les académiciens, qui avaient toujours quelque chose à déboursier à chaque séance, se montraient plus rarement dans l'assemblée.

Les jurés saisirent avec empressement ce moment favorable pour reparaitre. Les maîtres peintres, à la tête desquels figure malheureusement Mignard, entreprirent donc d'établir aussi une école académique pour l'exercice du mo-

dèle. Ils n'exigèrent que cinq sols par semaine de chaque étudiant, et ils proposèrent des prix. Mais cet essai de concurrence leur fut fatal. L'Académie se ranima, les élèves accoururent vers elle, et bientôt l'école des maîtres peintres fut fermée, au grand désappointement de messieurs les jurés.

Une tentative de conciliation fut faite alors par quelques membres de la maîtrise. L'Académie accueillit favorablement leurs projets de fusion. Mais les jurés vinrent se mettre de la partie; dès lors toute union devint impossible. Bientôt, sans avoir égard aux lettres patentes délivrées à l'Académie, les jurés présentèrent au parlement, le 31 janvier 1651, une requête dans laquelle ils demandaient qu'il plût à la Cour de régler le nombre des privilégiés. La Cour répondit, le 2 mars suivant, par un arrêt portant que les maîtres opposants fourniraient leurs moyens d'opposition, et que les peintres de l'Académie ne pourraient faire leurs poursuites ailleurs qu'en ladite Cour. Aussitôt les académiciens demandèrent la vérification des lettres qui ordonnaient leur établissement. Les jurés, redoutant de perdre leur procès, firent de nouvelles propositions de paix. Enfin la transaction eut lieu, non sans de nouvelles tracasseries de la part des mêmes jurés.—Mais l'union des deux compagnies ne fut pas de longue durée. Comme le secrétaire avait proposé de reconnaître les services rendus par Bosse et par Quatroulx en les nommant académiciens honoraires, les maîtres refusèrent d'accorder à Quatroulx sa voix délibérative dans les séances. Quatroulx se retira. Puis les jurés de la maîtrise prétendirent avoir le droit de préséance, parce qu'ils étaient chefs d'une compagnie plus ancienne que l'Académie. Les académiciens présentèrent quelques observations, ils se montrèrent même disposés à faire des concessions, mais les jurés ne voulurent rien entendre. Et bientôt les deux compagnies se séparèrent, — pour se refondre en-

semble peu de temps après. Un nouveau logement fut affecté aux séances des deux sociétés. L'Académie songea alors à nommer le cardinal Mazarin son protecteur. Le ministre consentit.

Le 3 juillet 1655, les académiciens et les maîtres peintres se réunissaient dans la nouvelle salle commune, qui fut décorée ce jour-là d'une belle tapisserie de haute lisse. Dans la salle était une table couverte d'un tapis de velours cramoisi, et devant la table trois fauteuils de la même étoffe, le tout enrichi de franges et de dentelles d'or. Le secrétaire lut, debout et tête nue, le brevet et les lettres patentes qu'accordait le roi. Dans ce brevet, le roi donnait, pour logement de l'Académie royale de peinture et de sculpture, la galerie du Collège royal de France. De plus, il accordait à la même Académie deux mille livres par an pour entretenir les modèles et payer les professeurs. Enfin il déchargeait les membres de l'Académie de toutes tutelles, curatelles, guets et gardes, jusqu'au nombre de trente personnes, savoir : le directeur, les quatre recteurs, les douze professeurs, le trésorier, le secrétaire, et les onze de ladite Académie.

Les académiciens furent transportés de joie, mais les maîtres peintres refusèrent de se soumettre aux statuts, et ils quittèrent brutalement le lieu des séances.

L'Académie romaine de Saint-Luc, heureuse et fière des succès de la nouvelle Académie de France, voulut établir des relations avec elle. Elle nomma donc Lebrun son directeur et son prince, titre qu'elle n'avait jamais donné qu'à des Romains d'origine. Louis XIV, au mois de novembre 1676, accorda les lettres de jonction de ces deux corps.

Nous ne suivrons plus l'Académie dans la route de prospérités et de gloire où nous la laissons. Nous ne dirons ni les différents logements qu'elle occupa, ni les artistes éminents dont elle s'enrichit : — nous avons hâte de montrer

de quelle utilité cette société illustre fut pour l'art et pour les artistes.

II

L'Académie déclara d'abord que le nombre de ses membres serait illimité, et qu'on pourrait être admis à tout âge. Ainsi le mérite trouvait toujours place au sein de cette compagnie, et la médiocrité n'avait aucun moyen de sauver son amour-propre. Nous ne chercherons pas à démontrer l'utilité d'une pareille mesure, dont l'expérience a prouvé la sagesse.

Afin d'exciter l'émulation entre les artistes, — car tel était le but principal de ses fondateurs, — elle imagina bientôt une exposition périodique des productions d'art. Cette exposition eut lieu d'abord tous les deux ans. Les tableaux des académiciens étaient seuls admis ; cette disposition des règlements, qui peut paraître mauvaise au premier abord, sera expliquée plus loin.

Enfin le roi, voyant tous les grands talents réunis dans cette société, décida qu'il faudrait avoir justifié de ses capacités par-devant l'Académie pour être appelé à recevoir des travaux du gouvernement. Cette loi donna aussitôt à la compagnie une grande considération, et chaque artiste travailla sans relâche afin d'arriver au poste d'académicien. Ce fut alors de toutes parts une émulation sans trêve, qui nous valut bien des chefs-d'œuvre.

Quelque temps après, cette émulation venant à cesser, Louis XVI comprit combien il était important de la ranimer. A cette époque, les simples agréés à l'Académie ne présentaient pas le chef-d'œuvre qui devait les conduire au rang d'académiciens, et ils travaillaient pour les riches seigneurs de l'ancienne cour. Alors Louis XVI ordonna qu'on eût à les réunir pour leur faire savoir qu'ils seraient tous privés

de leur titre s'ils ne présentaient pas leurs morceaux de réception durant le terme de trois années qui leur était accordé ; voulant, disait le roi, maintenir cette émulation si nécessaire aux progrès des beaux-arts et à ceux qui les cultivent avec distinction.

On comprendra facilement pourquoi nous insisterons sur de pareils détails. L'Académie actuelle des Beaux-Arts s'éloigne si complètement de la route suivie par sa devancière, qu'il nous a paru nécessaire de rappeler les moyens employés autrefois pour donner aux arts toute l'importance qui leur est due chez une nation civilisée.

Nous voyons donc que l'Académie n'était autre chose, ainsi qu'elle le disait elle-même en réponse aux calomnies dirigées contre elle, qu'un collège toujours en activité pour l'émulation utile aux artistes et au perfectionnement des arts. Voyons quels ont été les moyens employés par elle pour atteindre au but qu'elle se proposait. Et, pour cela, prenons le jeune artiste au moment où il vient de recevoir le grand prix. Cette récompense, si enviée et presque suffisante aujourd'hui, n'était autrefois qu'une première épreuve qui devait conduire à de nouvelles épreuves plus difficiles encore. Le désir de chaque artiste étant de pouvoir travailler pour le gouvernement, il fallait donc être admis à l'Académie, et, par conséquent, présenter de nouvelles productions au tribunal académique. Ainsi on se méfiait des premiers succès, qui n'éblouissent que le vulgaire, brillantes promesses qui souvent ne sont plus suivies que de mauvais ouvrages. L'artiste ne devait pas s'endormir sur ses premiers lauriers, il lui fallait travailler encore et prouver par de nouvelles œuvres qu'il était enfin arrivé à ce degré de talent d'où l'on ne peut plus descendre une fois qu'il est atteint.

Voyons maintenant quel était le mode de jugement adopté par l'Académie. Et d'abord elle avait reconnu la

nécessité d'un grand nombre de juges; car, chaque artiste, considéré isolément, ayant une manière de voir et de sentir la nature qui lui est propre, il est évident que beaucoup de tableaux auraient pu manquer d'appréciateurs favorables si le nombre des juges avait été restreint à quelques partisans d'une école. L'Académie, dont le nombre des membres était illimité, — nous nous répétons, et pour cause, — réunissait donc dans son sein une assez grande quantité d'artistes pour qu'il se pût trouver parmi eux cette masse de connaissances nécessaires à l'appréciation de toutes les différentes manières d'envisager la nature; et c'est pour cette raison que l'homme de talent a toujours trouvé à l'Académie cette justice qu'il était en droit d'attendre.

Mais les garanties d'impartialité n'étaient pas encore suffisantes. Il pouvait arriver que quelque juge envieux, ou d'une école différente, cherchât par ses critiques ou par son influence à faire partager à ses collègues un avis défavorable à certaines productions. Il fallait donc un mode de procéder qui obligeât chaque juge à garder pour lui seul son opinion. Alors l'Académie adopta l'usage du scrutin secret pour les jugements des grands prix et pour les réceptions particulières de chaque candidat.

Quand il s'agissait du jugement des prix, tous les membres indistinctement avaient voix délibérative; pour la réception d'un aspirant à l'Académie, le corps administratif seul avait le droit de prononcer. La sagesse du motif qui excluait en cette circonstance les simples académiciens nous sera facile à démontrer: l'aspirant devait trouver dans les académiciens d'anciens rivaux qu'il avait eu à combattre dans les différents concours des écoles; de cette ancienne rivalité qui avait existé entre eux, pouvait résulter encore une sorte d'animosité et de jalousie qui ne devenait plus dangereuse du moment où le corps administratif seul votait au scrutin secret l'admission du nouveau candidat. Pour ce

vote, on distribuait aux juges deux fèves, l'une blanche et l'autre noire. Les fèves étaient jetées dans l'urne, et le candidat était reçu s'il avait les deux tiers des voix plus une.

Le mode de voter employé pour le jugement des prix était à peu près le même. Chaque tableau, marqué d'une lettre alphabétique, était présenté aux académiciens, qui l'examinaient en silence. Ensuite les votants se rendaient dans la salle d'assemblée, où l'on remettait à chacun d'eux un paquet de lettres égales au nombre des tableaux. Chaque juge déposait secrètement dans l'urne la lettre désignant le tableau qu'il pensait digne d'obtenir le prix. Les voix étaient alors comptées, et, séance tenante, le nom de l'élève qui avait réuni le plus grand nombre de suffrages était proclamé.

La même marche était suivie quand il s'agissait de décerner le prix de sculpture.

Tous ces différents morceaux de réception, rassemblés dans les salles de l'Académie, formèrent bientôt un vaste musée offert à l'admiration de la foule. Lorsqu'un étranger de distinction venait à Paris, il s'empressait de visiter ces archives de l'école française; ce jour-là, l'Académie s'assemblait extraordinairement pour le recevoir; les élèves étaient réunis et travaillaient. — Enfin une réunion des portraits de tous les académiciens, parmi lesquels on remarquait Lebrun et Lesueur, formaient une espèce d'assemblée de famille, dans une salle particulièrement destinée à cet emploi.

Désireuse de maintenir le bon ordre dans son sein et de conserver la dignité de ses membres, l'Académie se créa des lois de police intérieure.

D'abord, elle défendit à tout académicien de faire aucun travail assujéti au toisé et au règlement, sous peine d'exclusion. Ainsi le public ne pouvait plus confondre l'ouvrier avec l'artiste; ainsi devaient cesser toutes espèces de re-

cherches de la part de l'Académie de Saint-Luc, comme communauté des maîtres peintres et sculpteurs.

Elle défendit en outre à toute femme d'artiste de faire aucun état ou commerce qui pût la rendre justiciable des tribunaux des consuls.

Si un académicien commettait quelque indécatesse, ou s'il allait sur les brisées d'un collègue, aussitôt il était appelé devant l'Académie, et sommé de changer de conduite sous peine d'être renvoyé. Cette mesure fut employée quelquefois : à l'égard d'un académicien qui voulut enlever à Pigal l'achèvement de la statue de Louis XV, commencée par Bouchardon; à l'égard d'un agrégé qui avait abusé de la confiance d'un amateur; à l'égard d'un professeur qui eut une honteuse affaire avec une femme de mauvaise vie, et qui fut blessé par elle au visage.

Enfin une loi fixe, invariable, devait présider à l'arrangement des tableaux envoyés aux expositions biennales. De cette manière, point d'intrigues, point de faveurs possibles. Les morceaux de peinture et de sculpture devaient être placés selon le rang d'ancienneté de réception à l'Académie.

Cette même loi se retrouvait à l'Académie de France à Rome, où le droit de choisir les logements et les ateliers appartenait toujours au plus ancien; le directeur lui-même ne pouvait rien changer à cet ordre de choses.

A ces expositions, avons-nous dit plus haut, étaient seules reçues les œuvres de ceux qui, par leurs talents, avaient obtenu le grade d'académiciens. De là, quelques attaques publiées plus tard dans les journaux révolutionnaires; on s'y écriait que « le droit accordé aux seuls artistes de l'Académie, d'exposer leurs productions au Salon, était un raffinement de despotisme et d'aristocratie de la part de l'Académie, lequel avait pour objet de tenir dans l'obscurité des talents transcendants que l'Académie redoutait, et

qu'elle tenait éloignés d'elle autant qu'il était en son pouvoir. »

Nous pourrions répondre à ces absurdes récriminations en posant ces deux seules questions, auxquelles il serait impossible de répondre : Quels sont les *talents transcendants* qu'elle repoussa ? Quels sont les talents, toujours *transcendants*, qu'elle ne comptait pas dans son sein ?

Quoi qu'il en soit de la mauvaise foi de ses ennemis, l'Académie vit néanmoins changer son règlement ; et l'année 1791 restera célèbre dans l'histoire de l'art : des tableaux de toutes sortes furent apportés au Salon ; mais la pauvreté de l'exposition était si grande, qu'on fut obligé d'y transporter ensuite plusieurs grands tableaux d'histoire qui figuraient au Salon les années précédentes.

L'Académie était vengée.

III

En 1789, l'Académie royale de peinture et de sculpture existait encore, forte et puissante, pendant qu'autour d'elle s'écroulaient des institutions décrépites. Mais l'Académie, qui reposait sur le principe de la liberté, n'avait rien à craindre de la part de la Constituante. Quelques-uns de ses membres, il est vrai, cherchèrent à apporter le trouble dans ses délibérations : en tout autre temps, elle se serait défait des agitateurs ; mais, vu l'état universel des esprits, elle agit avec ménagements.

Elle proposa donc de nommer une commission pour examiner ce que ses statuts avaient de contraire à la liberté des arts, dont les plaignants se prétendaient les zélés défenseurs. La proposition fut rejetée, et les injures continuèrent ; l'Académie adressa à l'Assemblée constituante un mémoire portant pour titre : *Esprit des statuts et règlements de l'Académie royale de peinture*. Dans cet écrit

étaient réfutées les accusations dirigées contre elle par les mécontents, qui venaient de publier un mémoire sous le titre d'*Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture*.

Cependant, nous l'avons dit, l'Académie n'était pas encore sérieusement menacée. Et même, au mois de novembre 1792, le ministre Roland lui écrivait qu'elle eût à s'assembler extraordinairement pour nommer un successeur au directeur de l'École de Rome, qui avait donné sa démission. Ainsi le gouvernement ne songeait pas à renverser l'Académie, puisqu'il lui reconnaissait le droit de choisir le peintre d'histoire qui devrait occuper cette place, aussi importante qu'enviée. — Les membres turbulents de l'Académie, qui s'étaient un instant séparés de leurs collègues, vinrent aussitôt se réunir à eux, car ils étaient poussés par l'ambition. La séance fut orageuse, mais la majorité de l'assemblée ne se laissa pas effrayer par les clameurs de ses adversaires. Elle désigna Suvée pour occuper la place de directeur de l'École de Rome, et le ministre s'empressa de confirmer ce choix.

Les agitateurs de l'Académie se retirèrent consternés. Dès lors ils résolurent de venger leur amour-propre si justement froissé. Au mois de février 1793, ils mirent leurs desseins à exécution. Le moment, du reste, était on ne peut pas plus favorable. Suivis d'une multitude aveuglée, ils envahirent le local de l'Académie, en s'écriant : *La voilà donc enfin renversée, cette bastille académique !*

Alors fut fondée la Société révolutionnaire des Arts. Hélas !

Et plus tard fut créée l'Académie actuelle des Beaux-Arts.

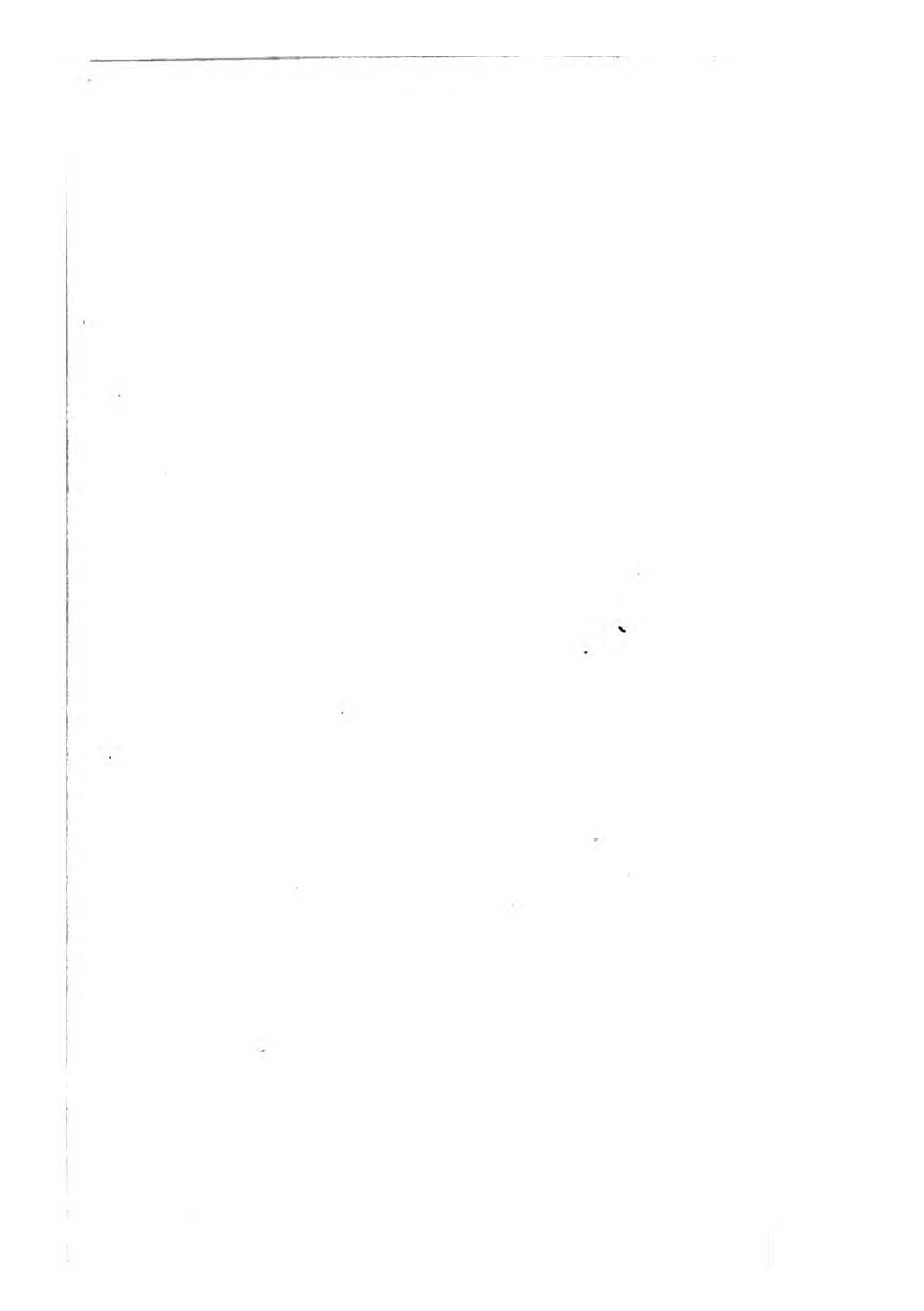


TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Que la peinture française est aujourd'hui la première école du monde. — Histoire à vol d'oiseau des deux derniers siècles : Jean Cousin, Poussin, Lesueur, Lebrun, Valentin, Claude Lorrain, Watteau, Boucher. La Tour, Greuze, David, Prudhon. — La forme et la couleur, la pensée et le style. — Que l'art est une majestueuse unité. — ARSÈNE HOUSSAYE. 1

TABLEAUX A LA PLUME DE CHAMFORT

Le 7 septembre 1789. — Les femmes artistes présentent leurs pierreries et leurs bijoux à l'Assemblée nationale. — Discours de madame Moitte. — Mesdames Vien, Lagrenée, Prévée, Belle, Fragonard, David, Vernet, Desmarseau, Beauvarlet, etc., etc., etc. 15

SUR LES ORIGINES DE LA PEINTURE EN FRANCE

I. La société des maîtres peintres. — II. Les peintres gothiques. — III. Curiosités picturales. — IV. Rondeau de Marot. — L'académie de Saint-Luc. — Premières écoles. 18

LES PEINTRES DE PORTRAITS SOUS L'EMPIRE ET LE SALON DE M. GUIZOT

Historique des Expositions. — L'ancienne critique : Florent Lecomte, l'abbé Leblanc, Fréron, Grimm, Diderot, Esménard, Emeric David, Landon, Thiers, Jal, Guizot. — La nouvelle critique. — Analyse du Salon de 1810. — ANATOLE DE MONTAIGLON. 25

LA GALERIE D'APOLLON

Les peintures de Dubreuil Porbus, Bunel, Lebrun, Lagrenée, Taraval, Durameau et Callet, Muller et Guichard. — Le Soleil d'Eugène Delacroix. — L. PEISSE. 42

L'ANNÉE FRANÇAISE

Histoire de Le Nostre, Bouchardon, comte de Caylus, Drouin, Charles André Vanloo, Pigal. — MANUEL. 46

LE BERNIN EN FRANCE

Histoire du Bernin. — Lettre de Louis XIV. — Les triomphes du Bernin. 64

DE LA PEINTURE SUR VERRE

Les vieilles cathédrales. — L'éloquence des fleurs. — La langue des couleurs. — Les anciens traités : Néri, Kunkel, Leviell, Aparicio, Robert Vinai-guier. — Les flamands. — THÉOPHILE GAUTIER. 75

LES ÉGLISES GOTHIQUES

Les poèmes de pierre. — Le sentiment chrétien. — Que l'Église avait concentré tout l'art du moyen âge. — Le cantique perpétuel. — ROUX FERRAND. 82

COUPOLE DE LA MADÈLEINE

De l'unité de l'art dans les églises. — Que l'architecture et la peinture doivent se lier intimement. — Ziegler. — L'histoire et la glorification du Christianisme. — THÉOPHILE GAUTIER. 87

LES ITALIENS EN FRANCE	
Primaticc, Rosso.	95
LA PEINTURE FRANÇAISE AU SEIZIÈME SIÈCLE	
Janet, Dumoutier, Dubreuil, Jean Cousin, Fréminet, Simon Vouet. — L. VITET.	95
LE MUSÉE HISTORIQUE DE VERSAILLES	
Les royautés. — Les femmes. — Les batailles. — L'histoire écrite en marbre. — THÉOPHILE GAUTIER.	114
PRADIER	
Praxitèle, Lysippe, Coysevox, Coustou. — L'atelier de Pradier. — Clésinger. — ARSÈNE HOUSSAYE.	125
LES SCULPTEURS DU PONT D'YÉNA	
Préault, Daumas, Devaux, Feuchère. — PAUL DE SAINT-VICTOR.	129
LES PEINTRES SOUS FRANÇOIS I ^{er}	
Dépouillement des archives de l'État.	154
LE MUSÉE DE LILLE	
Son histoire — Peinture italienne. — Peintures flamande et hollandaise. — École française. — Dessin. — COMTE CLÉMENT DE RIS.	145
LA GALERIE DE LA DUCHESSE D'ORLÉANS	
Tableaux. — Groupes. — Objets d'art. — LORD PILGRIM.	165
LES ILLUSTRES LOGÉS AU LOUVRE	
Sylvestre, Coppel, Coustou, Des Portes, Girardon, Boullongne, etc., etc.	171
GRAVELOT	
L'ÉCOLE DES ARTS	
LANTARA	
Sa vie privée. — Jacqueline. — Lantara et la Fontaine. — DE LA CHAVIGNERIE.	192
LE MUSÉE DE LYON	
Son histoire. — Écoles étrangères. — École française : Vouet, Lesueur, Lebrun, Jouvenet, Desportes, etc., etc. — COMTE CLÉMENT DE RIS.	198
DE L'ART MODERNE. — THÉOPHILE GAUTIER.	
213	
LA PEINTURE EN 1755 ET EN 1855	
Vanloo, Boucher, Oudry, Nattier, Chardin, Toqué, La Tour, Servandoni, Bachelier, Vernet, Vien. — GRIMM.	218
Chenavard, Hébert, Laeclin, Courbet, Chassériau, Winterhalter, Verdier, Corot, Belle, Huet, Cabat, Troyon, Ziem, Rosa Bonheur. — LORD PILGRIM.	226
ÉTUDES SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE (SALON DE 1858)	
Les imitateurs de l'antique. — L'École du bas-relief. — Les idéologues. — Les néo-paiens. — Les néo-chrétiens. — Les révolutionnaires. — Du Beau et du Vrai. — Ingres, Eugène Delacroix. — FRÉDÉRIC DE MERCEY.	257
SUR L'ANCIENNE ACADEMIE DE PEINTURE ET SCULPTURE	
HENRI FOURNIER.	
279	

FIN DE LA TABLE.

