BnF Gallica

Revue internationale de l'art et de la curiosité / publiée sous la direction de Ernest Feydeau

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

. Revue internationale de l'art et de la curiosité / publiée sous la direction de Ernest Feydeau. 1869-07-15.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

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

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

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

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

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

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisation.commerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

R-GHAGSAING 1977

Conserver les couvertures

DÉPOT LÉGAL
Seine
N° 1
1869

REVUE INTERNATIONALE

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

M. ERNEST FEYDEAU

TOME 2 — N° 1 — 15 JUILLET

PARIS
EN DÉPOT CHEZ LÉON TECHENER, ÉDITEUR
RUE DE L'ARBRE-SEC, 52

1869

4031

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans le numéro du 15 juillet 1869.

I. **Les vieux Arts du feu**, par M. Claudius Popelin. 1

II. **Moreau** (*suite et fin*), par MM. Edmond et Jules de Goncourt 27

III. **Souvenirs. — Théodore Rousseau**, par M. Alfred Senseier 50

IV. **L'Exposition de photographie**, par M. J. Grangedor 65

V. **Théâtres. Reprise du Prophète**, par M. Henry Fouquier 78

VI. **Restauration de la Coupole de la Bibliothèque du Sénat, au Luxembourg**, par M. Jean Ravenel. 83

VII. **Nouvelles de l'Art et de la Curiosité**, par P. Lantara 87

REVUE

INTERNATIONALE

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ.

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

Nouvelle 4537

LES VIEUX ARTS DU FEU.

IV

ous les alchimistes se sont proposé un double but, vaincre la mort et la misère. La panacée universelle, curative de tous les maux physiques, la pierre philosophale, source des richesses infinies, tels sont les deux objectifs qu'ils ont toujours eus devant les yeux, et qu'au prix des plus assidus labeurs, des sacrifices sans nombre, des déceptions incessantes, ces infatigables chercheurs ont poursuivis, sans repos ni trêve, dans leurs officines enfumées.

V

17106

On sait de quelles recettes nombreuses ces chimériques essais ont doté la science. En vain tous les métaux souffrant la fusion, pour parler le style hermétique, ont perdu la vie par la tyrannie du feu, jamais la production de l'*or mort*, cette prétendue base de l'œuvre, n'a laissé voir naître le *Soleil*, le *Phœbus*, l'*or vif*, grain fixe, principe de fixité, âme du Mercure des sages, matière de la *Pierre*, l'humide radical des métaux, portion la plus digérée de la vapeur onctueuse et minérale qui les forme. Vainement ils ont fait *mourir le vivant*, c'est-à-dire dissoudre, putréfier, volatiliser le fixe, ils n'ont pu fixer le volatil ni *ressusciter le mort*. Mais ils ont enfanté une Déesse, la chimie, dont l'essor progressif et infini, sans doute, déroulera aux yeux des hommes les secrets de la matière.

Assurément, quand les vieux souffleurs obtinrent les vitrifications colorées par les *cendres* minérales de leurs diverses *eaux* refroidies, ils crurent avoir trouvé les pierres précieuses et durent crier des *euréka*. Leur magistère au rouge parfait était du rubis, leur pierre éthésienne, matière de l'œuvre parvenue à la couleur safranée, était de la topaze, leur eau mercurielle du saphir. Dans leur imagination c'était déjà de la richesse et c'était aussi de la santé. On sait les curieuses vertus dont nos anciens croyaient douées les pierres précieuses. Pour eux, ces productions des alambics et des cornues n'étaient point des corps artificiels et *morts*, c'étaient bien des corps vivants. En elles devaient se trouver les propriétés excellentes dont étaient pourvues les pierreries en grand nombre, ainsi que récitaient quantité d'hommes doctes et autorisés, tels qu'Aristote, Pline, saint Isidore, Sérapion, Albertus et autres. Il n'y a pas trois cents ans que des pierres précieuses reposaient encore au fond des bocaux des apothicaires, et il n'était alors si humble barbier qui n'estimât :

Premièrement : que les hyacinthes préservent du tonnerre, de la peste et de l'insomnie; de plus, qu'elles rendent le cœur léger et joyeux, comme l'apprend à qui veut le grand Albert.

Deuxièmement : que le diamant fortifie le courage, disperse les fantômes, et rend apte à percer toute armure l'épée dont la pointe a été frottée de sa poudre.

Troisièmement : que la turquoise, dans les chutes de cheval, en supporte tout le poids et se brise en mille pièces, sauvant ainsi le cavalier.

Quatrièmement : que l'escarboucle donne allégresse, dissipe l'air pestilentiel et rend chaste.

Cinquièmement : que la chrysolithe ou topaze mise sous la langue des fiévreux, apaise leur soif, et portée sur la chair nue, réprime la paillardise et la frénésie.

Sixièmement : que le saphir pris en boisson, guérit l'humeur mélancolique, la morsure des scorpions et, selon Albert le Grand, l'anthrax, par le seul attouchement, comme font le roi de France et l'aîné de la maison d'Aumont en Bourgogne, pour les écrouelles.

Septièmement : que l'émeraude incite à pudicité, chasse les mauvais esprits, et se brise dans les ébats amoureux.

J'en passe, ne sachant tout dire. J'ajouterai, cependant, si nous voulons bien ne pas nous en tenir à ce nombre sept pythagorique et divin, que l'améthyste préserve de l'ivresse quand on la porte sur le nombril.

Foi de piéton ! de tout cela je n'ai pas fait l'expérience, n'ayant tant de pierreries dans mes coffres. Je ne sais non plus si leur parfaite imitation, les cristaux colorés, détiennent quelque peu de leurs vertus, ayant eu, grâce à Dieu, peu de ces maux à guérir et de ces inconvénients à combattre ; mais je sais bien, et je m'en félicite, que les magistères des alchimistes nous ont produit la plus étincelante palette de couleurs inaltérables, dont les bons émailleurs, tant des bords du Rhin que de Limoges, ont fait leur profit, ainsi que nous entendons qu'il en soit pour nous, si la bonne Vénus *vitripræses* nous octroie d'enserrer dans nos œuvres une étincelle de beauté.

V

Pour quelques érudits, Cologne est le premier endroit où se serait developpé, en Occident, le noble art de l'émail. Il y aurait été apporté par des Grecs de la suite de l'impératrice Théophanie. C'est faire un peu bon marché de notre grand saint Éloi, de son maître Abbon et de son élève saint Théau. C'est méconnaître la renommée dont les Gaulois étaient déjà en possession dès le troisième siècle de notre ère. Selon nous, c'est à Limoges que revient l'honneur d'avoir inauguré l'émaillerie dans le monde occidental. Les Vénitiens, avant les Grecs de Théophanie, y transplantèrent ce style byzantin si caractérisé qui s'adapta bien facilement à un art dont la pratique ne fut jamais totalement délaissée par les Celtes d'Aquitaine, nos bons aïeux.

Sans doute, à une antiquité très-reculée, des navigateurs phéniciens apportèrent des menus objets en cloisonné de l'extrême Orient, en échange des métaux utiles de la Bretagne et des Gaules. J'aime à voir, en ce fait, l'origine de l'émaillerie dans notre vieille patrie ; aussi bien, en remontant le courant d'un art, faut-il se convaincre qu'on ne retrouve sa source qu'aux pays du soleil. L'*Opus de Limogia*, on l'a dit cent fois, est célèbre depuis nombre de siècles, et désignait jadis, non-seulement les produits de l'endroit, mais toute espèce de travaux en émail, quelle qu'en fût d'ailleurs l'origine. A Limoges, c'est l'héritage direct, la tradition gallo-romaine non interrompue de l'émaillerie champ-levée, tandis que les émaux byzantins détiennent le procédé du cloisonné de l'extrême Orient d'où semble procéder la méthode des émaux rhénans.

VI

ur la rivière de Vienne se trouve la ville épiscopale, prévôté et vicomté de Limoges. Mi-parti Auvergne et Gascogne, le Limousin est un très-bon pays. Ses habitants sont demeurés ce qu'ils étaient jadis, grands mangeurs de pain et gens de bonne foi. Lemovix, héros issu de la race des géants, fonda, dit-on, leur antique cité, vers le temps que Gédéon était juge des Hébreux. Là, vivait une population sobre et laborieuse. Les femmes y avaient la pudicité et la charité en singulière recommandation. « Pas de fainéants, tous travaillent, » dit un vieux géographe. En effet, si ce n'est à l'entrée d'un vicomte-roi, à la naissance d'un dauphin, ou bien aux fêtes carillonnées, d'habitude on n'y chômait guère. Mais alors, il fallait voir les beaux cortéges précédés et suivis des milices bourgeoises, marchant cinq à cinq, en bel ordre et forme de bons soldats, avec fifres et tambourins, portant le toquet de velours cramoisi, les grègues d'écarlate, le pourpoint de satin blanc, les bas de soie, venir quérir le prince à la maison du Breuil, pour le conduire à la maison de ville, sous un dais magnifique, entendre les harangues, pendant que le canon grondait sur la plate-forme des Arènes. Et quand naissait un petit futur vicomte de Limoges, il fallait voir trente mille habitants suivre la châsse de monsieur Saint Martial, précédée des consuls en robes de velours tanné, cannelé, en sayes de satin noir, le chaperon de damas rouge cramoisi, avec leurs massiers à la masse d'argent et les six gagiers portant bâtons, en robes mi-parties vertes et rouges. On défilait par la rue du Clocher, par Ferrerie, par les rues Crouchador et Manigne tendues de riches

parements; on passait aux Bancs où les milices tiraient force arquebusades et escopetteries, puis on allait rendre grâces et merci à Dieu, pour après, dans la soirée, allumer feux de joie et danser de verte façon.

A *San-Marçao-Bebro-Treil*, à *San-Marçao-Baro-Treil*, c'est-à-dire à la Saint-Martial ouvre pressoir, à la Saint-Martial ferme pressoir, c'étaient encore de grandes processions, ainsi qu'à la foire Sainte-Marchande qui se tenait rue des Taules et contre l'église; mais, c'était surtout au saint jour de Pâques qu'on promenait en grand apparat, avec le sabre de saint Domnolet, défenseur de la cité, les nombreuses châsses d'orfévrerie émaillée dont la magnifique industrie était la gloire de Limoges.

Dans un temps de foi vive, on comprend qu'un art décoratif et précieux dut être exclusivement consacré à l'ornementation des objets sacrés. Un in-folio ne suffirait pas au catalogue des produits de l'émaillerie limousine, depuis l'époque des premiers abbés de Saint-Martial et de Saint-Martin-lez-Limoges, jusqu'à la Renaissance. Ce qui fut fait de châsses grandes et petites, de tables d'autels, de reliquaires, pyxides et custodes, d'encensoirs, navettes, ciboires et ostensoirs, de crosses épiscopales ou abbatiales, d'agrafes de chapes, de patènes, de calices, d'ex-voto, de plats de missels et d'évangéliaires, c'est véritablement incalculable. Pendant des siècles, le programme de la production ne fut pas changé. Le style byzantin, pesant et immuable, imprégna d'un caractère uniforme tout ce qui passa dans les fours de Limoges. Les émaux, opaques ordinairement, y affectent l'aspect de la mosaïque, et conservent un caractère d'immobilité très-congruent avec l'ornementation des objets sacrés d'une religion immobilisée.

L'émail suit pas à pas le mouvement artistique général. Hiératique, affectant le mépris, l'horreur même du corps humain, il ne le représente, tout d'abord, qu'émiacé, défiguré par la maigreur, et proteste, concurremment avec les autres arts du dessin, contre l'abomination de la chair. Son caractère se fixe bientôt, et son adaptation aux objets du culte suscite une école d'ornementation particulière, dont le mouvement ascendant est interrompu par les guerres des successeurs de Charlemagne. Après cette sombre nuit, surgit

une école nouvelle qui, se développant à mesure que les arts plastiques accusent un progrès plus marqué, s'épanouit avec cette renaissance toute française des règnes de saint Louis et de Philippe le Bel, que la guerre de cent Ans vient faucher si malencontreusement. Mais, enfin, voici le grand renouveau, la grande gestation. Tous les dieux de l'Olympe redescendent ressuscités sur la terre. Chaque arbre reprend sa Dryade, chaque fleuve retrouve ses Nymphes, chaque rivage a ses Néréides. Les antiques philosophies sont agitées comme des bannières victorieuses par les valeureux érudits. L'anthropomorphisme ressaisit son empire. La glorieuse Italie suscite un nouveau culte de la beauté, ses grands artistes éblouissent le monde.

Les émailleurs de Limoges comprennent que leur art doit être une des manifestations de l'art de peindre et cesser d'être uniquement une fonction, un auxiliaire, un accessoir de l'orfévrerie. Le métal ne sera plus qu'un excipient, et pour préparer cette heureuse transformation, Nardon Pénicaud transporte sur le cuivre les procédés du peintre verrier. Bientôt l'émail a un maître, Léonard Limosin. C'est un maître en effet. Il était peintre, il connaissait les lois de la forme et savait les secrets artifices avec lesquels on l'évoque sur une surface plane. Comme tous les artistes de valeur, il était doublé d'un habile ouvrier. Car c'est une vérité incontestable que, sans la double action combinée de l'intellect et de la main, il n'y a pas d'expression plastique réussie.

On ne sait presque rien sur ce vaillant émailleur, malgré les recherches d'écrivains spéciaux. Dans de nombreux articles, ils ont fait l'historique de l'art de l'émail, ce qui nous dispense de nous y appesantir; nous nous contenterons d'adresser le lecteur curieux de s'instruire sur les vicissitudes de cet art, sur ses différents caractères et les signes particuliers qui les font distinguer, aux auteurs qui en ont écrit.

Vive notre grand roi François! vive ce spirituel et vaillant prince dont le nez tenait tant de place sur la monnaie à son effigie :

Occupat immenso qui tota numismata naso,

comme dit Louis Alleaume, lieutenant-général d'Orléans, dans son

poëme de l'*Obscura claritas*. C'est l'honneur de ce prince d'avoir été jugé digne, dans son extrême jeunesse, par le savant et délicat Balthasar Castiglione, de rendre la France aussi courtoise et apte aux arts de la paix que l'Italie. Il releva la manufacture des émaux de Limoges. Léonard fut fait peintre du roi et eut le titre ambitionné et difficile à acquérir de son valet de chambre, ce qui lui donnait le droit de séjourner à la Cour.

Qui nous empêche de reconstituer, par l'imagination et par la faculté d'induction, l'intérieur de ce bon maître, et de le surprendre au travail. Voici son humble et vieille maison, décorée d'un blason nouveau. Sur un cartouche brille au soleil un écu de sinople chevronné d'argent, chargé en tête de deux taus et en pointe d'un lis au naturel de même. Entrons dans ce logis où règnent les grandes vertus qui firent si supérieure la classe moyenne, l'amour du travail et l'honnêteté. Pénétrons dans le laboratoire pour assister aux opérations du maître et saisir les secrets dont il est jaloux, comme on l'était alors. Nous y sommes. Cela, par l'induction. C'est un don précieux fait à l'homme, en dehors de la simple perception des faits, de posséder l'observation, mais, sans la faculté d'induction, l'observation serait stérile. Les faits observés demeureraient isolés, sans lien entre eux, ne procédant pas les uns des autres, et nous ne pourrions non-seulement pas amener les lois naturelles à leurs dernières conséquences, mais il nous serait interdit de remonter à ces lois mêmes et de les spécifier. Grâce à cette faculté, il nous est donné de concevoir des idées et de dépasser les faits observés.

VII

En entrant, ce qui frappe tout d'abord nos regards, ce sont les fours allumés. Ils sont appuyés aux parois, divers de mesure, selon l'œuvre, construits en briques non cuites cimentées avec de la terre. Tous, ils ont les divisions essentielles, le cendrier, le foyer ou laboratoire, la coupole et la cheminée. Ils sont munis d'une cassette en terre, ouverte par le devant, sorte de moufle mobile où l'on place le travail à cuire, afin qu'il soit bien entouré de combustible, dessous, dessus et par côtés. Un de ces fours sert aux fontes. Là, dans un récipient également en terre et situé au-dessus du foyer, un jeune gars jette une livre d'étain et quatre ou cinq livres de plomb. Étain de Flandre, plomb d'Allemagne, c'est un proverbe qu'on connaît. Le feu s'allume de bon bois sec et s'entretient de charbon; le métal ne tarde guère de fondre. Un oxyde, autrefois on disait une *cendre*, se forme à la surface, semblable à une pellicule. L'ouvrier l'écrase avec un ringard, l'enlève et le recueille. C'est l'accord de l'étain, nous disons, de nos jours, un stannate de plomb. C'est la matière de la couleur blanche. Il ne reste qu'à l'incorporer au fondant ou cristal incolore, ce qu'on obtient dans le four au fond d'un creuset dûment chauffé.

Cependant, un autre apprenti pile du fondant, ce que les potiers italiens nomment le *marzacotto*, ce que les nôtres appellent *martiguite*. C'est du cristal, humeur minérale confite au froid. Il est composé de cendres du Levant : les Vénitiens l'expédient sous forme de Roquette ou *Rochetta*, quelquefois même sous forme de fritte; mais le fondeur en refait le dosage pour l'avoir dans les proportions voulues de sel, de cendre et de sable, y ajoutant l'appoint

nécessaire de bon borax d'Alexandrie qui lui communique une vertu de fusion au degré requis par l'art. On le réduit en poudre, on le lave, on le fond en beau cristal. Alors un compagnon expert en compose les couleurs variées en y incorporant des cendres fixes qui sont, sous un vieux nom, des oxydes métalliques. Il sait les doses, il les tient du maître, qui les tient de l'expérience, et qui lui confie ces substances acquises à grand prix et soigneusement serrées dans des bocaux. C'est, pour le bleu, du bon saffre de Venise; pour le vert marin, du ferret d'Espagne ou cuivre de trois cuites; pour le vert, du *crocus Martis* ou safran de Mars; pour le violet, de la manganèse; pour le jaune, de la cendre d'antimoine, nitre et limaille de fer, ou bien de l'argent ou *lune cornée*, nous dirions chlorure d'argent. Pour le rouge, c'est du cuivre calciné et de la limaille de fer qui se change au feu en safran de Mars, dont le nom moderne, moins pittoresque, est sesquioxyde de fer.

Dans un autre coin, sur le tas d'acier, avec la marteline, un gaillard d'Auvergne, sans doute, bat vigoureusement du bon cuivre d'Allemagne qu'il emboutit adroitement, soit qu'il fasse des plaques menues ou grandes, pour portraits, enseignes ou tableaux, soit qu'il façonne des aiguières, des bassins ou des coupes, à l'usage des princes ou, tout au moins, de la haute noblesse. Bien nettoyés, bien recrouis, ces objets passent dans une autre main qui les couvre d'une poudre d'émail saturée d'eau, généralement d'un beau noir brun par l'effet de rouges, de bleus et de violets amalgamés. Ce nouveau compagnon les sèche, les passe au feu, les polit au grès, les recuit, les passe à la ponce et les livre au maître. Sa bonne femme qui veille au grain, dispense les beaux paillons d'or et d'argent qu'elle tient fermés dans un coffre, sous une des clefs de son trousseau. Ils sont battus bien minces. Des doigts agiles et délicats les vont découper en menues parties d'après les modèles que donne le maître, afin que, mis en place sur son œuvre, il les recouvre d'émaux translucides qui chatoyeront à la lumière comme s'ils gardaient prisonniers sous leur cristal quelque joyeux rayon de soleil. Lui-même, lui surtout, il travaille dans son étude, séparé de la pièce aux fours où l'on broie l'émail, où on le lave, où on l'é-

tend, où on passe continuellement au feu. De temps en temps, de ses propres mains, après quelque signe de croix solennel il enfournera le résultat de son labeur. Seul, respecté dans sa retraite, où nul n'oserait le venir troubler, il fait les calques des travaux entrepris. Ce sont quelquefois des œuvres originales, mais souvent des traductions d'après des dessins du Vinci, de Primatice, du Rosso, d'après des ornements de Polidoro de Caravaggio, d'après des estampes de Marc-Antoine, d'après des copies du divin Sanzio et de ses élèves Jules Romain, le Fattore, Pierino del Vaga, Pellegrino da Modena. Souvent ce sont des portraits de ses rois, François Ier et Henri II, ou de la bonne reine Claude avec son béguin, ou de Mme Éléonore, ou de la duchesse de Valentinois, d'après Jean Perréal et Jean Clouet son confrère. Ce sont enfin cent types protoplastiques dont il s'inspire ou qu'il traduit. Il reporte avec un poncis ces calques sur ses surfaces émaillées en noir ou en bleu sombre. Il applique les paillons et les peint pour leur communiquer un modelé que l'émail translucide ne cachera pas. Il revient les passer au feu, il retourne à sa table modeler ses grisailles à la pointe, avec du beau blanc laiteux délayé dans de l'essence d'aspic. Il vient les réunir, il va les remodeler, il revient encore, tandis que quelque jeune écolier lui broie, lui lave, lui sert proprement, dans de petites capsules, les différents émaux bien humectés dont il veut colorer sa préparation faite en blanc et dûment figée par le feu. Je le vois les étaler à la spatule, comme il a fait pour les paillons. Je le vois, une fois qu'il les a glacés dans le four, travailler à ses carnations, les cuire, les peindre légèrement avec du rouge, fixer au feu cette teinte, puis border de fins linéaments d'or ses vêtements, ses architectures, modeler de même ses paysages et mille petites parties qui se font par ce procédé, puis, remettant son ouvrage dans le foyer, le retirer enfin éclatant de beauté, tandis que toute la maisonnée penchée émue sur l'œuvre triomphante se relève en poussant un soupir de satisfaction et d'allégeance, car on risque gros dans la fournaise, remercie Dieu dévotement et félicite le bon maître.

Tout cela n'est pas l'affaire d'un seul jour. Et toute la semaine

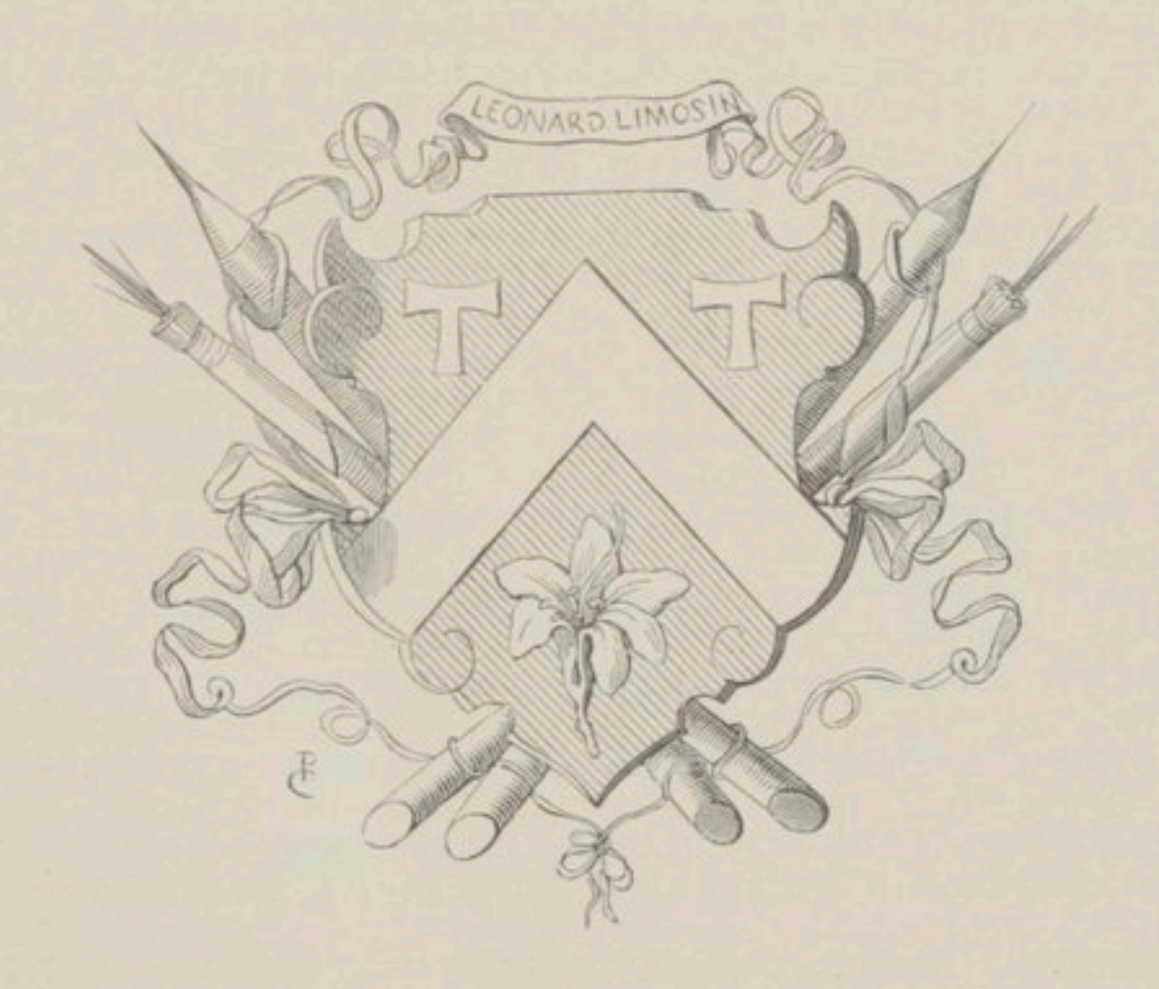
c'est ainsi. Le travail semble la divinité du logis. Petits et grands, tous s'y livrent, mais cela n'exclut pas la joie, les bons devis, les gais propos. Jamais Gaulois ne sut se taire : s'il ne parle, c'est qu'il chante. Et nous allons entendre quelque vieux refrain du Limousin, cette antique chanson, peut-être :

Fialo, fialo ton couteu
Per coupas lou cô d'Isabeu.

« Affile, affile ton couteau, pour couper le cou d'Isabeau. » Car ceux de Limoges se souviennent des Anglais repoussés par leur courage, et ils n'ont pas pardonné à la méchante Isabelle de Bavière sa connivence avec l'ennemi, ses coupables intrigues et ses complots.

Que de belles œuvres sortirent des mains de notre Léonard ! Il ne fut pas dépassé, rarement atteint, et le vieux cosmographe André Thevet parla d'or, quand il le proclama « le plus excellent ouvrier du monde ».

Bien nous prend toutefois, d'aller ainsi chez des ombres ; sans cela nous serions bien battus ! Car chacun a des secrets dont il est jaloux à merveille. Nous pourrions toutefois visiter ainsi les autres maîtres, les Pénicaud, les Courteis, mais à quoi bon ? Nous sortons de chez le parangon des habiles, et d'ailleurs il est grand temps d'aller dans le duché d'Urbin où se font les beaux vases de terre.



VIII

raisemblablement, en appelant *majolique* cette terre émaillée et peinte que l'Italie a travaillée avec tant d'amour, c'est comme si l'on disait : œuvre de Majorque.

On peut donc présumer que cet art vient des Sarrazins. Quand les Pisans, vainqueurs des pirates de Majorque, eurent défait le roi Nazaredek et pris sa ville, en 1115, ils rapportèrent, comme trophées de leur victoire, de grands ouvrages de terre fabriqués dans cette île. C'étaient de larges terrines vertes et jaunes, dont ils ornèrent la façade de leurs églises. Les nombreuses colonies de Maures, refoulés de l'Espagne, et reçus dans la Pouille et dans l'État romain, durent propager cette industrie de la majolique, influencée, sans doute, par les belles terres émaillées de la Perse. Vers 1300, à peu près, naît la demi-majolique. Elle consistait à couvrir les vases d'une légère couche de terre blanche qu'on trouve surtout au territoire de Sienne, et, en y appliquant des couleurs de verriers qui, une fois séchées, étaient aussitôt vernies par une couverte plombifère, on obtenait, en cuisant le tout au four, des résultats déjà satisfaisants. Jusqu'à la fin du quinzième siècle, c'est le procédé employé, lorsque le grand Luca della Robbia, ce père putatif de la majolique fine, sut, dit-on, le premier introduire dans la marticuite ou fondant, l'étain et le plomb réduits en chaux, et la transformer ainsi en un émail opaque et blanc. Toutefois les critiques modernes prétendent que l'illustre artiste ne fit que s'approprier un procédé employé à Gaffagiolo, petit bourg de Toscane où, si j'ai bonne mémoire, le magnifique Laurent de Médicis avait une villa

dans laquelle, concurremment avec celle de Carreggi, il donnait des fêtes intellectuelles aux platoniciens ses bons amis.

La majolique fine était trouvée. Bientôt l'Italie tout entière fut couverte de fabriques où des *vasaji* habiles façonnaient, décoraient et cuisaient d'innombrables productions plus ou moins précieuses, selon qu'elles sortaient de centres plus ou moins célèbres, et de mains plus ou moins savantes.

Il faudrait dénombrer presque toutes les villes de la Péninsule, pour énumérer les endroits où se pratiquait ce bel art. Gaffagiolo, Pisa, Sienna, Ascanio, Monte-Lupo, Faenza, Bologna, Ravenna, Rimini, Venezia, Forli, Imola, Urbino, Pesaro, Castel-Durante, Gubbio, Città-Castellana, Gualdo, Ferrara, Deruta, Fabriano, Foligno, Ancona, Trevisi, Padova, Verona, Candiana, Genova, Savona, Torino, Napoli, Castelli, et jusqu'en Sicile, Galata-Girone.

Mais que fais-je? Vais-je pas déduire par le menu l'histoire de la majolique? MM. Barbet de Jouy, Alfred Darcel, Albert Jacquemart, entre autres, l'ont fait de reste. Ce dernier a publié dans la bibliothèque des Merveilles, un charmant livre, *les Merveilles de la Céramique,* qui est lui-même une merveille, tant pour la science de l'auteur, la clarté de ses déductions, la justesse de ses vues, que par les dessins exquis dont la main prodigieusement habile de son fils, mon ami Jules Jacquemart, a éclairé le texte paternel. Je renvoie donc mon lecteur à ces érudits et à maint autre que je n'ai pas cité. Ils lui diront tout ce qu'on sait sur Luca di Simone della Robbia, sur son neveu, sur ses fils, sur Agostino di Antonio de Duccio, sur Pietro Paolo di Agapito de Sassoferrato. Ils lui chanteront la gloire de maestro Giorgio Andreoli, de maestro Cenzio, du grand Francesco Xanto Avelli de Rovigo. Ils lui désigneront le caractère des œuvres d'Orazio et de Flaminio Fontana, de Baldassare Manara, de Sebastiano Marforio, de Francesco Durantini, de Girolamo Lanfranco della Gabbicce, du Pirota, de Pietro-Paolo Stanghi de Faenza, que sais-je encore, de Camillo, de Battista et de Giulio d'Urbino, de Giacomo Lanfranco de Pesaro, de Buontalenti, de l'enfant Patannazzi. Ils le tiendront au courant de ce qu'ont découvert de plus récent sur ces fameux *majolicari*, en

fouillant les archives des municipalités, les érudits italiens, et notamment M. le marquis Giuseppe Campori. Je me contenterai, quant à moi, de le promener très-doucement par le duché d'Urbin, et de l'amuser en le faisant assister à la confection de quelque beau plat, où les procédés en vigueur seront appliqués sous ses yeux. Le duché d'Urbin mesure environ soixante milles italiens en longueur, et trente et quelques en largeur. C'était un petit État fort peuplé. Urbino, qui en est la ville métropolitaine, est situé sur une haute montagne, non loin de la rivière de la Foglia ou Isauro. On y admire le grand palais bâti par le sage Frédéric de la Rovere, ainsi que la riche librairie toute pleine de livres rares qu'il y mit à grands frais, après les avoir fait magnifiquement relier et décorer de riches arabesques en or et en argent.

Sur l'Adriatique est le petit port fortifié de Pesaro; c'était la demeure d'hiver des ducs d'Urbin. Dans l'intérieur des terres se trouve Castel-Durante, à huit milles environ d'Urbino. On y voyait un des palais préférés des ducs, avec une bibliothèque estimée à vingt-cinq mille écus d'or, et un grand parc tout empli de bêtes curieuses et gentilles. Signalons encore Gubbio ou Eugubio sis sur la petite rivière de Camigniano, affluent de la Saonda, qui se jette elle-même dans le Tibre, et Candiana, petite bourgade sur la rivière du même nom. Quant aux autres villes, Sinigaglia, San-Leo, Pergola, Fossombrone, etc., elles ne sont pour nous d'aucun intérêt, n'étant pas des endroits où se travaillait la majolique.

Nous pourrions, quittant l'État d'Urbin, aller dans la comté de Cita di Castello qui est au pape, dans le duché de Ferrare où étaient les fours d'Alphonse Ier, contre son palais même, à la villa de Schifanoia où son frère don Sigismond d'Este se récréait au noble métier de l'émailleur sur terre, par toute l'Italie enfin. Mais, depuis les Sforceschi et surtout les Feltreschi leurs successeurs, les encouragements et les récompenses accordés aux *vasaji*, tant par les princes que par les municipalités, ont fait de l'État d'Urbin et de Castel-Durante en particulier, le paradis des *majolicari*, par-dessus même Faenza qui a eu cet honneur de donner son nom à la généralité des produits en argile recouverts d'une glaçure en émail stannifère.

IX

astel-Durante, auquel le pape Urbain VIII n'avait pas encore alors ôté le nom qu'il doit à son fondateur Guilielmo Durando, doge de Chiereterre, pour le baptiser Urbania, est bâti sur le Metauro, fleuve qui le baigne de trois côtés.

A l'époque des grandes pluies, les torrents des Apennins grossissent le fleuve, troublent ses eaux et les font déborder. Lorsqu'elles rentrent dans leur lit, elles abandonnent un limon qu'on recueille précieusement. C'est l'argile que récoltent abondamment les fabriques des contrées métauriennes, plus heureuses en cela que celles de Ferrare, contraintes de faire venir leur terre de Faenza, sur des chariots. Dans bien des localités on recueille l'argile dans des fosses creusées parallèlement et reliées par un petit canal; on les laisse se remplir d'eau de pluie et quand cette eau est évaporée ou absorbée, on retire du fond de ces fosses une excellente argile humide.

Pour faire la faïence fine, cette terre recueillie se lave, se bat comme plâtre, se sèche, se tamise avec soin et s'emmagasine. L'art de la façonner au tour n'a guère changé ; les anses et les appendices s'attachaient avec de la barbotine autrefois comme aujourd'hui.

On trouve dans le curieux traité de l'*Arte del vasajo* du cavalier Cypriano Piccolpasso, traité dont nous avons donné une traduction, il y a bientôt dix ans, quelques enseignements rimés qui laisseraient supposer que dans les ateliers, alors, il courait de petites théories en vers, méthode mnémotechnique à l'usage des ouvriers illettrés et qu'on se serait bien donné de garde d'écrire, car on veillait sur ses

secrets pratiques avec jalousie, et Piccolpasso prend plus d'une précaution oratoire pour se faire pardonner de lever le voile qui recouvrait son industrie. Je donne ces rares fragments, tels que je les ai traduits, parce que je les tiens pour une curieuse note du passé.

Il s'agit de creuser les fosses :

> Tu creuseras à quatre pieds en file
> Les fosses où tu récoltes l'argile,
> Si que les eaux entrent en se troublant
> Par les caneaulx sans entraves coulant.

Ce n'est pas tout de récolter l'argile, il faut la préparer convenablement :

> Ains quand sera l'argile bien battue,
> Si molle est plus que ne doibt, on la iecte
> Sur la muraille ou terre sèche et nette.

Et puis enfin on la passe :

> A ton planchier tu pends crible ou tamis,
> Sur quoi tes mains en la iectant ont mis
> L'argile, dont vont les parts plus subtiles,
> Emplir des potz rompus et poinct utiles,
> Où tu lairras la terre séicher tant
> Que le potier en soit trèz-plus content.

Plus loin, en décrivant la façon de tourner les vases, et de travailler la terre avec l'estèque, il donne encore ce fragment :

> Hors et dedans, que le diligent maistre
> Esguallement facse l'œubvre paraîstre,
> Les menus tas de terre applanissant,
> Qu'à l'ordinaire, a la vase en haulsant.

Je regrette qu'il n'y en ait pas davantage.

Lorsque les objets de terre sont parfaitement tournés, modelés ou moulés, lorsqu'ils sont secs en suffisance, on les passe au feu dans des cassettes, cela dans des fours dont la construction est à peu près la même que présentement. Ces procédés, qui n'ont guère varié jusqu'à présent, étaient ceux des potiers de l'antiquité la plus reculée. Ce qui constitue un caractère bien particulier de la faïence d'Italie, c'est la décoration. Des *histoires,* voilà ce que cette race douée d'imagination trouve moyen de peindre avec un éclat de cou-

leur vraiment surprenant quand on considère les moyens restreints dont disposaient ces merveilleux ouvriers. Songez à la vivacité, à la disposition, à la variété de leurs riches colorations. Examinez ces bleus intenses, ces azurs, ces verts de gris, ces rouges sombres, ces tons pourprés, reluisants, chatoyants, aux reflets dorés, de toutes les nuances de l'arc-en-ciel. Voilà une tête de *Madonna Livia*, voici la *Genovese amorosa*, la *Milanese ornata ;* cela date du règne des Sforceschi où l'on commença, dans les provinces métauriennes, à faire des figures sur les plats. Il y a encore une certaine sécheresse de traits, mais les vernis sont à perfection. Voyez encore ces *fruttiere* qui sont ces petits plats ornés de fruits en relief, rehaussés d'un ton jaune d'or, sur un fond blanc. Considérez ces têtes de saints et de princes, ces armoiries, ces ornements, comme ils sont tracés simplement, sans presque nulle ombre. Voilà ce qui caractérise cette demi-majolique des premiers temps. Mais son plus remarquable cachet, ce sont ces reflets métalliques qui la recouvrent d'une couleur nacrée.

Ce n'était guère qu'à Pesaro, à Gubbio, à Deruta, qu'on avait le secret de produire ces beaux *reverberi* qui semblent peints avec un or coloré broyé dans de la lumière, héritage des Maures d'Espagne, sans doute, qui le tenaient évidemment des Persans. Une spécification de la faïence de Pesaro, c'est ce rouge de rubis à reflets métalliques, qu'on ne commença à employer à Gubbio que dans les premières années du seizième siècle. Maestro Giorgio en est-il l'inventeur? Non, peut-être, mais il l'employa avec éclat et ce beau secret fut bien gardé, car il était absolument ignoré par toute l'Italie dès 1550.

Mais on était en possession, alors, d'un équilibre artistique parfait. Les maîtres sublimes du dessin avaient affirmé leurs grandes doctrines ; les arts secondaires, qui ne se seraient pas attiré cette qualification inférieure, s'ils n'avaient pas été, presque toujours, autrefois comme à présent, des arts d'imitateurs et de copistes, ont emprunté aux divins artistes les motifs de décoration qui font de leurs œuvres d'adorables choses.

Nous l'avons dit, les princes italiens instruits, délicats, raffinés,

ont influencé ce mouvement, beaucoup plus qu'ils n'ont agi sur les grandes révolutions de l'art, résultat des transformations de l'esprit par une science nouvelle fille de l'antiquité ressuscitée, révolutions qu'ils ont subies et jamais provoquées. Mais, dans des branches secondaires concordant avec leur besoin d'un luxe journalier, ils ont veillé à ce que les grands principes fécondassent et anoblissent les objets d'art usuels.

C'est ainsi que le magnanime Alphonse d'Este demandait à Titien de veiller lui-même à la confection de vases destinés à sa pharmacie et qu'il avait commandés à une fabrique de la rue des *Virrieri* à Murano. C'est ainsi que Guid'Ubaldo II, successeur de Francesco-Maria et arrière-petit-fils du grand-duc Frédéric d'Urbin, avait imposé aux *vasaji* de ses manufactures les types de l'école romaine. Il déplorait que son grand-oncle n'eût pas su retenir le divin Sanzio. Il recherchait avec avidité le moindre carton, le moindre dessin, le moindre trait de ce maître des maîtres, pour les donner, les imposer même, comme modèles, aux *majolicari* qu'il encourageait.

Sa cour était d'une politesse extrême. Cela datait de son grand-oncle Guid'Ubaldo Ier. Ce pauvre prince qui, dès l'âge de vingt ans, fut tellement perdu de goutte qu'il en était tout perclus, ne trouvait que dans les préoccupations intellectuelles un soulagement à ses maux. La bonne duchesse, sa femme, très-haute et très-illustre princesse Élisabeth de Gonzague, imprimait ses belles façons à son entourage et faisait que chacun se conformait et se réglait aux gentilles mœurs d'une si vertueuse personne. Guid'Ubaldo II, leur petit-neveu, hérita de la curiosité d'esprit de son agnat. Sa cour était tellement inféodée à l'art qu'il patronnait, que les beaux et rares esprits dont elle était le rendez-vous, ne dédaignaient pas de concourir à son lustre, en le parant et en le secourant de leur érudition, recherchant, dictant eux-mêmes les sentences morales et les nobles devises, inventant les emblèmes, exhumant les belles confabulations antiques. Si bien, qu'en jouissant d'un merveilleux objet d'art, on pouvait encore se délecter aux créations poétiques les plus ingénieuses.

Sa jeune noblesse achetait ces beaux vases, ces beaux plats, ces belles coupes, tout couverts de trophées, d'arabesques, de feuillages,

de grotesques, de paysages et d'histoires. Les galants commandaient pour offrir à leurs maîtresses en gage d'amour et de fidélité, ces *coppe amatorie,* où s'inscrivait un nom doux et cher, ainsi que ces *ballate* que, pendant quelque basse danse ou quelque *ballo alla gagliarda,* entre les *riverenze,* les *continenzi,* les *passi-pontati,* les *passi,* les *seguiti,* les *doppi,* les *trabucchetti,* les *fioretti,* les *salti* et les *capriole,* ils présentaient, pleines de dragées, aux dames qu'ils avaient menées.

Le duc d'Urbin mangeait dans cette belle vaisselle qu'il faisait exécuter. Le duc de Ferrare, Alphonse Ier, ayant fait fondre son argenterie, avait le premier mangé dans de la terre. Ce prince, un des plus gentils esprits d'Italie, homme fort et prudent, très-savant, très-ingénieux, « *e severo, e terribile d'aspetto,* » fut un grand propulseur de l'art de terre. Il avait établi des fours aux portes mêmes de son palais. Là, cherchant tous les perfectionnements, expérimentant comme un simple artisan, il se délassait du fardeau des affaires publiques. C'est en agissant de la sorte qu'il retrouva ce blanc laiteux, dit improprement blanc faïençois, et auquel l'accord savant de l'étain avec le plomb, dans une juste et heureuse proportion, donnait un éclat et une transparence incomparables. C'est ce prince qui sut, par son industrie, perfectionner les canons de la tonnante artillerie : « *era maestro eccellentissimo di quest'arte* ». On sait, qu'au siége de Castel-Lignago, il n'y eut rempart qui pût résister à la pièce dite : *Il gran Diavolo,* fabriquée par le duc lui-même. Mais louons-le d'avoir cherché la gloire plus humaine de perfectionner les engins plaisants qui servent à festoyer et à banqueter dans les délectables repos et plaisirs folâtres de la paix.

Quant à Guid'Ubaldo II, il fut intelligemment secondé par Bartolomeo Genga, architecte célèbre et bon dessinateur. Son père est ce célèbre Girolamo Genga, architecte, peintre et sculpteur. Elève de Luca Signorelli, puis, pendant trois ans, du Pérugin, il fut un grand ami de Raphaël. Ce fut lui que Guid'Ubaldo Ier chargea, de concert avec Timoteo della Vite, de décorer des caparaçons de chevaux offerts au roi de France, et sur lesquels ils peignirent d'admirables animaux. Bartolomeo, son fils, acheva à Pesaro l'église

San Giovanni qu'il avait laissée inachevée, il agrandit les palais d'Urbino et de Pesaro, et construisit la petite église de San Pietro de Mondavio.

Guid'Ubaldo II était jaloux de conserver par devers lui son grand artiste; il refusa de le prêter aux Génois ainsi qu'au roi de Bohême, mais, pris d'une estime particulière pour le grand maître de Malte, le Français Clément de la Sangle, il consentit à le lui envoyer. Le Genga, reçu dans l'île avec des honneurs extraordinaires, avait à peine commencé ses travaux de fortications qu'il mourut d'une pleurésie. Ce fut lui, certainement, qui eut mission de réunir les peintres habiles chargés de décorer les majoliques ducales, sous la direction de Batista Franco, artiste imbu des traditions raphaëlesques.

La présence du prince à Castel-Durante où, nous l'avons vu, il avait un de ses principaux palais, dut contribuer à donner aux fabriques de cette localité une très-vive impulsion. Cette ville était pleine de noblesse, cela se voit dans le grand atlas du *Théâtre du Monde*, de Jansson.

Guid'Ubaldo II offrait des majoliques aux têtes couronnées. On voit qu'un service fut expédié, en dix caisses, à Philippe II, roi des Espagnes; deux autres, contenus en seize caisses, furent envoyés au sérénissime duc de Bavière. Plus tard, notre roi Henri III eut un goût très-vif pour ces gracieux produits, ce dont nous devons le louer sans réserve; mais on sait que ce prince éloquent n'était pas un sot malgré ses folies.

X

Il nous reste à faire comprendre, maintenant, comment on exécutait ces belles peintures : nous le savons exactement. La terre, convenablement cuite au four, a besoin d'être recouverte d'un engobe stannifère. Cet engobe est tout simplement la combinaison d'un stannate de plomb avec le *Marzacotto*. C'est la marticuite des anciens potiers. Dans la traduction des livres de Hieronimus Cardanus, médecin milanais, intitulés *De la Subtilité et subtiles inventions*, ensemble les causes occultes et raisons d'icelles, par Richard Leblanc, en 1578, on lit : « La marticuite est composée de chaly, d'alun et d'arène, aussi de plomb ou d'estain reduict en chaux. Les pots de terre qui en sont frotez et mis dedans la fournaise, reçoivent la splendeur assemblement avec la solidité du vître, et les pots ne boivent ou iettent hors l'humeur qu'ils contiennent. »

C'est donc tout simplement un cristal incolore qui, pilé et incorporé par le feu aux différents oxydes métalliques, donne les différentes couleurs vitrifiables qui servent à peindre, et avec le stannate de plomb, l'émail blanc sur lequel on peint.

La composition de cette marticuite varie dans les doses de ses éléments constituants, selon les qualités différentes des terres que l'on emploie. On trempe ces terres cuites dans le mélange ci-dessus décrit maintenu en suspension dans un baquet d'eau, par l'agitation qu'on lui imprime, et ces terres ainsi *engobées* sont immédiatement aptes à recevoir la peinture qui, exécutée sur l'émail cru, a un charme bien plus considérable.

L'habile ouvrier urbinate ou ferrarais a des pinceaux qu'il fait lui-

même en bons poils de chèvre récoltés sur le col et sur les flancs de l'animal, en bons poils d'âne pris uniquement dans la crinière. Il a décalqué son dessin sur l'engobe et possède toutes ses couleurs qu'il sait fabriquer parfaitement.

Et d'abord, c'est sa marticuite, composée généralement de vingt à trente parties de sable sur dix ou douze parties de lie de vin brûlée soigneusement loin de toute habitation, car l'odeur a cet inconvénient de faire avorter les femmes. Les Vénitiens lui substituent de la cendre du Levant qui leur arrive d'Alexandrie.

C'est son blanc à engobe et le joli secret du blanc à rehausser ou *bianchetto*. Il le produit par une juste proportion dans l'accord du plomb et de l'étain qui s'opère en vertu d'une « juste affinité que ces métaux ont entre eux, » comme dit le seigneur Vannuccio Beringuccio, Siennois, dans sa *Pyrotechnie*.

Il produit le vert en prenant de une à trois parties d'antimoine, dont la minière est à Sienne et à Massa, mais dont le meilleur vient de Venise où on le prépare, il le mélange avec de quatre à six parties de cuivre brûlé, avec de une à deux parties de plomb accordé d'étain, le tout cuit au fourneau.

Le jaune, en prenant une demi-partie, une partie et demie, deux parties de rouille de fer, surtout de celle qui se trouve sur les ancres de la marine, puis, une, deux ou cinq parties de plomb, une, deux ou trois parties d'antimoine. S'il veut que ce jaune soit clair, il supprime la rouille de fer et la remplace par de la lie de vin et du sel.

Le bleu, avec du saffre foncé, de la lie et du sel, le bleu clair avec du saffre clair. Le violet, avec du manganèse de Piémont. Il n'a pas de rouge. Cependant maestro Vergiliotto, dans sa boutique à Faenza, avait des peintures d'un rouge de cinabre; mais il était dû à un tour de main. C'était du bol d'Arménie broyé très-fin avec du vinaigre rouge et passé sur du jaune clair.

Notre *majolicaro* a des moulins pour broyer ces couleurs, il les passe encore à la molette sur un porphyre et les enferme dans des pots menus à sa portée, délayées dans de l'eau claire. Et puis il peint, trace des traits, pose ses ombres, modèle ses demi-teintes.

S'il décore des ouvrages courants et de peu de valeur, il entend que ce soit enlevé lestement et presque *par-dessus la jambe*. Alors, tenant sa terre dans le creux de la main gauche, et la soutenant de son pied droit posé sur le genou gauche, il peint, de la main droite, avec dextérité. Mais s'il décore quelque objet précieux, c'est dans une boîte qu'il l'enferme, et il s'appuie commodément sur le dos d'une table solide, travaillant avec les plus grandes précautions.

Cependant, il sera surtout excellent qu'il connaisse les principaux mélanges des couleurs afin d'en obtenir des tons variés pour ce qu'il veut représenter.

Ainsi, pour peindre une aurore, les chairs mortes, les pierres et certains chemins éclairés, il prendra du jaune clair et du blanc léger ou *bianchetto*.

Pour figurer les bois, certaines routes enflammées et quelques pierres, il prendra de une à deux onces de jaune foncé et de deux à trois de blanc léger.

Pour faire le ciel, la mer, les fers et autres choses, il prendra une partie de saffre et trois parties de blanc léger.

Pour faire les terres labourées, les voies, les antiquailles, ruines et rochers, il prendra un mélange de saffre et de manganèse et il y mêlera du blanc léger.

Pour faire les prés verdoyants et quelques petits arbrisseaux éclairés du soleil, il emploiera une partie de jaune clair et deux de cuivre brûlé.

Pour faire les cheveux, deux onces de jaune clair et une once de jaune foncé.

Pour tirer ses traits, esquisser les histoires en faisant seulement les contours et les ombres, il prendra du saffre noir et du jaune. S'il veut repousser en vigueur et parachever, il y ajoutera un peu de saffre.

Puis il enfournera et allumera son four avec une poignée de paille, faisant un grand signe de croix, ce qui est dans l'ordre. Car sachez-le, Dieu gouverne la fortune, mais l'aventurière conduit l'art et l'on sait que les influences terrestres ou astrales peuvent aussi

bien opérer sur les vases que sur les hommes. Cependant il s'appliquera à bien conduire le feu dès le commencement jusqu'à la fin. C'est que le feu est le grand agent. Il faut l'accommoder de façon qu'on le puisse accroître progressivement pour en tirer les esprits matériaux, en le continuant de bon bois léger, tout bellement l'espace de douze heures, l'augmentant de quatre en quatre.

Au défournement était la récompense. Quelquefois, pour donner un lustre plus grand aux peintures, on les trempait dans une couverte qu'il ne faut pas confondre avec la marticuite, attendu qu'elle n'était composée que de plomb et de sable, c'était un simple oxyde rouge de plomb, qui fondait au feu de moufle et répandait un glacé brillant sur l'objet qu'on en avait enduit.

Tous ces procédés variaient un peu selon les différents centres de fabrication, mais, à peu de chose près, c'était la même marche en tous lieux. Les caractères particuliers étaient différents, à coup sûr, mais un grand air de famille se retrouve sur tous ces produits divers et laisse facilement reconnaître la majolique italienne.

Aujourd'hui nous avons des moyens meilleurs, d'excellents émaux, d'excellents fourneaux. Nous avons tout beaucoup mieux, tâchons, ô mes amis, de faire aussi bien s'il se peut.

Voilà un petit discours sur les arts du feu au temps de nos pères. Nous pourrions dire quelques mots de l'orfévrerie, de la fonte, des bronzes et des belles pièces d'artillerie, mais ces travaux tiennent plus à l'industrie qu'à l'art proprement dit, dans le rôle que le feu y joue. L'art des vitraux eût mérité un chapitre à part. Il

en est de même de l'art de terre de notre grand Palissy, encore qu'il procède, d'après son aveu, de la majolique italienne; mais comme à chaque jour suffit sa tâche, nous nous réservons d'y revenir dans un ouvrage où nous reprendrons, d'une façon plus étendue et plus complète, la partie ébauchée ou indiquée dans ce petit essai, s'il rencontre de par le monde l'accueil sympathique auquel il aspire.

Claudius Popelin.

MOREAU[1].

— SUITE ET FIN —

A quelques années de là, arrive la naissance du Dauphin. Aux fêtes qui la suivent, à ces fêtes que Louis XVI, dans l'excès de sa joie de père, commande au Prévôt des marchands « les plus brillantes, » à ces fêtes auxquelles s'associent l'allégresse publique et toutes les espérances de la France, à ce grand événement de la Reine et du Roi honorant de leur présence la capitale où Louis XV, dans toute sa longue vie, n'était venu que cinq fois, Moreau consacre toute une série d'images où revivent les journées du 21 et du 23 janvier.

Ce sont d'abord deux grandes planches en hauteur. La première est le *Festin royal* à l'Hôtel de Ville offert à Leurs Majestés. Moreau, avec un admirable sens perspectif, a pris en enfilade la grande salle de cent trente-deux pieds de long; il a fait fuir jusqu'au fond la hauteur des colonnades, le cintre de leurs arcades, la double rangée des lustres ; et sa gravure fait planer le regard sur la table immense, chargée d'un *surtout* de trois temples, et ne finissant que là-bas, au haut bout où sont placés le Roi, la Reine et les deux frères du Roi, les seuls hommes, avec le Roi, dînant à ce dîner de soixante-dix-huit couverts, où sont assises, après le sang royal, soixante-dix dames les plus nommées de France. Et avec quel art,

1. Voir la 4e livraison, 15 avril 1869.

quelle ingéniosité, et quelle variété de détails, de poses, de groupes, tout autour de la table, derrière les chignons endiamantés et les épaules nues, le dessinateur a jeté une foule choisie qui circule, un monde de curieux, traversé de valets qui courent, encombrant les buffets de desserts, la haie pressée du service d'honneur fait par le sieur Caumartin auprès du Roi, par le Procureur du Roi, le Receveur de la Ville, les échevins servant les princes et princesses, tout le Corps de Ville en gala, — la robe du magistrat coudoyant l'habit de cour, et le rabat de l'édile penché sur des dentelles.

Le pendant du *Festin* est le *Bal*, le bal à l'Hôtel de Ville, le 23 janvier. De la grande colonnade qui fait un bas côté d'ombre, on aperçoit la salle inondée de lumière, houleuse de masques, regorgeant de spectateurs placés aux grandes fenêtres devenues des loges. Sur le premier plan, escorté d'arlequins, de polichinelles, de pierrots gesticulant qu'ont peine à repousser les gardes, devant un flot de foule qui semble respirer l'amour monarchique en goguette et le royalisme des Halles au Mardi gras, le Roi s'avance, tête nue, en large domino blanc qu'il retrousse pour marcher. La Reine qui vient de souper gaiement avec lui au Temple et de s'habiller chez le sieur Buffaut, trésorier de la ville, marche un peu en arrière, coiffée d'un grand chapeau à plumes et enveloppée d'une espèce de chemise ruchée et flottante, qui lui laisse la naissance du cou et les bras nus. Pressée par le peuple, elle va dire tout à l'heure : « J'étouffe !... » Et le Roi sera obligé de se faire place à coups de coude.

Mais ce n'était pas assez que les fêtes de l'Hôtel de Ville : Moreau voulut aussi immortaliser les joies de la rue, le spectacle du défilé. Il donnait une très-grande planche représentant la place de l'Hôtel-de-Ville à une heure un quart, l'heure juste de l'arrivée de la Reine partie de la Muette vers les neuf heures. On y voit cette place de toutes les curiosités, parfois féroces de Paris, la Grève avec toutes ses maisons qui regardent, toutes ses fenêtres, toutes ses mansardes ouvertes, du monde partout; tout le fond de la place rempli et masqué par l'architecture improvisée de la riche galerie aux colonnes corinthiennes chargées de tentures, au fronton de cartels

et d'écussons aux armes de France, et la loge pour Leurs Majestés faisant avant-corps, rotonde, et coupole, surmontée par un dauphin; en bas sur le pavé — le peuple, non plus le petit peuple en promenade qu'égrène Cochin groupe à groupe, ou dont il fait un mur de comparses comme au théâtre, mais du peuple à poignée, un grand peuple mouvant, remuant, vivant, profond, le Paris qui à huit ans de là sera Quatre-vingt-neuf. Moreau est en effet, à un degré supérieur et sans exemple, le peintre de la foule : il la noie et la détaille. Au vague qu'ont les multitudes au loin, il oppose comme repoussoir le détachement, la netteté des silhouettes de premier plan. Voyez dans cette planche : quel ondoiement dans ces masses de petits ronds de têtes vitalisés par l'éclairage de l'ombre et du jour, par de petits points qui sont, pour ainsi dire, les repères d'imperceptibles figures! Comme le dessinateur rend l'espèce de commotion électrique qui passe dans tous ces corps de curieux ! quelle frénésie pour voir ! quel tumulte! quelle précipitation en avant des galopins, des décrotteurs, au milieu de Javottes ébahies, de petites sociétés isolées du mouvement, de petites femmes bouffantes, le mantelet noir serré aux épaules, à côté de lorgneurs philosophes! Partout on se presse, on se pousse, on se mêle; des femmes de la Halle agitent des branches d'arbres, les chiens courent, la foule se tasse derrière la haie des soldats, les voitures de la cour ont de la peine à marcher au pas solennel et balancé de leurs huit chevaux blancs, la crinière nattée, la tête empanachée. C'est le moment où le carrosse de la Reine tourne devant l'Hôtel de Ville : la portière s'ouvre, Marie-Antoinette descend, coiffée de plumes, la jupe sur grand panier ; et son regard semble embrasser la foule.

Tout ce spectacle, Moreau le fait voir comme il l'a vu; et il se sépare encore ici de Cochin et de son ordonnance à l'italienne par une ordonnance essentiellement française et nationale. Car c'est le dessinateur de la pure observation et de la nature, du spectacle évoqué et saisi sur le vif. Étudiez son estampe : sur le côté, dans l'ombre, sur la base même d'une des deux colonnes triomphales qui se dressent à côté d'une vasque et se couronnent d'un globe

fleurdelisé porté par des dauphins, vous découvrirez, assis, son épée et son chapeau remis à un ami derrière lui, un artiste qui dessine, un carton sur ses genoux. Évidemment, c'est l'artiste lui-même, l'artiste consciencieux qui prenait tous ses documents devant le mouvement de la vie, et cette réalité d'un moment qu'ont les choses. N'était-ce pas Moreau qui mettait sur toutes ses planches : *dessiné d'après nature,* pour affirmer le sérieux et la vérité de son étude?

Une quatrième planche complétait cette suite des fêtes de la naissance du Dauphin : la vue du feu d'artifice tiré le 23 janvier. Les illuminations éclatent le long de la galerie où la Reine paraît au balcon de la tribune. Toutes les fenêtres de l'Hôtel de Ville resplendissent de lustres éclairant en bas des estrades. Des triangles blancs, des ifs brûlent devant l'hôtellerie de l'*Image de Notre-Dame* et les maisons qui vont au quai. Sur le quai, le Temple de l'hymen avec ses deux colonnes enguirlandées de flammes lance, dans le noir profond du ciel, la pluie de lumière d'un volcan; et l'on devine, sur tout le pavé de la Grève, la foule qui y piétine, obscure et perdue, sombre et grouillante dans les ténèbres que déchirent çà et là, d'un accroc de lumière, des reflets de fusées ou la fumée blanche de coups de canon. Et là encore on peut constater tout le « vu » de l'effet par Moreau, monté sans doute sur cet échafaud, signalé par Bachaumont, « des dessinateurs chargés de perpétuer aux yeux de la postérité la mémoire des diverses parties de ce spectacle[1]. »

1. *Gazette de France.* Supplément à la *Gazette* du mardi 29 janvier 1782. Relation de la fête que la Ville de Paris a donnée à Leurs Majestés le Roi etl a Reine. *Mercure de France*, janvier 1782. *Mémoires de la République des lettres*, id. — Moreau fit d'autres dessins de ces fêtes, mais sans doute devant les frais de gravure, les Menus reculèrent. Nous en possédons un d'une largeur de 103 centimètres sur 45 centimètres de hauteur, exécuté à l'aquarelle sur un trait de plume, représentant la reine Marie-Antoinette allant rendre grâces à Notre-Dame et à Sainte-Geneviève. Ayant pris ses voitures de cérémonie au rond du Cours, la Reine passe sur la place Louis XV dans un carrosse attelé de huit chevaux blancs et suivie de cent gardes-du-corps. Le dessin est pris du jardin en terrasse du palais Bourbon, où des curieux pressés contre la balustrade regardent le défilé et la foule immense de l'autre côté de la Seine. Dans le coin à gauche, le prince de Condé et le duc de Bourbon causent, les mains dans des manchons, avec un groupe de femmes.

Cette année-là il terminait l'ouvrage où devait se montrer et se répandre comme la poésie, la tendresse même de son talent. Pour ce livre, comme pour les livres qu'il aime et qu'il veut dignement honorer, il abandonne les formats ordinairement choisis par le temps. L'in-octavo même ne lui suffit pas. Sa vignette aspire au développement de la scène, à l'ambition du tableau : il veut l'in-quarto ; et c'est dans cette grandeur qu'il donne cette illustration de la *Nouvelle Héloïse*, vraiment admirable au milieu de toutes ses illustrations.

Nul artiste du temps n'a senti et compris Rousseau comme lui, nul n'est entré en pareille communion avec le charme nouveau et sympathique de ses personnages, avec l'âme de ses héroïnes. Elles resteront toujours attachées au livre, ces scènes animées, vivantes, palpitantes, attendries ou dramatiques, coquettes ou pathétiques, éclairées par le peintre de la vignette avec le romanesque de la lumière, tantôt d'un jour en écharpe frappant le centre de la composition d'une filtrée de soleil, tantôt de la lueur et du jeu doux, voluptueux, discret d'une bougie. C'est le roman qui vit et prend corps sous le crayon de l'artiste. Le je ne sais quoi de tendre qui s'en exhale, au milieu des sécheresses du temps, le grand cri de la sensibilité nouvelle qui en sort a, comme son écho, dans les planches émues, dans les pantomimes passionnées du dessinateur, dans les émotions des bouches entr'ouvertes de femmes, dans ces figures à sentiment, ces gestes qui parlent, ces regards profonds, ces têtes pénétrées. Moreau semble avoir au bout de son crayon l'âme et la flamme de ces pages inspirées, et ce qui brûle dans le livre, brûle aussi dans ses gravures. Sa délicieuse Julie n'est-elle pas la Julie même de Rousseau, celle dont Saint-Preux voulait « le portrait modeste comme elle-même? » — La *douce*, la *modeste*, l'*enchanteresse* Julie, élégante, simple, « la gorge couverte en fille modeste et non pas en dévote. » Comme Moreau a su incarner le type du romancier dans un type de Greuze honnête, en faire un modèle de goût et de candeur, une créature ravissante, printanière sous son costume de campagne, une femme qui garde comme la clarté de la jeune fille sous son petit chapeau de paille gondolé ! Quel innocent envole-

ment d'amour, quel feu pur de la vierge, quand elle se précipite au baiser de Saint-Preux et cache sa figure sur les lèvres de l'ami! Ici quel bonheur tendre, sur cette petite figure de blonde, mouvante et sensible, changeante au moindre sourire, quand la tête à demi détournée, le regard à demi pâmé, le souffle suspendu, elle abandonne une main, sur le bord d'un piano, à celui qui l'embrasse, comprimant de l'autre, dans son petit corsage soulevé, l'émotion du doux moment et les battements de sa félicité.... Et plus loin encore cet autre baiser de Saint-Preux à genoux sur cette main de la touchante inoculée qui, le profil perdu sur son oreiller, fait de ses deux bras étonnés comme le mouvement d'embrasser un rêve... Le dessinateur est arrivé à peindre mieux que Rousseau lui-même ce baiser sur une main, qui passe sur un cœur.

On peut reconnaître là le grand compositeur qu'est Moreau. Il possède une flexibilité, une fécondité qui ne se répète jamais, une étonnante facilité à concevoir une scène, avec l'art d'en combiner les effets, de varier en les équilibrant les attitudes, de leur donner un naturel, une justesse et un aplomb, rares dans les grands tableaux, une netteté des plans, une intelligence de l'arrangement, une vérité des figures, de leur pose, de leur expression qui vous font toucher l'action représentée.

C'est qu'à ces facultés personnelles, il joignait l'acquis, le jugement, la solidité d'une lecture immense. Car Moreau était un liseur: chez lui, l'étude accompagnait le métier; il avait une bibliothèque, cette bibliothèque que Lemonnier reproche aux artistes sans lettres du nouveau siècle de ne plus avoir, de ne plus consulter. De là cette autorité, à laquelle ses confrères rendaient pleine justice; il était souvent leur conseiller, et David même ne dédaignera pas ses avis[1].

Moreau a donc lu Rousseau, il l'a relu; et il apporte à cette illustration plus encore que son talent, la fièvre et la poésie de cette prose, mais encore une espèce de religion pour les idées du philosophe, un culte pour la personnalité de l'écrivain. L'ad-

. Notice de Lemonnier.

miration de l'œuvre qu'il avait l'honneur et le bonheur de traduire, voilà ce qui le fit entrer si avant dans le roman de l'homme de génie à la mémoire duquel il resta toujours fidèle, dévot. Il conserve et célèbre dans une pieuse image le souvenir de cette agonie du 27 juillet 1778 cherchant à s'envoler dans du soleil : « Ma chère femme, rendez-moi le service d'ouvrir la fenêtre afin que j'aie le honheur de voir encore une fois la verdure. Comme elle est belle! que le jour est pur et serein! que la nature est grande!... » Il le grave dans une petite planche qui le représente herborisant à Ermenonville en juin 1778. De l'île des peupliers, de son tombeau, il fait une eau-forte dans laquelle il agenouille, sur la rive, la prière, l'invocation d'une vieille femme aux mânes du grand homme; prière jugée impie par la Sorbonne, et effacée après la première et unique épreuve connue de la planche terminée. Enfin, lui décernant l'immortalité qu'il donnera plus tard à Mirabeau, il le représente arrivant aux champs Élysées, et reçu par Socrate, Platon, Plutarque, Montaigne, tandis que de petits génies sortent de la barque de Caron les livres immortels du philosophe. On le voit : Rousseau est le Dieu de l'artiste, un Dieu que les années ne lui font pas oublier. Nous trouvons en effet dans un catalogue de lettres autographes une demande de Bernardin de Saint-Pierre à la date de 1792, faite pour son ami Moreau, d'un passage d'une lettre adressée à un lord anglais où Jean-Jacques prédit notre révolution : Moreau veut l'inscrire mot pour mot, au bas de son estampe.

Tournez les feuilles, allez en avant, en arrière de ces gravures, l'œuvre de Moreau est un piquant pêle-mêle de planches de toutes sortes : adresses de marchands, cartes d'entrée pour les expériences du globe aérostatique de MM. Charles et Robert, feuilles d'écran, la planche si brillante d'un renouvellement de ménage à la *Cinquantaine* avec les deux couples, l'un à vingt ans et l'autre à soixante-dix montant au même autel, des coiffures à la *Mappemonde*, à la *Hérisson* pour « le Manuel des Toilettes », des allégories comme pour le rétablissement de la comtesse d'Artois où Chirac tout nu, changé en Esculape, enlève la faux au Temps tandis que les ducs

d'Angoulême et de Berry lui coupent les ailes, une caricature sur le partage de la Pologne, le *Gâteau des Rois* que grave Lemire, des modèles de nez, de bouches, d'oreilles, des figures pour des Voyages à des terres sauvages et extravagantes devant amener entre l'artiste et le chevalier Mouradgea à des différends aplanis par Wille, de charmantes eaux-fortes pour une espèce de mécanique orthopédique à redresser le cou des jeunes personnes; enfin des petits bonshommes pour la coupe d'un Vauxhall, et mille autre menues pièces.

Car quand il le veut, Moreau est aussi un maître dans le petit. L'homme et la femme, il sait les réduire à une proportion presque imperceptible, à une taille d'insecte en leur gardant leur tournure, leurs gestes, leur grâce, leur physionomie. Et pour cela, il n'use point de l'escamotage spirituel mis en pratique par certains de ses confrères, il ne se sauve pas par l'à peu près de l'indication, ou l'intention de l'élégance : il réalise ses bonshommes avec l'adresse d'une main magique qui se jouerait de leur mesure. Et ce n'est pas seulement par le contour de la ligne extérieure, le dehors qu'il les exprime; c'est aussi par ce que les peintres appellent « le dedans.» On peut en juger par ces en têtes des *A propos de Société*, grands au plus comme de petits billets de visite et où il fait tenir à l'aise tout le public d'une soirée de lanterne magique, des salons de femmes où l'on peut compter vingt dames ou cavaliers parfaitement figurés et dont on retrouverait à la loupe le moindre détail de costume. Dans un autre genre, il a de petites planches d'anecdotes antiques, des statues de Pygmalion dans des ateliers grecs, nettes et incisées comme la taille de la plus fine pierre gravée. Quand il lui plaît, il dépasse les microcosmes de Blarenbergh comme dans cette prodigieuse gravure de la place Louis XV qu'il remplit de personnages-mouches d'une exiguïté que n'atteignit pas Callot lui-même, de sociétés, de groupes, d'un petit peuple éparpillé, à perte d'horizon, dans le mouvement des carrosses et des voitures. Ce rendu va jusqu'aux têtes : Cochin a pour les visages trois points qu'il sait placer; Moreau, lui, met des traits dans un rien de place. C'est ainsi qu'on reconnaît à première vue, dans l'aqua-

relle du Louvre[1], la tête mutine de Madame du Barry, le beau vieux profil cassé de Louis XV. Ses plus petites Marie-Antoinette sont vivantes; et s'il lui avait plu, Moreau était homme à faire le portrait d'une femme dans le rond d'une des mouches de sa figure.

En dehors de ces tours de force, de ces jeux de son dessin auxquels il ne fait que s'amuser et dont il sort à tout moment par ses grandes illustrations, on a encore de lui un certain nombre de portraits. Citons un portrait de Mademoiselle Fanier de la Comédie-Française, gravé par Mademoiselle Saugrain, cette élève des deux frères Moreau qui grava d'une pointe si spirituelle les gouaches et les paysages de l'aîné ; un portrait de Joseph Vernet, de Papillon de la Ferté, de la Borde, de Grétry, le médecin Guillotin au bas duquel on lit cette dédicace : *Civi optimo*, un tout petit portrait de M. de Choiseul dont le masque de doguin petille de la malice d'un Figaro ministre sous le trait vif de l'eau-forte; un portrait du sculpteur Pineau, celui de Louis-Auguste, Dauphin de France, celui d'Élisabeth de Russie ayant pour armes la médaille pour l'installation de l'académie de Moscou en 1774; enfin le plus grand nombre des portraits de la *Société académique d'Apollon*. Et nous ne relevons ici que les portraits gravés de Moreau : il y aurait toute une liste à faire de ceux qu'il a dessinés spécialement à l'encre de Chine, par exemple ce portrait si artistiquement miniaturé et éclairé, ce lavis si étudié et si vivant, si nuancé dans les plans de chair que nous avons là à notre mur : une vieille femme avec son grand bonnet de linge, son mantelet de soie noire, assise sur une chaise de bois, près d'un chat qui fait le gros dos, ayant au mur derrière elle la gravure du *Concours de la tête d'expression* par Cochin, qui doit indiquer quelque parente du graveur, et qui sait ? peut-être sa vieille mère Horthemels.

1. Le Musée du Louvre possède quatre autres dessins de Moreau : *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père*, son morceau de réception à l'Académie, plume et bistre ; — *Réception de M. de Choiseul, ambassadeur de France à la Sublime-Porte*, 1779, bistre; — *Grande illumination du parc et du canal du château de Versailles, à l'occasion du mariage du Dauphin avec Marie-Antoinette d'Autriche*, encre de Chine; — *L'Assemblée des Notables en* 1789, encre de Chine. (Note communiquée par M. Reiset.)

Disons-le ici bien haut : on ne saurait rendre trop pleine justice aux dessins de Moreau. Suivons-le donc dans toutes ces feuilles éparpillées à droite et à gauche, dans cette collection si intelligemment ramassée depuis tant d'années par le zèle pieux d'un de ses derniers élèves, M. Mahérault, et qui nous le montre depuis ses débuts jusqu'à sa mort, depuis ses durs et criards lavis grecs ou romains de 1760 à 1770, auxquels il revint dans cette académie de société établie chez le duc de Chabot, jusqu'à ces dessins miniaturés de la fin de sa vie que M. Mahérault lui voyait faire aux années 1816 avec la prestesse courante de ses vieux doigts, un pinceau chargé, l'autre trempé dans le godet d'eau, toujours prêt à effacer, à éponger. Après ses dessins de *Mort de Cléopâtre*, de sacrifices antiques, les uns bistrés à la Vien, les autres lavis à l'encre de Chine sur papier jaune et rehaussés de blanc, allons à ce dessin qui sort tout à coup de ces tâtonnements sans originalité, à la *Revue du Roi*, une de ses encres de Chine les plus réalisées, les plus fondues, les plus douces à l'œil dans le contour; là dedans, il y a toutes les adresses, toutes les habiletés, toutes les caresses du lavis, des ombres comme peintes qui n'ont jamais l'opacité du noir et gardent de l'encre le brillant d'un ton mouillé, un infini des plans obtenu par l'infini de la dégradation des teintes, des miroitements de jour dans les masses et les remuements des foules grises, enfin ce miracle d'une encre étalée et si bien graduée, nuancée qu'elle amène l'œil qui cligne à l'illimité de la perspective, à l'illusion dioramatique. La science et la distribution de la lumière dans le dessin, voilà le plus grand art du dessinateur : on la retrouve dans ses moindres ébauches d'après nature pour ses foules et ses fêtes; c'est toujours le croquis de l'ombre et de la lumière qu'il prend. Voyez cette légère esquisse : l'enlèvement du ballon de Robert; sur ce bout de papier à peine teinté où les personnages ne sont guère que des bâtons et les têtes des petits *o*, on voit déjà toutes les grandes lignes vivantes et ondulantes de la terrasse des Tuileries, du jardin; tout l'effet y est. Mais une plus curieuse maquette de Moreau, prise au vol, prise sur un genou, est cet autre bout de papier que l'on reconnaît pour être l'ouverture des états-généraux, où l'on sent pour ainsi

dire, la voûte, le dais, la famille royale, les rangées de banquettes dans le rien d'indication des lignes graphiques, un fouettage de mine de plomb, un peu de noir à des rideaux, et des coups de crayon écrasés pour toutes les têtes. — Moreau use aussi habilement du bistre que de l'encre de Chine; le bistre avec la chaleur qu'il donne à ses dessins est même son procédé favori, celui qu'il emploie pour le *Sacre de Louis XVI*, les *Monuments du costume*, la plus grande partie de ses suites de vignettes scintillantes d'un papillotage de lumière. Il en a, selon les années, de divers tons allant du foncé au clair, au pâle, à une espèce de jaune de soleil charmant et lumineux dans ses bergeries et ses marches de troupeaux du midi. Avec le bistre, il arrive presque à *fragonardiser*, mais de si près que l'attribution devient souvent presque embarrassante, comme dans ce volume d'illustrations de la *Pucelle*, ce curieux volume de brouillons qu'il a abandonné au Chant V, après trente dessins balayés de verve. C'est encore au bistre qu'il a fait nombre de petits paysages sur nature d'un feuillé très-étudié, et des ruines à la pierraille si bien touchée. Moreau a, du reste, essayé avec succès de tous les genres de dessin; de la mine de plomb pour des portraits, quelquefois d'un mélange de crayon et de sanguine qui, sous le précieux de son travail, fait prendre au visage l'apparence d'une jaune plaque d'ivoire rougie des premiers tons de la chair. Souvent il recourt à une dure sanguine taillée très-fine avec laquelle il obtient tous les traits déliés de la pierre d'Italie. J'ai vu de lui dans ce genre l'étude de la danseuse pour la *Petite Loge*. Il fait d'autres ébauches du « monument du costume » avec des rehauts de crayon rouge et blanc sur une très-légère indication de crayon noir de façon à presque dessiner son dessin par les lumières: de cette manière est la femme du *Rendez-vous pour Marly*, dont la tradition veut faire une étude du mari d'après sa femme, son modèle ordinaire. — Quelquefois encore le dessinateur, auquel on ne saurait guère reprocher par moments qu'un dessin trop fait, trop écrit, trop souligné pour le graveur, une conception trop définie, et où ne flotte pas assez du dessin d'un peintre, le dessinateur a des fougues d'emportement, d'inspiration; sur une feuille in-folio de ce gros papier naguère d'un

gris jaunâtre, le papier à dessin du temps, il jette dans un contour puissant, répandu au pinceau, des taches fortes et expressives que boit le plucheux du papier, des heurts d'ombres, de ténèbres noyées et de lumières fouettées de blanc gouaché, d'où se lèvent des effets rembranesques, les coups de clarté dans le clair obscur dont la magie restera à sa planche. Ce sont là les plus forts, les plus grands, les plus magistraux dessins de Moreau, ceux qui donnent de lui la plus haute idée, ces esquisses de *la Nouvelle Héloïse : l'Inoculation* et *la Dispute.*

Il a touché aussi, mais plus rarement, à l'aquarelle. Laissons ses grandes débauches de lavis teinté sur papier gris, ces bacchanales de nymphes en espèces de camaïeux sales qu'il bâcle en ses commencements. Prenons l'aquarelliste dans cette grande aquarelle du défilé de la Reine sur la place Louis XV, le 21 janvier 1782. Prenons-le dans la fête de 1771, donnée à Louis XV à Louveciennes par Madame du Barry, — aquarelle qui porte au dos les armes et la devise de la comtesse, — sa plus agréable page en couleur, d'une couleur encore un peu timide comme celle du temps, et non dégagée tout à fait du lavis d'architecture, mais tout à fait supérieure à celle de Cochin par la propreté, la clarté, la gaieté, la transparence. On en connaît d'autres, par exemple le *Projet d'un monument à ériger pour le Roi,* gravé en fac-simile de couleur par Janinet, où des bronzes, des marbres, étonnent par le trompe-l'œil. Moreau a encore lavé spirituellement de cette façon à plusieurs teintes des dessins de costumes pour l'Opéra, datés de 1784.

Moreau a gagné, il gagne beaucoup d'argent avec l'illustration de presque tous les livres du temps, des classiques, des ouvrages remuant les esprits : le *Télémaque,* la *Vie de Marie-Thérèse,* le *Molière,* agréable interprétation à la mode de 1770, traduction un peu mince, manquant de l'envergure de celle de Boucher, et sans rien de ce large caractère louisquatorzien que Coypel, seul, a su rendre; les *Incas*, les *Saisons* de Saint-Lambert, le *Code Noir,* l'*Histoire philosophique des Indes,* la *Henriade* enfin, cette immense série d'estampes dédiée à S. A. Monseigneur le prince de Prusse, destinée à orner les éditions du grand homme et se vendant chez l'au-

teur rue du Coq-Saint-Honoré : Moreau s'en occupa près de dix ans. L'artiste n'est point à la merci des éditeurs; il peut, avec ses ressources propres, aborder les opérations de la vente sans intermédiaire, exploiter lui-même son talent, et s'en faire les gros revenus d'une grande entreprise. A en croire les notices écrites sous l'inspiration de sa fille, point d'homme moins capable que lui de pareilles idées d'intérêt. On y lit : « Il s'en faut beaucoup que M. Moreau se soit occupé de sa fortune autant qu'on pourrait le croire d'après ses immenses travaux. Jamais peut-être on ne porta plus loin le désintéressement personnel, même l'incurie et surtout l'éloignement pour tout ce qui ressemblait à des entreprises dans un genre où il faut cependant en faire ou du moins y prendre part si l'on veut s'assurer quelque portion des bénéfices. Sous ce rapport il fut encore artiste dans toute l'étendue du terme. Il semblait trouver tout simple que, puisque les plaisirs et l'honneur du travail étaient pour lui, les profits fussent pour les autres. » Malheureusement, un document manuscrit du temps vient durement contredire ici l'éloge de la piété filiale. C'est à propos de Le Bas, du maître si paternel pour Moreau, de Le Bas qu'avaient ruiné les figures de l'*Histoire de France* de son ancien élève, et par ses lenteurs interminables. Le Bas aux derniers jours de sa vie avait jeté dans l'affaire la garde-robe de sa femme, son argenterie, ses meubles. Le pauvre homme mort, arrive sa vente en décembre 1783, cette vente qu'attendait depuis longtemps Moreau pour rattraper et exploiter les figures dont il avait fourni les dessins, et faire traîner la livraison, comptant bien que l'âge de Le Bas ne lui permettrait pas de pousser l'ouvrage à sa fin. A l'annonce de la vente, Moreau de crier partout, et de faire crier qu'il ne continuera les dessins de l'*Histoire de France* à aucun prix. A toutes les vacations même serment. Le matin même de la vente des planches, il va trouver le libraire Lamy et le prévient que, sachant son projet d'enchérir, il ne veut pas lui laisser ignorer qu'il ne fera plus un dessin. Lamy lui demande s'il a le projet de surenchérir. Moreau lui répond que non : qu'il est trop surchargé; qu'il n'achètera qu'autant que la chose se vendra à bas prix. On met l'ouvrage sur table. Les librai-

res et les marchands sont sous le coup de la menace faite par Moreau de ne plus livrer de dessins. Lamy seul couvre les enchères d'un inconnu, mais il se laisse gagner au découragement et à la crainte de ses confrères. Et le nom de Moreau est jeté par cet inconnu à l'huissier priseur comme adjudicataire. Moreau devenait propriétaire pour 8960 livres de 154 planches dont 5 n'avaient pas encore servi, de 5598 épreuves dont 2352 avant la lettre, et de 959 épreuves d'eau-forte. Et précisément à cette vente la conduite de Cochin faisait contraste avec celle de Moreau. Cochin avait gravé les ports de mer en société avec Le Bas. Aux termes de l'acte de société, Cochin pouvait prendre la moitié des planches appartenant à Le Bas d'après l'estimation d'académiciens. Sa délicatesse se refusa à l'usage de son droit. Cochin ne voulut pas qu'on soupçonnât ses confrères de l'avoir favorisé. Il double la première enchère de prisée [1].

Les années 1788 et 1789 demandaient à Moreau les deux grands dessins de leurs grands événements : l'Assemblée des notables, et l'Ouverture des états-généraux. Et dans le commencement de la dernière année, l'artiste était nommé académicien, après avoir été agréé en 1780 [2]. Il lui avait fallu attendre ce titre neuf années; et ce

1. Historique manuscrit de la vente de Le Bas, par Joullain.

2. Voici les expositions de Moreau à partir de 1781 :

SALON DE 1781.

MOREAU LE JEUNE, agréé, graveur du cabinet du Roi.

299. Cérémonie du sacre de Louis XVI.

Ce dessin a été ordonné par M. le maréchal duc de Duras, c'est le moment où Sa Majesté prononce le serment.

Estampe gravée d'après le même dessin.

L'estampe, de même grandeur que le dessin, a 30 pouces de long sur 19 de haut.

Dessin de l'Illumination ordonnée par M. le duc d'Aumont pour le mariage du Roi.

Cette vue est prise du bas du tapis vert, d'où l'on voit toute l'étendue du canal.

Dessin représentant Louis XV à la plaine des Sablons, passant en revue les régiments des gardes françoises et suisses; l'instant est celui où les troupes défilent devant Sa Majesté.

Ce dessin a 1 pied de haut sur 2 pieds 3 pouces de long.

Trois études au pastel sous le même numéro, une tête de femme et deux de vieillards.

Le portrait de Paul Jones, dessiné d'après nature en 1780.

Vingt-neuf dessins in-4° des œuvres de J. J. Rousseau, pour l'édition de Bruxelles.

n'était pas sans débats et sans contestations que se faisait son élection. Le dessin qu'il avait présenté dans la séance du 10 janvier ne

Un cadre renfermant plusieurs dessins pour l'Histoire de France, gravés sous la direction de M. Le Bas, à qui ils appartiennent.

Autre cadre contenant cinq dessins in-8° pour les œuvres de l'abbé Métastase et une grande vignette pour mettre à la tête de la Description générale de la France; le sujet est l'établissement de l'ordre de la Toison d'Or par Philippe le Bon, duc de Bourgogne.

Une vue de l'Orangerie de Saint-Cloud.

Plusieurs dessins in-4°, sujets de la *Henriade*, qui formeront la première livraison des estampes proposées par souscription pour l'ornement des éditions de M. de Voltaire. Cette livraison paraîtra en janvier 1782.

Arrivée de Rousseau au séjour des grands hommes: sur le devant Diogène souffle sa lanterne. Cette estampe paroîtra au jour dans trois mois.

Plusieurs dessins et esquisses sous le même numéro.

SALON DE 1783.

306. Quatre dessins des fêtes de la ville à l'occasion de la naissance de Monseigneur le DAUPHIN.

Le premier, l'Arrivée de la reine à l'Hôtel de Ville. Le second, le Feu d'artifice.

Ces deux dessins ont 27 pouces de long sur 17 de haut.

Le troisième, le Repas donné par la ville à Leurs Majestés.

Le quatrième, le Bal masqué.

Dessins allégoriques pour la convalescence de Madame, comtesse d'Artois.

12 pouces de haut sur 9 de large.

Autre dessin allégorique. 14 pouces de long sur 10 de haut.

Douze dessins pour les œuvres de Voltaire, dont la collection est dédiée à S. A. R. Frédéric-Guillaume, prince de Prusse.

Fabricius recevant des députés au moment qu'il fait cuire des légumes.

Ce dessin appartient à M. le duc de Chabot.

Fête projetée sur l'emplacement de l'Orangerie et de la pièce des Suisses pour la naissance de Monseigneur le Dauphin, en deux dessins de 33 pouces sur 13 de haut; le premier représente le plan et la coupe sur la plus grande longueur, le second la vue perspective prise de l'Orangerie.

Portrait de Mme de la Ferté.

1785.

285. Dix-huit dessins pour les œuvres de Voltaire.

Portraits, Dessins.

M. Renou, adjoint et secrétaire de l'Académie de Rouen, conseiller de cour, et dessinateur du prince royal de Prusse.

M. Martini, graveur.

M. Guillotin, docteur en médecine de la Faculté de Paris.

Mlle Le Prince.

Mlle Saugrain, graveur.

Mlle de Corancès.

Dessins.

Caïus Marius qui, par son seul regard, arrête le soldat qui veut le tuer.

satisfaisait pas les académiciens qui s'ajournaient pour prononcer. Il en apportait alors le 19 avril un autre : *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père,* que tous s'accordaient à regarder comme très-supérieur au premier; et il était reçu, le 25 avril, sur la présentation de son parrain Wille; encore lui manqua-t-il deux voix pour l'unanimité. La Révolution avec l'académicien de fraîche date devenait l'orateur des idées révolutionnaires de l'art dans les turbulentes séances de l'Académie. Il était de ceux qui le 6 février 1790 y parlaient, entre David et Giraud, avec le plus d'anima-

Mort de Caton d'Utique.

Un cadre contenant quinze dessins pour les figures de l'Histoire de France, ouvrage dédié au Roi.

SALON DE 1787.

316. Un grand dessin représentant l'Assemblée des Notables. — Dessin ordonné par le Roi.

Autre représentant Tullie faisant passer son char sur le corps de son père; il doit être gravé pour la réception de l'auteur. — Ce dessin appartient à Mme des Eulettes.

Sept dessins destinés à orner l'édition de Voltaire.

SALON DE 1789.

Quatre estampes pour les fêtes de la ville.

Dessins.

Ouverture des États généraux du 5 mai 1789.

Constitution de l'Assemblée nationale du 17 juin suivant.

Tullie faisant passer son char sur le corps de son père. C'est le morceau de réception de l'auteur.

Patriotisme et fidélité au Roi. — Le 24 février 1525, Jean le Sénéchal, seigneur de Molac et de Carcado, capitaine de cent hommes d'armes, gentilhomme de la chambre de François Ier, sauva la vie à ce prince par le sacrifice de la sienne. Voyant un arquebusier prêt à tirer sur le roi, il se précipita au devant du coup et fut tué. — Estampe dédiée à M. le marquis de Molac, chef de nouvel-armes des grands sénéchaux féodés et héréditaires en Bretagne.

SALON DE 1791.

Deux cadres contenant dix dessins. Sujet tiré du Nouveau Testament. Autre cadre représentant la procession d'Isis.

Les dessins du frontispice des Cérémonies religieuses.

Deux estampes représentant les États généraux.

Un cadre contenant dix dessins. Sujet tiré du Nouveau Testament.

Une tête de femme, dessin.

SALON DE 1793.

Deux cadres contenant chacun dix dessins pour les Évangiles.

SALON DE 1798.

Cadre contenant quarante-sept dessins faits pour une édition de Gesner.

tion pour la révision des statuts et l'égalité absolue de tous les membres du corps académique. On le retrouve, s'exprimant avec la même énergie d'opinion, à l'orageuse assemblée du 6 septembre 1790 où il emporte la nomination de la commission composée de Pajou, Vincent, Miger, Lebarbier, Renou, et l'adjonction de seize associés libres. Il est encore parmi les quatre membres choisis parmi les « mieux parlants » qui doivent présenter les statuts et règlements nouveaux au comité de Constitution. La Républi-

Cadre contenant dix-huit dessins, Actes des Apôtres, pour l'édition in-8° du Nouveau Testament de Saugrain.

Un dessin pour Anacharsis.

Un dessin représentant Régulus retournant à Carthage, pour les œuvres de Montesquieu.

SALON DE 1801.

Deux cadres renfermant plusieurs dessins in-8° pour les œuvres de Voltaire, édition de Renouard.

SALON DE 1804.

Trois cadres contenant quarante dessins de la collection des œuvres de Voltaire.

Cadre renfermant 12 dessins, sujets tirés des Métamorphoses d'Ovide.

Cadre renfermant sept dessins, sujets de l'Énéide.

Séparation de Paul et Virginie, vignettes.

Sara présente Agar à Abraham.

La maladie d'Antiochus.

SALON DE 1806.

Deux cadres renfermant douze dessins pour les œuvres de Racine ;

Six dessins pour les œuvres de Boileau ;

Trois dessins pour les Contes d'Hamilton : *le Bélier*, *Fleur d'Épine* et les quatre *Facardins*.

Cinq dessins pour les Confessions de J. J. Rousseau.

Un portrait.

Stratonice ou la maladie d'Antiochus.

Les Adieux de Coriolan à sa famille.

SALON DE 1808.

Un cadre contenant soixante-huit dessins : trente pour Molière, douze pour Corneille, six pour Gresset, deux pour Werther, quatre pour la nouvelle édition in-4° des Métamorphoses d'Ovide, deux pour le Musée français de Laurent et Robillard; l'un représente la peinture moderne, l'autre la gravure; douze dessins pour l'Histoire de France.

SALON DE 1810.

Réception de S. M. l'Empereur à l'Hôtel de Ville, le 4 décembre 1809.

Fête donnée par la ville de Paris, le 10 juin, à l'occasion du mariage de Leurs Majestés Impériales.

Ces deux derniers appartiennent à l'auteur.

que de Voltaire, la République de Rousseau passe; et Moreau reste un révolutionnaire. Ce nom qu'il a mis au-dessous du Sacre, des Fêtes de 1782, de « l'Exemple d'humanité de la Dauphine, » du médaillon de la Reine soutenu par les tendresses et la bonté, son nom de dessinateur de cour, il n'a pas de scrupule à le mettre au bas de la médaille gravée pour la *Commune des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure*, constituée le 18 juillet 1793 en vertu de la loi du 4 juillet 1793, de l'An II de la République française. Il signe la Minerve qu'un génie s'apprête à coiffer du bonnet rouge qu'elle tient sur son poing. On trouve dans la collection de M. Mahérault un curieux dessin de Moreau vers cette époque : le costume « du Français républicain » en redingote à crevés, chapeau à plumes, bottes molles, et le glaive sur la culotte.

De ce patriotisme, Moreau ne fut guère récompensé par la Révolution. La Terreur lui fit perdre ses places, anéantit le capital ramassé par ses économies, tarit ses revenus et sa source de fortune en arrêtant les entreprises de librairie; et en 1797, il était obligé de prendre une place de professeur de dessin aux écoles centrales [1].

1. A ce temps de son professorat se rapporte une lettre de Moreau, qu'a bien voulu nous communiquer M. J. Boilly :

« Ce 23 brumaire an 5e de la République française.

« Citoyen Président,

« Je viens de lire la liste des objets d'art que les commissaires françois envoyés à Rome ont choisis pour être transportés en France, et les instructions qui leur ont été adressées à ce sujet par la classe de l'Institut que vous présidez : je n'ai point vu que dans cette nomenclature d'ouvrages célèbres, on ait désigné aucun de ceux qui sont sortis du pinceau de Jules Romain; et cependant, le nom de cet artiste figure avec assez de distinction dans l'histoire des grands maîtres pour que l'on regrette de ne posséder de lui au Muséum françois qu'un tableau peu capital. Aujourd'hui que ce Muséum va s'enrichir de tant de chefs-d'œuvre des écoles d'Italie, ne conviendroit-il pas d'y placer Jules Romain au rang qui lui donneroit une grande et juste idée de ses talents. Les membres de la classe des Arts de l'Institut se rappelleront sans doute des tableaux de ce maître digne de fixer le choix de la commission; j'oseroi cependant leur en indiquer un qui m'a particulièrement frappé et qui d'ailleurs est à la disposition du gouvernement romain; c'est le tableau du maître-autel de l'église Sainte-Marie *dell'anina* : il représente une Vierge couronnée par des anges, avec saint Joseph et saint Jacques et un autre saint qui l'invoquent.

« Je finirai ma lettre, citoyen président, par cette réflexion qui m'a encouragé

Cette place modeste et astreignante, l'artiste la remplit consciencieusement. Il mit le porte-crayon à la main de plus de deux mille élèves ; et en sa qualité de grand-père professeur, il eut la satisfaction de commencer au milieu de tant d'éducations celle du talent précoce d'un petit-fils, Horace Vernet, dont il montrait à tout le monde sur sa tabatière un *fixé :* un cavalier tirant un coup de pistolet, — œuvre des douze ans de l'enfant.

Mais sa place était supprimée. Il restait sans traitement, sans indemnité ; ce n'était que trois ans plus tard qu'une très-modique pension lui était accordée. Il revenait alors forcément à son crayon, à son métier de vignettiste. Mais la Révolution avait passé sur lui. Elle avait été pour Moreau comme pour tous les autres la mauvaise magicienne qui d'un coup de baguette lui a enlevé son talent du dix-huitième siècle. La décadence de l'artiste, sa chute soudaine, elle n'apparaît pas trop encore dans cet interminable *Nouveau-Testament*, auquel il consacre une partie des années révolutionnaires, et qu'il n'aurait pas avant ces années plus réussi que son *Histoire de France;* mais elle étonne, elle afflige presque dans ces dessins au courant de son goût et de son illustration ordinaire : ce ne sont plus des Moreau, ce sont des bistres maigres, peinés, miniaturés qui ont la minceur et le fini pénible des Queverdo, des Chasselat même. Sa tendance à arrêter sa forme dans la cernée d'un petit trait de plume, autrefois dissimulé, sauvé par l'esprit et le moelleux, en s'accusant chez lui de plus en plus avec les années, arrive à la sécheresse de ces dessins linéaires dont deux, datés de l'an III, ont pour sujet le *Départ d'un volontaire pour l'armée* et un *Enfant jouant avec un bonnet rouge.* Viennent des dessins toujours plus laborieux, des Enéides, se traînant de loin derrière David ou derrière Prudhon. Et il va descendant à de petites suites d'images, où

à l'écrire : c'est qu'elle ne peut être mal reçue des membres d'une société qui fait profession d'accueillir les idées bonnes et utiles, et qui, en rejetant celles qui ne le sont pas, sait encore gré à leurs auteurs des motifs qui les leur ont inspirées.

« Je suis avec respect et fraternité, votre concitoyen,

« MOREAU, le jeune,

« *Professeur aux écoles centrales.* »

il semble voir tomber en enfance la sénilité de l'artiste, un Florian, un La Fontaine, délices des éditions de Renouard, que se dispute le goût ignare des bibliophiles. Et enfin, comme si le malheureux avait perdu tout souvenir de lui-même, toute mémoire de ses petits chefs-d'œuvre, il osait recommencer son *Molière*, ses *Métamorphoses !* Il osait recommencer sa *Julie !* — Un moment il fait un effort, s'essaye une dernière fois à de grands dessins de cérémonies ; au salon de 1804, il expose les fêtes données par la ville pour la paix de Vienne et le mariage de Napoléon, des fêtes qui, le catalogue nous l'apprend, ne sont plus commandées, ni achetées.

En 1814, un des premiers actes du retour de Louis XVIII était de rétablir Moreau dans son ancienne place de dessinateur du cabinet du Roi. C'était faire remonter le temps à l'artiste : et comme rajeuni par cette faveur, sa vieille tête se montant, il rêvait de rentrer en fonctions par un ouvrage qui serait au bout de sa vie le pendant de son sacre de Louis XVI : le sacre de Louis XVIII. Mais il était attaqué depuis deux ans d'un mal incurable, d'un squirre cancéreux au bras droit. Après deux douloureuses opérations, une troisième fut jugée impraticable; et Moreau passa les derniers mois de sa vie, n'ayant plus même la chère occupation de sa main pour se distraire des approches de la mort. Il mourait le 30 novembre 1814[1].

L'artiste, — son éloge et sa gloire est dans un mot, le mot dit par les artistes sur sa tombe : « C'est un homme qu'on ne remplacera pas. »

L'homme, — il serait injuste de le juger sur la figure de son portrait[2], avec sa petite tête renfrognée et rogue, son front entêté,

1. La Russie n'avait pas oublié l'artiste qui avait fait ses débuts chez elle. A sa mort, elle acquérait la plupart de ses planches. L'œuvre qu'il avait formé et qui remplit sept volumes à la Bibliothèque impériale, déjà relié aux armes de l'empereur de Russie, allait partir à sa destination, sans l'intervention de la fille de l'artiste. De Russie sont également revenus les dessins pour le Monument du costume vendus par M. Gigoux ces années dernières.

2. Il n'existe de Moreau qu'un portrait dessiné par Cochin et gravé par A. de Saint-Aubin, dans la suite de la *Société académique des Enfants d'Apollon*, société composée de musiciens, de peintres mélomanes, dont Moreau a fait presque tous

sa bouche en avant et faisant la moue, son physique grognon, la laideur de la ténacité découpée sur son profil. Il était un père tendre, un ami chaud, un homme de bonté et de cœur ; mais d'enveloppe dure et rugueuse, d'apparence brusque, hérissé des vivacités, des brutalités d'une franchise qui ne savait rien cacher ni adoucir chez lui de l'impression ni de la pensée. Le charme social ne lui manquait pourtant pas ; d'immenses lectures avec lesquelles il avait refait une éducation un peu négligée, l'espèce de bibliothèque vivante qu'il était, cette mémoire extraordinaire et naturelle dans laquelle se rangeaient sans confusion les noms, les événements, les moindres dates; son amour de l'anecdote, des petits faits de l'histoire qui lui avaient valu de ses intimes le nom de *l'anecdotier*, le tour original qu'il prêtait aux choses en les racontant, le plaisir qu'il se voyait donner aux autres, l'animation qui lui en venait, dissipaient les restes de sa pesanteur trompeuse d'autrefois et le certain air bourru qu'il avait à froid : ses aspérités s'effaçaient, le causeur original arrivait à plaire, et l'on touchait dans cet esprit attrayant une âme au fond sympathique.

les portraits ; il a dessiné en outre, avec le symbole d'une tête de soleil rayonnante, le billet d'entrée des concerts que la Société donnait le jeudi à l'hôtel Hubert, rue de Cléry, 96; M. Villers, dans sa notice sur *Jean-Baptiste Nini*, indique, mais avec réserve, un médaillon en terre cuite du modeleur comme le portrait de Moreau le jeune.

Edmond et Jules DE GONCOURT.

SOUVENIRS

THÉODORE ROUSSEAU

A J. FRANÇOIS MILLET

PEINTRE

Paris, juin 1869.

Il y aura bientôt dix-huit mois, mon cher Millet, que Rousseau nous a quittés, pour s'en aller, comme dit le Mohican, chasser dans les forêts du Grand-Esprit. Ce temps est court et long tout à la fois : court parce que sa mort semble faite d'hier, long parce que nous ne le voyons plus et que les actes si affirmatifs de sa vie semblent déjà s'enfuir, comme les ombres au crépuscule du soir.

Si nous attendons que l'herbe pousse dans nos souvenirs et étouffe les paroles qu'il y a laissées, nous courrons grand risque de ne léguer à ceux qui s'occuperont de lui que le vague et l'incertitude des traditions.

J'ai pensé qu'il me restait encore un devoir à remplir. C'était de

consigner mes souvenirs sur Rousseau dans le seul but de fixer des notes véridiques, pour servir à ceux qui voudront écrire la Biographie d'un grand peintre et les souffrances d'un grand cœur.

Ce n'est donc pas ici une Biographie; j'obéis à une excellente coutume de notre temps : au milieu de notre existence fiévreuse et de notre publicité rapide, quand un chercheur trouve un document, un titre, un acte de la vie d'un homme illustre, il s'empresse de le faire imprimer, comme une découverte utile à la république des arts et des lettres, et il laisse aux bénédictins et aux lettrés le soin de coordonner et de commenter l'œuvre du mort illustre. Je n'en fais pas plus, et d'ailleurs je ne me reconnais pas le droit, ni l'autorité pour m'établir le juge d'un artiste dont j'ai toute ma vie pratiqué le talent et admiré l'esprit. Je ne serai donc pas impartial. Je ne prétends pas atteindre à la hauteur de l'histoire. J'aime mieux voir Rousseau tout d'une pièce, comme un grand chêne sous lequel je vais me reposer et dont je n'épluche ni les branches mortes, ni les végétations parasites. Comme lui, je tâcherai de regarder l'homme dans son paysage, au milieu de son atmosphère et de ses occupations, et je respecterai jusqu'à ses défauts et ses faiblesses, en songeant que ce n'est pas l'homme sans erreur qu'il faut rechercher, mais l'esprit fortement doué qu'il faut faire revivre. Et d'ailleurs vous le savez, mon cher Millet, je ne fais pas profession de critique. Ce que je ressens, je tente de le dire avec une conviction qui est plus une maladie qu'un tempérament. Je suis de ceux qui n'analysent pas. Ce que j'aime, je l'aime, avec la brutalité d'un fait et la foi du charbonnier. J'admire, — donc je suis, — *ergo sum*, — c'est toute ma religion.

Je vais enfin tâcher de raconter, d'après nature, et de *ramentevoir* nos anciennes années, avec la consolation d'avoir été l'ami d'un grand artiste, et d'être resté, dans la mort, son serviteur.

I

Je n'ai connu bien réellement Théodore Rousseau que vers 1846. Alors il était loin d'être heureux; les iniquités du jury de l'Institut, le poids de ses affaires, l'inquiétude de l'avenir, l'avaient naturellement rendu méfiant et solitaire. Il entrait peu après dans la maison de la place Pigalle, n° 11, où ils venaient occuper, Jules Dupré et lui, chacun un petit logement au premier étage, composé de trois pièces et d'un vaste atelier.

Je l'avais rencontré plusieurs fois chez Dupré que je visitais souvent, et qui était déjà un ami; mais Rousseau se livrait très-peu et restait presque toujours absorbé dans ses réflexions intérieures, et comme attentif aux fumées de sa pipe. Il était poli, affable même, mais il ne parlait que quand on l'interrogeait. Je connaissais le sujet de ses préoccupations et j'hésitais à toucher la corde sensible de sa vie. Je n'avais vu que de rares peintures de lui, deux ou trois études au plus, et Rousseau n'était encore pour moi que le Grand Refusé et une notoriété de l'art que j'acceptais de confiance.

Je voyais chez Jules Dupré quelques-uns de ses jolis dessins de la Creuse et du Berry; j'aimais à les regarder sans cesse; ils m'attiraient par une distinction dont je ne me rendais pas compte, et ils me fascinaient comme une fleur nouvelle dont le parfum pénètre.

Jules Dupré me disait avec son interrogation toujours prête à la lutte : « Vous aimez donc cela, vous? — Je ne sais pas si j'aime, mais je sais bien qu'aussitôt que j'entre ici, je me crois chien de chasse, tant le flair me porte instinctivement vers ces dessins. — Ah! vous voilà sur la bonne piste, mon cher, c'est bon signe, — car tout le monde ne les voit pas, ces petites merveilles, » et alors il déposait sa palette, se postait devant elles et se mettait à en décrire les qualités avec la verve et la conviction qui ont fait de Dupré un des critiques les plus entraînants et les plus vifs de notre temps.

« Eh bien, puisque vous aimez ces choses-là, je veux vous en faire

voir bien d'autres, et je vous mènerai chez Rousseau qui n'accepte pas volontiers les visiteurs. »

En effet, un dimanche, il sonna doucement au palier de son voisin, frappa deux coups maçonniques, et Rousseau vint nous ouvrir en souriant : « Ah! je vous attendais, nous dit-il, nous allons voir ensemble quelques toiles, et nous causerons, si vous voulez. » Ce « nous causerons » me terrifia, car je sentais que l'entretien allait être décisif, et que je risquais d'être jugé par lui, comme un béotien ou un aveugle; cependant son air accueillant me rassura et j'attendis.

L'atelier de Rousseau était vaste et sévère, c'était plutôt un laboratoire de penseur, que le retrait d'un peintre de notre temps. On y respirait un *renfermé* de vieilles toiles, de vieux papiers, de palettes desséchées, de couleurs en évaporation, d'huiles grasses, de vernis, d'essences, de matières organiques et innommées qui donnaient à ce refuge de l'esprit, une espèce de terreur bienfaisante. Je me sentais comme chez un Faust de bien, et dans l'élément d'un calculateur de la lumière et des ombres. J'y suis resté, seul, bien des jours entiers, dans cet atelier, à côté de Rousseau en travail et dans le plus complet mutisme, là sur son canapé vert d'Utrecht, que la poussière disputait aux papillons, en songeant à toutes ces visions qui agitèrent Rembrandt, Claude Lorrain et les maîtres chercheurs du cercle lumineux. Je ne me suis jamais lassé de son silence; j'y sentais dans les prismes du rayon solaire qui tamisait à travers les vitres, le monde des atomes en ébullition; et j'y voyais un créateur en action.

Rousseau me montra sa route verte dans la forêt de l'Isle-Adam, qu'il refinissait pour la quatrième fois, puis ses études des Landes et ses études du Berry. Les murs étaient couverts de ses peintures de l'Auvergne, de la Normandie, de Saint-Cloud, de Fontainebleau, qui se mariaient ensemble comme autant de fleurs diverses dans la vaste uniformité d'une prairie. Sa belle esquisse de la descente des vaches des hauts plateaux du Jura, était là toute parlante, sa tempête sur le Mont Blanc y lançait la foudre, des études des plateaux de Bellecroix à effets d'automne, des terrains de bruyère en novembre,

la Faucille sous la neige, les Alpes dans une sérénité olympienne, m'étreignaient de leurs puissantes figures. J'étais là chez un Maître prompt à saisir les drames de la nature, et il s'en dégageait pour moi un fluide qui pénétrait mes veines.

Quand j'eus bien dévoré toutes ces choses nouvelles, Rousseau qui me suivait de l'œil ne me dit que ces mots : « Cela vous semble-t-il intéressant? — C'est mieux que de l'intérêt, Rousseau, il me semble que je viens de faire en deux heures, un voyage à toutes brides, comme le beau Pecopin, à travers les espaces, les déserts, les forêts, les bruyères et les glaces. Je n'y ai pas vu des hommes, mais j'y ai senti des puissances, et vous m'avez révélé là tout un ordre d'idées que je ne soupçonnais pas. Il y a du philtre dans vos peintures, j'ai besoin de grand air pour me reconnaître et de calme pour éclairer mes yeux. — Ça vous a fait plaisir, en ce cas? — Jusqu'à m'en donner la fièvre. — Eh bien, je suis content, il faut revenir, n'est-ce pas? —Si vous le voulez bien je reviendrai, et souvent. — Tant que vous voudrez, mais n'en parlez qu'à Dupré, j'ai besoin d'être seul ou de sentir qu'un visiteur ne compte près de moi que pour une valeur passive et confiante, cela me fait du bien; je n'aime pas les grands parleurs, ils m'attribuent des pensées que je n'ai jamais eues. Venez de temps en temps, nous causerons le soir après la journée; venez, je vous ouvrirai aux deux coups sur la porte, vous savez!! »

Je retournai chez moi brisé de fatigue; il me semblait qu'une multitude de symphonies de Beethoven ou de Weber avaient pris possession de moi. Je n'eus que la force de me coucher et toute la nuit je rêvai montagnes, précipices, chaos, fleuves en furie et ciels sans fin. Mais quand vint le jour le calme s'était fait et j'avais débrouillé Rousseau et son œuvre; c'était un initiateur que j'avais rencontré et un homme qui m'avait infusé déjà une haute idée de sa puissance. Dupré m'avait révélé le sens pastoral et le paysage bucolique dans sa belle tranquillité, Rousseau me dévoilait le monde des anciens âges et les régions des tempêtes, une diversité d'aspects et de sensations qui m'enchaînaient à lui.

Dès ce jour, je partageai mon bon temps entre lui et Dupré; et le

soir nous étions souvent tous les trois dans la chambre de l'un d'eux, avec Campredon, Diaz, Bérat, Barye et quelquefois le célèbre capitaine d'Arpentigny qui nous semblait un thaumaturge à la retraite, transfiguré en sceptique irréconciliable.

C'est ainsi que petit à petit notre existence s'est liée. Elle s'est resserrée encore plus, quand Jules Dupré alla se fixer définitivement à l'Isle-Adam au milieu de sa famille.

Rousseau vivait seul, absolument seul, sans préoccupation féminine. Ce n'est pas qu'il posât pour le blasé, mais il n'avait jamais assez de temps à donner à son travail et toute diversion lui semblait une défaillance. C'était une nature chaste et fidèle à sa vocation; la peinture était sa seule maîtresse et elle lui donnait assez de déboires pour qu'il fût à elle tout entier. Nous avions donc le loisir de nous expliquer et moi de le comprendre; car en ce temps il n'était pas doublé de satellites qui contrecarraient ses entreprises; sa vie était celle d'un cénobite, et nous n'espérions pas qu'il fût jamais compris.

Il faisait le matin « un déjeuner neutre », comme il disait, pour se tenir la tête libre et le bras dispos, il travaillait toute la journée sans broncher à son chevalet, et le soir il dînait chez Dupré ou chez son père. C'était toute sa vie; quelquefois allait-il chez Arrow-Smith et chez Collot, mais ces visites étaient fort rares.

C'est ainsi qu'il vivait en 1846 depuis bien longtemps, sauf pendant ses excursions, ses voyages et son séjour à l'Isle-Adam; cette hygiène ne se modifia que quelques années après, ainsi que je le dirai plus tard.

Depuis ce temps je n'ai pas cessé de voir Rousseau et d'être son témoin. C'est par des notes que j'ai prises, par des lettres qu'il m'a écrites ou que j'ai recueillies, par des paroles que j'ai sténographiées et des renseignements que j'ai rassemblés pendant plus de vingt ans, que j'entreprends d'écrire ces *Souvenirs*. Je puis bien commettre quelques omissions, car j'écris en faisant renaître comme jour par jour, ces années disparues; mais ces erreurs ne pèseront que sur des inexactitudes de dates et viendront certainement de Rousseau et de moi qui n'avions ni l'un ni l'autre la mé-

moire chronologique et la science de vérifier les dates. En tous cas, elles ne porteront pas sur des circonstances importantes. J'espère donc, après avoir évoqué tous ces temps déjà vieux, laisser à ceux qui voudront s'occuper de notre ami, des matériaux pouvant servir à peindre un Rousseau digne de lui, digne surtout de l'estime et de l'attention qui lui sont dus.

II

Pierre-Étienne-Théodore Rousseau est né à Paris le 15 avril 1812, dans la maison du n° 4 de la rue Neuve-Saint-Eustache, qui a pris le nom d'Aboukir depuis plusieurs années. Il fut l'unique enfant de son père, M. Pierre-Claude-Catherine Rousseau, marchand tailleur, natif de Salins, en Jura, qui avait quitté sa ville natale et sa mère pour venir s'établir à Paris, où il s'était marié en 1811, avec Mlle Adélaïde-Louise Colombet, mère de Théodore Rousseau[1].

Cette famille vivait dans la plus cordiale union entre parents paternels et maternels, aimant à se voir et à se divertir ensemble. Ils étaient heureux de leur condition médiocre et s'aimaient entre eux, non pas comme « les gueux » épicuriens de Béranger, mais

1. Préfecture de la Seine. — Extrait du Registre des actes de naissance du 3e arrondissement de Paris.

L'an 1812, le 16 avril, à deux heures de relevée, par-devant nous, maire du troisième arrondissement de Paris, soussigné faisant, fonctions d'officier de l'état civil, est comparu le sieur Pierre-Claude-Catherine *Rousseau*, tailleur d'habits, âgé de vingt-cinq ans, demeurant à Paris, rue Neuve-Saint-Eustache, 4, division Montmartre: lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né hier, à onze heures du soir, de lui déclarant et d'Adélaïde-Louise Colombet, son épouse, auquel enfant il a donné les prénoms : *Pierre-Étienne-Théodore*. Lesdites déclaration et présentation faites en présence des sieurs Guillaume-Étienne Colombet, marbrier, âgé de soixante-deux ans, demeurant à Paris, rue Saint-Lazare, 99, aïeul maternel de l'enfant, et François-Dominique Morillon, courrier du gouvernement, âgé de cinquante-deux ans, demeurant à Paris, rue de la Pépinière, 7, grand-oncle maternel de l'enfant et de Marie-Madeleine Aubry, amie, et ont, le déclarant et les témoins, signé avec nous le présent acte de naissance après lecture faite.

Signé : Rousseau, Colombet, Morillon, Aubry.

Délivré, etc., le 8 février 1868.

Signé : Penot, greffier assermenté, L. de Vaux.

comme les bons bourgeois de Paris, actifs au travail, prompts au secours, prodigues de leurs peines, race qui disparaît aujourd'hui sous le flux et le reflux du cosmopolitisme contemporain.

M. Rousseau père avait une maison fort achalandée; sa probité, sa confiance et sa charité étaient connues de tous; on en a même souvent abusé. En 1814, il avait été avec sa légion aux buttes Chaumont; il s'y était comporté avec une bravoure qui fut remarquée, et dont il n'a jamais songé à se prévaloir, car je tiens ce renseignement de sources qui lui sont inconnues. M. Rousseau était l'homme du devoir, le commerçant irréprochable et le cœur le plus chaud. En 1825, lors de l'incendie de Salins, il recueillit à la hâte toutes ses économies et ses ressources pécuniaires, et porta lui-même dix mille francs aux incendiés les plus nécessiteux.

Mme Rousseau, femme d'une nature distinguée et d'une charmante figure, était l'âme de la maison. Son mari avait pour elle un vrai culte, et Théodore le respect le plus déférent.

Cette religion des parents, après quarante années de séparation, subsiste encore vivante dans le souvenir de la famille; tous n'en parlent qu'attendris; M. Rousseau s'y complaît; pour lui sa femme n'est qu'absente; ses conversations et ses épanchements n'ont pas cessé devant son image. On verra que l'enfant tient de son père pour l'ardeur de sa fidélité.

Les premières années de Théodore Rousseau ne sont sans doute intéressantes que pour les siens et quelques amis; elles ressemblent à presque toutes les existences des jeunes garçons qui vivent aimés de leurs parents, dans la simplicité de leur goût et dans la gaieté de leur caractère. Toutefois je signalerais quelques circonstances qui peuvent fournir aux curieux des sources biographiques, des aperçus significatifs sur un enfant qui sera plus tard un grand peintre.

Ainsi, à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux, en 1821, M. Rousseau père, comme garde national de service aux Tuileries, avait été admis avec ses camarades, à traverser la salle, où le roi Louis XVIII dînait en grand gala au milieu de sa famille : le comte d'Artois, le duc et la duchesse d'Angoulême, le duc et la du-

chesse d'Orléans. M. Rousseau y avait amené son fils et son neveu, M. Jules Bouneau. Au moment où les enfants étaient arrêtés sur le seuil de la porte et saluaient le roi, la duchesse d'Angoulême leur fit signe d'approcher, et les bourra de tous les gâteaux qui étaient sur la table, après les avoir embrassés. Il était resté de cette curieuse visite un résumé caractéristique dans le souvenir de Théodore: quand on lui demandait comment il avait trouvé la famille royale, il répondait qu'il avait vu un gros monsieur en pierre, et une dame toute en viande et toute en plumes. Si on se rappelle l'attitude de Louis XVIII, sa tête poudrée et sa grande serviette sur la poitrine, le décolleté de la mode et l'abondance des marabouts que portaient alors les femmes, sur la tête et sur le buste, on conviendra que l'enfant avait peint vivement les deux personnages. Ce n'est ici qu'un trait, mais il formule une vision nette et rapide des physionomies. Quelques mois plus tard, il fut mis en pension chez M. Pitolet à Auteuil. L'enfant était studieux, docile, et sentait déjà germer en lui l'élément pictural. Il dessinait sur les marges de ses cahiers, et quand on allait en promenade au bois de Boulogne, il cherchait à crayonner les arbres de la mare d'Auteuil qui étaient alors le lieu de prédilection des collégiens; on y faisait halte et on s'y livrait à la consommation des gâteaux de Nanterre, du pain d'épice et de la bonne réglisse. Ses camarades recherchaient déjà les petits travaux, que Rousseau échangeait pour des crayons et des « copies » qu'il s'empressait de couvrir de nouveaux dessins.

Un jour, le petit Théodore vit dans une allée, assis devant une toile, un homme qui lui semblait occupé à faire le portrait du bois. Il s'en approcha avec toute la précaution qu'un enfant met à un acte de curiosité défendue, et quand il fut près du peintre, il n'aperçut plus à sa grande stupéfaction qu'un fond opaque sans ciel occupé par un tronc d'arbre d'une dimension gigantesque. Il en fut comme désillusionné; il s'attendait à voir l'ensemble du bois, et ne comprenait pas encore qu'on pût réduire ainsi sa vue et sa contemplation.

Ce n'était point de la part de l'enfant une génération spontanée;

dans le domaine de l'art sa famille avait des traditions et des artistes. Son bisaïeul, M. Morillon, père de Mme Colombet, était doreur des équipages du roi et lié avec les peintres de la maison royale; son grand-père maternel était sculpteur-marbrier, son oncle Gabriel Colombet était peintre élève de David, et a même laissé de bons portraits de famille. Le père Suisse, qui l'avait beaucoup connu, nous en a parlé comme d'un élève distingué du grand maître. En 1814, Gabriel Colombet s'expatria pour les grandes Indes, dans un désespoir artistique : il avait vu rue Vivienne une enseigne : *Aux trois Sultanes*, peinte par un de ses camarades d'atelier; son indignation avait été si grande à la vue de cette déchéance de l'art, qu'il avait pris la résolution d'abandonner un pays où l'artiste se dégradait jusqu'à peindre une enseigne de boutique. Il partit en effet aux Indes orientales et mourut quelques années après à Chandernagor.

Un autre parent avait en ce moment un certain succès dans les expositions : c'était le peintre de paysage, Alexandre Pau de Saint-Martin, cousin germain de Mme Rousseau et oncle à la mode de Bretagne de Théodore.

Comme son père, dont il était l'élève, il faisait du paysage, fort goûté aux salons, qu'il animait presque toujours par la présence de plusieurs ânes, dans un site quelconque. Les ânes de Saint-Martin étaient passés en habitude et on le reconnaissait à cette prédilection naturaliste.

C'est chez Saint-Martin que l'enfant demandait à aller pendant ses jours de congé pour observer son oncle dans ses pratiques de peinture, quêtant de lui quelques vieilles vessies au rebut, pour s'essayer à des semblants de copies d'après les tableaux qui garnissaient l'atelier; mais il y ajoutait sans cesse le mur, les objets avoisinants et tous les détails qui se rapprochaient du sujet de son étude. L'ensemble et le Tout l'intéressaient sans cesse, et en cherchant à formuler l'image d'une chose, il aimait à la faire vivre dans son atmosphère habituelle; c'était son instinct, on pourrait dire animal, car il y revenait sans cesse.

Sa famille a conservé des croquis de Rousseau tout enfant qui

dénotent également la certitude de sa vue et la précision de son travail. Il fac-similait à la plume les traits de gravure avec une étonnante exactitude et les terminait avec cette sûreté imperturbable de travail qui fut une des formes les plus étonnantes de sa vie d'artiste [1].

Son caratère était doux, facile et affectueux, il allait souvent retrouver son cousin, Jules Bouneau, avec son père, qui habitait rue des Boulets, vis-à-vis le fameux maraîcher Marcès ; les enfants y respiraient un bon air et allaient jouer ensemble dans la ruelle aux lézards et aux sautriots. Là, Rousseau fort curieux des coléoptères et des insectes, ne prenait les sauterelles qu'avec la délicatesse d'un Hindou et ne les déposait dans ses mains que pour les voir s'envoler. Il lui arriva même de renoncer à tout jamais à toucher aux lézards parce qu'un jour la queue fragile d'un de ces animaux lui était restée dans la main : « Vois-tu, disait-il à son cousin, il ne faut plus y jamais toucher, nous leur faisons du mal. » Il se tint parole à lui-même et la crainte de faire souffrir les animaux devint avec l'âge, une sorte de fanatisme attendri. La vie même la plus inerte lui semblait un dépôt providentiel, auquel on ne devait porter atteinte; nous l'avons vu souvent se rendre l'esclave d'insectes ou de termites qui hantaient sa demeure et auxquels il ne voulait pas qu'on touchât dans la crainte de les froisser dans leurs habitudes ou leurs attractions ; et cet esprit de conservation pour tout ce qui existe, il l'étendit jusqu'aux arbres, aux plantes et aux plus infimes végétations qu'il voulait voir vivre intactes sous le souffle de la nature. La destruction était pour lui le plus funeste des malheurs ; il se rendait bien compte que tout ce qui vit, disparaît pour renaître,

1. Je possède un dessin à la plume de la première jeunesse de Rousseau, qui donne la mesure de ses préoccupations, à une époque où les phénomènes de la lumière étaient complétement délaissés. C'est une vue de la place de la Concorde et du Cours-la-Reine, avec les jardins en contre-bas dans les fossés, toute la perspective des arbres des Champs-Élysées ; les détails des constructions et jusqu'aux réverbères et aux coucous y sont très-fidèlement rendus. Ce dessin d'un enfant est plein d'hésitations quant aux formes des détails; mais les jets de la lumière, les rayons solaires et jusqu'au balancement des ombres y sont très-nettement et réellement formulés. C'est une sorte d'eau-forte à laquelle son âge mûr n'aurait ajouté que peu de chose.

mais ce n'était pour lui qu'un argument de professeur d'histoire naturelle, et son admiration se portait à une telle attitude de sensation, que la finvisible pour nos yeux, d'un être ou d'une chose, était un drame qui soulevait et indignait son cœur.

Il porta si loin cet esprit de protection qu'il se refusa toute sa vie, même dans ses excursions les plus périlleuses, à porter une arme défensive ou offensive et que sous la crainte même des loups de l'Auvergne, des ours du Jura, des chiens enragés, des taureaux furieux et des longs retours nocturnes qu'il faisait souvent à Paris et dans la campagne, il ne voulut cacher sur lui, ni pistolet, ni couteaux de défense, tant il se méfiait du mouvement qui porte l'homme à attenter à la vie d'autrui.

A sa mort nous avons trouvé dans son atelier, avec une sorte de stupéfaction, un revolver chargé; mais celui qui le lui avait donné, vint dire qu'il l'avait contraint à l'accepter, inquiet qu'il était de le voir revenir au milieu de la nuit dans les rues désertes de Paris, alors qu'on parlait d'attaques et d'assassinats, et le revolver déposé par cet ami dans un coin de son atelier, il y a dix ans, n'avait plus changé de place. Rousseau ne l'avait certainement jamais touché.

Cette aversion pour la destruction a semblé pour bien des gens une manie ou une puérilité, mais ceux qui se sont moqués de ses penchants conservateurs, ont pu voir par l'éloquence de ses paroles, que cette sensibilité outrée cachait une tendresse réfléchie. « Tout est utile dans la grande chaîne des êtres, disait-il, il ne s'agit que d'écarter ceux que nous ne comprenons pas; nous irons peut-être à eux quand nous traduirons leurs fonctions et nous connaîtrons leurs destinées. » N'a-t-on pas depuis peu de jours proclamé que le crapaud était le protecteur de nos jardins, que la taupe, le lézard, le grillon, la fourmi étaient nos alliés; que le corbeau était le gardien de nos champs en germination? L'homme s'agite dans son ignorance, intervertit l'ordre dans la nature et rompt les équilibres en troublant les compensations. Sans en tenir la solution, Rousseau sentait intérieurement la puissance du grand problème et il en respectait les éléments.

Cette sensibilité exquise et inconsciente donnait cours à une fa-

culté qui se fait rare de nos jours, l'admiration, et qui devint plus tard une puissance de production. Si Rousseau avait été frappé faiblement des phénomènes extérieurs, aurait-il eu le besoin de les reproduire ; si ses yeux n'avaient pas absorbé comme dans une aspiration bienfaisante les spectacles de l'infini, aurait-il eu la force, la patience, l'obstination de se rendre compte des lois qui régissent les énergies de la création. L'admiration, doublée d'une vaste intelligence, était donc le germe de son génie. Il n'était pas de ceux qui vivant dans le dédain et la banalité du regard se dessèchent et ne produisent que des œuvres mortes nées. « L'admiration c'est la force qui soulève les montagnes, disait-il, c'est la jeunesse intarissable de la fontaine de Jouvence, jamais je ne vieillirai tant que j'aurai mes yeux pour voir. » Il l'a bien conservée jusqu'à son dernier souffle, quand il interrogeait encore la lumière qui venait par les tristes jours d'automne visiter sa couche mortuaire. « Je guette le rayon, disait-il, qui passe à travers les peupliers et vient jusqu'à moi ; il m'apporte encore la bonne odeur des feuilles et le cri des insectes. J'ai encore à apprendre et à profiter. »

J'ai un peu anticipé sur le temps parce que j'ai tenu à libérer tout d'abord Rousseau de ces reproches de puérilités qui n'étaient après tout que la forme affinée de son amour de la création et de son culte pour elle. Je reviens à son enfance.

Son père avait pour compatriote et pour ami le statuaire Maire, qui avait entrepris avec son frère, dans un faubourg de Besançon, une industrie de scierie mécanique pour l'exploitation des forêts de la Franche-Comté. Théodore, âgé de douze à quinze ans, l'accompagna comme aide et quasi secrétaire. Le sol montagneux, les lacs, les forêts où, pour la première fois, il voyait dans leur liberté sauvageonne, les chênes, les hêtres, les sapins, les houx et les genévriers, ces essences qu'il affectionna plus tard, confondus dans une promiscuité infinie, donnèrent à ses yeux une ardente ivresse et à son esprit tout un enchaînement de réflexions.

La Flore lui apparaissait comme une figure enchanteresse qui attirait toute la virginité de ses sens. C'était le premier amour d'un jeune Faune que l'Esprit des bois convertissait au culte des Druides ;

mais l'homme et ses idées spéculatives bouillonnaient aussi en lui. Il aimait voir et voulait posséder. Aussi courait-il pour rassasier ses yeux et acquérir la science de bien voir et de bien conquérir. Les excursions de M. Maire qu'il accompagnait toujours le portaient au centre des forêts, aux endroits les plus riches en vieux arbres et en contrées inexplorées.

Il resta ainsi une année avec les experts arboriculteurs, les marchands de bois, les gardes-chasse, les gardes-vente, les bûcherons, les charbonniers, les scieurs de long, les sabotiers et toute la grande tribu des Rongeurs de forêts, faisant les écritures de son patron, le protégeant contre les attaques des antagonistes et de la concurrence et soutenant une guerre défensive et incessante contre le monde des affaires et des chiffres.

La famille possède une suite de lettres que Théodore écrivait à ses parents au milieu de ces luttes commerciales; elles caractérisent très-nettement sa lucidité et sa force de résistance dans la complication des procès et des incidents, qui assiégeaient son patron.

L'entreprise de M. Maire croula au milieu de tous ces embarras, et Théodore Rousseau regagna la maison paternelle, où on sembla le destiner à la carrière du génie civil par le noviciat de l'école Polytechnique. Mais un coup de tête bien innocent en décida autrement.

La Franche-Comté avait laissé en lui ses mirages; il en conservait quelques vues, qui n'étaient encore que les bégaiements d'un enfant; plus tranquille à Paris, il tenta son premier coup de maître et un jour seul, sans avertir personne, il achète des couleurs et des pinceaux, se rend à la butte Montmartre au pied de la vieille église que surmontait la tour du télégraphe aérien et là, il se met à peindre ce qu'il voit devant lui, le monument, le cimetière, les arbres, les murs et les terrains qui y montent. En quelques jours il termine une étude exacte, ferme et d'une tonalité très-naturelle.

Ce fut le signal de sa vocation et désormais ses parents n'y mirent plus d'obstacles.

M. Rousseau père avait pour clients des illustrations et de grands

dignitaires. Sa grande honnêteté lui avait valu un périlleux honneur. Le prince Talleyrand en partant pour Gand en 1815 lui avait fait remettre en dépôt par M. Perret, son secrétaire, une somme considérable en rentes sur l'État et des papiers de haute importance politique. A la rentrée des Bourbons le dépôt avait été fidèlement rendu et Talleyrand avait demandé à M. Rousseau ce qu'il pourrait faire pour lui.

Toute son ambition se concentrait sur son fils, et c'est à la faveur de ce puissant du jour que M. Rousseau espérait faciliter à son fils ses premiers pas dans le monde. Mais la douce obstination de l'enfant et son petit chef-d'œuvre dérangèrent ses projets de famille; on demanda conseil au cousin Pau de Saint-Martin (1826) qui l'emmena à Compiègne et lui fit faire sous ses yeux quelques études d'après nature. Au retour, Saint-Martin décida sa famille à mettre Théodore chez Rémond, considéré par lui comme le plus grand paysagiste français après Demarne.

Rousseau y goûta médiocrement l'éducation classique et la forme aride et prétentieuse qu'on imposait aux élèves. Son œil était déjà trop perspicace pour ne point démêler à l'instant tout ce que cette discipline avait d'inanité.

Aussi, comme un écolier en vacances, il s'en allait faire l'école buissonnière à Saint-Cloud ou à Sèvres chaque dimanche, où ses parents allaient le retrouver et finir la journée à la Tête-Noire ou au Bas-Meudon, et quand il pouvait obtenir un congé, Rousseau s'enfuyait à Compiègne, à Verberies, à Batigmis et à Saint-Jean-aux-Bois (1826 à 1827) et poussait une pointe vers Moret en passant par la forêt de Fontainebleau, où il s'arrêtait pour faire une étude de la grande route royale (le Pavé de Chailly, 1828 à 1829).

Le nouveau paysage naturaliste n'avait pas encore fait son explosion en France. Constable était honni par les artistes et les connaisseurs et la vie ne renaissait que faiblement sous les tentatives de Xavier Leprince, d'Enfantin, de Watelet, de Thiénon, que la froide culture de Demarne avait fait germer. C'était un tiers-parti qui tentait de fusionner l'art classique de Bidault avec les appétits d'une nouvelle génération. Rousseau, dans ses études de Compiègne, donne

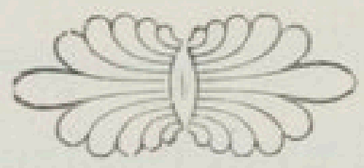
assez nettement la note de cette timide insurrection; on voit clairement que son cœur est vivement remué par la sauvagerie des bois, les demeures agrestes et la limpidité des cours d'eau, mais sa palette ne répond pas encore à ses instincts. Les terrains bien établis sont d'une égalité jaunissante, les arbres mis exactement en place et en perspective sont fluets, et le feuillé exécuté avec une minutie excessive; l'ensemble d'une distinction évidente n'est qu'une étude miniaturisée. L'apprenti tenait encore à ce vieux culte des pédants de paysage. Cependant les études de Moret sont déjà les prémisses d'un artiste d'avenir; claires et fines, elles tiennent par un fil aux tranquillités poétiques de Prud'hon. Rousseau faisait là une étape qui caractérisait sa délivrance; il sortait par la porte du plus tendre et du plus nerveux des classiques. Mais il ne s'était point encore libéré de sa chrysalide; tant il est difficile à un être imbu d'harmonies trompeuses et de systèmes affaiblis, de sortir tout d'une pièce de ce lit de Procuste.

Michalon était mort avec ses héroïques toiles décoratives et ses chevaliers errants; Rémond avait continué sa tradition et cherchait à dresser Rousseau au prix de Rome, et Rousseau, toujours docile, se prêtait à peindre l'arbre classique et à jouter de soumission pour figurer dignement au milieu d'un paysage du monde antique : *Zénobie morte dans les flots de l'Araxe, recueillie par des pêcheurs.* Ce programme était, pour Rousseau, plus qu'un logogriphe : c'était une déception pour l'élève qui se révolta contre le maître. Rémond le tançait depuis plusieurs mois de ses velléités d'indépendance et le condamnait aux copies de ses toiles classiques que Rousseau, malgré sa répugnance, exécutait avec une fidélité de trompe-l'œil et une docilité exemplaires; mais ce pensum durait trop et Rousseau, rassasié de son Mentor, se sentit le besoin d'aller retremper sa vue en plein air. « Il n'y a rien de pernicieux comme une mauvaise entrée en campagne, disait-il; j'ai été plusieurs années à me débarrasser des spectres de Rémond. » Nous le voyons alors (1829) faire des courses et des études à Dampierre, aux Vaux de Cernay où il peint avec une finesse de transparence supérieure à tous ses émules, les cascades du petit bois que visita plus tard Marilhat. Les

mauvais jours de l'hiver, il copie au Louvre des animaux de Karel du Jardin et des tableaux ensoleillés de Claude Lorrain, et il va à l'atelier de Guillon-Lethière, étudier la figure; mais il projetait une délivrance.

Alfred Sensier.

(*La suite prochainement.*)



L'Exposition de Photographie.

De simple métier qu'elle était à son début, la photographie devient un art. Nous n'entendons point parler ici de cette rivalité, dont es produits mécaniques de l'objectif semblent, avec leur perfection matérielle inouïe, menacer dans un avenir prochain les œuvres plus inégales de la peinture et du dessin. C'est surtout au point de vue tout scientifique, du renseignement sincère, de l'enquête ouverte sur toutes les configurations et les aspects de la nature, que nous aimons à considérer la photographie. Le portrait photographique, même quand il est traité par les mains d'artistes habiles et hardis comme Carjat ou Adam Salomon, ne fera jamais une concurrence sérieuse au moindre croquis, à la plus sommaire indication tracée par la main d'un maître. Son rôle, et il est des plus utiles, a été de débarrasser nos demeures et nos expositions de cette innombrable quantité d'effigies plates et ennuyeuses, dont la seule raison d'être se rattachait à la ressemblance qu'ils pouvaient quelquefois *attraper*. Ce fruit défendu, ce *rara avis*, cette ressemblance en un mot, sot mérite suivant les uns, qualité suprême selon les autres, nous en sommes aujourd'hui saturés, grâce à la photographie. Les vitrines des magasins, l'album ouvert au logis sur la table, nouvelle et charmante habitude introduite dans nos mœurs, sont tout bourrés de physionomies illustres ou modestes où la ressemblance frappante, criante, du portrait, passe à l'état de lieu commun, tant elle nous semble devenue l'une de ces conditions indispensables, dont

on ne parle même plus. L'Exposition présente que la Société française de photographie tient encore ouverte en ce moment n'a pas cru devoir faire à cette immense exhibition permanente de têtes vulgaires ou rieuses, pédantes ou sans vergogne, qui envahit nos rues jusqu'à fatiguer les regards, l'honneur d'une hospitalité qui eût certainement peu satisfait, d'un autre côté, les visiteurs, curieux avant tout de rencontrer du nouveau. Donc peu de portraits ici, et c'est heureux. Faisons une exception pour ceux qui viennent de loin comme ceux de Mme Bieber, de Hambourg, de MM. Calecki, de Cracovie, Kiewning, le Prussien : Abel Lewis, Neterville Briggs, les Anglais : Roussinoff, le Russe : des artistes allemands du Sud, MM. Unterveger, de Trente en Tyrol, Viress, le Transylvanien, et Wendling, de Vienne, parce qu'au moins il y a un certain intérêt à voir comment sous l'uniformité du costume et des manières en Europe, les traits génériques de la race persistent dans chaque population. Ce qui est, par exemple, extrêmement curieux, c'est tout un cadre rempli de têtes hongroises, jeunes pour la plupart, où sous le toquet et la coiffure toute parisienne des jeunes filles, sous les cheveux correctement peignés à l'anglaise des hommes, étincellent des regards tout pleins de cette brûlante fantaisie orientale, dont la musique des Bohémiens à l'Exposition universelle nous laisse encore dans l'oreille un écho magique et vibrant. Puis, à côté, les types du pays des pasteurs guerriers, le berger droit et fier, sous le poids de la lourde toison qui lui sert de pelisse, le paysan avec l'élégante hachette sarrazine sur l'épaule, la ceinture pleine d'armes et la moustache aiguë comme un poignard; cet autre qui peut arrêter à la course, avec son *lazzo*, bêtes et chevaux sauvages : tous bien parents, dans leur allure robuste et décidée, de ceux dont les têtes mondaines remplissent le cadre à côté, et tout cela vient de Debreczine, la patrie du célèbre, à tout jamais, Debureau l'ancien. M. Relvas, de Gollega en Portugal, nous donne dans ses études d'après le vif, un de ces chevaux, au profil busqué, au col court et aux formes épaisses, qu'on retrouve dans les portraits héroïques de l'École espagnole et qui ont fait injustement accuser ses peintres de lourdeur affectée dans le dessin des montures. Des paysages d'après nature, exposés par le même

artiste, comme le château d'*Almourol* et celui de *Leiria* semblent apportés ici pour venger le romantisme qui n'a jamais rêvé, pour ses décors, rien de plus fantastique que toute cette vérité vraie. Et que dire de l'entrée de la cour des orangers dans la cathédrale de Séville, par M. de Beaucorps? L'arc sarrazin fouillé comme un bijou d'ivoire, flanqué de statues de saints et comme timbré de l'écusson catholique, l'antique battant de la porte entr'ouverte, couvert d'un réseau de bronze, et qui roule encore sur ses gonds comme au temps de Boabdil, ont été presque rendus par la lumière et le collodion sensible, comme ils l'eussent été par le burin puissant de Piranèse.

Prise comme guide pour nous remettre en face de tous les grands souvenirs de l'histoire et de l'art, la photographie reste une chose admirable, aussi précieuse selon nous, et nous maintenons le mot, qu'a pu l'être la découverte de Laurent Coster et de Gutenberg. Grâce aux irréprochables épreuves de M. Soulier, par exemple, nous pouvons, nous autres artistes, connaître et comprendre l'arrangement intérieur des *Musées du Vatican*. Comme ensemble la réalité ne nous en apprendrait pas davantage. Ces reproductions sont bien autrement précieuses pour l'éducation générale, que ne l'est, pour lui seul, le coup d'œil distrait, donné en passant, par le voyageur fatigué. Avec une belle et sincère photographie on peut donc savourer à longs traits la jouissance du souvenir, quand on a vu les choses, et en respirer en quelque sorte le parfum, lorsqu'on ne les a point vues. La science et la pratique ont réalisé pour nous le talisman de ce tapis enchanté des quatre fakardins dont parlent les *Mille et une Nuits* et sur lequel il suffisait de s'asseoir pour s'envoler et voyager à son gré par delà les mers. Et voici par exemple, un photographe, M. Sebah, Turc de Constantinople, ce qui est bien nouveau, qui, d'un seul coup, nous transporte dans l'une des tribunes hautes de la mosquée de Sainte-Sophie. Notre regard plonge dans les profondeurs du temple; au-dessous de nous semblent planer, comme des astres, les grandes lampes étoilées qui pendent des hauteurs de la coupole. Nous distinguons tout en bas la chaire des ulémas, les tapis qui couvrent la mosaïque de marbre. En face de nous et dans

les hauteurs, à la base du dôme, entre comme une gerbe de feu, la lumière éclatante du dehors; elle s'amortit en pénétrant ici sans pouvoir illuminer l'ombre silencieuse de la voûte immense. Que vaut donc la meilleure des descriptions à côté de cette simple image que le premier venu peut aller faire en quelques instants d'après tout ce qu'il y a de moins connu et souvent de moins possible à rendre dans le détail, à l'aide du dessin le plus patiemment étudié? N'y a-t-il point là de quoi vraiment s'émerveiller? Je ne sais ce que penseront nos petits-enfants en trouvant dans l'habitude de la vie ces découvertes, ces conquêtes faites par nous à leur profit, mais pour notre propre compte, l'étonnement ne nous a point encore quitté depuis la première apparition du daguerréotype, et notre esprit ne s'habitue pas mieux à considérer de sang-froid ce phénomène d'une lumière qui peint, qu'à celui de cet impalpable miroir agité par l'imperceptible frémissement électrique qui parcourt le grand câble au moyen duquel, d'Europe en Amérique, à l'heure qu'il est, nous nous regardons parler. Et pour ce qui intéresse la photographie, ce n'est point tout encore. Progrès, applications, conséquences d'une production nouvelle et inattendue, où celà s'arrêtera-t-il? Ainsi, par exemple, les habitudes de la vision même sont bouleversées. Voici Notre-Dame de Paris, le Colisée de Rome, les Pyramides: non-seulement nous pouvons en avoir l'image dans toutes les dimensions connues, mais nous dépassons ces dimensions dans l'extrême grandeur comme dans l'extrême petitesse.

Nous avons acheté, pour 50 centimes, l'image exacte du pandémonium de l'Exposition universelle, visible sur une goutte de cristal grosse comme une tête d'épingle, et enchassée elle-même dans un porte-crayon! Ici c'est autre chose; on va chercher dans les arcanes de la nature tout ce qui échappe à nos yeux et l'on nous en donne l'image ramenée à la proportion de nos organes. M. Girard par exemple nous montre la bouche d'une mouche ordinaire, large comme une pièce de cinq francs. Vous croyez que c'est là tout : erreur, on peut aussi bien vous la faire apparaître grosse comme une maison. Et si l'image primitive bien nette, est éclairée par une lumière suffisamment intense, dans un appareil optique con-

venable, on poursuivra les découvertes physiologiques dans la complication merveilleuse de cet infiniment petit.... jusqu'où ? Mais, peu importe ; ce qui est essentiel à savoir, c'est que cette image si démesurément agrandie pourra être fixée à son tour, et l'apparition devenir une réalité ; que la découverte du savant pourra être enregistrée à tout jamais et contrôlée ensuite par le premier observateur venu. Quel meilleur, quel plus sûr moyen de recherche de la vérité en toute matière.

Revenons aux beaux-arts qui seuls doivent être en cause ici. Passer de la dimension la plus grande à la plus réduite, n'est plus qu'un jeu pour la photographie. Dès lors possibilité de rapporter dans sa poche, à l'état pour ainsi dire d'extrait, de quintessence, non-seulement tout ce qui s'apprécie par la vue, monuments, types humains, paysages, œuvres d'art, mais aussi tous les effets les plus fugitifs que, sous la lumière, le mouvement de la matière dessine pour nos yeux, dans l'espace : le nuage qui se déchire, l'ouragan qui fait tourbillonner la neige au flanc des Alpes, les cataractes du ciel qui s'ouvrent, les vagues qui déferlent, le navire secoué par la tempête ou glissant sur la mer tranquille, la fumée du vapeur qui se déroule et s'efface, l'éclair qui déchire la nue ; quoi encore ? la foule qui bruit et circule, le pas rhythmé de la troupe qui passe, le galop du cheval, le vol de l'oiseau, le geste et le sourire de votre gentil bébé, madame ; tout cela, la photographie le saisit et le conserve. Pour combien de temps ? c'est naturellement la question que chacun s'est posée au fur et à mesure que les conquêtes du nouvel art s'étendaient plus loin et devenaient plus incontestables.

A toute chose lumineuse il y a un côté d'ombre. Ici l'ombre, le vice de la photographie c'est, ou plutôt c'était, l'instabillité. Rien jusqu'à présent n'a mis d'une manière plus saisissante en évidence tes questions capitales de la perfection et de la durée en photographie, qu'une Exposition comprise et dirigée comme celle que nous signalons à la curiosité de nos lecteurs. La sincérité absolue de l'image photographique est d'abord démontrée sans réplique par les séances d'amplification que M. Martin Laulerie, le représentant dévoué de la Société organisatrice, répète ici plusieurs fois chaque

jour, avec une infatigable activité. Traversée par la lumière oxhydrique de M. Tessié du Motay, une épreuve grande comme le creux de la main couvre de son image, amplifiée à l'aide des appareils de MM. Dubosq et Molteni, la surface d'un écran de quatre mètres de côté, c'est-à-dire de *seize mètres* superficiels. Dans cette proportion d'agrandissement, il semble que les défauts du dessin photographique doivent s'exagérer au point de ne plus laisser apercevoir ce qu'il contient de net et d'accentué. Eh bien, il n'en est rien, et le spectateur étonné voit apparaître et disparaître sous ses yeux, dans une lumière magique, la perspective des villes, le détail sculpté des monuments, la profondeur des plans qui se succèdent dans le paysage, avec la même implacable précision que sur les petites images qui servent au stéréoscope. Telle est l'image primitive, telle est sa reproduction amplifiée, ni plus ni moins. Les vues d'Égypte : le Nil silencieux entre ses rives peuplées seulement de souvenirs, la nécropole abandonnée des anciens califes, près du Caire, et surtout les colosses d'Issamboul, effigies du grand Sésostris que la curiosité des touristes déblaye peu à peu du linceul de sable où elles dorment depuis trois mille ans, sont, ainsi vus et agrandis, des spectacles émouvants où tout autre chose que la curiosité trouve amplement son compte. Les brumes qui voilent les tours féodales du château de Windsor conservent au paysage anglais ses douces harmonies et résistent aussi bien à cette redoutable épreuve de l'agrandissement en projections éclairées, que les contours le plus nettement découpés sur les pierres, par les ardeurs du soleil de l'Afrique.

Une autre surprise de cette Exposition, ce sont les vues stéréoscopiques et surtout celles qui surprennent dans les froides solitudes des glaciers, les mystères de ces cavernes transparentes de cristal, sur la blancheur exagérée desquelles toute couleur humaine, figures ou vêtements, marque en noir foncé. Ces enchantements du givre diamanté, l'éblouissante blancheur de la neige, les arêtes vives des glaçons noyés de lumière, tout cet ensemble de pureté symbolique extra-terrestre à côté duquel tout ciel est gris, tout nuage est lourd, toute vie impossible, ce qu'enfin notre grand

Balzac a entrevu dans ses rêves de *Séraphitus-Séraphita,* ce spectacle idéal, nous le tenons là, enfermé dans cette toute petite boîte contre laquelle nous venons coller notre œil : n'est-ce point vraiment une merveille?

Rentrons dans l'Exposition pour y trouver des choses qui nous rapprochent au moins de l'humanité, et admirons ces paysages de MM. Cuvelier d'Arras, Jeanrenaud, Taylor, Harrison, artistes voyageurs, amoureux des solitudes, qui ont suivi entre les haies verdoyantes le cours du clair ruisseau reflétant le soleil, surpris dans les ténèbres du bois touffu l'eau chargée de nénufars et endormie sous la feuillée; plus loin, nous les retrouvons dans l'allée ombreuse qui s'enfonce au plus épais du taillis, ou bien sous les hauts platanes au tronc zébré d'argent; ici l'hiver est venu : les chênes dépouillés semblent agiter leurs fortes ramures et s'appeler les uns les autres dans la clairière, où l'œil les distingue, un par un, dans leurs groupes confus comme ceux d'une armée en déroute. Puis la saison change; sur la chaumière moussue se déroulent les guirlandes de la vigne-vierge et du houblon; les masses de verdure s'arrondissent à l'entrée de la forêt, ou drapent comme d'un tapis de velours les coteaux lointains : la verdure, écueil du photographe inhabile qui, il n'y a pas bien longtemps encore, prétendait que, dans ses images, le vert gai de l'herbe, la tendre nuance des jeunes feuilles, le vert profond des chênes, devaient se traduire également, partout et toujours, par du noir. Les praticiens habiles et patients en ont appelé de cette condamnation prématurée, et dégagent, à qui mieux mieux aujourd'hui, les végétations qu'ils reproduisent, de ce triste voile de deuil. M. Lavalard, au Bas-Meudon, M. Aléo, en Corse, ont su aborder et traduire ces nuances infinies et si douces à l'œil, des grandes masses de verdure qui se succèdent, s'enchaînent et se confondent, dans les paysages boisés.

Leçon pour tous nos peintres, sujet de découragement et de déception pour quelques-uns, que cette remarquable exposition de paysages. Disons tout de suite que, si la reproduction naïve des ciels reste encore le côté faible pour quelques-uns de nos habiles photographes, nous pouvons citer les marines instantanées de

M. Soulier comme ayant résolu ce problème, de fixer les silhouettes mouvantes des nuages. Ce qui est facile lorsqu'on n'a devant soi que l'espace, l'air et l'eau, devient d'ailleurs beaucoup moins praticable, surtout dans de grandes dimensions, lorsqu'on veut obtenir l'apparence de la végétation, infiniment moins éclairée, à cause de sa couleur et des accidents de sa forme, que ne peut l'être le ciel et l'eau qui le reflète et le réfléchit.

Rien n'échappe donc plus à l'objectif du photographe. La collection des clichés et dessins existant actuellement dans le monde, est déjà un véritable trésor. La reproduction de milliers d'images semblables, à l'aide d'un seul cliché, est un fait acquis, chacun sait cela. Mais le temps a prononcé, contre ces images si faciles à obtenir, un arrêt qui semblait, il y a quelque temps encore, irrévocable ; elles sont éphémères, ou plutôt, leur durée est tout à fait incertaine. Ainsi, d'un côté, types de plus en plus parfaits, de l'autre, épreuves instables et, par conséquent, dépréciation de l'emploi des dessins photographiques pour toute publication de bibliothèque et pour tout emploi sérieux, tel est, du moins tel était l'état de la question il y a quelques années, car, savants, artistes, inventeurs, simples curieux même, tout le monde s'est ému d'un pareil état de choses : on a essayé, cherché et finalement trouvé des moyens, déjà très-suffisants, de douer l'image photographique de la solidité qui lui manquait.

Les nouveaux procédés se divisent en deux classes : 1° ceux qui ont pour but d'obtenir à l'aide du cliché photographique une planche de métal ou une pierre pouvant fournir sous la presse de l'imprimeur un nombre considérable d'épreuves par les moyens ordinaires d'encrage.

2° Ceux par lesquels on obtient un nombre illimité d'épreuves, sans employer le mécanisme connu de la presse, mais où l'on se sert, pour l'encrage, des matières colorantes usitées journellement en typographie et dans toute l'industrie des impressions en général.

Le but définitif des deux ordres de procédés est le même : on se propose d'obtenir l'image photographique dessinée sur le papier, à l'aide de matières colorantes sur la solidité desquelles on peut

compter; en un mot, au tirage chimique ancien, où les couleurs se forment toutes seules sous l'influence de la lumière par une décomposition dont on n'est pas sûr de maîtriser les effets, on substitue aujourd'hui une impression purement mécanique au moyen de laquelle on dépose sur papier des couleurs ordinaires, préparées à l'avance et dont on connaît la stabilité.

Dans la première classe de procédés, la méthode la plus ancienne est celle de la gravure sur cuivre, obtenue à l'aide d'un cliché. M. Nicéphore Niepce, l'inventeur de la photographie, la pratiquait, quoique très-imparfaitement encore, il y a près de cinquante ans. Mais cet illustre inventeur n'avait pas à sa disposition le cliché de verre portant cette image transparente dans les ombres, opaque dans les noirs, inventée par son neveu, M. Niepce de Saint-Victor, qui sensibilisa d'abord l'albumine; à l'albumine succéda le collodion, proposé par M. Archer, en Amérique, et de l'emploi duquel datent ces magnifiques et incessantes applications nouvelles de la photographie, dont nous trouvons ici tant de beaux spécimens. Aujourd'hui même, M. le capitaine d'état-major de Milly, employé par le Ministère de la guerre à la confection des cartes militaires, pratique avec le plus grand succès la méthode trouvée autrefois par M. Niepce l'ancien.

Cette méthode est basée sur la découverte d'un vernis capable de résister à la morsure de l'acide et qui se trouve en même temps être photogénique, c'est-à-dire sensible à l'action de la lumière. On étend sur le cuivre une couche mince de ce vernis et on l'expose au jour sous un cliché portant l'image à graver. Le vernis devient dur et insoluble partout où il correspond aux transparences du cliché; partout au contraire où il a été préservé par l'opacité des traits de l'image, il est resté soluble dans le liquide qui a servi à le délayer primitivement. Avec ce liquide on lave la couche impressionnée; les parties solidifiées par la lumière restent sur le cuivre et correspondront à certaines parties du métal mis à nu, comme il l'est ordinairement par la pointe du graveur à l'eau-forte. Il ne reste plus qu'à faire mordre par l'acide le cuivre ainsi préparé.

Les deux vernis généralement employés sont : 1° le bitume de Ju-

dée délayé dans une essence ; 2° la gélatine dissoute dans l'eau et additionnée de bichromate de potasse. C'est M. Talbot, qui le premier s'est servi, pour la gravure sur acier, de ce second vernis, dont plus tard on a tiré des applications toutes différentes et des plus extraordinaires, comme on peut s'en assurer à cette Exposition même.

M. Baldus réussit très-bien la gravure photographique sur acier, mais il a été dépassé par M. Garnier, honoré de la grande médaille d'or à l'Exposition universelle et dont nous retrouvons ici, avec une excellente reproduction réduite de la France en relief de M. Sanis, la superbe planche du *Château de Maintenon* qui, au champ de Mars, a si fort étonné tous les amateurs.

M. Amand Durand, qui joint à son habileté de photographe un remarquable talent de gravure, expose des reproductions d'après des planches ou des dessins de maîtres anciens, très-précieuses. Comme dans ce mode de gravure photographique on obtient à volonté les blancs ou les noirs d'une image en creux sur le métal, selon qu'on se sert d'un cliché de cette image positif ou négatif, on comprendra que, si l'on prend pour modèle une gravure en taille-douce, on puisse à volonté en obtenir la reproduction en planche gravée par des traits en creux, ou par des traits en reliefs, pouvant s'imprimer typographiquement, comme la gravure sur bois. M. Amand Durand a créé, en opérant ainsi, des reliefs, en reproduisant une gravure d'après Van-Dyck et des croquis à la plume de Raffet, qui peuvent figurer dès lors, comme illustrations, dans un texte quelconque.

Si, au lieu d'appliquer le vernis sensible sur une planche de métal, on l'étend sur une pierre lithographique, on pourra obtenir sur cette surface, perméable à l'eau, un dessin réservé imperméable, et qui pourra s'encrer au rouleau. M. Marie, en répétant plusieurs fois cette opération, à l'aide de clichés faits d'après la même image à des intensités différentes, a pu imprimer ainsi et successivement une photographie en plusieurs couleurs.

M. Arosa, cessionnaire des brevets de M. Tessié du Motay, emploie également le vernis à la gélatine pour une impression lithographique dans laquelle la couche de gélatine, spongieuse dans les

blancs préservés, n'est point lavée, et reste à l'état humide à côté des parties noires du dessin qui ne peuvent se mouiller ; ce vernis équivaut donc à une pierre lithographique de minime épaisseur; on l'étend sur une planche métallique et il peut fournir sous le rouleau un certain nombre d'épreuves ; avec l'une de ces épreuves, on peut alors faire ce qu'on appelle un *report* sur une vraie pierre lithographique et recommencer un nouveau tirage, un peu moins fin peut-être que les épreuves mères, mais très-suffisant pour les besoins de la science et de l'industrie. Témoin l'utile publication de l'*Herbier de la France*, et les *modèles d'ornement*, d'après le relief, très-bien édités, par M. Arosa.

La seconde série des procédés de tirage où l'on n'emploie, ni la morsure à l'acide pour creuser les planches, ni la presse ordinaire pour les imprimer, est brillamment représentée ici par MM. Jeanrenaud et Braun. M. Jeanrenaud a tiré lui-même par la méthode des simples lavages, les charmantes vues dont il a pris les clichés d'après nature. M. Braun, qui a créé dans de grandes proportions une belle industrie d'art, nous donne un extrait du véritable Musée qu'il édite en reproduisant, avec leurs teintes naturelles, tous les meilleurs dessins des grands maîtres que renferment les premières collections de l'Europe.

Cest ici que l'emploi de ce vernis à la gélatine bichromatée amène des applications extrêmement curieuses. Si on incorpore à ce vernis un certaine quantité de couleur finement broyée et qu'on étende la couche sensible, ainsi colorée dans son entier, sur une feuille de papier qu'on expose ensuite à la lumière, sous un cliché, que se passera-t-il? Après une exposition suffisante, l'image du cliché se sera imprimée sur cette couche colorée, mais on ne la verra paraître qu'en lavant le papier à grande eau. Certaines parties du vernis, correspondant aux noirs du modèle et aux transparences du cliché, seront devenues insolubles, on le sait; au lavage elles resteront attachées au papier, en retenant la couleur : les autres, au contraire, celles qui sont préservées par les opacités du cliché négatif qui forment les blancs, vont se dissoudre et laisser reparaître le papier du fond, dans toute sa pureté.

MM. Marguet et Dauphinot, à Reims, ont fait de ce procédé, dit *au charbon*, d'excellentes applications. Ils publient ainsi les pièces d'orfévrerie religieuses les plus rares, extraites du trésor de la cathédrale de Reims, et en reproduisent, sans la moindre altération, les plus délicates ciselures.

On le voit, dans cette méthode des lavages désignée sous le nom de procédés au charbon, l'image photographique proprement dite est faite sur un vernis qui, incolore et inerte par lui-même, ne sert qu'à retenir et fixer, comme en teinture un mordant, les couleurs ordinaires et variées qu'on y incorpore à volonté. Dès lors la solidité de pareilles images ne peut plus être mise en doute, puisqu'elle est la même que celle de la peinture, de la gravure et de l'imprimerie, où couleurs et noirs adhèrent au papier par l'intermédiaire de l'huile plus ou moins additionnée de résine.

Mais ce n'est point tout encore. Considérée à un autre point de vue la couche de vernis gélatineux bichromaté présentait depuis longtemps à l'observation un phénomène singulier. Si après l'avoir impressionnée à la lumière, sous un cliché, on commence à la laver dans l'obscurité, les parties réservées se gonflent sous l'action de l'eau froide et reproduisent l'image contraire à celle que porte le cliché, en bas-relief, où soit les clairs, soit les ombres du modèle, sont traduits par des saillies, selon que l'on a employé un cliché négatif ou positif. Si l'on vient à mouler ces reliefs avec du métal, on aura ainsi une excellente gravure en creux dont les profondeurs inégales donneront aux teintes toute la variété de ton nécessaire.

Ce moulage de l'épreuve photographique originale ainsi transformée en bas-relief a été pratiqué en galvanoplastie par M. Lefman graveur, il y a quelques années, puis repris dernièrement par M. Drivet, qui le pratique avec une véritable supériorité. La planche qu'il livre à l'imprimeur en taille-douce n'a point été creusée par lui, comme on le fait, à l'aide du bitume, mais bien, formée de toutes pièces et moulée à forte épaisseur en excellent cuivre, par les procédés galvaniques. Son exposition où se trouvent des portraits, des paysages de M. Jeanrenaud, des morceaux d'architecture et des dessins de maîtres est des plus intéressantes. Un léger pointillé

ou *grain*, nécessaire pour les facilités de l'impression, altère cependant quelque peu la qualité des demi-teintes légères dans les reproductions d'après nature.

Mais voici venir une autre méthode de moulage et d'encrage, celle de M. Woodbury, exploitée en grand par MM. Goupil, sous l'intelligente et active direction de M. Rousselon, directeur de leur usine d'Asnières. Ici nous sortons complétement et pour le moulage de la planche métallique, et pour l'encrage, de tout ce qui a été connu, étudié, préconisé jusqu'ici. C'est encore le relief gélatineux, mais durci, qui, pressé contre une plaque de plomb, avec une force de deux cent cinquante mille kilogrammes, sert à M. Rousselon à obtenir une planche en creux. — Sur cette planche posée à plat on verse une encre transparente : on applique et l'on maintient pendant quelque temps sur cette encre sirupeuse une feuille de papier, l'excédant de l'encre colorée s'échappe sur les quatre côtés de l'image par l'effet de la pression et l'on obtient ainsi, sans avoir essuyé la planche encrée comme on est obligé de le faire en taille-douce, une épreuve d'une fidélité et d'une pureté admirables.

Le directeur de l'Exposition, M. Martin Laulerie, donne chaque jour, avec une grande lucidité d'expressions et une connaissance parfaite de la matière, des démonstrations pratiques de cette invention, dont les appareils fonctionnent sous les yeux mêmes des spectateurs. Il joint de plus à ces conférences familières et instructives l'exhibition de dessins d'ornement obtenus sur plaques d'argent, en couleurs naturelles, par M. Niepce de Saint-Victor. Un grand intérêt s'attache donc à cette Exposition de la Société française de photographie où, à côté des progrès si utiles réalisés par la science, les artistes sont sûrs de retrouver dans les magnifiques reproductions de peintures et de dessins de maîtres par MM. Fierlants et Braun, ces souvenirs et cet écho du grand art au profit duquel nous serions heureux de voir aboutir tout ce mouvement d'applications pratiques.

J. GRANGEDOR.

THÉATRES

REPRISE DU PROPHÈTE

L'Opéra a repris *le Prophète*. Bonne idée, a-t-on dit, et mauvaise reprise. Bonne idée, parce qu'il n'y a peut-être pas un ouvrage du répertoire qui permette mieux d'étaler les splendeurs de la mise en scène de notre premier théâtre de musique, et que c'est surtout cela qui attire les étrangers, fort nombreux à Paris pendant la saison d'été. Mauvaise reprise, parce que les acteurs, et spécialement M. Villaret, loin de se rapprocher de la perfection, n'ont même pas été à la hauteur des souvenirs laissés par leurs devanciers.

La première représentation du *Prophète* eut lieu en mai 1849 à l'Opéra, qui s'appelait alors le Théâtre de la Nation. L'œuvre avait été livrée depuis longtemps à la direction ; diverses circonstances, en outre de la difficulté des études, avaient retardé l'heure de la représentation jusqu'à cette époque troublée. La critique d'alors fit honneur ou reproche à M. Scribe, auteur du libretto, d'allusions aux événements du jour, allusions dont il était fort innocent, ayant écrit son opéra avant la révolution de 1848. Ce n'en fut pas moins une des causes du succès de l'opéra du *Prophète*, succès incontestable, mais qui fut moins franc que celui de *Robert le Diable* ou des *Huguenots*, pour des raisons que nous essayerons de dire tantôt.

L'interprétation du *Prophète*, à la création, quoique supérieure à

ce qu'elle a été depuis, ne satisfit pas non plus entièrement les amateurs sévères, encore pleins du souvenir de Nourrit et de M. Duprez. M. Roger, enlevé à l'Opéra-Comique où il avait obtenu ses plus beaux triomphes, tenait le rôle de Jean de Leyde. Déjà sa voix était impuissante, et ce n'est qu'en tremblant qu'on le voyait aborder le final sublime du troisième tableau, quand il chante à l'armée des anabaptistes un cantique pour proclamation. Dans la scène de la cathédrale, sa pantomime parut excessive, bien qu'il n'en fût pas encore arrivé à mêler les grimaces du magnétiseur, en face d'un sujet rebelle, aux gestes du comédien. Mme Castellano, qui jouait le personnage de Berthe, y était insuffisante et exagérait encore ce que les morceaux confiés à sa voix ont parfois de désagréable et de pointu, si l'on me laisse dire ainsi. Il est vrai que les trois anabaptistes, MM. Levasseur, Euzet et Gueymard, étaient excellents; ce dernier y commença sa réputation aujourd'hui éteinte. Quant à Mme Viardot, pour qui avait été écrit le rôle de Fidès, elle s'y montra, avec des défaillances physiques, la grande artiste que l'on sait, et que n'ont fait oublier ni Mme Stoltz, ni Mme Borghi-Mamo, ni Mme Alboni, ni d'autres encore qui après elle ont tenu le rôle avec honneur.

Il serait excessivement curieux de connaître la part que Meyerbeer a eue à la composition du livret du *Prophète*. La donnée en est historique, et c'est, quant au fonds, l'histoire d'un nommé Bokoed, fils d'un bailli de la Haye, qui après une vie d'aventures comme il était encore possible d'en mener en Europe au seizième siècle, s'était établi à Leyde. Là, il s'était fait cabaretier et s'était marié. A ses moments perdus, il étudiait la théologie qui bouleversait tous les esprits en Allemagne, et prêchait en amateur. Ses succès l'appelèrent à Munster, et quand l'évêque en eut été chassé par le peuple, Jean Bokoed fut proclamé roi. Il marchait dans la rue, couronné d'un diadème d'or, et portant sur la poitrine, comme le père Enfantin, un collier symbolique, auquel était attaché un globe où l'on lisait ces mots : « Je suis le roi de la Justice. » Une ceinture d'or retenait sa robe flottante, avec une inscription où il était dit : « La puissance de Dieu est ma force. » Il est vraisemblable que le pouvoir ab-

solu tourna la tête à ce chef populaire, comme il arriva plus tard à Masaniello; car, prenant Salomon pour modèle, il s'entoura d'un sérail de jolies et pieuses anabaptistes, jusqu'au jour où il périt, non pas debout et la coupe en main comme Sardanapale, mais misérablement torturé par l'évêque de Munster qui avait reconquis sa ville.

Avec ce fonds, M. Scribe a écrit un livret où l'on retrouve son habileté de main ordinaire. Mais est-ce bien lui qui avait découvert ce sujet fécond en développements magnifiques? Est-ce bien lui qui avait volontairement donné à l'amour un rôle subalterne dans son œuvre? La critique lui reprocha vivement ce parti pris. L'amour, dirent les critiques les plus autorisés, non sans un peu de niaiserie doctrinale, *doit* être le fonds de toute œuvre lyrique. Cette opinion était plutôt, si l'on y réfléchit, celle de Scribe que celle de Meyerbeer. Et l'on peut supposer au moins, à défaut de preuves certaines, que ce fut le musicien qui imposa au poëte le cadre d'une œuvre où l'amour cède la place aux grandes scènes historiques et populaires et s'efface devant la politique et la religion, rappelant beaucoup, par sa contexture générale, l'opéra de Rienzi, qu'on jouait déjà en Allemagne.

Les adversaires de Meyerbeer lui ont reproché, entre autres choses, de ne pas avoir été un maître original et primesautier. Il a procédé de Weber à la fois, et de l'école italienne et pour rien on le flétrirait de l'épithète d'éclectique. La vérité c'est que Meyerbeer s'est toujours tenu très au courant des idées et des mouvements intellectuels de son époque. Esprit modéré et critique, il avait avant tout les goûts d'un historien; ce n'est que deux ou trois fois peut-être qu'il a atteint à l'éloquence de la passion. Il le savait, et voulait pour sa musique un autre terrain que l'amour pur. Sans être tombé dans les complications scéniques inutiles et souvent obscures de M. Wagner, il tenait grand compte des efforts tentés pour rompre le moule trop étroit où s'enfermait la musique italienne, faisant succéder duos et cabalettes, et se souciant peu d'atteindre à la vérité et au style historique dans de grands ensembles. Ces préoccupations, parfaitement légitimes, ont sans doute donné naissance

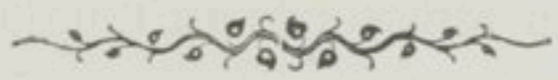
à la conception du *Prophète* et nous avons lieu de croire qu'elles furent celles du musicien plutôt que celles du poëte.

Elles aident assez à expliquer comment cet opéra n'a pas obtenu le succès populaire des *Huguenots* ou de *la Favorite*, où l'action est nettement circonscrite entre trois ou quatre *héros*. Les héros sont notre manie. M. Michelet, dont le génie est consanguin de celui de Meyerbeer par l'intuition de la couleur historique qui leur est commune, a eu beaucoup de peine à faire admettre que, dans le drame de la Révolution française, le principal personnage fût le peuple. A la scène, nous sommes très-rebelles aux actions multiples où chaque personnage joue un rôle un peu effacé qui se fond dans un ensemble. Nous ne goûterions ni l'acte du camp dans *Wallestein* ni celui du forum dans *Julius Cæsar*. Il faut, pour nos habitudes, que tout mouvement se personnifie en un seul homme, suivi de quelques figurants, pour garnir le fond de la scène et laisser souffler le ténor entre deux morceaux de bravoure. Les scènes historiques de M. Prosper Mérimée, si belles, si complètes, si réelles, sont par nous, du premier coup, jugées injouables. Or, elles ressemblent tout à fait à l'opéra du *Prophète* et l'on y trouve les mêmes partis pris artistiques.

Ceci dit, pour expliquer la défaveur relative qui pèse sur *le Prophète*, nous n'insisterons pas sur les beautés incontestées et de premier ordre qu'il renferme et qui ont, en définitive, permis de lui laisser une belle place au répertoire. La magnificence de la mise en scène suffirait d'ailleurs à elle seule pour y attirer le public. Cette fois encore, on ne peut que louer l'exactitude des décors, l'éclat des costumes, la belle ordonnance des ensembles. Le ballet intercalé dans l'opéra est à lui seul un éternel chef-d'œuvre. On raconte qu'un musicien impertinent se proposa un jour à Meyerbeer pour écrire la musique de ses ballets. « J'ai la mauvaise habitude de les composer moi-même pour m'y exercer, » répondit le maître en souriant. Nulle part peut-être, il n'a montré autant de grâce originale que dans la valse du premier acte et dans le ballet des patineurs. La reprise actuelle a, en outre, permis d'exhiber un couple de danseurs suédois ou anglais, je ne sais plus au juste, d'un mérite sin-

gulier, M. Elliot et miss Frederika. Ils dansent et patinent avec cette élégance un peu lourde et cette mollesse froide qu'on trouve aux patineuses des maîtres flamands. Ce n'est pas sans quelque terreur que les amateurs de ballets avaient vu ouvrir les portes de l'Opéra à ces artistes exotiques, que la direction, usant de ses droits régaliens, a enlevés à une scène de genre infime. Il y a, à l'orchestre de l'Opéra, des fanatiques qui admettent volontiers qu'une danseuse se dénude complétement en exécutant des pointes audacieuses et qui crient au scandale si une Espagnole y vient essayer les lascives et adorables torsions de ses reins. Ces défenseurs outrés de la danse noble, ces tenants de la danse française ont-ils été désarmés par la fantaisie charmante du ballet du *Prophète?* Tout ce que nous savons, c'est que dans la belle salle du soir de la reprise, personne n'a marchandé ses applaudissements et ses bravos.

Henry Fouquier.



Restauration de la Coupole

DE LA BIBLIOTHÈQUE DU SÉNAT, AU LUXEMBOURG

Eugène Delacroix, vers 1842, et jusqu'en 1846, a exécuté les peintures qui ornent la coupole de la Bibliothèque de la Chambre des Pairs (aujourd'hui le Sénat). Elles représentent les *Limbes* décrits par le Dante, où sont réunis, dans les champs Élysées, les grands hommes de l'antiquité avant l'avénement du christianisme. Sous la coupole quatre pendentifs en camaïeux représentent : La Philosophie, l'Éloquence, la Théologie et la Poésie. Enfin, au-dessus de la grande fenêtre de la bibliothèque qui s'ouvre sur l'avenue de l'Observatoire, Delacroix a figuré Alexandre après la bataille d'Arbelles, recevant la famille de Darius, et, lorsqu'au milieu des trophées de sa victoire, il fait déposer les poëmes d'Homère dans un coffret d'or que ses soldats viennent de trouver dans la tente du roi des Perses.

L'œuvre de Delacroix avait été d'abord préparée en grisaille sous ses yeux et d'après ses dessins, par M. Lassalle-Bordes et aussi, je pense, par MM. Férussac, Leger-Chérelle et Planet, élèves formés dans son atelier, excepté M. Lasalle qui avait été élève de Larivière. MM. Valmore et Henri Pierret l'assistèrent à la fin du travail et préparaient sa palette. L'œuvre a été exécutée pour la grisaille par le procédé ordinaire de l'huile et terminée pour la coloration, en y mélangeant à la couleur broyée à l'huile, de la cire, système mixte qui permet de donner toute la puissance de la peinture en conservant la limpidité et la franchise du ton.... Aucun luisant

ne se produit, et, comme disait Delacroix, « on peut lire ma peinture partout. »

Dans la nuit du 5 au 6 mai 1868, la coupole peinte s'est détachée de la voûte, sans que le moindre indice ait put faire supposer la menace d'un pareil accident. Les toiles qui composaient la coupole sont tombées sur le plancher d'une hauteur de vingt-cinq à trente-huit pieds. Vers deux heures du matin une ronde de nuit était passée et le plafond était encore à sa place. De deux à quatre heures la destruction était consommée.

A neuf heures du matin, M. de Chenevières, conservateur du Musée du Luxembourg, M. Constant Dufeux, architecte du palais, avisaient au moyen de coordonner par fragments, avec le moins de dégâts possibles, cette immense toile. On commença par pratiquer des coupures aux endroits les plus lacérés, car pour organiser et rétablir à sa place cette masse considérable, qu'on ne pouvait rouler dans son ensemble, il était indispensable de la diviser en plusieurs portions pour la reconstituer ensuite dans sa forme sphérique, qui figure l'intérieur d'une vaste calotte.

Les dégâts se sont produits en deux actes : 1° par le détachement subit et général des toiles qui se rattachaient toutes entre elles par un système de suppositions, à chaque vide d'intersection; 2° par la détérioration en fragments innombrables de la peinture, se soulevant par écailles.

Les causes sont probablement dues, quant au détachement de l'ensemble, à l'emploi de la colle de seigle comme moyen d'adhérence entre la toile et le mur, autrement dit pour l'opération du *marouflage*, et, quant aux soulèvements par écailles, à la préparation ou *impression* de la toile elle-même sur laquelle Delacroix se proposait de peindre.

La colle de seigle fournit une ressource : celle de pouvoir faciliter le détachement de la toile et de la transporter, mais elle donne aussi à l'humidité la possibilité de s'introduire entre le mur sur lequel on l'applique, et le corps qui lui est adjoint. Et, en effet, on a constaté que les parties exposées aux pluies du sud-ouest s'étaient séparées les premières de la voûte, et des traces

d'humidité ont été remarquées à cette même exposition. Ce que voulait Delacroix, c'était en quelque sorte une toile mobile, qu'on pût enlever, si le mur menaçait ruine, et c'est pour ce résultat qu'il fit employer la colle de seigle pour l'application de ses toiles sur le mur, non-seulement à la Bibliothèque de la Chambre des Pairs, mais au Louvre, à l'hôtel de ville et à Saint-Sulpice.

Quant à la préparation ou impression de la toile, Delacroix n'était pas homme à ménager ses précautions, et il en a sans doute suivi l'opération avec soin; mais le système en était défectueux, en ce que l'impression était trop lisse et ne donnait pas à la peinture de bonnes conditions pour faire corps avec la toile. On a pu en avoir la preuve après la chute de la coupole, en se rendant compte du travail de décomposition par effrittement. Pour être mieux compris, ces détériorations donnaient assez l'effet d'un gâteau feuilleté de pâtisserie qui se soulève et se détache en milliers de petits fragments.

Le grand œuvre de Delacroix s'était accompli par trois zones horizontales. La première zone qui règne sur la corniche par un développement de vingt-cinq mètres dans son pourtour, avait une bonne impression rugueuse, mais souple, et qui a peu souffert. La seconde zone formée de dix fragments de toile lisse, très-réfractaire aux conditions d'adhérence, produisait au moindre mouvement ou au plus léger pli de la toile, des détachements infinis. La troisième zone n'était pas dans de meilleures conditions, et elle a souffert comme la seconde. Ainsi la toile si elle avait été partout rugueuse, et préparée en aspérités, n'aurait pas laissé échapper les milliers de petits fragments que son défaut d'homogénéité laissait perdre à la peinture.

La restauration de ce grand travail a été confiée à M. Pierre Andrieu, élève et seul collaborateur de Delacroix, depuis 1845, dans tous ses grands travaux décoratifs, du Louvre, de l'hôtel de ville et de Saint-Sulpice, et que le maître a institué, en quelque sorte, par son testament, son héritier artistique. De son vivant Delacroix lui avait fait restaurer son *Dante aux enfers* et son *Sardanapale*. M. Andrieu retoucha ces deux toiles célèbres sous ses yeux,

et après la mort de Delacroix, l'administration du musée confia à ce même peintre les retouches à faire au plafond de la galerie d'Apollon. On ne pouvait donc choisir plus logiquement.

Ce grand travail de reconstitution a duré quatorze mois. La mise en place s'est opérée de la façon la plus heureuse. Les fragments de toiles sont tous venus s'unir sans le plus petit mécompte; tout s'est ajusté sans déviation. Le marouflage a été pratiqué par le procédé du blanc de céruse qui donne la certitude d'une adhérence complète et assurée, sous la direction de M. Andrieu, par M. Chapuis associé de M. Mortemart. La restauration artistique a été longue, minutieuse et délicate. M. Andrieu a été six mois à reprendre les tons, les traits, les lacérations et les parties compromises. Dire dans quelles parties son pinceau s'est promené, et comment l'élève de Delacroix a suppléé son maître, nous serions impuissants à les signaler. Il faut que l'élève se soit étrangement incarné dans le maître pour avoir ressuscité à ce point sa palette et ses accents. Nous avons examiné de près, monté sur les échafaudages qui permettent de toucher à la peinture, où pouvaient se produire les reprises du travail, et nous n'avons été occupé qu'à admirer l'œuvre du maître, sans préoccupation de ses anciennes blessures. Nous ferons compliment à M. Andrieu d'avoir pu faire disparaître aussi finement les anciennes cicatrices. Nous voudrions que les chefs-d'œuvre de nos musées puissent trouver d'aussi pieux serviteurs. Mais pour arriver à une telle restauration, il faut avoir vécu avec l'homme lui-même et être saturé de ses traditions, de son esprit, de la direction de son travail, et des mystères de sa palette. Voilà pourquoi les restaurations possibles pour les fils pieux et les ardents serviteurs, sont impossibles pour les arrière-petits-neveux.

JEAN RAVENEL.

NOUVELLES

DE L'ART ET DE LA CURIOSITE.

On lit dans le journal le *Peuple* :

L'administration du Louvre vient de faire une nouvelle acquisition pour le musée de peinture de l'école française. C'est un grand et très-beau paysage de Nicolas Poussin, qui sera mis en place mardi prochain dans la galerie du dix-septième siècle.

Le Louvre possède déjà trente-neuf Poussin ; le dernier acquis complète la quarantaine.

Quarante Poussin, c'est suffisant ! Mais, quel que soit le mérite de ces tableaux, il nous semble que le Louvre en a assez comme cela. Il serait désirable maintenant que le Musée puisse s'enrichir de quelques toiles de Jean Cousin, de Watteau, de Pater, de Fragonard, de Lagrenée, de Lemoyne, de Baudouin, de Challe, de Leclerc, de Gillot, de Nattier, de Natoire, etc., etc., pour compléter notre école française, qui présente, en l'état actuel des choses, de nombreuses et regrettables lacunes.

Il en est des Poussin comme de toutes choses : pas trop n'en faut.

Georges MAILLARD.

Nous avons le malheur de ne point partager cette opinion. Il y a tableau et tableau, et Poussin ne sera jamais assez complet au Louvre. Celui qui vient d'être acquis est de sa vieillesse, et d'une incontestable beauté. C'est le sujet de l'*Age d'or* qu'Ingres rêva vainement toute sa vie, sujet que Poussin a traité avec un incontestable génie et une persistante jeunesse.

Quant aux désirs de posséder les maîtres qui nous manquent, il n'est pas difficile de voir au Louvre que Jean Cousin, Watteau, Fragonard, Lagrenée, Nattier et Natoire y sont très-nettement représentés. Mais pour Baudouin, Challe et les petits minuscules du dix-huitième siècle, nous espérons bien qu'on ne nous gratifiera de leurs produits qu'à l'époque où le budget, assez riche pour payer nos gloires, se décidera à montrer aux artistes nos maladies de l'art, et à leur faire considérer comment il faut s'y prendre pour ne pas faire de la déplorable peinture.

*
* *

On annonce que le grand paysage de M. Bierstadt, de New-York : *Orage dans les montagnes Rocheuses d'Amérique*, exposé au Salon, a été acheté par un citoyen de États-Unis *cent vingt-cinq mille francs*, et qu'un second vient d'être vendu au même prix au roi de Prusse!

*
* *

Le tableau de M. Paul Chenavard, la *Divina Tragedia* ou la fin des religions antiques, exposé au Salon, vient d'être acquis par le roi de Bavière pour être placé à la Pynacothèque de Munich.

M. Chenavard va faire publier, par M. Ad. Braun, en photographie inaltérable, son beau dessin représentant *la Convention* au moment du vote sur le jugement de Louis XVI, que possède le prince Napoléon.

*
* *

Le septième volume de l'*Histoire de la Peinture flamande* (seconde édition), par M. Alfred Michiels, vient de paraître à la Librairie internationale, boulevard Montmartre, 15. C'est peut-être celui qui excitera le plus vif intérêt; les grands maîtres de l'école d'Anvers, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Van Balen, Synders, Teniers, y brillent en pleine lumière. Les documents trouvés dans les archives de Belgique, d'Italie et d'Angleterre, de longs voyages et une liberté absolue d'examen ont permis à l'auteur de traiter ce sujet comme une matière complétement nouvelle. Solide de fond et brillant de forme, ce volume accroîtra le succès incontesté de l'ouvrage. Nos lecteurs ont déjà pu constater par eux-mêmes quelle abondance de renseignements à su se procurer M. Michiels et avec quel soin il les met en œuvre.

P. LANTARA.

Le Rédacteur en chef, Gérant,

ERNEST FEYDEAU.

10466. — Imprimerie générale de Ch. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

REVUE

INTERNATIONALE

DE L'ART & DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

EXPOSITION

DES ARTS INDUSTRIELS

—

I. — Les Écoles de dessin

L'APPLICATION de l'art à l'industrie, telle est la formule, mais tel n'est point encore heureusement le fait. La Société de l'Union centrale, qui organise pour la seconde fois une Exposition, n'entend point subordonner les beaux-arts à l'industrie, ni, par une imprudente sollicitude, les faire plier sous un fardeau plus lourd que celui dont les écrase déjà l'indifférence publique. Non, les hommes qui, à la suite d'un premier essai

datant de 1863, se sont groupés depuis sous la présidence de M. Guichard, qui ont fondé le musée-bibliothèque de la place Royale, enrichi ses collections, organisé des cours, des conférences et donné au public, par l'Exposition de 1865 au palais de l'Industrie, les preuves de leur intelligence et de leur dévouement, ces hommes, disons-nous, s'efforcent de diriger, lorsqu'il y a lieu, l'industrie vers l'art, de la réchauffer à sa flamme et non point d'abaisser par une vulgarisation inintelligente l'art vers le simple métier. A chaque chose suffit son droit et sa dignité. L'œuvre purement manuelle a sa valeur, le mot antique, *art servile,* flétrissure imprimée au labeur matériel, n'a plus heureusement droit de cité parmi nous; mais l'art pur, l'art supérieur, qui ne dépend d'aucune servitude d'usage, qui ne connaît ni matière riche ni matière vile, qui, par la statuaire, donne aussi bien la vie à la pierre brute qu'à l'or enrichi de diamants, l'art d'imitation, qui sait dégager une figure, un paysage, du chaos de la nature humaine, l'art de composition qui, avec le mot, la note, la ligne, le ton, choses abstraites, fait ses créations plus puissantes et plus durables que la réalité, doivent garder leur place, et cette place est au sommet.

Tout se tient dans cette série ascendante de la production humaine où se trouve, au dernier échelon, l'activité sans but, presque animale, de certains sauvages et du petit enfant. Plus de distinction outrageante, au point de vue de la dignité humaine, entre le plus humble labeur d'ouvrier et la lutte gigantesque d'un Michel-Ange avec lui-même et avec la nature — soit; — mais point de confusion non plus qui aboutirait à un effacement et à un abaissement général. On essaierait en vain de rattacher directement les audaces du génie florentin, les perfections harmonieuses d'un Phidias, les hardiesses et les mystères d'un Rembrandt à ce que nos bijoux, nos vêtements, nos meubles et nos ustensiles de toute sorte réclament de convenable, de pondéré, de délicat ou de joli pour nos yeux. La copie du plus beau tableau de Rubens, tissée aux Gobelins, n'existe pour nous que comme curiosité, ce n'est pas même une tapisserie : essayez

de la suspendre comme tenture mobile ou de la draper en portière et vous verrez le déplorable effet.

Si le manche de votre couteau de table est une véritable et délicieuse statuette en ivoire, ne le placerez-vous point dans votre collection et ne serez-vous point plus à l'aise, en manœuvrant votre couvert à manger, de sentir sous la main quelque chose de commode et de simplement agréable à voir plutôt qu'à regarder? L'usage qu'on peut faire des objets c'est le tyran, comme c'est aussi la grande ressource de l'art décoratif et industriel. C'est également ce qui doit nous guider dans les distinctions à établir entre les produits et les œuvres, distinctions indispensables à garder si l'on veut apprécier le caractère et la valeur propre des uns et des autres.

Tout est bien qui finit bien, dit Shakspeare dans un titre de pièce. Nous pouvons dire la même chose de tout ce que l'homme rêve, réalise et façonne. Voyons la fin dernière des choses et ne demandons point à l'objet qui nous amuse les qualités de l'œuvre qui nous fait penser.

En quoi le voisinage, l'influence de l'art supérieur peuvent-ils profiter aux arts décoratifs? Voilà la question agitée aujourd'hui mais non résolue. Le musée rétrospectif oriental, à peine installé au moment où nous écrivons ces lignes, nous démontre que cette alliance entre l'art et l'industrie pourrait être chose facile à reconstituer aujourd'hui, puisque nous la trouvons réalisée dans chacune des pièces choisies de cette précieuse collection. Mais quand nous redescendrons dans la grande nef du palais où s'alignent les produits de nos fabricants parisiens, ce sera tout autre chose. A côté d'excellentes inventions en orfévrerie, en joaillerie, en céramique, en tapisserie, etc., combien de pénibles conceptions ne rencontrerons-nous point, où la perfection du travail industriel généralement soigné, ne parvient pas à masquer une prétentieuse nullité? Nous ne voudrions décourager personne, mais il nous semble que la fabrication d'objets de luxe ne s'est guère améliorée, dans la moyenne, depuis une quinzaine

d'années, et cependant que d'efforts ont été faits, ici comme en Angleterre, en Belgique et en Allemagne!

Partout on a compté beaucoup et avec raison sur l'éducation première des ouvriers et des fabricants, sur les notions plus complètes et plus profondes qu'ils peuvent acquérir dans les écoles consacrées aux arts du dessin. Dans cet ordre d'idées, l'*Union centrale* peut revendiquer la première place comme s'étant efforcée d'imprimer à ces études générales un mouvement d'amélioration dont il est facile d'observer ici les effets et dont nous voulons apprécier sommairement les résultats.

Précédemment un appel avait été fait par l'Union centrale à toutes les écoles de dessin de Paris et des départements; plus de huit mille dessins, modelages en plâtre et en terre et petits modèles en relief avaient été envoyés à l'Exposition de 1865, par deux cent trente-neuf établissements publics et classes de dessin des lycées, colléges et écoles normales primaires.

Aujourd'hui, le nombre des envois est peut-être moins considérable, mais le caractère général des travaux atteste un progrès évident, surtout dans les écoles parisiennes où se recrute et se renouvelle incessamment le personnel de nos intelligents ouvriers artistes. Les salles du premier étage, côté du jardin, présentent cette année un aspect entièrement nouveau et qui donne à réfléchir. Les faiblesses qu'on rencontre de loin en loin dans cette Exposition de dessins des écoles publiques de la Ville, faiblesses imputables plutôt aux professeurs qu'aux élèves, sont largement compensées par le goût général avec lequel ont été choisis les modèles reproduits, et par l'harmonieuse et agréable disposition de la plupart des ensembles.

N'oublions pas qu'il s'agit de jeunes gens qui n'ont à consacrer à l'étude du dessin qu'environ six heures par semaine, prises sur le temps qui leur reste après un rude travail journalier. Dans les grandes écoles subventionnées seulement, comme le sont celles de MM. Levasseur et Lequien, deux heures de travail chaque soir dans la semaine permettent aux jeunes travailleurs de suivre des cours complémentaires de perspective et d'anatomie

et d'étudier la construction de la figure humaine, soit d'après le modèle vivant, soit d'après les moulages des meilleures statues antiques.

Chez M. Levasseur, pendant les journées du dimanche en été, on dessine rapidement, comme il est indispensable de pouvoir le faire, des motifs de plantes, feuillages et fleurs, dont l'ornemaniste de l'industrie a besoin de connaître à fond le caractère, la variété de détails et la composition naturelle de lignes.

On trouvera à l'Exposition de cette école, à côté du Salon carré, des improvisations de ce genre faites d'après nature, en quelques heures, vraiment remarquables par la hardiesse du parti pris et la légèreté précise de l'exécution. Dans les salons qui suivent et qui renferment les dessins, modelages et sculpture provenant de tous les autres cours d'adultes de la ville de Paris, on sera frappé de l'adresse incroyable de main qui éclate presque partout dans cette exposition scolaire, où les dessins faibles, ridicules même, sont devenus cette année la très rare exception. A Paris, on ne rencontre plus de ces charbonnages affligeants où les Vénus et les Pallas semblent uniformément barbouillées de suie. Pour les retrouver, il faut aller examiner, dans la galerie extérieure qui donne sur le jardin, les envois trop nombreux et trop peu choisis venus de la province.

Une élégance parisienne et un peu fade a pénétré jusque dans ces modestes écoles des quartiers populaires, où le mécanicien, le bronzier, le peintre en bâtiment, le ciseleur, en vêtement de travail, en blouse d'atelier, esquissent délibérément, d'une main que le labeur manuel n'a pu alourdir, la svelte figure de la Diane de Gabies, la musculature puissante d'un torse antique, les plans voluptueux et la chevelure opulente de l'Ariane ou les cavaliers superbes de la frise du Parthénon. Tout cela, en général, délicatement touché, sans fatigue et d'une exécution transparente à force de sobriété dans l'emploi des noirs : un peu plus, ce serait de la manière.

En y regardant bien, on voudrait voir dans ces reproductions d'après l'antique, solide nourriture pour le dessinateur, un peu

plus d'exactitude, de tempérament et de variété dans les physionomies. La vénérable hachure classique a disparu du crayonnage de ces dessins; à l'exécution bête d'autrefois succède partout une exécution spirituelle, mais l'accent, la propriété des formes et du mouvement traduits par les lignes, les contours et les proportions, c'est-à-dire l'essentiel, l'irréductible, ne paraît pas être la préoccupation dominante dans ces études, qu'au point de vue de l'éducation nous trouvons plutôt brillantes que vraiment utiles.

L'élément décoratif ornemental n'y est point assez franchement représenté. Signalons cependant quelques morceaux, comme par exemple un motif avec *Deux Faunes* debout, empruntés aux terres-cuites du Musée Campana, et que nous trouvons à l'école de M. Aumont et qui ne serait déplacé, au premier rang des dessins, dans aucune grande Exposition des beaux-arts. Les croquis manquent également, excepté dans l'envoi de l'école de M. Gabriel où l'on peut en observer quelques-uns très naïfs et très curieux. Là aussi nous trouvons comme spécimens du travail industriel fait à l'école ou sous l'influence immédiate de l'école, un porte-bouquet en bronze ciselé et une très fine sculpture en bois.

Aux cours du 8e arrondissement, dirigés comme bien d'autres établissements de la ville par les frères de la doctrine chrétienne, il y a aussi des sculptures sur bois et des maquettes en cire de style Louis XVI toutes prêtes pour l'exécution. Dans un grand cadre de glace Louis XV, en bois blanchi pour la dorure, les élèves du frère Scipion couronnent leur exposition très réussie d'une reproduction d'après des types de la Renaissance et de l'antiquité par le groupe dessiné des trois grâces de Germain Pilon. Qu'il soit laïque ou congréganiste, l'enseignement d'art donné dans les écoles publiques de la ville de Paris revêt donc partout le même caractère où l'on retrouve l'influence lointaine de la jeune Académie, c'est-à-dire des dessinateurs contenus et volontairement effacés qui ont recueilli par lambeaux l'héritage de M. Ingres. L'exécution minutieuse, en même temps que voilée

des timides lieutenants de cet Alexandre qui n'a point fait de conquêtes, est devenue comme une manière et une mode de dessiner et de peindre, distinguée parce qu'elle est froide et neutre, mais que nous sommes étonné de voir pénétrer et prévaloir dans les écoles populaires.

Quoi qu'il en soit, il y a ici un succès; la différence entre cette exposition et celle qui l'a précédée en 1865, est tellement grande, que l'opinion publique en sera, nous le croyons, vivement émue, et que la cause de l'enseignement généralisé des arts y gagnera beaucoup de partisans. En dehors des nombreux établissements gratuits de la ville, le petit groupe des écoles mixtes subventionnées par elle et où des professeurs, dans un local meublé par la préfecture de la Seine, donnent à leurs risques et périls un enseignement privé où, moyennant une faible rétribution, les jeunes gens suivent dans la soirée une série de cours et d'exercices comme chez M. Levasseur, offre au public de véritables et suffisantes écoles des beaux-arts, communes aux travailleurs de l'industrie et aux hommes de tout âge qui, poussés par une vocation impérieuse vers la profession d'artiste, éprouveraient le besoin de commencer et de poursuivre des études solides.

Il est temps, nous ne saurions trop le répéter, de renoncer à toute cette organisation vermoulue que nous a léguée le dix-septième siècle, et qui perpétuë, dans notre temps de droit commun, les priviléges d'une aristocratie dans le personnel des artistes, ainsi que les excitations malsaines et les déceptions dues à l'appât des récompenses officielles. On se plaint partout de l'encombrement inutile de nos expositions dans lesquelles, au nom des nécessités matérielles et du règlement d'ordre, on sera forcé de limiter de plus en plus l'espace insuffisant déjà concédé aux œuvres méritantes de talent, noyées pour les yeux d'un public blasé dans la masse toujours croissante des médiocrités honnêtes et banales. On ne songe point assez à ce recrutement annuel considérable de jeunes gens qui viennent s'asseoir sur les bancs de l'école des beaux-arts, séduits par le mirage

trompeur des prix de Rome. Nous n'avons point à parler ici du désintéressement absolu de l'État, dans les questions d'esthétique, mais en voyant à quel degré d'évidence cette exposition démontre la possibilité d'élever le niveau des études générales du dessin, nous ne pouvons nous empêcher de faire ressortir la facilité pratique qu'il y aurait à développer, à Paris et dans les départements, l'institution de libres écoles des beaux-arts, dépourvue de tout cet attirail suranné qui empêche notre bel établissement central d'être ce qu'il pourrait si facilement devenir : une Faculté libre, abondamment pourvue et sans restriction aucune pour personne, de tous les moyens d'instruction supérieure dans les arts, au même titre que le sont pour les sciences et les lettres, les bibliothèques, le collége de France, le jardin des Plantes et le Conservatoire des arts et métiers.

Et ce mouvement de diffusion et de décentralisation n'est point une utopie; tous les jours il se propage en province. L'initiative individuelle commence là aussi à montrer son droit et sa puissance. A Limoges, par exemple, nous avons personnellement assisté à la création d'une nouvelle école gratuite des beaux-arts, fondée seulement en janvier 1868, par une société d'amateurs et d'industriels sous la présidence de M. Adrien Dubouché; nous trouvons sur la galerie extérieure, tout près du musée oriental, les envois du jeune établissement dans lequel s'est ouvert, cette année, un cours de peinture céramique comme cela devait naturellement arriver dans la patrie de nos célèbres peintres en émail du seizième siècle. Les fondateurs de cette école ont donné là un exemple que nous voudrions voir suivi dans tous nos grands centres industriels de la province. Ils se sont dit, qu'en définitive, le patronage que la cour des Valois avait exercé sur la personne du grand Léonard Limosin, n'intervenait que pour bien peu de chose dans la vie et dans le talent de l'artiste, et que les familles d'émailleurs qui se sont succédé à Limoges, les Courteys, les Pierre Raymond, les Pénicaud avaient pu se développer et maintenir longtemps leurs traditions sur le sol de la vieille terre natale, sans la provocation ou la di-

rection venue d'une école centrale académique dont on s'est habitué, depuis le dix-septième siècle, à croire l'existence indispensable à la grandeur de l'art dans notre pays. Ce n'est pas sous l'influence de l'institution tutélaire du voyage officiel à Rome, décerné comme récompense et prescrit au nom de l'État protecteur, que nos vieux maîtres limousins ont su comprendre avec tant de grâce les créations de l'école florentine et romaine pour les approprier, en les modifiant, à leurs vigoureuses compositions décoratives. C'est donc avec bonheur que nous voyons revivre ces libres traditions séculaires dans la jeune école des beaux-arts de Limoges, conduite dans une bonne voie par M. Lafond qui a rencontré, dans M. Dautezac, un auxiliaire dévoué. Les jeunes Limousins exposent de substantiels croquis d'après les grands maîtres de dessin, mais nous sommes heureux surtout d'y rencontrer, à côté des souvenirs de Raphaël et de Marc-Antoine, son grand interprète, d'excellents essais de décoration dans le style persan et japonais, dont la section de peinture céramique commence à faire son profit légitime. Car il ne suffit plus aujourd'hui, à notre époque où l'horizon de l'art s'est étendu et où la synthèse supérieure tend à s'établir entre ses manifestations les plus diverses, de rester exclusivement, comme on l'a fait pendant plus de trois siècles en France, renfermé dans le cercle étroit des imitations et des contrefaçons pseudo-antiques ou italiennes. Si l'émaillerie de style renait à Limoges, pourquoi, au même titre que la moderne industrie de la porcelaine qui l'y a remplacée, ne s'inspirerait-elle pas des admirables motifs dont l'Orient nous offre une inépuisable source, ainsi que jadis les vieux maîtres du pays se sont inspirés des vivantes et souples inventions des grands artistes italiens de la Renaissance?

On objecte à tous ceux qui, comme nous, désirent ardemment le réveil de l'indépendance locale et individuelle en matière d'art, que la province, pour ces études à réorganiser partout, manque de modèles et de musées. La réponse serait ici trop facile à faire et nous entraînerait trop loin hors de la présente

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPR.

exposition. Nous aurions à signaler ici des tentatives qui n'ont besoin que d'être généralisées pour tracer une voie nouvelle à tous ces directeurs d'écoles départementales qu'on regarde comme si dépourvues. A Saint-Omer, par exemple, les Frères nous donnent le relevé architectural d'une église du treizième siècle, celle de Haut-Pont, située dans un des faubourgs de la ville. A Reims, c'est un confessionnal en menuiserie dans la cathédrale, ce sont des fragments de sculpture du moyen âge que reproduisent les travaux des élèves auxquels on a donné pour modèles des objets comme ceux qu'on rencontre partout et auprès desquels chacun d'ordinaire passe indifférent. En Belgique, une mesure à la fois ministérielle et municipale a été récemment prise et elle est excellente, nous pourrions en profiter. L'industrie privée est chargée de reproduire par le moulage tous les morceaux sculptés qui constituent une histoire de l'art dans les monuments du pays. Des exemplaires de chaque pièce sont conservés et classés, tant pour le musée de la province que pour servir à l'enseignement public dans les écoles. Cela ne suffit pas, il est vrai, mais n'y a-t-il pas là un élément précieux à recueillir pour l'étude de l'art décoratif, et ne saurait-on pas mieux apprécier la valeur d'un fragment ornemental lorsqu'il sera possible à l'élève d'en retrouver facilement le rôle et l'emploi dans une décoration architecturale dont il trouve l'ensemble à portée de ses observations? Et il serait facile d'attacher un grand intérêt historique ou autre à l'étude, rendue possible sur place, de tous les fragments d'art monumental que nous ont laissés en si grande quantité le moyen âge et la Renaissance.

Voici les écoles professionnelles et municipales de Douai qui, arborant avec orgueil le vieil écusson de la cité, ont choisi comme motifs d'étude pour le tracé de charpente et la coupe du bois, l'ossature compliquée du beffroi de la ville, à la toiture aiguë, découpée par de nombreuses lucarnes. La technique moderne trouve encore ici profit et instruction à reproduire les dispositions négligées aujourd'hui de certaines constructions spéciales au moyen âge. Ici le but industriel des cours de modelage et de

dessin est franchement indiqué. Des modèles en bois sculpté, ou simplement assemblés en appareil d'échafaudage, sont joints à l'exposition des dessins, on sent que l'atelier est confondu avec l'école. C'est une grave et délicate question qui, pour être traitée complètement nous amènerait à des considérations économiques étrangères à l'objet de ce recueil où doivent seulement dominer les préoccupations d'art. Disons seulement qu'à Paris, l'établissement de Saint-Nicolas présente aussi, en même temps que les dessins, nombre de produits tels que grands meubles sculptés et ouvrages de précision, exécutés par des enfants de quatorze ans en moyenne, au profit et pour le compte de quinze patrons différents, un pour chaque corps d'état, qui donnent aux jeunes gens l'instruction pratique dans les conditions ordinaires de leur apprentissage. A côté de ces ouvrages se trouvent les travaux de haute théorie technique, pénétrations et projections des solides, coupe des pierres, tracé supérieur d'architecture, etc., provenant du noviciat de ces mêmes Frères qu'on ne peut plus décemment appeler, comme autrefois, ignorantins. Les deux salles curieuses à observer qui contiennent tout cela, précèdent, en venant du musée oriental, le grand salon carré entièrement meublé lui-même par tout le matériel nécessaire pour établir une école modèle. On se propose à l'Union centrale de convoquer pendant les vacances, à des concours faits en quelques heures sur place et devant le public admis à circuler autour de cette école type, les élèves de Paris et des départements dont les travaux auront été remarqués par le jury, soit dans l'Exposition libre à laquelle tout le monde a pu prendre part, même les jeunes gens en dehors de toute école, soit dans les concours ouverts par l'Union centrale et dont nous parlerons tout à l'heure.

Plus loin, nous trouvons dans les premières salles des écoles l'exposition de l'apprentissage mutuel fondé par M. Collinot, le céramiste, l'ami et l'associé de notre regretté Adalbert de Beaumont, l'artiste savant et enthousiaste. Ces plats, ces buires et vases de tout galbe et de toutes nuances ont été couverts de

peintures dans le style, tantôt persan, tantôt japonais, par de jeunes enfants qui se répartissent entre eux, sous la direction paternelle du maître, les travaux variés par lesquels doit passer la riche ornementation du vase depuis la préparation de la terre, l'immersion dans les divers enduits, le tracé des réserves à faire, les compartiments métalliques à dessiner à la surface pour obtenir la distinction entre les émaux fusibles, le modelé de figuration rapporté au pinceau en très bas relief sur les fonds, jusqu'au travail qui demande le plus de hardiesse et de liberté, celui des colorations tendres ou vives qui donnent à l'œuvre céramique les derniers accents de l'éclat et de la vie. L'apprentissage mutuel n'est point basé sur la stérile et froide division du travail qui condamne à tout jamais tel ouvrier à ne connaître jamais, pour bien l'exécuter, que telle ou telle partie du travail. Chaque enfant doit comprendre et pratiquer l'un après l'autre tous les détails de cette fabrication d'art céramique fondée par MM. Adalbert de Beaumont et Collinot, les transmettre et les enseigner à son tour à plus jeune que lui.

Une autre école, tout récemment ouverte pour les apprentis orfévres et bijoutiers, par la chambre syndicale de ces industries d'art, est placée sous la direction de deux professeurs spéciaux : l'un est M. Émile Carlier, le sculpteur de tous les modèles de la maison Froment-Meurice, et l'autre M. Félix Fossey, peintre décorateur qui porte un nom déjà célèbre dans l'art industriel. Par une heureuse innovation dans l'enseignement donné par ces professeurs spéciaux, les modèles sont plutôt empruntés aux traditions de l'art décoratif qu'aux types de la statuaire antique si étrangement défigurés quelquefois dans les travaux exposés ailleurs, malgré le talent de crayonnage qu'on y rencontre à chaque pas, ainsi que nous l'avons déjà dit.

Pour trouver des résultats sérieux comme essais de pratique joints aux exercices théoriques de l'école, il faut aller chercher jusque dans le Salon carré de l'est qui termine la série de l'Exposition scolaire, parmi les ouvrages provenant des établisse-

ments de Paris, spécialement consacrés à l'éducation artistique des jeunes filles et des femmes, l'exposition de l'école municipale du 9e arrondissement dirigée par une artiste, Mlle Eugénie Hautier.

La peinture céramique, sur faïence et porcelaine, est ici pratiquée avec un esprit de suite et une intelligence des différents modes qu'elle comporte que nous ne retrouvons dans aucun des cours fondés pour les femmes où sont poursuivies des études similaires. Les écoles professionnelles Elisa Lemonnier nous donnent une autre preuve de l'excellent parti que peut tirer du travail des jeunes filles un professeur intelligent. La gravure sur bois pratiquée sous la direction de M. Trichon d'abord, puis de MM. Midderigh et Perrichon n'est plus ici un simple exercice élémentaire, c'est une profession sérieuse donnée aux jeunes filles qui l'exercent dans l'intérieur même de l'école, sous la surveillance morale de leur directrice et peuvent déjà fournir à des publications telles que *l'Univers illustré, l'Illustration,* etc., des planches égales en mérite à ce que le commerce de la librairie demande communément à des artistes qui ont fait preuve d'habileté.

La mesure à garder, dans cet emploi qu'on pourrait croire prématuré, du talent acquis par les jeunes filles à des applications industrielles, est ici très bien comprise par la direction des deux établissements que nous avons cités : l'école pratique de mademoiselle Hautier et les écoles professionnelles Lemonnier. Le métier doit profiter incessamment du voisinage des études du dessin théorique, lorsqu'elles sont prudemment dirigées. L'enseignement d'art offert aux jeunes filles dans les écoles, à présent si nombreuses, de la ville de Paris, ne doit pas avoir pour but d'augmenter indéfiniment la quantité des femmes artistes dont tout l'avenir se réduit à pouvoir faire admettre aux expositions annuelles de l'Etat, quelque toile d'un mérite douteux, acquise ensuite, par l'effet de complaisances ou de protections obtenues à grand'peine; il faut leur donner un état lucratif et honorable, c'est-à-dire leur permettre d'entrer en lutte,

sans trop de désavantage, sur le terrain commun des arts industriels et décoratifs, avec les hommes qui, jusqu'à présent, avaient été pourvus d'une instruction meilleure et pouvaient trouver facilement le moyen de se donner à eux-mêmes une éducation plus complète. On n'aurait fait les choses qu'à moitié si l'on s'était borné, dans les écoles de dessin qui veulent être pratiques, à donner seulement aux jeunes filles les premières notions d'un métier, suffisantes, à la rigueur, pour permettre à qui les possède de trouver emploi de sa bonne volonté dans les tâches les plus humbles de l'atelier industriel. Diriger les élèves seulement vers l'art supérieur, se borner à l'étude, par l'imitation, des chefs-d'œuvre soit de dessin, soit de la statuaire traditionnelle et humaine, eût été dépasser le but. L'augmentation du nombre des écoles de la ville pour les femmes, la création spontanée d'autres cours entièrement libres, n'eût alors eu pour résultat que d'augmenter dans une proportion effrayante le nombre déjà trop considérable de jeunes filles et de femmes qui ne trouvent qu'à grand'peine leurs moyens d'existence dans l'exercice des beaux-arts proprement dits. Nous croyons que le goût féminin, pourvu d'une éducation suffisante, peut intervenir dans la production des arts industriels et décoratifs, d'une manière profitable à tous, mais c'est à la condition que les établissements où les femmes peuvent trouver l'élément de cette éducation comprennent bien le devoir qui leur incombe et sachent strictement maintenir les études théoriques dans la voie qui conduit aux recherches utiles du travail de tous les jours par lequel on n'obtient pas tant une satisfaction puérile de vanité qu'une rémunération plus large et mieux assurée auprès de l'industriel. Car, pour beaucoup de femmes, on le sait, l'indépendance et la dignité préservée ne dépendent souvent que de la conquête d'une sécurité matérielle si péniblement recherchée par elles dans le travail.

L'enseignement des arts justifié aujourd'hui par les applications auxquelles il peut conduire, est chose trop importante, au point de vue moral et esthétique à la fois, pour que nombre d'esprits

ne soient vivement préoccupés des perfectionnements qu'on y pourrait introduire. Par tempérament et par expérience, bien que nous soyons, en principe, hostile à tout ce qui peut peser sur la liberté de l'artiste, même à ses premiers débuts comme étudiant, nous devons rendre un juste témoignage d'estime à tous les professeurs qui s'efforcent incessamment d'aplanir la route du travail aux jeunes intelligences, et qui, tour à tour, présentent au public scolaire des méthodes aboutissant toujours à une diminution considérable dans la somme d'efforts que de tout temps on a jugés nécessaires de dépenser pour devenir au moins habile, sinon savant dans l'art du dessin, je ne dirai pas puissant ni supérieur. Il y a ici, ce nous semble, une erreur profonde de l'esprit scientifique de notre époque, de cet esprit dont la part est la plus haute et la meilleure dans tous les mouvements de notre civilisation. Ce n'est point le lieu de discuter maintenant l'inefficacité plus ou moins grande de toutes les méthodes qui figurent à l'Exposition, ni même de faire ressortir ce que chacune d'elles peutcontenir d'utile. Nous ne sommes point tenu, comme publiciste, à l'impartialité désintéressée que montre l'*Union centrale* lorsqu'elle convie tous les inventeurs ou propagateurs de méthode à des leçons et démonstrations publiques données dans le local simulé de l'école modèle qui occupe le Salon carré. Comme faisant partie du public qui suivra curieusement ces essais, nous essaierons d'y relever ce que nous pourrons y rencontrer d'intéressant pour les questions d'art en général et d'éducation qui, du reste, seront aussi, nous l'espérons, discutées en public, par une sorte de congrès dont on nous annonce la convocation pour le mois prochain, et auquel prendront part les artistes et les professeurs étrangers d'Angleterre, d'Allemagne et de Belgique.

L'Union centrale a joint à l'exposition libre qui occupe une grande partie du premier étage, la nombreuse réunion de dessins qui lui ont été envoyés de tous les points de la France, à la suite des concours qu'elle a ouverts, et pour l'exécution des travaux dont elle avait tracé le programme.

En vue de mettre à même tous les élèves, étudiants libres ou non, de prendre part à ce concours, on a proposé, en première ligne, une série d'exercices de dessins d'imitation, qui n'offre aux visiteurs de la section des écoles qu'un intérêt tout spécial; mais déjà, dans la première salle après le Salon carré, on se trouve en présence de productions réellement curieuses à voir, si l'on veut se rendre compte de l'effort tenté, en comparant les modèles qui servent de point de départ aux nombreuses interprétations, c'est le mot, qui en ont été faites dans un mode tout nouveau par les jeunes travailleurs de nos écoles.

C'est d'abord, dans l'architecture, car tous les genres de dessin sont représentés dans cette série, l'amplification coloriée, détaillée, d'une façade du château du Pailly (Haute-Marne), relevée et publiée, dans son beau *Recueil des palais et châteaux de France,* par l'excellent dessinateur et graveur Claude Sauvageot. La demeure seigneuriale, bâtie dans la seconde moitié du seizième siècle et qui rappelle la composition du petit Louvre de Pierre Lescot, prend un aspect tout nouveau de robuste élégance dans quelques-unes des aquarelles, exécutées d'après les simples indications au trait, de la fine gravure empruntée au livre de M. Sauvageot. N'eût-il pour résultat que de faire apprécier et connaître du public, étranger aux publications d'architecture, l'œuvre du vieux maître champenois, ce concours serait encore très intéressant. Il est curieux de comparer cette façade à celle de Pierre Lescot. Un seul étage, surmonté d'un autre en attique, absolument comme au Louvre; telle est la disposition de la cour intérieure du Pailly, avec cette particularité du balcon soutenu par d'énormes consoles en potence qui s'appuient sur le sol; rien de plus vivant que cette composition de cinq grandes baies surmontées seulement de quatre frontons triangulaires, qui a permis à l'architecte d'éviter l'espacement régulier et monotone des fenêtres de la façade, tout en conservant une parfaite régularité d'aspect. C'était dans la construction une excellente étude à mettre sous les yeux des jeunes gens, en ce temps-ci où l'on ne comprend le régulier que comme l'ennemi du pittores-

que et du mouvement, ce qui n'est pas exact : les arts arabes sont là tout près d'ici pour nous le démontrer.

Aux élèves sculpteurs, on a donné également pour modèle de concours non point un relief, mais une simple gravure de Marc-Antoine, d'après Raphaël, représentant un projet de brûle-parfums soutenu par trois figures de femmes, et qu'il fallait, sur son fond, modeler en haut-relief. D'autres pièces d'ornement, sculptées d'après gravure, ont été envoyées également en très grand nombre d'après des motifs empruntés à notre art français de la Renaissance. Ce sont : un meuble Louis XII et l'un des panneaux, en bois, écussonné à la salamandre par François Seibecq, le chaleureux menuisier, dans la galerie royale de François Ier, à Fontainebleau.

La reproduction d'un casque italien du seizième siècle, surmonté d'une guivre aux ailes éployées, et couvert de riches ciselures, avait été proposée aux dessinateurs, qui devaient changer la proportion et l'éclairage du dessin modèle. L'exposition de leurs travaux, librement exécutés, presque tous dans des modes différents, qui à la plume, qui au pinceau, qui au crayon, montre bien quelle impulsion il est possible de donner aux études routinières encore du dessin, toutes les fois que, laissant toute latitude d'exécution pour les détails, on voudra faire un appel au sentiment particulier de chacun et en développer ainsi l'essor au lieu de le restreindre en cherchant à lui imprimer, comme on le fait souvent, des limites étroites et trop rigoureuses. L'artiste, quel qu'il soit, à ses débuts comme dans la maturité, se nourrit du spectacle de la nature et de la tradition, mais il vit surtout par la liberté. C'est à respecter l'indépendance de chacun que l'éducation doit surtout tendre. L'esprit général des concours d'exercice proposés par l'Union, cette année, nous paraît confirmer ce principe. Les compositions absolument originales, dont on a donné le programme pour la dernière série, n'ont pas amené de résultats aussi sérieux que les épreuves citées par nous plus haut et dans lesquelles l'élève s'appuie toujours sur une œuvre traditionnelle qu'il doit commenter et traduire pour arri-

ver à la mieux comprendre qu'il ne le ferait dans un examen rapide et sommaire ou par une simple copie, par exemple. Mais il n'en est pas moins vrai que l'ensemble de ces salles de concours atteste un loyal effort de la part de ceux qui les ont organisées et une immense bonne volonté manifestée dans tous les coins de la France pour seconder cet effort. Les plans, les projets et les programmes de l'Union centrale n'ont pas d'autre objet que de poser incessamment devant le public cette question essentielle de l'éducation d'art dans notre pays. Ils ne sont pas, comme ceux des institutions officielles, immuables pendant un grand nombre d'années. L'expérience qui se poursuit et se complétera par la réunion prochaine de toutes les personnes qui ont à proposer ou à communiquer des idées pratiques, amènera infailliblement des résultats heureux dans un avenir prochain, à en juger par les améliorations et les progrès qui ont été réalisés depuis la dernière exposition analogue de 1865. La part utile que l'Union centrale prend dans cette rénovation qui semble s'annoncer pour l'éducation d'art en France, ne saurait être ni méconnue ni surfaite. Elle s'est toujours efforcée de mettre, à côté des productions des industries somptuaires, les enseignements de l'art du passé par ses musées rétrospectifs; elle voudrait, pensons-nous aujourd'hui, donner par l'exposition des écoles une importance de plus en plus grande aux promesses de l'avenir; nous sommes persuadé qu'elle sera suivie dans cette voie par les sympathies de tous ceux qui ont le respect du grand art, si dépaysé encore au milieu de l'exubérante activité de notre époque. Vulgariser l'art est une chimère; le rendre accessible et bienfaisant à tous ceux-là qui ont le sentiment de sa grandeur, c'est chose utile à tenter : l'*Union centrale* l'essaie, applaudissons-là.

TÉRIGNY.

II. — Les Industries de luxe

ERCREDI 11 seulement a commencé l'Exposition avait été annoncée pour le 1er août ; des retards imprévus ont forcé de n'ouvrir que le 10, et le public a pu se trouver un peu désappointé en voyant un grand nombre de places vides. Dans la promenade que nous allons faire à l'Exposition, nous ne pouvons manquer de commettre de nombreux oublis ; nous donnons seulement nos impressions sur l'ensemble de l'art décoratif, tel qu'il se présente à une première visite. Dans cette course sommaire, nous n'avons d'autre but que de nous préparer à une étude plus réfléchie des ouvrages exposés.

Il se produit depuis quelques années une amélioration considérable, sous tous les points de vue, dans les arts industriels. Les

progrès accomplis par la science ont amené des procédés nouveaux et l'artiste industriel a pu, à l'aide des moyens mécaniques ou chimiques, produire une fabrication plus abondante et plus régulière. Mais la régularité que donnent les moyens mécaniques amène quelquefois la froideur, et l'abondance de la production est souvent aux dépens de l'art véritable.

Cependant nous ne pouvons condamner un genre de fabrication qui, s'il n'a pas pour résultat de produire des chefs-d'œuvre, a du moins le mérite de multiplier les copies d'après les bonnes choses. C'est à ce titre que nous parlerons des maîtres de forges, tels que MM. Ducel, Fourment, Durenne, etc. Cependant, toute leur fabrication roule sur un contre-sens : on voit du bronze qui n'est pas du bronze, de l'onyx qui est en métal, etc. L'utilité de ces produits est de répandre des modèles, et ils en ont de très variés, quoique, en général, on voie dominer les vases et les statues empruntés à Versailles ou au siècle de Louis XIV. Nous avouons, en revanche, ne pas comprendre très bien ce que viennent faire dans une exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie, ces palmiers en métal qui sont de chaque côté de l'escalier.

Dans les œuvres plus spontanées nous sommes travaillés de toutes parts par des recherches archéologiques, dont la préoccupation trop exclusive nuit à l'originalité du producteur. Après les grandes commotions qui résultèrent des luttes de la Révolution et des guerres de l'Empire, il était naturel qu'on jetât un regard en arrière, et la réaction des idées poussa les esprits ardents à rechercher les traces du passé. Des collectionneurs se formèrent dans tous les genres : ils amassèrent d'abord pêle-mêle les richesses qu'ils trouvaient dispersées, puis ils les classèrent et en étudièrent les différents styles. Chacun se mit à prôner celui qui lui était plus particulièrement sympathique.

La comparaison se fit naturellement entre les objets anciens et les objets de fabrication moderne, et comme l'avantage n'était pas toujours au profit de ces derniers, l'industrie se mit à lutter avec le passé et s'efforça d'imiter les produits qu'on admirait. Il

résulta de là une grande confusion dans le style et dans les idées. Les bahuts, les escabeaux, les dressoirs, les siéges à dais du moyen âge, se fabriquèrent en même temps que les meubles à colonnes, à palmettes, à cariatides imités de l'antiquité. A côté d'une ornementation gréco-romaine, pleine d'allégories profanes, on vit le vieux style flamand tout surchargé de sculptures. Les meubles du style Boule, les marqueteries de cuivre et d'écaille jouant sur les panneaux d'ébène, les décorations galantes imitées de Boucher, les pieds tournés, cannelés et ornementés du style Louis XVI se mêlèrent, chez un grand nombre d'amateurs, aux émaux de Limoges, aux faïences italiennes, aux vases de la Chine et du Japon, aux tapis de la Perse et de l'Inde, si bien que le mobilier de plus d'un appartement prit l'aspect d'une boutique d'antiquaire.

On commence aujourd'hui à sortir un peu de cette confusion. Tout en restant sur le terrain de l'archéologie, nos producteurs imitent moins l'objet en lui-même et recherchent davantage la raison du style qui l'a fait naître. La fabrication est encore dans une voie d'imitation, mais l'imitation est plus intelligente. Les efforts de nos artistes se portent davantage sur les qualités décoratives, qui sont en effet les plus importantes dans l'art industriel.

Cette amélioration tient surtout à ce que les bons modèles sont plus répandus, et qu'on peut étudier plus facilement l'histoire des arts. Sous ce rapport, nous devons des remercîments à la maison Morel, qui figure pour ses belles publications de librairie. — Tous les chefs-d'œuvre de la peinture, de la décoration, de la céramique, de l'orfévrerie, de la tapisserie, de la bijouterie, de la ferronnerie, de l'ornementation sous toutes ses formes, nous sont montrés tels que les ont conçus l'Antiquité, le Moyen âge, la Renaissance et les temps modernes, et l'artiste industriel, quelle que soit la branche qu'il cultive, est sûr d'y trouver une suite choisie des modèles dont il a besoin. Cette maison, en dehors des livres et estampes que renferme le local de son exposition, a eu l'heureuse idée d'en détacher les grands

ouvrages sur l'art oriental, dont les gravures sont placées dans la galerie du haut, sous les tapisseries, de manière à former comme une introduction architecturale aux grandes collections que contiennent les salles du premier étage. L'espace nous manque pour passer en revue tous les magnifiques ouvrages publiés par la maison Morel, mais tout le monde sait aujourd'hui que pour les publications sur l'architecture et les arts industriels, cette maison est sans rivale en Europe.

Quelques-uns de nos sculpteurs ont envoyé des ouvrages qui avaient été remarqués aux précédentes expositions des beaux-arts. C'est ainsi que nous avons retrouvé la jolie terre-cuite de M. Salmson, représentant le jugement de Pâris et la belle figure de Narcisse, par M. Garnaud. Beaucoup d'artistes pourtant ont encore de la répugnance à mêler leurs œuvres à celles de l'industrie. Ces deux mots, art et industrie, n'avaient qu'un sens dans l'antiquité, et ce n'est qu'au dix-septième siècle qu'on a imaginé de séparer les deux branches de l'activité humaine. Nous sommes encore sous le coup des idées qui avaient cours sous Louis XIV, et nous serions fort embarrassé s'il nous fallait classer les œuvres de Phidias d'après les divisions que nous avons adoptées, d'art pur et d'art industriel. Nous serions obligé d'envoyer à l'exposition des beaux-arts les bas-reliefs de la frise et des métopes du Parthénon, qui ont été exécutés par ses élèves sous sa direction ; mais pour les ouvrages de toreutique, la Minerve ou le Jupiter Olympien, il faudrait les classer dans les applications de la sculpture à l'or et à l'ivoire, c'est-à-dire dans l'art industriel.

La plupart des ouvrages exposés se rapportent aux trois arts d'architecture, sculpture et peinture. Un meuble est un monument : il a une ordonnance générale, des divisions, des détails, des moulures, des corniches. Outre la disposition des lignes il présente un agencement dans ses masses colorantes, et tout son ensemble de formes et de couleurs doit produire une harmonie heureuse pour l'œil, logique pour l'esprit, commode pour l'usage. Mais celui qui le compose n'a pas toujours le sens archi-

tectural assez robuste pour résister au charme optique d'une décoration qui, très souvent, est un contre-sens. Quand l'ornement envahit le meuble au lieu de le seconder, quand il en contrarie la destination, tout le talent dépensé dans l'exécution est en pure perte. Une bibliothèque est faite pour placer des livres, et si elle n'est pas disposée pour qu'on puisse les prendre et les replacer facilement, les colonnes et les statues dont elle est parée ne rachèteront pas ce défaut. J'aime à voir des plantes, des fleurs, des nids d'oiseaux bien fouillés et finement sculptés, mais s'ils sont placés sur le dossier d'un fauteuil de manière à m'accrocher les cheveux quand je m'assieds, je trouve le meuble manqué, malgré la perfection que j'ai admirée dans le travail. La disposition est donc dans un meuble, comme dans un édifice, la condition la plus essentielle, et elle ne peut satisfaire l'esprit qu'en affirmant résolûment par ses formes l'usage auquel le meuble est destiné.

C'est cette convenance parfaite qui fait le grand mérite des meubles exposés par la maison Diehl.

Nous avons revu avec plaisir la table de salon, de genre étrusque, qui avait figuré à l'Exposition universelle. Les éléments qui constituent ce meuble sont l'acajou, le bronze et la marqueterie de bois. Des griffons assis, en ronde-bosse, sont adossés aux pieds de la table, dont la ceinture est ornée de trois masques comiques sur chaque face. La table a dans son milieu des marqueteries, et les moulures de la traverse et du dessus sont en bronze ciselé. Comme fabrication c'est irréprochable : les ciselures et les marqueteries sont un travail des plus remarquables et traitées avec la plus grande finesse. A côté de cette table il y a d'autres meubles dans le goût antique. Le dessinateur qui les compose a horreur du banal, mais quand il emprunte au passé son système décoratif c'est pour l'appliquer d'une façon que l'antiquité n'a pas connue. Si Aspasie revenait parmi nous, soyez sûr qu'elle s'adresserait à cet artiste pour lui dessiner son mobilier.

Nous aimons moins la jardinière qu'on voit en entrant à

l'exposition et qui provient de la même maison. Elle est de bois noir et de forme octogone. Des têtes de lions reliées entre elles par des guirlandes de lauriers et de grandes médailles dans les pans supérieurs enrichissent la décoration. Nous ne quitterons pas cette maison sans appeler l'attention sur des incrustations très heureuses, appliquées sur des racines de noyer, qui forment des fonds moirés, ainsi que sur le bel effet des dorures éteintes par le ton du bronze passé par dessus.

M. Mazaroz-Riballier a, comme pièce principale, une grande bibliothèque noire, avec des peintures par M. Ranvier. Les deux statues de Sophocle et d'Euripide ornent les deux côtés du meuble. Mais en fait de meuble noir, celui qui prime tous les autres, à notre avis, se voit à l'exposition de M. Sormani. C'est un petit bahut de style Henri II, en ébène, et rehaussé de jolis émaux. Le style décoratif est du meilleur goût et le bois est travaillé avec un art parfait. On voit aussi de très beaux meubles avec incrustations d'ivoire chez M. Hunsinger, chez qui ce genre est une spécialité.

Quant aux meubles de style Louis XV, ils sont tellement disséminés chez divers fabricants, qu'il nous serait difficile, dans une course aussi rapide, de spécifier celui qui nous a le plus frappé. Les petits meubles de luxe et de fantaisie constituent une industrie éminemment française, et dans laquelle nos artistes sont jusqu'ici sans rivaux. Les marqueteries de bois de couleur produisent une harmonie charmante, et on n'ose vraiment pas se plaindre que l'ornementation soit un peu tourmentée, quand on voit avec quelle grâce les fleurs, les fruits, les coquilles, les rinceaux, les dauphins et les petits animaux fantastiques se marient à la forme capricieuse de l'ensemble. Voyez ces ameublements, et dites-moi si jamais grande dame poudrée du dernier siècle a écouté un madrigal dans un milieu plus conforme à ses goûts, plus en harmonie avec ses pensées de chaque jour.

Mais, direz-vous, nous ne vivons pas sous Louis XV, et ce qui était convenable alors ne saurait être approprié à nos

mœurs, qui ne sont plus ce qu'elles étaient. Pourquoi alors cette perpétuelle imitation ? Je vois des meubles antiques, des meubles Moyen âge, des meubles Renaissance ; je vois le style Henri II, le style Louis XIV, le style Louis XVI, mais le style de notre époque, où le trouve-t-on ? S'il est vrai que le mobilier est l'expression exacte des besoins du foyer, qu'il soit en tout temps un reflet des mœurs, comment saura-t-on ce que nous avons été ? Notre époque, en effet, n'a pas dans son art cette unité qui frappe tout d'abord en regardant les productions du siècle de Louis XIV, de la Régence ou de l'Empire. Mais aujourd'hui sommes-nous bien certains d'avoir nous-mêmes cette unité de vues et de mœurs que nous trouvons dans ces époques-là ?

Il y a plusieurs manières de comprendre et d'appliquer les études historiques. La réaction qui eut lieu contre le genre rocaille à la fin du dernier siècle a abouti au style de l'Empire ; l'étude acharnée des œuvres de l'antiquité a amené dans la décoration un système vicieux, non parce que les sphinx, les colonnes à palmes, les appliques de bronze doré qu'on employait, constituent une mauvaise ornementation, mais parce que l'ensemble des meubles était raide, froid et dénudé. L'époque de Louis XVI, qui avait fourni un style intermédiaire, cherchait aussi à revenir au goût antique, mais avec plus de charme, parce qu'il y avait plus de souplesse. Quand une tendance se manifeste dans les arts, il faut qu'elle accomplisse toute son évolution, et elle n'est perdue dans l'opinion publique que lorsqu'elle a dépassé le but qu'elle se proposait. C'est ce qui est arrivé sous l'Empire : la forme des meubles n'avait plus d'autre raison que le style qu'on voulait faire prédominer.

Les Anciens, si amoureux des objets d'art, bronzes, poteries, bijoux, statuettes, n'avaient, en fait de gros meubles, que les plus indispensables, des lits, des tables, etc., de sorte que, quand il s'est agi de faire des secrétaires, des tables de nuit, des bibliothèques, nos dessinateurs, ne trouvant pas là de modèles, en ont emprunté aux monuments de pierre, et, craignant tou-

jours d'y changer quelque chose, ils sont souvent tombés dans des contre-sens.

Un appartement a besoin d'être vêtu comme il a besoin d'être meublé : ses vêtements, ce sont les tapisseries. La nécessité de mettre les tapisseries à meilleur compte a entraîné les fabricants à en faire des imitations. La maison Hoschedé et Blémont envoie des produits dus au procédé de M. Guichard, qui donne des résultats vraiment surprenants comme fabrication. C'est de la peinture à l'huile, faite comme l'aquarelle, c'est-à-dire que les lumières sont produites par l'étoffe, et que la peinture est lavée sans empâtement. Ces imitations de tapisseries appliquées à des meubles ou à des tentures d'ameublement sont inaltérables par l'humidité, et un séjour même prolongé dans l'eau n'en change aucunement la nuance.

D'autres procédés pour imiter la tapisserie ont été tentés avec plus ou moins de succès par différentes maisons. Ainsi, la maison Chocqueel expose deux grandes imitations de tapisserie ancienne, représentant des chasses de l'empereur Maximilien, qui sont parfaites d'exécution. Le choix du modèle est on ne peut plus heureux; devant ces belles figures décoratives qu'encadre une bordure d'une grande richesse, on croit réellement regarder des tapisseries anciennes. Les peintures ne sont pas faites à l'huile, mais à l'œuf, et elles ne présentent pas comme fabrication l'avantage de supporter l'eau, mais comme art, elles sont réussies admirablement. La même maison expose des tapisseries d'Aubusson très remarquables, mais celle du centre, qui représente une scène de Don Juan, laisse à désirer comme composition décorative.

La division du travail, dans l'orfévrerie comme dans tous les arts industriels, vient compliquer la fabrication, en mettant un obstacle à l'unité de l'œuvre. Le dessinateur compose l'ensemble, le sculpteur en modèle les figures et les ornements, puis viennent le fondeur, le ciseleur, le polisseur; il faut pourtant que l'œuvre semble partir d'un seul jet, qu'elle obéisse à une direction unique, et qu'il n'y ait pas de divergence entre la ma-

nière de voir des coopérateurs. Les incrustations, les combinaisons entre des matières diverses, le rapport des parties qui doivent être mates et de celles qui conserveront tout leur éclat métallique, sont difficilement calculés d'avance par le dessinateur, et le jeu de la lumière vient bien souvent modifier l'idée première qu'il se faisait de son œuvre. Le talent du fabricant est de réunir ces éléments divers; c'est pour cela que le véritable orfévre est celui qui connait à fond toutes les parties qui constituent sa fabrication : c'est le cas pour MM. Fannière.

Tout le monde se rappelle avoir vu à l'Exposition universelle de 1867 la belle coupe des courses de MM. Fannière. Nous retrouverons ici ce modèle, mais avec des modifications. La coupe est de style grec, et on voit à la forme des chevaux, et à leur crinière, que MM. Fannière ont souvent médité sur les chevaux de la frise du Parthénon. Il est impossible de rêver une composition qui se trouve mieux en harmonie avec la destination de l'objet. L'ornementation est conçue dans un mode sobre, mais ciselée avec une rare perfection. Des Victoires ailées tiennent en main les couronnes destinées au vainqueur, et les chevaux qui forment les anses indiquent quelle sera la nature de la lutte. De petits Génies, placés sur le renflement du vase, maintiennent par la bride les chevaux prêts à s'échapper. La forme générale présente la plus grande noblesse, et le grand style de la décoration fait songer aux jeux olympiques.

MM. Fannière ont, outre cela, des pièces très intéressantes. Nous avons remarqué un service de table destiné à la Russie; le sucrier, la salière, sont d'une forme ravissante, et les petites figures qui les ornent montrent qu'ils traitent l'orfévrerie avec la science d'un statuaire. La grande difficulté consiste toujours à unir l'unité à la diversité. Voyez ces bouchons de carafes : la construction de l'ensemble offre une symétrie qui repose l'œil, mais, comme dans le détail, le motif d'ornementation ne se répète jamais, qu'il y a au contraire une variété infinie, la symétrie n'engendre pas la froideur. Outre l'orfévrerie de table, MM. Fannière exposent des bijoux, et les dames qui trouveront

qu'un petit chef-d'œuvre ne gâte pas une riche toilette pourront s'adresser à eux. Les bijoux de MM. Fannière constituent une véritable invention par la manière sobre et délicate dont ils sont traités.

M. et Mme Vernaz-Vechte, sculpteurs-ciseleurs, ne tiennent pas beaucoup de place, mais elle est bien remplie : un bouclier ébauché, représentant des divinités marines montées sur des dauphins et escortées d'enfants, des coupes avec des Amours, un gobelet en repoussé, or damasquiné et argent, et un charmant vase. Il y a là une remarquable entente du bas-relief; les formes intérieures, quoique à peine saillantes, se comprennent à merveille, et la composition des figures est extrêmement gracieuse.

M. Morel-Ladeuil est un ciseleur français qui travaille pour la maison Elkington de Londres. Son bouclier, fer et argent repoussé, est une des belles pièces de l'orfévrerie moderne. Il est de forme ovale, et le sujet, qui est tiré du *Paradis perdu* de Milton, est divisé en plusieurs compartiments. Au milieu, Adam et Ève, assis dans le Paradis terrestre, sont apostrophés par l'ange. Sur les côtés, on voit la marche et la chute des anges rebelles; au bas, l'archange saint Michel terrassant le démon, et en haut, la tête du Père Éternel, qui rayonne au milieu d'une gloire. Les groupes sont bien agencés et les figures dessinées avec une vigueur surprenante. Le ton différent du fer et de l'argent forme une opposition douce et très heureuse : le fer sert de cadre aux médaillons ou la scène se déroule.

M. Froment-Meurice a sa place marquée au milieu du grand escalier qui mène aux salles de l'exposition orientale, mais il ne s'est pas trouvé prêt pour le jour de l'inauguration. Son exposition présentera, outre le buste de l'Empereur qu'on a vu en 1867, un service Louis XVI, des candélabres, la belle coupe de M. Le Joindre, que nous trouvons supérieure à celle offerte à Ponsard, une châtelaine d'or et plusieurs pièces intéressantes.

La maison Christofle qui, pendant bien longtemps, avait borné son ambition à exécuter de l'orfévrerie courante, entre de

plus en plus dans le domaine de l'art. Son exposition est resplendissante, il faudrait tout admirer. Pourtant nous recommanderons plus particulièrement le beau service de bronze incrusté d'argent. Il y a là plusieurs pièces, notamment un plateau avec décoration de style asiatique, qui montrent avec quel soin cette maison sait choisir les artistes qu'elle emploie. Le nom seul de M. Christofle sur les ouvrages duquel nous voudrions bien pouvoir nous arrêter, rappelle les services rendus aux arts par la galvanoplastie, que plusieurs maisons exploitent aujourd'hui en suivant des procédés différents. M. Oudry, qui dirige l'usine électro-métallurgique d'Auteuil, a envoyé une série très nombreuse de pièces qui attirent vivement l'attention publique.

Les fabricants de bronze d'art qui ont répondu à l'appel sont assez nombreux, bien qu'on puisse regretter l'absence de M. Barbedienne. Mais nous sommes dédommagés par M. Paillard, qui conserve dans ses produits sa supériorité habituelle, et par M. Marnyhac, qui nous montre divers ouvrages de Clésinger, parmi lesquels les deux beaux taureaux que tout le monde connaît.

Le grand écueil qu'il importe surtout d'éviter aujourd'hui, c'est la confusion qu'on fait encore trop souvent entre la peinture et la sculpture proprement dite, et leurs applications à l'industrie. L'art est un dans son principe, mais il est multiple dans ses manifestations. Ce que nous demandons à l'art décoratif et en particulier à la céramique, c'est une sensation vive et spontanée, qui charme notre œil indépendamment de toute réflexion. L'art a deux formes, il est imitatif ou décoratif, et sa tradition a deux sources qui marchent parallèlement dans l'histoire : la Grèce, qui nous montre la beauté calme et réfléchie, et l'Orient, qui trouve la magie, le caprice et la splendeur des teintes.

On se tromperait étrangement si on croyait que nous ne rendions pas justice aux efforts d'artistes distingués, qui usent leur talent en demandant à leur art des résultats différents de

ceux qu'il doit produire. Mais est-il bien désirable d'avoir sur une surface ronde, qui rejette en éclats les reflets de la lumière, une copie péniblement faite des chefs-d'œuvre de la peinture à l'huile?

M. Bouquet est un vrai paysagiste, et son talent, sous ce rapport, n'a pas de rival en céramique. Devant ces tableaux pleins de charme et de vérité, on n'a pas besoin de se rappeler le procédé difficile dont l'artiste s'est servi pour produire des ouvrages de ce genre, le résultat suffit pour assurer à M. Bouquet une place éminente parmi nos meilleurs paysagistes. Mais quelle différence y a-t-il entre les résultats obtenus et ceux que l'artiste aurait eus en se servant d'une palette moins ingrate?

Nos céramistes sont très nombreux et bien représentés. Nous n'avons pas vu l'exposition de M. Deck, non placée encore le jour de l'ouverture; dans celle de M. Rousseau, nous avons remarqué un très beau service, par M. Bracquemond. Les oiseaux, poissons, crabes, langoustes, papillons, peints au fond des assiettes, forment une ornementation riche et capricieuse. Le grand mérite de ce service est d'être vraiment original, parce que l'artiste, quand il a eu des réminiscences, a su les traduire dans un langage qui lui est personnel.

M. Bouvier est un artiste avant d'être un fabricant. Ses tableaux figurent à nos expositions des beaux-arts, et ses poteries sont toujours originales et ne sentent pas l'imitation. Il nous montre des vases d'une délicatesse de tons et d'une distinction de formes charmantes. Il a des plats où le fond rappelle les laques d'or du Japon; des pots aux nuances d'agate, des assiettes où les dessins, toujours bien choisis, sont disposés de la façon la plus heureuse. Nous avons remarqué surtout un pot vert et deux grands vases d'un gris verdâtre, dont l'un est orné d'animaux dans le style assyrien. Il y a aussi des pots sculptés et fouillés comme de la sculpture sur bois : cette exposition est une des plus intéressantes dans la céramique.

M. Pull et M. Barbizet se disputent la succession de Bernard Palissy, et si nous admettions la métempsycose, nous serions

embarrassé de savoir dans lequel de ces deux céramistes s'est incarné l'héroïque inventeur de la vaisselle rustique. C'est en réparant un ouvrage abîmé de Bernard Palissy, que M. Pull a eu l'idée d'en faire de pareils, et il n'a obtenu les résultats que nous voyons qu'après des luttes et des efforts inouïs. Quoi qu'il en soit, l'imitation est surprenante, et les plats de M. Pull, tout chargés de serpents, d'écrevisses, de tortues, de lézards, de poissons, pourraient tromper bien des amateurs. M. Pull arrive à des colorations magnifiques, et le seul reproche que nous pourrions lui faire est d'oublier le mot de Michel-Ange : « Celui qui suit un autre n'arrive jamais le premier. « Toutefois, M. Pull ne se borne pas à des imitations de Bernard Palissy; nous avons vu dans son exposition la Vierge et l'Enfant-Jésus de Luca della Robbia, des traductions par la céramique du plat de Briot, de la belle jardinière de Raphaël, et plusieurs pièces originales, qui, cette fois, appartiennent vraiment à l'auteur, mais sont loin de valoir ses imitations.

M. Barbizet est aussi un ami de Bernard Palissy. Il expose un grand nombre de plats et de vases rustiques, et s'attache surtout à la réalité du rendu. Son brochet sur de la paille est, sous ce rapport, un espèce de chef-d'œuvre, et dans bon nombre de pièces l'illusion est poussée aussi loin que possible. Mais en se renfermant dans une spécialité, cet artiste se prive d'une foule de ressources ; la céramique est une application tellement large des beaux-arts, qu'on ne doit pas se contenter de lui faire donner une seule note.

M. Collinot a fait, avec son collaborateur, M. de Beaumont, habile dessinateur récemment enlevé aux arts, des recherches intéressantes sur la céramique orientale. Il est l'interprète très fidèle des faïences persanes, et son exposition éclate sur son fond brun et réjouit l'œil comme un bouquet. Indépendamment des beaux vases chargés d'ornements colorés d'une incomparable harmonie de tons, M. Collinot est l'auteur de la jolie porte qui forme l'entrée des salles consacrées au musée rétrospectif. La franchise avec laquelle M. Collinot aborde les oppositions

de couleur donne à ses ouvrages un aspect somptueux et luxuriant : des bleus turquoise et des ornements d'un blanc laiteux qui se marient doucement avec les tons ardents qui les accompagnent, des formes qui, même lorsqu'elles sont empruntées au règne végétal ou animal, n'affichent pas de prétentions au réel, et gardent franchement leur rôle décoratif, caractérisent les vases, les jarres et toutes les pièces de cette exposition, où nous signalerons plus particulièrement un vase rose avec des oiseaux qui est du plus charmant effet.

D'autres efforts sont faits dans le même sens, et M. Parvillée expose aussi un morceau très intéressant comme céramique orientale. M. Parvillée fait de la céramique architecturale. Il a habité longtemps la Turquie et en a rapporté un goût décidé pour l'ornementation de ce pays. L'agencement de son dessin est d'une grande distinction et l'exécution rendue avec une délicatesse surprenante. Mais, malgré la variété des teintes qu'il emploie, l'ensemble ne présente pas tout l'éclat et la richesse qu'on pourrait désirer. Le fond violacé sur lequel se détachent les dessins est d'une coloration un peu terne qui alourdit l'ensemble.

En examinant les rapports des délégations ouvrières sur l'Exposition universelle de 1867, nous avons été frappé de voir à quel point les hommes pratiques sont d'accord avec nous sur les causes d'abaissement qui menacent notre industrie et tendent à ravir à notre pays la place qu'il doit occuper en Europe, c'est-à-dire la première. L'Angleterre fait des efforts inouïs pour nous la disputer dans l'art industriel, et multiplie partout ses écoles de dessin ; toute l'Europe travaille à nous ravir cette supériorité de produits que nous devons au talent de nos producteurs. Or, que demandent-ils dans ces rapports que nous devrions tous étudier pour connaître leurs légitimes besoins? Ils sont unanimes à réclamer l'instruction, qu'ils regardent comme la source du progrès en toutes choses, et à s'élever contre le système actuel d'apprentissage, qui tend par la division du travail à ôter à chaque œuvre l'unité qui en fait la valeur.

Écoutons les ébénistes : « Les spécialistes sont parvenus à établir, à des prix fabuleux de bon marché, des tables de toute espèce, des lits, des commodes, des armoires, etc., qu'ils vendent aux marchands et aux commissionnaires. Si ce genre de travail présente de grands avantages pour la concurrence industrielle, il n'en est pas moins un malheur incontestable pour l'enseignement professionnel des apprentis, dont les spécialistes inondent nos ateliers d'ébénisterie..... Un ouvrier ne faisait que des corps de haut pour les armoires, un autre des socles, celui-là des portes, etc..... » Voyons maintenant le rapport sur la céramique : « L'apprentissage, comme on le traite à notre époque, ne peut continuer plus longtemps, sous peine de compromettre l'avenir du travailleur d'une manière irrémédiable..... Avec le genre d'apprentissage tel qu'il est généralement pratiqué aujourd'hui, il faut qu'un enfant soit bien doué pour arriver à faire un ouvrier complet. On ne fait plus que des spécialités dans les spécialités..... »

Il n'en a pas toujours été ainsi pourtant. Nous étudions les grands chefs-d'œuvre du Moyen âge et de la Renaissance, mais nous n'étudions pas suffisamment l'organisation qui les a fait naître.

Dans nos anciennes corporations, on n'aurait pas délivré le titre de maître à un homme qui n'aurait pas connu toutes les parties du métier, et comme l'apprentissage se réglait par un contrat passé devant les maîtres de la corporation, l'élève était certain d'apprendre tout ce que le corps de métier exigeait. Cette ancienne organisation, qui venait de la formation des communes, s'est effacée peu à peu sous la pression du pouvoir personnel. La Révolution française, en renversant d'un coup l'édifice monarchique, aurait dû modifier, mais non détruire entièrement des bribes d'institutions qui, loin d'être l'œuvre du pouvoir central, étaient le dernier reste de notre ancienne organisation municipale.

C'est aux travailleurs qu'il appartient aujourd'hui de déterminer le mode d'apprentissage qui est en harmonie avec nos

mœurs. C'est de leur union que dépend l'avenir de l'art industriel. Mais il ne suffit pas d'écrire sur son drapeau le nom d'association, il faut avoir dans le cœur la solidarité qui fait la force, et dans l'esprit l'amour passionné du beau, qui, dans l'art, est la source unique et féconde du progrès.

RENÉ MÉNARD.

III. — Le Musée rétrospectif.

De la nef du Palais, lorsqu'on se dirige, par le grand escalier, vers le musée rétrospectif, on rencontre tout d'abord, comme entrée pour les salles qui le contiennent, un encadrement de porte en faïence dont la saillie supérieure, travaillée en alvéoles et diaprée de couleurs gaies, nous annonce que déjà la fabrication de décors céramiques orientaux employés en architecture a pris droit de cité chez nous, car l'objet est évidemment moderne et même tout récemment ajusté par M. Collinot. Notre collègue, M. René Ménard, a déjà signalé les travaux et relevé les noms des artistes qui s'occupent d'acclimater chez nous les ornementations orientales, soit dans les ustensiles divers, soit comme revêtement à l'intérieur ou à l'extérieur de l'habitation. Ce n'est ni une mode exclusive, ni un engoûment passager

comme cet amour du pseudo-grec, qui avait tout envahi chez nous, sous le premier Empire et la Restauration. Tout ce qui nous a tant amusé depuis, dans les débris du moyen âge, ressuscité après cette froide et ennuyeuse période des vingt-cinq premières années du siècle : ciselures fouillées à l'infini, vitraux mystérieux ou éclatants, scintillement des couleurs vives entre les ors des manuscrits, métaux damasquinés, étoffes ouvragées en tissus chatoyants de soie et de dorures, nous trouvons cela en bloc dans les arts de l'Orient, qui ont transmis jadis à notre civilisation tout cet ensemble de figurations vivantes vers lesquelles nous remontons avec plaisir aujourd'hui comme vers une source retrouvée.

On a beau dire que par rapport à nous, l'oriental est moralement aux antipodes, que l'adorateur de Vishnou, de Boudha, ou le sectateur du Prophète, se résignent à prendre la vie et le destin comme nous ne voulons plus le faire, que chaque race, sous chaque climat, se fait un art proportionné à ses besoins physiques et moraux, et que c'est manie pure que de vouloir implanter ici et donner en exemple à notre industrie les arts d'un monde qui s'en va, — rien n'y fait, l'attraction devient de plus en plus grande, on recommence à goûter en France la saveur exquise de toutes ces délicates merveilles faites en Orient, d'abord pour charmer les yeux, et en second lieu pour l'utilité publique ; notre époque de confortable à outrance accueille avec joie ces superfluités délicieuses qui font au milieu de notre fièvre utilitaire une étrange figure. Curiosité aujourd'hui, enseignement demain, voilà l'histoire du bibelot oriental, qu'il vienne de l'Inde, de la Chine, du Japon, ou de l'art de date plus récente des Arabes, épanoui à son heure presque au centre de l'Europe et dont la symbolique moins compliquée que celle de l'extrême Orient lui permet d'être pour nous plus intelligible et plus assimilable.

A défaut donc d'une classification rigoureuse qu'il était impossible à l'Union centrale d'établir dans le nouveau musée oriental qu'elle présente au public parisien, nous nous en tenons

à ces deux groupes qui comprennent, l'un l'Asie et l'Afrique, et l'autre d'origine musulmane, répandu un peu dans le monde entier, de la Sicile à l'Espagne, à l'Indoustan, comme la population conquérante qui l'a propagé.

L'art indou, le plus antique, le plus complexe peut-être en architecture, l'un des plus sobres en peinture décorative et en motifs d'ornementation, est représenté ici par les étoffes tissées et lamées d'or, à divisions géométriques, en petites rosaces ou rayures mille fois répétées, qui font un contraste complet avec la richesse recherchée, la composition des châles de Kachemyr, dont la fabrication est concentrée, au reste, dans le nord de l'Inde. Les miniatures des manuscrits, et elles sont ici nombreuses, nous montrent dans tout le détail des vêtements de fête ou de combat, dans les jeux et les chasses de la cour des rajahs, dans la toilette souvent très simplifiée des femmes, dans l'armure de parade des guerriers, cette persistance d'une extrême simplicité de motifs réguliers dans le dessin décoratif jointe à une coloration abondante et chaude, mais qui reste généralement dans les tonalités moyennes du rouge rubis, de l'orangé couleur grenade et du vert de feuille profond. Peu de bleu, sinon comme incrustation sur le bois des armes à main, presque jamais de blanc, jeté en points ou en lignes brillantes et mates dans la masse des tons enchevêtrés et prodigués sur toute l'étendue des surfaces. Si un vase d'argent est ciselé, il l'est dans toute son étendue : le bois des petits meubles en bois de santal, si doux à l'œil, est uniformément fouillé dans la masse d'un relief uniforme et avec une profusion extrême de motifs s'agençant les uns dans les autres et admettant les entrelacements d'une quantité de figurines humaines ou animales employées avec autant de profusion que les tiges entrecroisées et les fleurs fantastiques le sont dans l'ornementation arabe. La vitrine de Siam, qu'on trouve en entrant à gauche dans le Salon carré, dans ses carquois et boucliers, dans ses édicules coniques formés de cercles superposés, qui vont en diminuant pour se terminer en pointe aiguë, présente à l'œil un ensemble de

tons chauds et graves dont l'éclat tranquille ne dépasse point celui d'une dorure assombrie, et qui caractérise bien la nature des colorations employées en général par les artistes décorateurs de l'Indoustan.

On se tromperait étrangement si l'on jugeait l'art indou par ses productions modernes dénaturées au contact de la domination anglaise et dont les importateurs européens avaient fait figurer à l'Exposition universelle de si déplorables échantillons.

Si nos artistes modernes veulent y chercher quelque donnée fondamentale de composition, c'est la continuité dans la complexité qu'ils retrouveront dans l'ornementation peinte ou sculptée de tous les objets. Des contours indiqués, des bordures à peine séparées du champ général de l'étoffe, du tapis, du vase, du meuble : peu de points saillants ou d'épisodes bien visibles ni bien détachés sur un fond, voilà ce qu'on remarque partout. Le temple brahmanique est traité de même. La sculpture des symboles religieux envahit toute la construction comme un manteau uniforme de lierre, à moins que, comme dans les façades qui précèdent des hypogées, comme celle du *Tini Tâli*, par exemple, la construction, par un effet contraire, ne reste absolument rude et nue, composée rien que de gros blocs, sans même une seule moulure.

Nous regrettons bien de ne pas trouver encore ici les quatre précieux porte-cadres tournants devant lesquels nous avons passé de longues heures, dans la section anglaise de l'Histoire du Travail, et où se déroulait l'histoire entière de l'architecture indigène de l'Indoustan, sous ses deux aspects, l'un antique, et l'autre, moderne, modifié par l'invasion du génie musulman.

C'eût été, pour cette partie du musée rétrospectif comme pour toutes les autres, le meilleur point de repère pour apprécier l'art ornemental, que cette présence et cette confrontation permanente des faïences, des vaisseaux de métal, des étoffes et des meubles, avec les dispositions des grandes surfaces décorées dans les morceaux d'architecture.

Nous retrouvons encore le principe de ciselure très variée de

motifs, mais d'un relief assez uniforme, dans le crochet à conduire les éléphants, prêté par madame Salomon de Rothschild, dont la composition peut être étudiée comme celle d'un type. A côté, nous trouvons ce chasse-mouches formé de plumes de paon, si souvent représenté dans les miniatures indiennes, manié par les mains fluettes de quelque épouse favorite d'un rajah. Rien de plus saisissant que le contraste entre les colorations de l'art décoratif en Chine et celles que l'Indou affectionne. Nous n'en voulons pour preuve que les costumes brodés de mandarins dont nous trouvons ici une si belle collection. Mettons à part les figurations animées de monstres ou d'oiseaux qui s'agitent dans un fourmillement joyeux sur les reflets de la soie : prenons seulement une de ces robes en damas blanc ou l'un de ces châles en crêpe rehaussé des corolles épanouies de fleurs diaprées et vibrantes. A côté de l'art indou, on dirait la Folie tourbillonnant devant la Sagesse et la Puissance. Le tapis, le châle de l'Inde donnent à découvrir à l'œil les doux mystères de leur trame savante et de leur harmonie fondue ; certaines robes chinoises, d'apparat ou de plaisir, provoquent et réveillent le regard, comme le plumage du colibri scintillant dans l'ombre silencieuse de la forêt vierge. L'artiste chinois aime les tonalités pleines et vigoureuses. Il prodigue les verts et les bleus intenses qui élèvent au paroxysme de l'éclat, par le contraste, les gammes dorées et rutilantes, mais il sait aussi calmer à propos toute cette effervescence par l'emploi des blancs mats ou miroitants sous la lumière en légers filets, en semis frissonnants ou en grandes nappes transparentes et douces comme le ciel d'une matinée d'automne : c'est pour cela qu'il a tant chéri sa porcelaine, et que sans jamais la voiler il l'a si bien parée. Dans la dernière salle, à gauche en entrant, les vitrines si bien ordonnées de MM. Malinet et Dutuit, nous font voir avec quel soin religieux les peintres et céramistes chinois et japonais ont su tirer parti de la blancheur laiteuse et translucide de la précieuse matière, et comment ils la laissent toujours transparaître sous leurs colorations ou briller de sa douce lumière à

côté des bleus, des violets profonds et des dorures qu'ils emploient hardiment pour en relever la délicate blancheur.

L'art chinois, dans les couleurs qu'il emploie, contraste donc avec l'art indou, comme la fleur la plus légère qui boit le soleil, avec le fruit mûri et doré par l'automne. Nous ne voulons pas dire pour cela que cet art ne soit qu'amusant et puéril. Nous parlons plutôt de ce qu'il a été, au temps de sa splendeur, que de ce qu'il est aujourd'hui, et surtout de ce que, sous la pression européenne, il peut devenir un jour. Dans le passé donc, s'il paraît avoir des caprices infinis il a aussi ses sobriétés voulues, ses effets graves et pénétrants ; qu'est-ce à dire, sinon que la liberté de l'artiste, comme celle de l'ouvrier, s'y est toujours mue dans les limites d'un cercle tracé d'avance et que la décomposition, la décadence de cet art expressif et vivant, n'a commencé que le jour où la production n'a plus tenu compte de ces entraves salutaires.

Notez que nous sommes dans un pays où c'est encore un déshonneur que de laisser un étranger pénétrer au foyer domestique, fût-il votre ami le plus intime. Sous ces latitudes, où le suicide passe à l'état d'institution, le mot *rigueur salutaire* que notre plume a peine à retracer, peut prendre une tout autre acception que celle dont on a ici tant abusé. Nous n'avons pas la prétention de rappeler les artistes chinois au respect des principes qu'ils ont méconnus, mais nous voulons faire ressortir ce fait, mis hors de doute maintenant par les observations des sinologues modernes, c'est qu'un art peut paraître ne devoir son originalité qu'à l'expansion indéfinie du caprice, quand au contraire il a été de tout temps enfermé dans les prescriptions les plus rigoureuses et que là, sans nul doute, on trouverait le secret de son ancienne vigueur et de sa fécondité. Loi d'harmonie et liberté absolue de l'artiste ne sont donc point deux termes inconciliables en art décoratif.

En fait de prescriptions, nous laissons de côté celles qui défendent l'usage de telle ou telle forme, de telle ou telle couleur, pour telle destination donnée. La hiérarchie des vases de con-

figuration spéciale et consacrée, les uns pour les offrandes ou sacrifices, les autres pour cadeaux ou souvenirs, ceux qui servent aux princes, aux lettrés, ceux dont les industriels ou le populaire doivent se contenter, n'ont pour nous qu'un intérêt d'étude et d'intelligence historique que nous devons pour le moment laisser de côté. Les lois dont nous voulons parler et dont la connaissance serait utile à nos artistes européens pour faire tout autre chose que des produits chinois, sont celles dont une observation attentive et soutenue peut découvrir les effets identiques correspondant toujours à l'emploi de moyens constants. Ces observations se font peu à peu; nous aurons occasion quelque jour, à propos des travaux du regrettable Adalbert de Beaumont, de faire le bilan de ce que nos fabrications céramiques, par exemple, ont gagné à l'application de certains principes de distribution des formes et des couleurs, empruntés à l'art de la Chine et du Japon. Qu'il nous soit permis d'indiquer rapidement un seul point de l'esthétique chinoise, sur lequel nos vieux préjugés européens commencent à se modifier singulièrement ; nous voulons parler de l'imitation de la nature et de la perspective.

La faculté d'imitation des Chinois est passée en proverbe. On la croit même tellement instinctive et dépourvue d'esprit critique, au dire des légendes banales qui circulent sur leur compte, qu'ils imiteraient dit-on, presque malgré eux, les défauts matériels, cassures ou taches des objets qu'on leur donne à reproduire. On est parti de là pour établir l'inaptitude complète des Chinois ou des Japonais à imiter logiquement les formes naturelles et surtout, grief capital, à méconnaître toujours et constamment les lois de la perspective. Débilité enfantine du goût, impuissance radicale à rien comprendre aux aspects de la nature extérieure dont leurs peintures et leurs dessins ne sont que la caricature grossière, voilà ce que l'éducation commune nous apprenait de l'art, tout récemment encore, en Chine et au Japon.

Autant d'assertions autant d'erreurs.

L'avidité des amateurs à recueillir toutes les belles curiosités de l'Orient, le public commençant, grâce à l'exemple donné par les artistes, à voir dans tout cela autre chose que des bizarreries innexplicables, enfin l'initiative que prend l'Union centrale, en donnant comme excitant, comme exemple à nos industries d'art un spectacle aussi complet et aussi varié de l'activité des arts en Orient; tout nous dit qu'un revirement s'accomplit dans l'opinion publique en faveur de choses aussi outrageusement méconnues.

D'abord, la distinction entre les objets chinois sans valeur, de date récente, et celle des produits plus ou moins anciens, commence à se faire. Puis, chose plus importante, l'art du Japon ne se confond plus avec celui de la Chine, et nous apparaît, sous le rapport de la couleur surtout, comme plus hardi, plus mouvementé et, nouvelle révélation pour bien des gens, comme traduisant parfois la nature avec une vérité et une largeur qui touchent à la puissance

Que les incrédules veulent bien examiner, par exemple, les bronzes d'une pureté de fonte sans égale, exposés dans la vitrine remplie tout entière par la collection de M. Philippe Burty. Tortue, crabe aux cent pattes, pieuvre, salamandre fantastique surprise dans l'élan contourné du bond qu'elle vient de faire, accusent non-seulement une science profonde de l'organisme et du mouvement de ces bestioles, mais sont, comme exécution, interprétées avec une largeur et une finesse qu'envierait plus d'un artiste européen. Il est vrai de dire qu'il s'agit ici du Japon, dont l'art comparé à celui de la Chine de ces derniers siècles nous fait l'effet d'un frère aîné près d'une toute petite sœur. Le sculpteur et fondeur en bronze japonais, c'est tout un, sait reproduire aussi l'animal *nature* dans un style tout monumental. Les autruches ou casoars, debout sur une tortue, le démontrent bien dans l'exposition splendide de l'amiral Jaurès qu'on trouve à droite et à gauche de la porte d'entrée. Puis ce sont, également là, un coq et une poule avec son poussin, modelés en porcelaine; le coq avec toutes les plumes de la

queue détachées, sans aucune maigreur de travail. C'est bien autre chose que la stricte et minutieuse imitation qui donne à ces volatiles la vie et la tournure, c'est un vrai parti pris d'art, comme nous l'entendons ici, avec nos traditions gréco-latines. Admirons, pendant que nous y sommes, cette cuve en bronze, aux inscrustations d'argent, qui ruissellent sur un fond couleur d'écaille sombre et dont la patine semble vaguement tachetée, dans sa profondeur transparente, de marbrures couleur de feu; puis encore un magnifique paravent de laque incrusté de fleurs taillées dans le jade : enfin les deux meubles faits, l'un de plaques en porcelaine d'un ton rosâtre, et l'autre franchement rouge, en laque entaillée partout, uniformément, d'une vigoureuse ciselure. Ici, rien qu'un ton, modelé en clair et en foncé rien que par la gravure et le relief. A côté, deux costumes, l'un dont la douce teinte, vert céladon, est semée de feuillages gris argent et relevée brillamment par des fleurs, les unes pourpre et aurore, les autres marquant en vigueur par un violet foncé. Formes, nuances, tons avivés ou rompus par un savant contraste, gravité monochrome du bronze, richesse exubérante de couleur dans un autre costume où vibre la gamme entière des nuances vives entres lesquelles joue un blanc mat et pur; — tout ce que l'art japonais a de plus harmonieusement riche, fort ou délicat comme sensation pour l'œil, se trouve résumé dans ces deux vitrines merveilleuses.

Nous allions oublier l'exquise faïence de Satsouma, couleur coquille d'œuf, aux petites floraisons nettement silhouettées à la pointe et qui rappelle à s'y méprendre, comme matière, les pièces rarissimes du service d'Oiron, dit de Henri II.

Après nous êtres donné cette fête pour les yeux, allons au régal plus épicé, plus mordant, des images populaires de ces illustrations de valeur très inégale que M. Charles Sauvageot a eu l'heureuse idée de recueillir à l'Exposition universelle dans ce petit enclos où vibrait le son de la cloche étrange, où les femmes accroupies regardaient d'un œil ironique le public étonné et où, sans la moindre gaucherie, un Japonais habillé en costume pa-

risien de la Belle Jardinière et la queue roulée dans le fond de son panama, vendait au public, à prix modeste, ses estampes coloriées.

Eh quoi! voici dans les scènes de théâtres le matamore bruyant, la reine tragique, le mari jaloux et la femme courtisée par son galant.

L'humanité est la même partout; nous retrouvons là jusqu'à un Bartholo, en perruque blanche ébouriffée qui tranche sur les chevelures bouffantes, toujours noir de jais, des autres personnages; — il gourmande aussi sa pupille. Comme chez nous, la bouche en cœur est ici pour l'ingénue; — le rictus dramatique, coins abaissés de la lèvre, marquent la haine et la fureur, exactement aussi comme les masques sculpturaux de la tragédie antique. Et tout cela, enragé de couleur, s'enveloppe des costumes les plus tapageurs, se contorsionne en attitudes déhanchées, en gestes étranges et furibonds. On est bien ici en dehors de la vie réelle, l'harmonie des tons monte à un diapason violent, extra-naturel, mais elle reste encore juste.

Cependant le dessin et la gravure nous donnent ici bien autre chose que ces fantaisies volontairement excentriques. Une scène, par exemple, comme celle d'un bateau chargé de femmes et passant sous un pont en charpente couvert d'une foule où les têtes fourmillent en masses pressées, montre combien est peu fondé le reproche de cette ignorance de la diminution des objets par l'éloignement qu'on fait aux peintres de l'extrême Orient lorsqu'on les juge sur la décoration des vases où volontairement la perspective, comme nous l'entendons, est dénaturée.

Il faut voir le paysage à grand horizon de lacs et de montagnes, exposé par M. Villot, pour se rendre compte au contraire de la faculté d'observation de ces hardis créateurs que leur tempérament, leur civilisation, leurs croyances et leurs mœurs ont entraînés vers tout autre chose que vers cette divinisation de la figure humaine qu'ont réalisée les Grecs. L'art

de l'extrême Orient est comme panthéistique, il embrasse tout, il met tout sur le même plan, la réalité de la substance précieuse, aussi bien que l'image reproduite ou imitée d'après le réel. D'un rare morceau de cristal de roche ou de jade, il tire des figurations étranges qui n'ont pour but que de mettre en évidence la grosseur ou la pureté du morceau précieux tombé entre les mains de l'homme. Ce n'est point un Japonais qui eût scié une partie de la plus grosse aigue-marine que l'on connaisse pour en faire, comme l'a imaginé notre grand orfèvre parisien, M. Froment-Maurice, un buste du Souverain. L'Oriental se fût appliqué au contraire à respecter l'intégrité de ce que la nature avait produit de si rare. Ne demandons point à ces races cette faculté de concentration et d'abstraction qui a fait nos grands portraitistes et qui est la source de notre art, plus limité, mais bien autrement pénétrant que le leur. En prenant les simples dessins, les croquis, les intentions en un mot des Japonais, nous trouverons qu'au début, dans la manière d'envisager les ensembles de la nature, ils ne sont pas aussi éloignés de nous qu'on a pu le supposer. Voici, par exemple, dans la vitrine encore de M. Burty, un petit album de gravures en bois ouvert, — c'est un marécage où semblent égarés des cavaliers partisans; l'un, dressé sur ses étriers, interroge l'horizon du regard; — faites abstraction des personnages très savamment indiqués et dites quel est celui de nos paysagistes actuels qui, en quelques coups de plume, ferait mieux sortir l'assiette des eaux dormantes, la succession des plans, la végétation uniforme des joncs et des plantes aquatiques. Et ceci n'est qu'une composition prise entre mille. Plus loin les livres élémentaires, pour apprendre à dessiner aux ouvriers artistes, composés de plusieurs croquis sur la même feuille, figures, ornements, fleurs, fantaisies de toute sorte, font véritablement honte pour la netteté du contour, l'expression vive et vraie du caractère, à tout ce que nous possédons chez nous d'analogue, même à l'heure où nous écrivons ces lignes.

Renonçons donc une fois pour toutes à écraser les Orientaux

de notre dédain et à les croire absolument impropres par leur génie particulier à interpréter la nature, puisque, dépouillés du prestige de leurs enivrantes colorations, nous sommes forcés de reconnaître chez eux, à l'état synthétique, il est vrai, l'intelligence la plus vive de l'expression par le dessin.

Comme spécimen des imitations chinoises faites au dix-huitième siècle d'après des motifs européens, on trouvera dans la vitrine de M. Malinet une curieuse bergerade en costume Watteau, puis un autre duo à mi-corps en costume Louis XIV, quelque Philinte avec Dorimène. Rien de plus comique que ces contrefaçons pénibles qui sentent l'effort, mais qui ne portent, en aucune façon, ce cachet d'abnégation de soi-même, dans la copie d'un modèle, qu'on prête si bénévolement aux Chinois. Nous croyons, au contraire, en nous reportant aux exemples donnés par l'Exposition universelle, que le génie de l'extrême Orient repousse nos idées sur la façon d'interpréter la figure humaine, comme l'eau repousserait de l'huile. La réciproque serait-elle vraie et serions-nous incapables de profiter des leçons d'art décoratif que nous donnent les Orientaux, empêchés que nous sommes par nos propres préjugés, comme ils le sont eux-mêmes? *Chi lo sa*, comme dit l'Italien. En attendant, étudions sans nous décourager.

Le musée oriental est un petit monde. Décrire l'une après l'autre les vitrines où MM. Émile Galichon, Gustave Brion, Gasnault, Dutuit, Basilewski, De la Herche, Albert et Jules Jacquemart, De Malherbe, De Butenval, Reiber, etc., etc., ont entassé les merveilles de la Chine et du Japon, serait chose impossible. Nous donnerons d'ailleurs plus tard aux *Nouvelles* un état complet de la liste des amateurs qui ont prêté leur concours à l'Union centrale, car on ne saurait trop faire connaître le vrai dévouement dont ils font preuve au profit de tous, en consentant à se dessaisir pendant trois mois d'un aussi grand nombre de choses fragiles et précieuses. Donner une description, même très incomplète, de toutes les variétés de bronzes, d'émaux cloisonnés, d'ivoires, de laques, de jades travaillés, de costumes

éblouissants, d'armes de prix, de meubles, de tapisseries, de porcelaines et de faïences que contient le musée, absorberait un article tout entier et cela ne vaudrait pas même, comme intérêt, le simple catalogue qui sera très prochainement publié.

Ce qui est essentiel pour le visiteur curieux, c'est de pouvoir se faire une idée sommaire des grandes catégories qu'on établit généralement pour classer les innombrables produits de l'art oriental, c'est-à-dire l'Inde d'abord, puis le groupe de la Chine et du Japon et la Perse qui, elle-même, donne naissance aux arts arabes proprement dits, pratiqués principalement en Syrie, en Afrique, en Sicile et en Espagne. Le caractère des diverses représentations de la figure humaine peut servir de critérium pour le classement des créations de chaque race. La statuaire de bronze, de marbre et de matières précieuses est exclusivement hiératique dans l'Inde et dans le Nord de l'Asie, les dieux y conservent à peine figure humaine, et la construction et la beauté du corps y sont comme voilées par la profusion des attributs symboliques. Les antiques statuettes chinoises, les *Trimourti* et les statuettes du Panthéon indou qu'on trouve dans le grand Salon carré, dans l'Exposition des colonies françaises, y sont cependant accompagnées de figurines modelées en pâte et habillées de vraies étoffes qui indiquent, comme en Chine et au Japon, l'aptitude à reproduire, avec la plus grande vérité familière, les types populaires, surpris dans l'activité des fonctions de la vie. Ce seront les paysans qui récoltent le thé, les artisans de toute sorte, les soldats et surtout, dans l'Inde, les misérables et les fakirs à peine vêtus d'un haillon.

Les miniatures peintes sont au contraire plutôt décoratives et extra-naturelles, qu'imitatives. La Chine et le Japon s'éloignent volontairement de la représentation complète, par le relief et les ombres de la réalité de la nature. L'Hindou, dans ses manuscrits, s'en rapprocherait plutôt; le profil gracieux chez les femmes, hautain et puissant chez les princes et les guerriers, y accuse mieux la personnalité du caractère élevé des têtes que dans les peintures de la race mongolique. Une affinité évidente

avec le génie européen se revèle dans les miniatures persanes, communiquées en abondance par M. Schefer. Les mouvements onduleux et libres de ces jeunes femmes vêtues de tuniques collant au corps dont elles dessinent les formes, l'extrême variété des airs de tête, la part active et la place choisie qu'elles occupent dans les scènes, presque toujours riantes, que nous avons sous les yeux, nous rappellent plutôt les cours d'amour du moyen âge et la chevalerie, que la condition passive de la femme dans tout le reste de l'Orient. La figure humaine tient donc, dans l'ancien art persan, une place importante qu'elle ne conserve pas dans l'art des Arabes d'où elle est peu à peu éliminée, pour laisser naître un développement de l'ornementation vraiment extraordinaire dans sa simplicité, en ce sens que, les mêmes combinaisons d'enroulements de fleurs et de rinceaux de fantaisie s'y appliquent, par les mêmes lois, aux décorations les plus diverses, depuis celle du vêtement, de l'armure et du vase jusqu'à celle des édifices les plus vastes et les plus imposants; de l'emploi d'un petit nombre d'éléments, les artistes arabes ont su tirer les effets les plus variés.

Il n'y a pas au musée oriental en très grand nombre de produits arabes, mais ceux qu'on y rencontre sont très caractéristiques; ce sont des vases de cuivre ciselé, des lampes de mosquées en verre émaillé, quelques étoffes et des fragments de faïence que les Musulmans employaient constamment dans leurs édifices, suivant en cela l'exemple donné par la Perse et l'Assyrie où, dès la plus haute antiquité, l'on retrouve en architecture l'emploi de la brique émaillée. La Syrie et l'Asie Mineure renferment encore de nombreux monuments, construits par les sultans et les kalifes, qui témoignent des ressources que peut trouver l'architecte dans une distribution savante de la polychromie. Un de nos compatriotes, M. Parvillée, qui, pendant ces derniers temps, a été chargé de la réparation des mosquées et des sépultures souveraines en Turquie, a relevé des dessins de grandeur naturelle d'après ces somptueuses décorations dont l'émail resplendit au soleil ou illumine de ses reflets

l'ombre mystérieuse des sanctuaires. On s'occupe en ce moment d'organiser au palais de l'Industrie une nouvelle salle où seront placées ces études auxquelles on adjoindra une série d'aquarelles exécutées également en Turquie et en Asie Mineure, par M. Adalbert de Beaumont, et prêtées pour cette circonstance au musée rétrospectif par M. Collinot, l'élève, l'ami et l'héritier de cet artiste qui nous a été enlevé tout récemment, on le sait, par une mort foudroyante.

On espère également réunir dans la même enceinte quelques-unes des photographies faites dans l'Inde, en Chine et en Cochinchine, qui en rapprochant des merveilles d'art décoratif comprises déjà dans le musée, quelques représentations architecturales, donneront aux visiteurs une idée de l'art oriental, vu dans son ensemble.

Cette série nouvelle rendra plus curieuse encore une collection particulière, d'abord exposée par l'Union centrale comme annexe au Musée retrospectif, à cause de l'intérêt historique qu'elle présente, puis ensuite parce qu'elle est conçue, ordonnée et disposée avec une intelligence remarquable de ce que l'archéologie peut rassembler de renseignements utiles, même pour un examen sommaire fait par les visiteurs.

Nous voulons parler de la série de documents recueillis en Italie par M. Parker, au moyen surtout de la photographie. C'est l'histoire tout entière de la construction monumentale à Rome, pendant le cours des âges, depuis les origines étrusques jusqu'aux dernières fouilles exécutées en ce moment sur le Palatin, pour le compte de l'Empereur des Français, dans les ruines et les décombres qui marquent l'emplacement actuel de l'ancien palais des Césars. — M. Parker a commencé par reconnaître les murs de l'ancienne Rome, ensevelis quelquefois à une grande profondeur, puis il fait suivre à l'observateur les différents modes de construction de l'enceinte, sous les rois, la république, les empereurs, et enfin, au moyen âge, pendant les treizième et quatorzième siècles. Au moyen probablement de la la lumière artificielle produite par la combustion du magné-

sium ou par l'électricité, le savant touriste a reproduit plusieurs des célèbres peintures des catacombes de la Rome chrétienne et souterraine. Mosaïques, tombeaux, sarcophages, décorations d'autels et intérieurs de basiliques, nous font assister, par les représentations symboliques, au développement du culte nouveau qui remplacera le paganisme, mais qui, tout d'abord, lui emprunte en peinture le style de ses images, ainsi qu'il continue à se servir des anciennes dispositions de l'art décoratif romain : viennent ensuite les églises de plus en plus modernes avec leurs campaniles et leurs beffrois, puis les donjons des constructions militaires du moyen âge, perdues dans les souvenirs écrasants de la Rome antique, et inconnus à beaucoup de ceux qui ont visité, même en détail, la Ville Éternelle. Un retour vers l'antiquité nous ramène aux temples où le génie de Rome a transfiguré les formes de l'architecture grecque. La série monumentale continue par les palais, ou du moins ce qu'il en reste de débris informes, les thermes particuliers ou publics, puis les colossales ruines des amphithéâtre et des aqueducs dont la robuste construction a le mieux résisté aux dévastations qui ont tour à tour ravagé l'ancienne Rome. Le cours du Tibre, ses fragments de quais antiques, son parcours même, à l'état de torrent dans les montagnes de Subiaco, ont été également étudiés et relevés sur nature par M. Parker, qui nous montre une fois de plus l'admirable parti que l'histoire et les arts peuvent tirer de la photographie, appréciée en dehors de la banalité des usages vulgaires, sans valeur quand ils ne sont pas sincères, auxquels on l'a tout d'abord et si universellement condamnée.

Le musée rétrospectif compte enfin une dernière annexe, où nous trouvons une collection complètement différente de ce que nous avons déjà sommairement indiqué et qui, par cela même, n'était son importance propre qui est considérable, exigerait tout un nouveau travail.

Nous voulons parler de cette partie de cabinet d'estampes que M. Dutuit, de Rouen, a eu la générosité de mettre à la dispo-

sition de l'Union centrale et à l'exposition de laquelle on a consacré une salle entière. Nous avons pu juger par nous-même du zèle avec lequel M. Dutuit a prêté son concours personnel à l'Union centrale pour disposer et compléter la série unique de gravures, toutes exceptionnellement remarquables, mises aujourd'hui dans les meilleures conditions possibles sous les yeux du public.

Aidé de M. Clément, l'érudit expert en gravures, l'infatigable amateur rouennais a classé lui-même, une à une, toutes ses gravures dans les cadres où, groupées par Maîtres et par Ecoles, elles présentent le spectacle le plus instructif, le plus attrayant et le plus inattendu. Tous les amis des arts doivent à M. Dutuit une reconnaissance infinie, non pas seulement pour la libéralité magnifique dont il a fait preuve en composant exprès pour l'Union centrale cette précieuse exhibition, mais encore pour avoir apporté les soins les plus minutieux à ce qu'elle fût claire, bien ordonnée, et par conséquent utile à l'instruction du public autant qu'à son plaisir; les spécimens sont d'une haute valeur : quantité d'épreuves rarissimes et d'*états* introuvables pour les pièces les plus connus, mais ce qui est pour nous surtout admirable, c'est le soin, le goût et l'intelligence avec lesquels l'amateur s'est plu à nous présenter ses richesses.

Il y a, ou il y aura, car M. Dutuit retouche tous les jours son exposition et semble jaloux de la rendre plus belle : il y a, disons-nous, cinquante Marc-Antoine, la plus grande partie comme on le sait, d'après Raphaël. Or nous l'affirmons hardiment, quand on n'a pas vu des épreuves des *Grimpeurs*, du *Massacre des Innocents*, de la *Poésie* et de la *Philosophie*, comme celles qu'on rencontre ici, on ne connaît pas Marc-Antoine, l'on ne peut comprendre l'enthousiasme qu'il a inspiré, de son temps, aux artistes, et qu'il existe encore aujourd'hui. Puis nous passons d'un pôle à l'autre lorsque nous nous trouvons fasciné, atterré même devant les quarante-trois eaux-fortes de Rembrandt.

Il ne subsiste plus devant ces prestigieuses créations du grand

maître, ni critique, ni analyse; l'observation se tait et demeure impossible, à peine l'a-t-on commencée de sang-froid qu'on tombe sous le charme et l'on y reste. Les yeux dans les yeux de ce *Rembrandt dessinant*, par exemple, qui vous regarde, on ne s'appartient plus, on est pénétré, subjugué. Chenavard, que je rencontrai l'autre jour sortant de cette salle, s'en allait tout ému, ébranlé comme un chêne robuste par un coup de foudre; jamais, disait-il, la main humaine n'a créé rien de plus vivant que cela. Sur tous, sur les sceptiques et les ennuyés comme sur les enthousiastes, l'effet est le même, nous en avons eu maintes fois déjà la preuve frappante. Que de remercîments ne vont pas adresser mentalement à M. Dutuit, ceux qui vont pouvoir s'arrêter à loisir devant la pièce aux cent florins, le *Christ guérissant les malades*, et en boire à longs traits et à loisir toute l'indicible poésie! Nous ne pouvons raconter ni décrire les surprises et les enchantements qui vous attendent devant ces cadres où s'agitent des visions comme le *Paysage aux trois arbres*, le *Rembrandt appuyé*, la *Résurrection de Lazare*, l'*Ange apparaissant aux bergers*... que sais-je? Tout un monde enchanté où les effets les plus poignants de la réalité s'enveloppent de l'harmonie tour à tour éclatante ou sombre de nos rêves.

Dans la famille des artistes hollandais qui fait cortége au maître, nous citerons Adrian Van Ostade, Ruysdaël, avec cinq paysages, Adrian Van de Velde, Karel Dujardin, Suyderhœf, pur graveur dont la *Paix de Munster* nous paraît plus puissante que le tableau de Terburg, tel que nous l'avons dernièrement revu; Herman Swanevelt, Both d'Italie, entraînés tous deux à la suite de notre Claude Lorrain; le Ducq, Lievens, Berghem et Paul Potter avec des croquis de vaches, presque uniques d'épreuve; puis viennent quelques-uns des maîtres graveurs flamands nés à l'ombre du grand maître d'Anvers et qui ont si admirablement interprété, sous sa direction, ses chaleureuses peintures. Ce sont Paul du Pont ou Pontius avec le *Portrait de Rubens* et la *Thomiris*, le *Rois boit*, d'après Jordaens; Bolswert et ses planches d'après Rubens : le *Triomphe de*

l'Eglise, la *Conversion de Saint Paul, Sainte Anne et la Vierge,* la *Chasse au lion,* le *Serpent d'airain,* et son estampe magistrale et si connue : le *Christ au Roseau* de Van Dyck, dont nous trouvons aussi le touchant *Christ descendu de la croix,* gravé par Vorsterman.

Les incomparables portraits de ces graveurs, improvisés par Van Dyck lui-même, sur les cuivres que nous possédons aujourd'hui à la chalcographie du Louvre, figurent ici dans un cadre spécial, mais avec une fraîcheur et un velouté qui les mettent sur la même ligne que les immortels portraits peints si librement par le jeune maître. De plus, dans une des vitrines dont M. Dutuit a meublé le centre de la salle, et parmi d'adorables reliures italiennes, des Grolier en grand nombre, des Maioli, et des éditions princeps des classiques de la fin du quinzième siècle, on trouve un volume vert composé par quelque fervent amateur, au dix-septième siècle, d'une suite splendide, non-seulement des eaux-fortes de Van Dyck en épreuves de surchoix, mais encore de tous ces portraits gravés d'après lui, par ses amis de l'école d'Anvers et dans les *états* les plus rares.

Ce livre vendu, presque de nos jours, cinq francs par un ignorant « dont le moindre ducaton faisait bien mieux l'affaire » fut ensuite revendu par des libraires avisés cette fois, trois cents francs, puis douze cents peut-être; ils ne se le sont point pardonné, car du recueil vendu dix mille francs très peu de temps après, nous en entendions offrir, ces jours-ci, quinze mille. C'est le cas de dire ou jamais : « *Habent sua fata libelli,* » un livre a sa destinée.

L'école allemande, ferme jusqu'à l'âpreté, est ici magnifiquement représentée, les plus anciens comme Zwatt, le maître à la *navette,* les anonymes aussi nous amènent à Martin Schoengauer, à la mémoire duquel M. Bartholdi a élevé dans la cour du musée de Colmar un des monuments les plus originaux de ce temps-ci. A une très rare suite de quinze sujets tirés du Nouveau Testament sont jointes trois planches ornementales, dont une crosse et un encensoir, qui nous font voir quelle mesure sa-

vaient garder les anciens artistes, ouvriers par devoir et par condition, lorsqu'ils avaient à traduire dans la réalité, l'art *industriel*, cette formule un peu brutale de notre temps, qu'on dirait parfois pressé d'en finir avec tout ce qui dépasse un certain niveau d'idéal pratique et confortable, à la portée des simples ambitions bourgeoises et des intelligences les plus obtuses.

Lucas de Leyde est avec son ardeur contenue, l'un des flambeaux intellectuels de cette époque de rénovation qui commence dans l'Allemagne ébranlée à la voix de Luther. Il a ici dix pièces choisies dont l'une est le portrait de l'empereur Maximilien que nous retrouvons à côté, gravé sur bois par Albert Dürer dont il est bien précieux de voir les meilleures pièces ainsi exposées en face de celles de Marc-Antoine, dont on connaît l'admiration pour le maître de Nuremberg. Quel abîme entre ce « *Cheval de la mort* » ou « *Mélancolie* » et les suaves et sereines figures de la *Philosophie*, de la *Poésie* de Raphaël! Ces créations étaient cependant conçues et gravées par des artistes qui étaient contemporains. Parmi les petits maîtres, Sebald Beham et surtout Aldegraver avec sa suite des douze couples de « *Danseurs de noce* » accusent ce côté réaliste et décoratif à la fois, du génie allemand, qu'on retrouve aussi dans Holbein.

Enfin, car il faut s'arracher à toutes ces séductions de l'art et ne point fatiguer l'attention du lecteur, signalons-lui les premiers spécimens de la gravure en Italie, les nielles de Maso Finiguerra et de Peregrini, la *Judith* de Moretto, de Vérone, gravée tout au début de l'invention nouvelle vers 1460, puis les pièces rares : le *Jugement dernier* de Nicoletto de Modène et ces terribles gladiateurs de Pollajuolo, l'orfèvre florentin. Le grand Mantegna a deux petites planches originales : une troisième est gravée magistralement d'après lui. Un fragment d'une illustration du Dante, par Baldini, de 1480 environ, et un premier essai de gravure au maillet, fait au pointillé, par Giulio Campagnola au quinzième siècle, sont encore des raretés à examiner. Il faudrait ensuite reprendre l'école française dont nous retrouvons ici les meilleurs maîtres, depuis Jean Morin qui créait

aussi, plus de cent cinquante ans après G. Campagnola, une gravure au pointillé, merveilleusement souple et colorée, comme le montrent ses portraits d'après Philippe de Champagne. Contentons-nous donc de citer d'abord les artistes qu savaient dominer en vrais maîtres le cuivre qui leur appartenait tout entier : Jacques Callot, Robert Nanteuil, les libres graveurs ; Claude Lorrain et Lesueur qui se sont arrêtés à l'eau-forte ; nommons enfin ceux qui ont immortalisé notre école de portraitistes français des dix-septième et dix-huitième siècles, les Drevet père et fils, interprètes dévoués de Rigaud ; Masson, Edelinck et Gérard Audran, qui ont si amplement traduit Philippe de Champagne, Poussin et Le Brun. La gravure française sous Louis XV et jusque dans les derniers temps a fourni encore à M. Dutuit l'occasion de mettre les œuvres presque contemporaines en regard des productions séculaires d'un art qui reste comme l'écho des créations plus complexes de la statuaire de l'architecture, et auxquelles il assure, en les propageant par la reproduction, une plus grande part de salutaire influence.

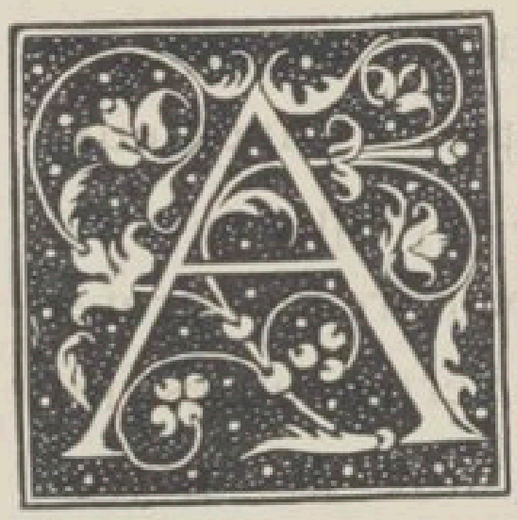
Cette exhibition de gravures qui correspond à une évolution nouvelle de l'art dans les temps modernes, rentre donc dans l'idée qui a déterminé l'organisation successive de ces musées rétrospectifs que chacun de nous, artistes, gens du monde, industriels, producteurs ou simples appréciateurs de toute catégorie, nous pouvons examiner ou étudier avec tant de plaisir et de profit. Nous ne pouvons donc qu'adresser nos remerciments et nos félicitations à l'Union centrale et engager nos lecteurs à juger par eux-mêmes de l'immense intérêt que présente le vaste ensemble dont nous n'avons pu leur donner, à notre grand regret, qu'une bien imparfaite esquisse.

J. Grangedor.

THÉODORE ROUSSEAU

SOUVENIRS

III



Au mois de juin 1830, Rousseau commence son tour de France en compagnon du devoir. Il se lance seul à la découverte des contrées les plus inexplorées. Il va droit au Cantal, dans cette antique région des Arvernes, où les hommes sont rudes et à demi sauvages, et où la nature bouleversée est encore ce qu'elle fut aux premiers jours du monde. Il y avait dans ses projets un peu de l'esprit de l'époque en quête du merveilleux et de l'anti-banal; et, sans s'en douter, Rousseau sacrifiait peut-être à ce courant byronien qui emportait la jeunesse vers un naturalisme titanique et une action passionnée. Ce qui est à remarquer, c'est que ses premières études en Auvergne, aux vallées de Thiézac,

Voir le premier article dans le numéro 1, tome II, 15 juillet, de la *Revue Internationale*.

de Saint-Vincent, au Falgou, aux roches de Macbey, sur les bords de la Cère, sont toutes significatives par le choix de leurs motifs presque farouches et par l'étrangeté de leurs points de vue. Celles qu'il peint avant d'aborder le Cantal, sur la route de Lyon, son panorama de Thiers, les esquisses de Royat, sans être aussi *radicales* que les suivantes, annoncent cependant un homme très fortement frappé des grandes perspectives, dont le coup d'œil s'illumine et la main se fortifie au contact de la nature originelle. Le ton spécial du lieu, le caractère géologique de chaque endroit et la rapidité de l'exécution y sont écrits avec la conviction la plus ardente. Dès ce moment, Rousseau se sent libre et respire dans un nouvel élément. Il rompt avec la tradition scolastique ; il comprend que tout l'art est dans le jeu de la lumière, dans le *Fiat lux*, sur le silence et les ombres des éléments.

Aussi, c'est avec une sorte de volupté qu'il s'adresse aux montagnes les plus sinistres, aux horizons les plus étendus, aux coins retirés et envahis par les capricieux enfantements de la Genèse ; le pays lui donne tout un soulèvement d'escarpements affreux où la Cère se précipite tantôt en rapides impétueux, tantôt s'y endort dans des gouffres béants ; il s'applique avec un plaisir insatiable à formuler un roc dénudé, à peindre les âpretés des terrains vierges, à sonder les profondeurs vertigineuses des gaves noirs et des tourbillons maudits comme des antres néfastes.

Il associe déjà, avec une intelligence étonnante, la demeure de l'homme du terroir avec le grand œuvre qu'il a sous les yeux. Son *Village du Falgou*, superbe peinture, toute d'un jet comme une poussée terrestre, donne l'idée de la vie antique des Celtes sous leurs cabanes trapues, couvertes de joncs et de paille, adossées au flanc d'une montagne qui les préserve des vents du nord, et leur donne les verts pâturages sous les ombres tranquilles du soir. Il a déjà trouvé l'individualité de la montagne, son ossature et sa spécialité de végétation. Toutes ces études, vues avec une intuition profonde, dévoilent sa force

d'assimilation et son recueillement de penseur. Peut-être n'avait-il pas encore en lui la formule bien claire de tout ce qu'il ressentit plus tard devant le grand mystère des forêts et les voix des plaines; ses paysages ne chantent pas encore les grands bruissements des arbres et des vents, mais son voyage d'Auvergne dénote assez ce qu'un tel homme pourra faire, et il est clair que Rousseau n'hésite plus, mais qu'il est dès ce jour l'homme de toute sa destinée, un grand poète de la nature, qui sait infuser la vie.

L'effort qu'il accomplissait était en réalité gigantesque ; il se dépouillait de la préciosité de l'éducation parisienne, si difficile à répudier, même par les forts ; il rejetait tout un ordre d'idées d'art qui avait cependant en lui une résistance, puisque l'enseignement de l'Académie s'appuyait sur un maître, Claude Lorrain, qu'il admirait, et il entrait tout seul dans ce nouveau monde de l'inconnu où l'artiste, sans autre boussole que son courage, voit devant lui se dresser la terrible énigme d'une terre inexplorée.

Alors, sans regarder en arrière, il se jeta à corps perdu dans tout ce que ce pays lui présentait de plus âpre et de plus rêveur. Il passait les nuits à la belle étoile, non par besoin élégiaque, mais pour observer la lumière pâle et le monde de la nuit. Il courait les bois, se perdait dans les fondrières, et allait demander asile aux buronniers qui lui donnaient un morceau de pain et un coin sur le lit de leurs cabanes. Il était d'un tempérament robuste, bon à tout supporter, la pluie, la faim, la neige et la marche sans fin. Ses jambes étaient deux forces invincibles. Je ne l'ai jamais vu fatigué, et la longueur de la route ne faisait qu'aiguiser ses désirs de locomotion. Son séjour en Auvergne fut le bon moment de sa vie, l'heure où l'homme se croit libre, vaillant et livré à ses bons instincts naturels. Il sentait sa force, son esprit grandir, et il pouvait s'écrier, à dix-sept ans, ce que tant d'autres cherchent à quarante ; ce que Gœthe disait dans ses désespoirs d'artiste : Enfin, je t'ai saisie, nature ! Une nuit d'orage, il se crut perdu dans les herbes d'un marécage sans

fin. Il eut plusieurs fois de l'eau jusqu'aux bras et y courut de réels dangers. A l'aube, il se dirigea vers un pâturage, sur une pente des anciens castels de Recoule et de Muret, et y trouva un buronnier sous sa hutte qui le réchauffa à son feu et le restaura avec du pain de sarrasin, des cailles et du fromage de chèvre. Il y resta deux jours à courir avec lui et à reconnaître tout le canton, après quoi, il finit par entraîner son hôte à la petite cité de Thiézac pour lui rendre son hospitalité par un festin des villes. Le repas fut composé d'un gigot de mouton. Quant au second plat, ce fut un autre gigot qu'on apporta sur la table. — Comment, un second gigot ? disais-je à Rousseau. — Oui, mais celui-là était à l'ail, et le buronnier en fut ravi et rassasié de cette variété de comestibles.

Son retour à Paris fut une nouvelle vie, mais aussi un divorce avec le passé. Rémond l'anathématisa et le voua aux dieux infernaux ; ses paysages étaient l'œuvre du délire, et Rousseau n'avait plus qu'à imiter l'enfant prodigue et à se réfugier chez les porchers de la basse Auvergne. Il n'en ressentit de peine que pour son père et sa mère qui, dans ce combat de maître à élève, ne savaient de quel côté se porter. Cependant leur affection rompit tout lien avec l'académiste, et leur enfant se trouva libre de diriger sa vocation.

Ary Scheffer n'était point encore l'artiste célèbre et acclamé que nous avons vu depuis, il n'était qu'un peintre patriote et un critique littéraire (1). Il avait entendu parler du jeune artiste par M. Perrier, un de ses camarades de l'artillerie de la garde nationale, où le duc d'Orléans fraternisait alors en simple canonnier, avec Scheffer, Dumas, Guinard et autres enrôlés de cette trop bruyante milice.

M. Perrier montra les études d'Auvergne à Ary Scheffer, qui en fut profondément remué ; il vit là, devant lui, un grand

(1) Ary Scheffer fit un Salon comme critique à la *Revue Française* de 1828, et d'autres écrits de ce genre.

peintre de constitution toute nouvelle ; lui, si préoccupé de la couleur, au point de la chercher dans les exagérations rembranesques et dans les bitumes à haute dose, il touchait l'œuvre inconsciente d'un prodigieux voyant, qui déroutait, par ses audaces et sa sûreté de coup d'œil, toutes ses combinaisons de palette et ses rêveries de poète.

Scheffer était une âme tendre; sa jeunesse pauvre avait été noblement aidée par Gérard qui, sans le connaître, l'avait encouragé et défendu. Il lui semblait généreux de reporter sur un jeune peintre d'avenir cette protection paternelle qu'il avait reçue du « premier peintre du roi en titre d'office. » Scheffer était alors professeur des enfants du roi-citoyen, et sa fortune pointait dans la mêlée des discussions. Il prit Théodore Rousseau en affection, accrocha ses Études aux murs de son atelier, et les fit voir à tous ses visiteurs comme les produits du talent le plus original et le plus incisif.

La jeune école romantique eut désormais son espoir à côté d'Eugène Delacroix. Elle avait déjà Paul Huet, mais elle en devinait instinctivement l'insuffisance; Paul Huet était un artiste d'intention plutôt qu'un réalisateur, et Rousseau, au contraire, apparaissait avec tout le nerveux, l'affirmatif et l'imprévu que demandait le moment. Rousseau devenait un champion dans le grand duel que la jeunesse livrait à la décadence, elle avait en lui un homme, une arme et un programme.

Et, en effet, Rousseau devait frapper l'attention, car il prenait la nature par un côté singulièrement inattendu; il n'hésitait pas, si une terre était féconde en phénomènes bizarres, en monstruosités frappantes, à en peindre les traits, sans s'occuper s'il heurtait les traditions des écoles et les habitudes des amateurs. Les landes lugubres, les firmaments orageux, les coups de soleil rapides sur « l'herbe qui verdoie », les mares profondes et croupissantes, les demi-teintes accentuées dans le vague des atmosphères, sortaient de sa palette comme des réalités qu'on n'entrevoit qu'en rêve. Rousseau était le peintre de l'imprévu, le metteur en œuvre de choses que la nouvelle école,

si audacieuse qu'elle fût, n'osait pas proclamer. Les artistes plus calmes admiraient sa vivacité d'image, son instinct prompt à découvrir le pittoresque très nettement naturel ; enfin ils s'accordaient tous à constater une puissance très personnelle dans ses tonalités vertes, que les artistes considéraient comme un grand progrès et une conquête sur le naturalisme et la vérité. Les verts et les gris de Rousseau sont encore des souvenirs palpitants pour les vétérans de 1830. Rousseau était pour eux un *toniste* éclatant de la famille de Weber, qui apparaissait alors avec son *Robin des Bois*.

Il y avait donc là une invention et une découverte. Les chercheurs de luttes le saluaient romantique, parce que les sites qu'il rapportait d'Auvergne semblaient s'accorder avec leurs préoccupations dantesques et désespérées. Ils y revoyaient les refuges d'Obermann et les rocs de Han d'Islande. Mais Rousseau n'avait nullement l'épidémie du jour. Son esprit était sain et ses Études n'étaient que les exercices d'un anatomiste en paysage, il essayait ses forces sur un tuf vierge, comme pour sonder les sources et interroger les plus graves témoins des temps. Ni son âme, ni son cœur ne souffraient, son œil seul cherchait à se rendre compte des révolutions des âges.

IV

Rousseau, acclamé comme un champion de la nouvelle école, n'en fut pas plus superbe, il ne se livra que plus ardemment à sa tâche. C'est à ce moment qu'il travailla avec ardeur à la perspective, et chercha à s'en expliquer les problèmes et les forces. Le soir on le voyait au milieu d'un groupe de jeunes gens de l'atelier Guillon-Lethière et de Gros, puis à l'estaminet du Cheval-Blanc, rue du Faubourg Saint-Denis, où Decamps tenait, depuis quelques années, le commandement de la réaction contre les classiques. Diaz le rencontra plusieurs fois et se

rappelle qu'il y était fort remarqué, quoique d'allure paisible et sans la moindre prétention, ce qui n'était pas commun en ce temps de naïve jactance. Dans son travail il consultait Lethière, son ancien maître, qui l'encourageait avec cette bonhomie paternelle qu'on lui connaissait pour les jeunes gens.

Lethière était un peintre académiste de l'école davidienne, mais plutôt porté à l'idée républicaine qu'à la formule classique. L'éruption de 1830 le rajeunissait et lui rappelait les élans de la Bastille et des enfants de l'école de Mars ; il reconnut en Rousseau un vrai tempérament de peintre, et l'excita à étudier en pleine liberté, et à poursuivre sa spécialité de paysagiste. Rousseau s'efforçait alors à composer et à condenser le tableau, et dans cet enfantement, qui a toujours été difficile pour lui, il courait à Saint-Cloud comme à la soupape de sûreté, dans les discussions interminables des classiques et des romantiques qui envahissaient alors les ateliers. La verdure des bois le rappelait à la vérité, et son meilleur argument était une Étude qu'il présentait, au retour, à ses camarades en discussion. En général la guerre des écoles, qui était alors fort bruyante, ne trouvait en Rousseau qu'un fort tiède partisan. Il parlait peu, songeait beaucoup à sa profession, et il m'a dit bien souvent que les doctrines du romantisme avaient été pour lui la bouteille à l'encre; qu'il avait toujours admiré passionnément Eugène Delacroix, mais que tout le flux de commentaires auxquels donnait lieu ce grand peintre ne faisait que le troubler et l'induire en préoccupations stériles. « Je ne pensais qu'à une chose, disait-il, à me rendre compte des lois de la lumière et de la perspective, sans attacher aucune importance à ce qu'on trouvait en moi d'original, de nouveau et de *romantique*, et je cherchais le tableau. »

Sa vie était on ne peut plus simple : le soir on se réunissait chez Lorentz, rue Notre-Dame des Victoires, n° 18, avec un groupe d'amis qui, presque tous, se sont fait connaître, comme Théodose Burette, Thierry aîné, Malefille, Gérard de Nerval, Leleux, Joseph Bouchardy et son frère le peintre, Raffet, Châ-

tillon, Jules Courtin, Labédollière, Boissard, Alphonse Brot, Perrin, maintenant directeur de l'Opéra, Deligny, Forget, Léon Cloppet, Debon. On y fumait beaucoup. On se désaltérait régulièrement avec de l'eau claire; une seule fois Burette fut assez fortuné pour régaler la chambrée de cinq bouteilles de bière pour quinze assistants; et cette soirée resta dans leur mémoire comme une époque de liesse. On parlait théâtre, Hugo, Dumas, Barbier, peinture, actrices, république, voyages; on faisait des charades, des programmes, et on installait la Société du Grelot, qui n'était qu'un laboratoire à mystifications pour les réfractaires au romantisme, et une greffe de la Société des *Invisibles* de Charlet. On mettait en pièces l'Institut, et l'Académie en interdit; le grand volcan de 1830 avait là un de ses petits cratères. En tout cela Rousseau, toujours « père tranquille », était gai, l'esprit prompt et prêt aux excursions pédestres. On s'est plusieurs fois donné rendez-vous à minuit (1) sur la place de la Concorde, pour aller de là, sans s'arrêter, à Dampierre ou à Chevreuse, et revenir à Paris, tout d'une traite, le lendemain soir, harassés de fatigue et exténués de faim, ce qui totalisait une marche de quinze lieues.

Rousseau était un des infatigables, il prenait des croquis, emmagasinait des souvenirs, mais il communiquait peu à propos de son travail. C'était à Saint-Cloud ou dans un petit atelier, sous les toits, de la rue Taitbout, n° 11, qu'il concentrait toutes ses forces et sa production, à côté même de la grande salle où les saint-simoniens faisaient grand bruit sous la présidence d'Olinde Rodrigues.

A Saint-Cloud, il fit la rencontre de Charles Delaberge qui,

(1) Pourquoi minuit ?

> ....C'était l'heure où les esprits funèbres
> Apportent aux humains les songes du cercueil.

Le romantisme était friand de ces expéditions nocturnes.

comme lui, étudiait en solitaire. Delaberge n'était pas encore le peintre à outrance que nous avons vu depuis, poussant l'étude jusqu'à la plus désespérante observation. Il peignait avec une recherche fort exacte, mais il y mettait une assurance et une sûreté de coup d'œil qu'il perdit plus tard. C'était un daguerréotype incarné, sous l'objectif duquel rien ne se perdait.

Delaberge était un jeune homme de haute stature, aux grands cheveux blonds, au visage noble et doux ; il courait, comme Rousseau, les environs de Paris, et les deux chercheurs se rencontraient souvent au bas Meudon ou sous les arbres du parc de Saint-Cloud, mais ils ne se disaient que quelques mots sur le temps, sur leurs provisions de couleurs, qu'ils échangeaient en cas de disette ; toute communication s'arrêtait là. L'un et l'autre *jouaient serré* dans cet apprentissage de la nature, et ne prenaient conseil que de leur pratique ; plus tard, la vie des peintres paysagistes fut plus expansive et peut-être plus intéressée; mais en ce temps-là on ne voulait devoir sa découverte qu'à son initiative et à son propre fonds. Rousseau et Delaberge ne se montraient que leurs études terminées et quand ils semblaient en être satisfaits, car la guerre était dure alors entre les partisans de Bertin et de Bidault et ceux de l'école naturaliste; on ne se décidait à mettre en ligne que des valeurs résistantes (1). Longuet, qui allait aussi à Saint-Cloud, me dit bien souvent qu'il n'abordait Rousseau et Delaberge qu'avec la plus grande circonspection, à leur repas, pour éviter de se reprocher à lui-même toute impression de plagiat ou de critique prématurée.

V

C'est en 1831 que Théodore Rousseau exposa son premier

(1) Rousseau conserva dans des cartons invisibles, pendant plus de trente années, des études d'après nature qu'il n'osa revoir avec un ami, que

tableau au Salon royal du Louvre, un paysage, *Site d'Auvergne*, qui mesurait environ un mètre de largeur. Il représentait une vallée bornée par les montagnes du Cantal ; au centre, un pont en ruines, aux arches démolies, se dressait sur un cours d'eau. Ce tableau, dont nous n'avons jamais pu retrouver la trace, eut un succès. C'était plutôt un site composé, un souvenir du pont de Thiésac, qu'une étude technique, car Rousseau ne voulait pas se montrer au public dans le sans-façon d'une *étude* qui n'était pour lui que l'exercice prélude de son œuvre. Aussi avait-il imaginé un tableau avec tout le soin qu'il voulait apporter à une œuvre qu'on soumet au jugement traditionnel des foules. Il l'avait exécuté dans la maison où habitait son père, sous les combles d'une mansarde que sa tante Bouneau lui avait prêtée, loin de la nature, pour se tenir plus froid devant son programme, et en songeant à la poétique des maîtres habiles à résumer un grand ensemble dans un espace réduit. Il avait aussi atténué ses harmonies retentissantes, en se rapprochant des tonalités plus conciliantes de Claude Lorrain. Le public s'y arrêta peu, mais les romantiques ne s'y méprirent pas. Ils virent sous les embarras de Rousseau un des leurs qui dissimulait ses forces, et ils ne l'en acclamèrent que plus vivement.

Le Salon de 1831 était l'entrée en campagne de la jeune école ; elle y développait tout son contingent : Eugène Delacroix avec sa *Liberté ;* Scheffer, avec ses premiers *Faust ;* Roqueplan, avec douze tableaux ; Eugène Lami, Jeanron, Deveria, Poterlet, Johannot, Colin, Flers, Jules André, Decamps, Diaz, Barye, y étaient tous en armes.

Jules Dupré était à Boulogne-sur-Mer et avait envoyé, pour ses débuts au Salon, quatre beaux paysages d'aspects divers. Jules Dupré n'était point une recrue du parti, son rôle avait été plus pacifique. Dupré, à son entrée en scène, s'était montré

lorsque la notoriété vint consacrer ses efforts ; il hésitait à faire une sorte de confession de ses erreurs et de ses tentatives.

novateur, entraînant le monde aux contrées des pâturages, à la plantureuse nature des fermes et des prairies, dans le calme des forêts ou l'intérieur des chaumières, mais ses compositions étaient sages et toutes éloquentes dans le mode bucolique. Ses vaches ruminantes et ses chevaux, la crinière au vent, dans le gras des herbages, vivaient au milieu des verdures en paix avec les hommes ; c'était un art sain et attrayant, comme les souvenirs de nos nourrices campagnardes. Dupré avait du premier coup captivé l'opinion, et, dès son apparition, était devenu un conquérant. Rousseau, au contraire, était allé se mesurer avec les forces les plus sauvages, avec les harmonies les plus grandioses, son talent en imposait trop par ses audaces ; Rousseau osait tout ce qui fixait ses yeux : tantôt c'était la structure d'un terrain montant, qui prenait toute sa toile, et ne laissait voir qu'une échancrure de ciel ; tantôt c'était un ciel mouvementé, qui absorbait le terrain et ne formulait qu'une *basse* neutre dans l'ensemble de son impression ; puis des observations passionnées sur un filet d'eau qui glisse entre les pierres, sur des ajoncs et des lichens qui envahissent des coins abandonnés. Révolutionnaire sans le savoir, il exaltait les enfants de l'avant-garde et révoltait les attardés. Il y avait pour et contre Rousseau de continuelles discussions et des malentendus réciproques. Il sentait, comme il me l'a dit, qu'il fallait tout voir pour se faire comprendre, et son Auvergne n'était que son premier jour de création ; là, il s'était assimilé les spectacles des contrées titaniques des commencements du monde et des premières douleurs de la nature ; il avait, en quelque sorte, touché à l'âge de fer et de feu. Il songeait à faire un autre pas en avant, à étudier les pays en communauté de vie avec l'homme, les fleuves, les arbres, les champs cultivés, les villages, et tenter une exploration vers l'élément liquide, vers l'océan, qui donne aux phénomènes des ciels leurs variétés et leurs mouvements subits.

VI

Il se dirigea vers Rouen et y dessina les sinuosités de la Seine, puis aux Andelys, où il saisit les végétations des arbres normands, les côtes rocheuses des bords du fleuve, et les vieux castels qui dominent ce pays. De là il se rendit à Bayeux, puis sur les falaises d'Arromanches, à Caen, à Port-en-Bessin, à Granville et sur toute la côte maritime occidentale de la Manche et du Calvados. Ces études sont déjà plus calmes, on sent que Rousseau se condamne à une discipline intérieure, à un ordre plus méthodique, en conservant cependant la puissance de ses harmonies et la variété de ses verts, qui résonnait en lui comme un timbre sonore et dominateur. Il fit dans ce voyage plus de trente études et de nombreux dessins, vivant aux auberges populaires, et cherchant à communiquer sans cesse avec les gens du lieu, les pêcheurs, les marins, les éleveurs et les terriers, pour voir l'homme sous son ciel et l'objet sous sa loi. Ses études des Andelys, le *Château-Gaillard, Un Village près de Granville,* le *Coteau des Andelys,* la *Jetée et le port de Granville*, sont ses plus étincelantes. Elles sont limpides et fines comme celles de Bonington, avec plus de race et de fraîcheur.

Je retrouve à cette époque un curieux détail : Rousseau a toujours compté pour peu de chose la politique et ses passions; cependant, tout comme un autre, l'insurrection de Juin eut en lui un écho, plus romantique que révolutionnaire toutefois, car il fit plusieurs dessins et l'esquisse d'un tableau qu'il projetait, des funérailles du général Lamarque, préface du mouvement républicain de Juin.

C'est un effet de soleil crépusculaire sur le cimetière du Père-Lachaise. Un ciel livide et menaçant, qui éclaire en traînées sanglantes, les tombes, les cyprès et tout le flot populaire, qui allait devenir une armée de combattants.

Cette maquette, plus hugolâtre qu'insurrectionniste, signale cependant une forte impression du temps, à laquelle Rousseau n'a pas échappé.

VII

L'année suivante il retourne en Normandie (1832), et va droit au mont Saint-Michel, où il peint la vue générale de l'ilot, prise des grèves qui l'environnent ; puis la vieille abbaye, transformée en prison, avec toutes les maisons et les constructions qui l'envahissent.

Il y retrouva Charles Delaberge, qui était aux prises avec les infinis détails d'une masure. Il en peignait grand comme l'ongle par journée. Rousseau, pendant un séjour de deux semaines, fit quatre belles études et plus de vingt dessins. C'est de là qu'il rapporta cette magique peinture si franche, si claire, si libre, des maisons qui bordent l'abbaye, que Rousseau prêta quelques années après, et qu'il ne reconquit qu'en 1855 (1).

Delaberge était déjà malade de cet asthme, qu'il avait contracté sous les humidités des arbres; il s'exténuait, en plein soleil, à trouver le dessin, le modelé, la couleur, le caractère et jusqu'aux animalcules et aux parasites infusoires des pierres et des végétations. Ce travail peinait Rousseau et il craignait de se laisser induire en tentation microscopique. — Pourquoi donc épuisez-vous vos yeux à reproduire des détails qui n'ont d'intérêt que pour nous autres enragés du métier de la peinture? lui disait-il. Vous ressemblez à Sancho quand il parlait de ses moutons, il en exaltait les beautés par numéros d'ordre et en les caressant tous les uns après les autres, sans parvenir à faire croire qu'il avait un troupeau. — Oui, oui, je détaille et j'exa-

(1) Cette étude célèbre appartient à M. Marmontel.

gère, parce que, pour faire œuvre de créateur, il faut aller du petit au grand, de la graine à l'arbre, de la nuit au jour. Je tâche de suivre la marche de la nature et de procéder comme elle. Pour nourrir un ton, pour fortifier une harmonie, il faut, à l'exemple du temps, faire surgir de terre des milliers de végétations et des myriades d'existences, puis illuminer tout ce monde par les grands coups de feu qui fécondent. Vous verrez plus tard, quand le démon de l'analyse et de la paternité s'emparera de vous, vous verrez, quand vous aimerez la vie jusqu'à en perdre l'esprit, comme il est bon de regarder jusqu'à l'âme des infusoires, de grandir en se rapetissant et de couver l'œuf avant de sentir remuer l'être. Alors vous retrouverez l'univers dans la fourmi et notre planète sur une tuile ou sur une mousse (1).

Rousseau se taisait devant une si étincelante aberration, et pourtant Delaberge lui communiquait un peu de sa ferveur ; sa confiance finissait par lui en imposer. Toutefois, il résolut de fuir un si dangereux compagnon, et un jour, il annonça à Delaberge qu'il allait partir le lendemain. Celui-ci en fut atterré, le supplia de ne pas l'abandonner seul, livré au monde des infiniments petits. — Mon cher ami, je ne demande pas mieux, je reste, disait Rousseau, mais c'est c'est à une condition : c'est que vous me promettrez de faire au moins dix ardoises par jour, et quand nous en serons aux arbres, vous peindrez au moins sept feuilles par semaine. Sans votre parole, je pars et je ne reviens plus. Delaberge jura, comme on peut le penser, mais retomba bientôt dans sa préoccupation maladive.

En revenant à Paris il voulut, tout exténué, vivre avec une branche de vigne dont le cep, planté dans sa cour, fut dirigé jusqu'à son atelier, afin qu'il pût sans cesse en observer la sève ; mais l'air renfermé flétrit bientôt la branche qui s'étiola, et le pauvre artiste malade s'aperçut qu'il ne cherchait plus à repro-

(1) Toutes ces paroles sont exactement textuelles, et Rousseau me les a répétées plusieurs fois.

duire qu'un être malade comme lui, et il se résigna doucement à ne plus peindre que des natures mortes, ou « plutôt endormies », comme lui disait Rousseau pour l'encourager. C'était l'exagération d'un grand observateur ; l'artiste doit avoir l'envergure large et l'œil levé au soleil ; cependant cette étude du détail en elle-même était loin d'être inintelligente comme certaines peintures de nos jours. C'était encore la vie, vue au microscope, mais un ensemble réduit, réel et lumineux qui faisait songer à l'universalité. Rousseau, malgré lui, en subit un peu l'influence.

C'est de ce voyage que Rousseau rapporta l'ébauche de son beau tableau, les *Côtes de Granville*, qui fut exposé en 1833 au Salon du Louvre, et qui le plaça définitivement au premier rang des paysagistes, alors que luttaient d'ardeur Cabat, Flers, Jules André, Jadin, Roqueplan, Paul Huet, Diaz et Marilhat, qui commençaient.

Ce tableau a été revu à l'Exposition universelle de 1855, et l'impression qu'il y fit est encore trop récente pour que j'essaie de la décrire. Il avait été acquis par Henri Scheffer en 1833, en échange des portraits du père et de la mère de Rousseau, qu'il exécuta pour Théodore; il fut cédé par Scheffer à M. Place en 1856, et depuis, il est allé se réfugier dans une collection de Russie.

Les curieux de critique littéraire pourront rechercher les traces de l'opinion du journalisme dans l'*Artiste*, de Ricourt ; dans le *Journal des Débats*, où Delecluze tenait la férule artistique ; au *National*, où M. Désiré Nisard et Louis Peisse écrivaient avec une certaine autorité, de 1830 à 1835 ; dans les salons ornés de lithographies de Gabriel Laviron ; dans la *Revue des Deux-Mondes*, par Gustave Planche ; dans le *Musée* d'Alexandre Decamps. Cependant j'ai tout lieu de penser que les écrivains en titre ont passé avec la visière verte des pairs de France devant les tableaux de Rousseau, sans se douter qu'il surgissait là un homme. Il convient, toutefois, de rappeler qu'un écrivain, ordinairement porté vers les classiques, eut le

bon esprit de découvrir et de féliciter Rousseau. M. Lenormand n'hésita pas à le signaler dans les termes les plus remarquables. Il y sacrifie encore au culte des « premiers plans », à cette étude banale de la tradition paysagiste ; mais, hormis cette satisfaction donnée aux « Aristarques », la critique de Lenormand est juste et saisissante (1).

Quant aux articles de Th. Thoré, on ne les trouvera qu'à partir de 1836, à la *Revue de Paris*, et Rousseau était déjà un exilé des expositions.

VII

Rousseau, au milieu de son succès très décisif, sentait bien qu'il avait besoin de se fortifier encore, et, plus inquiet qu'il ne

(1) « Dans le paysage, MM. Aligny, Corot, Giroux, Régnier, Gué, Jolivart, Paul Huet, et surtout MM. Delaberge et Rousseau, présentent un ensemble des plus satisfaisants.....

« Six peintres de paysage me paraissent, cette année, réclamer un examen plus attentif. Ce sont MM. Aligny et Corot, d'une part, MM. Delaberge et Rousseau de l'autre, et, comme débutants, MM. Cabat et Jules Dupré.

« M. Rousseau avait exposé au dernier Salon un paysage dont je n'ai pas parlé, parce qu'on n'y trouvait qu'un pinceau gras et une assez habile réminiscence des maîtres, sans la moindre impression du naturel. — Depuis cette époque, ce jeune peintre a fait des efforts qui viennent d'être couronnés d'un grand succès. — La vue des *Côtes de Granville* est une des choses les plus vraies et les plus chaudes de ton que l'école française ait jamais produites. — Ce tableau est encore mieux vu d'ensemble que celui de M. Delaberge ; il y a plus de souplesse, mais aussi plus de convenu dans la manière ; l'horizon est transparent, la fabrique, à travers les arbres, harmonieuse et claire, les terrains des seconds plans admirablement lumineux. Ce qui manque à M. Rousseau, c'est surtout l'étude ; la touche de ses premiers plans est raboteuse et cahotée ; on voit que le jeune paysagiste n'a su comment soutenir la valeur de son tableau. M. Rousseau est encore bien loin du but ; mais je ne donnerais pas son avenir pour la carrière complète de vingt de nos paysagistes les plus renommés. » — LENORMAND.

(*Les Artistes contemporains.*)

le paraissait, il se renfermait, seul, en son atelier et y passait ses journées à songer et ses nuits à peindre. A l'été de 1863, il retourne à Saint-Cloud, non plus sous ses arbres, mais sur les hauteurs d'où il peut embrasser des espaces, contempler tout un royaume de lumière et tout un pays en activité de mouvement et de production. De loin, il verra les vastes plans des eaux et des terres, les lois des ciels et la logique des vents, il entendra mieux les symphonies aériennes. Il peint alors deux magnifiques panoramas, l'un pris de la terrasse de Belle-Vue et déroulant tout le *Bassin de Paris et du cours de la Seine à l'aube d'une matinée de la fin de l'été;* l'autre, la *Vallée du Bas-Meudon et l'île Seguin*, prise de la terrasse de Saint-Cloud. Au premier plan, un soldat, assis sur le parapet, fait remarquer à son camarade la diligence qui passe sur le pont de Sèvres. Cette dernière surtout est une étude des plus saisissantes : les eaux de la Seine reflètent les bois et les coteaux de Meudon, tous peints avec une vigueur d'exécution et une distinction de ton local qui en font un des plus beaux morceaux de peinture de notre époque. C'est là que Rousseau se montre vraiment puissant, original et grand peintre dans sa liberté de pratique et la profondeur de son art; la perspective à vol d'oiseau semble vous donner des ailes. Les analystes prétendent que l'influence de Constable y fut pour quelque chose. Je crois, au contraire, que Rousseau y est bien tout vif et tout cru, hors de toute influence et sans souffleur. Il faut prendre Rousseau dès sa première peinture du Télégraphe pour comprendre que le génie des couleurs intenses et celui des nerveuses configurations se développa successivement en lui. Une autre étude de Saint-Cloud, *Une Allée dans le parc,* donne aussi la mesure de sa pénétration; elle ressemble à Constable par une similitude de regards; tous deux aiment les arbres et savent les formuler en masses dégagées et remuantes, mais Rousseau donne sa note instinctive, sa vue rapide, sa touche passionnée et cette netteté des plans qui n'appartient qu'à lui. Sans doute, Constable est grand peintre, mais les excès de ses audacieuses harmonies se transforment quelquefois en tona-

lités acides et criardes, ce défaut des artistes anglais. En Rousseau, tout se fond, se condense et se subordonne dans une atmosphère ambrée, dans une logique atmosphérique qui fait de chaque peinture une création diverse et un tout continuellement nouveau. La diversité des formes, la vigueur des valeurs et la dégradation toujours observée des jeux de la lumière sont les qualités natives de Rousseau. Constable n'a rien à prêter à son riche tempérament.

Les dernières études de Saint-Cloud (1833), celles de la *Faisanderie de Compiègne* et de la *Futaie de la maison du garde*, le *Dessous de bois des monts Saint-Marc* (1), cette dernière surtout, sont les témoins les plus éclatants de la grande manière de Rousseau, livré à lui-même et se laissant aller à sa fougue et à ce diable-au-corps que l'homme d'initiative sent remuer en lui à ses heures de grandes entreprises. Aussi ne nous étonnons pas de le voir agité et tout fiévreux regagner son atelier et y peindre la nuit, oppressé par toutes les visions de la journée. Là, sous les toits en combustion par la chaleur d'août et de septembre, il s'enferme et ne communique qu'avec quelques rares amis. Nous retrouvons sa volonté de vivre seul dans une lettre qu'il adresse à M. Jules Bouneau, son cousin, qui lui présentait, à la distance de Vitry-le-Français, où il était sergent dans le 52e de ligne, son camarade de régiment, M. Charles Jacque, qui fut plus tard le peintre et le graveur à l'eau forte que nous connaissons.

Paris, 3 août 1833.

Mon cher Jules, tu ne sais sans doute plus quand je t'écrirai, car ce ne sera pas à mes moments perdus. . . . . .

. . . . . .

Fais la part du travail, de l'étude et de la préoccupation constante qui

(1) Cette belle étude, qui appartient à Jules Dupré, était une des plus étonnantes par la prodigieuse intensité du ton. Tout y était limpide dans

empêchent de prendre des points d'arrêt et de se fixer au moment où l'on aimerait à s'épandre confidentiellement. Tu verras que tout cela m'a jusque-là glissé entre les mains, et que, ma foi, je ne savais à quel moment me mettre en rapport intime. Tout cela ne signifie rien : du reste, j'aurais mieux fait de te conter *Peau-d'Ane* que de ne pas t'écrire. Tu ne peux pas me prendre par la famine, toi, j'ai toujours de tes nouvelles, quand tu me bouderais même, alors tu es naturellement à ma merci, tu m'es livré, et voilà peut-être pourquoi je ne dis mot. J'ai été désappointé, comme tu peux le penser, de voir un moment de stagnation dans ta carriere qui te donne de l'inquiétude et un peu de découragement, tout philosophe que tu puisses être, et j'en ai pris sincèrement ma part ; mais, mon cher ami, il faut s'attendre, en courant après la solution d'un problème, qu'on passe une partie du temps à trouver les zéros avant que le chiffre déterminant se présente. Ton avancement jusqu'à un grade distingué est une chose qui ne te peut pas fuir, à coup sûr, et tu ne dois de retard qu'à ta jeunesse... J'ai oublié tout à fait de te répondre. Je suis parti le lendemain de l'arrivée de Jacque et j'arrive seulement ; sois persuadé que je verrai toujours tes amis avec plaisir quand tu me les adresseras, mais ne leur promet qu'une société de jeune homme de plus . . . . . .

. . . . . .

Je vais devenir maintenant casanier, et me cachant pendant quelque temps plus obscurément que jamais ; j'ai tant de choses à faire, qu'il vaut mieux, je crois, me réfugier dans mon avenir que de penser à jouir du présent. Adieu ; écris-moi quand tu auras le temps et ne m'accuse pas de manquer de confiance quand je garderai le silence ; plus ma vie se remplira et plus souvent je t'écrirai. Pense à moi. Ton ami dévoué,

THÉODORE ROUSSEAU.

Je ne crois pas me tromper, mais il me semble que je vois déjà sous le tour enjoué de son langage (il n'avait alors que vingt ans), la tristesse d'un homme qui se sent à la veille de prendre une grave décision ; le pas qu'il veut franchir lui semble le saut périlleux de sa vie, et pour se lancer dans le monde des créations nouvelles, il a besoin de toutes ses forces et de tout son isolement. C'est, en effet, pour Rousseau l'année des enfan-

es gammes colorées, jusqu'aux plus chaudes magnificences de la palette. Rousseau y était revenu sans cesse par des glacis et des retouches. Il avait même employé l'aquarelle pour donner plus de transparance à son travail ; malheureusement, l'aquarelle se fond et s'évapore sous le vernis, et les parties *aquarellisées* ont disparu.

tements et le coup de sape d'un audacieux à travers le public des délicats et des routiniers, et après avoir exécuté la *Vue de Pierrefonds,* exprès pour le Salon, avec cette délicatesse de touche qu'on ne lui connaissait pas, il va se livrer à une ascension terrible et affronter les grandes difficultés de l'art comme les plus dures critiques.

La *Vue du village de Pierrefonds* est un charmant joyau de prince. Le livret le mentionne ainsi : *Lisière d'un bois coupé, forêt de Compiègne.* Il représente, dans un développement borné, un village dont on ne voit que les toits derrière un pli de terrain couvert de récoltes agricoles; au fond, un coteau de la plus admirable limpidité, où se dessinent les lisières d'un bois récemment exploitées par les aménagements forestiers. Des paysans et un garde champêtre sont sur le premier plan, assis, et ajoutent quelques notes vives à ce joli tableau; le ciel est gris-bleu, affiné comme aux jours de calme, où l'on entend au loin beugler les vaches et résonner la serpe qui ébranche les peupliers.

Irréprochable par sa composition, par le charme d'une exécution limpide et douce, par la distinction de son ensemble, cette œuvre princière fut achetée par un prince, par le duc d'Orléans, et cependant elle nous semble moins communicative que ses vues de Saint-Cloud ; car ce qu'elle gagne en précieux et en affiné, elle le perd en saveur champêtre et en vigueur d'expression; mais il ne faut pas oublier que le travail patient et perlé sera presque toujours préféré à celui qui porte en lui l'expansion du cœur et la fougue du tempérament. Rousseau connaissait déjà le public, mais il n'avait pas fait vœu de se soumettre à ses caprices.

On s'attendait à ce que le courant de l'opinion allait décider l'administration des Beaux-Arts à considérer Rousseau comme un artiste d'avenir et à l'encourager par un travail officiel, comme elle avait fait pour Delacroix. Mais il n'en fut rien, on n'en sut jamais le motif; pourtant, on en supposa un. Un peu avant 1833, il s'était formé un groupe de jeunes artistes et de

jeunes écrivains. Ils s'occupaient à la fois d'esthétique et de politique; au point de vue de l'art, le but qu'ils poursuivaient, avant tout, c'était de s'affranchir du joug des commandes officielles. Ils combattaient à outrance l'absorption et le despotisme de l'Institut, qui monopolisait les faveurs gouvernementales dans les mains de ses favoris. Ils prétendaient que ces commandes devaient être données au mérite seul, attesté et confirmé par le suffrage des hommes compétents et de l'opinion publique. Ne sommes-nous pas revenus à ce progrès rétrospectif? Ce journal, la *Liberté*, était l'organe de ces enfants perdus, qui s'appelaient Barthélemy Haureau, Jeanron, Laviron, Pétrus Borel, Didron, Préault, Daumier, Cabat, Leleu, Bruneau Galbaccio, Wattier, Célestin Nanteuil, Gigoux, Mathephile Borel, le frère de Pétrus, Forget, Boissard et autres oubliés. Rousseau ne fit que côtoyer ce petit club et flairer ses allures trop Conventionnelles; mais il ne se mêla pas à ce comité de salut artistique, et, précisément parce qu'il était un indépendant, il ne voulait pas s'inféoder à ces indépendants qui n'en formaient pas moins un parti. Quand l'Institut repoussa systématiquement les peintures de Rousseau au Salon, et que l'administration se montra rétive à ses œuvres, on se disait que c'était pour se venger des attaques de la *Liberté*. L'Institut et le ministère faisaient fausse route s'ils n'avaient pas eu d'autres motifs de répulsion, car Rousseau était étranger, indifférent même à ce courant *révolutionnaire*.

VIII

Théophile Thoré demeurait sous le même toit et sur le même palier que Rousseau. C'est à cette époque que remonte leur intimité. Thoré était un grand chercheur de choses spiritualistes; il faisait de la philosophie, de la phrénologie, du fouriérisme, de la politique, du dogme religieux avec Ganneau Le Mapa et touchait un peu à l'art plastique. Le voisinage de

Rousseau fut un aimant pour lui; Rousseau n'était pas encore un proscrit, mais c'était un discuté, un dédaigné de la vieille génération, et Thoré s'est toujours plu à caresser le parti des extrêmes.

Rousseau n'allait pas au-devant des visiteurs, mais quand ils les tenait sous sa main et qu'il les jugeait bons à la lutte, il devenait pour eux une lumière et un entraîneur. Tout d'abord, et souvent, sa parole était embarrassée par une légère difficulté de prononciation, mais ses idées étaient pleines d'images et de coups de fouet retentissants. Il finissait par arriver à une éloquence véhémente avec une volubilité de conviction qui donnait un grand accent à sa pensée. Thoré dut certainement son entrée dans la critique artistique à Rousseau. Je reconnais trop la parole pittoresque, le tour d'esprit et la hardiesse de ce dernier dans l'œuvre de Thoré pour me méprendre sur les fondations de son édifice littéraire. Thoré est l'élève, l'inspiré, le vulgarisateur de Rousseau, avec moins de tact et plus de délibéré. Thoré a, dans une lettre publiée en préface à la tête de son Salon de 1844, adressée à Rousseau, donné de curieux détails sur leur jeunesse et leurs promenades sans fin à travers monts et vaux aux environs de Paris. Je n'en citerai que deux fragments pleins de chaleur et de pittoresque. Ils donneront le diapason de leur amitié et de leurs nobles occupations :

Te rappelles-tu le temps où, dans nos mansardes de la rue Taitbout, assis sur nos fenêtres étroites, les pieds pendants au bord du toit, nous regardions les angles des maisons et les tuyaux de cheminée, que tu comparais, en clignant de l'œil, à des montagnes et à de grands arbres épars sur les accidents du terrain? Ne pouvant aller dans les Alpes ou dans les joyeuses campagnes, tu te faisais avec ces hideuses carcasses de plâtre un paysage pittoresque. Te rappelles-tu le petit arbre du jardin Rothschild, que nous apercevions entre deux toits? C'était la seule verdure qu'il nous fût donné de voir. Au printemps, nous nous intéressions à la pousse des feuilles du petit peuplier et nous comptions les feuilles qui tombaient à l'automne. Et avec cet arbre, avec un coin de ciel brumeux, avec cette forêt de maisons entassées, sur lesquelles notre œil glissait comme sur une plaine, tu créais des mirages qui te trompaient souvent dans ta peinture

sur la réalité des effets naturels. Tu te débattais ainsi par excès de puissance, te nourrissant de ta propre invention que la vue de la nature vivante ne venait point renouveler.

..... Te rappelles-tu encore nos rares promenades au bois de Meudon ou sur les bords de la Seine, quand nous avions pu réunir à nous deux, en fouillant dans tous les tiroirs, une pièce de cinquante sous? Alors c'était une fête presque folle au départ. On mettait ses plus gros souliers, comme s'il s'agissait de partir pour un voyage à pied autour du monde; car nous avions toujours l'idée de ne plus revenir. Mais la misère tenait le bout du cordon de nos souliers et nous rattirait de force vers la mansarde, condamnés à ne jamais voir dehors qu'un seul tour de soleil. Notre bourse ne durait guère. L'air de la Seine est bien vif et il fait faim sous les bois.

..... Que nous avons vu de belles choses ensemble, là-bas, pas plus loin que Meudon ou Saint-Cloud! La nature nous faisait des orages gratis et des spectacles imprévus tout exprès pour nous.

Il faut lire les *Salons* de Thoré et tous ses articles d'art sur les événements de Paris, qui se rattachent à l'actualité et qu'il publiait au *Constitutionnel* et dans d'autres journaux, pour se rendre compte de l'entrain de ce brave critique, toujours au guet, toujours au fait de ce qui se passe, et frappant dru et fort sur tout ce qui se montre mesquin et prétentieux. A toutes ses interpellations, il invoque Rousseau comme un poète et un initiateur. A toutes ses plaintes, il signale Rousseau aux dispensateurs des faveurs comme un remords et un châtiment.

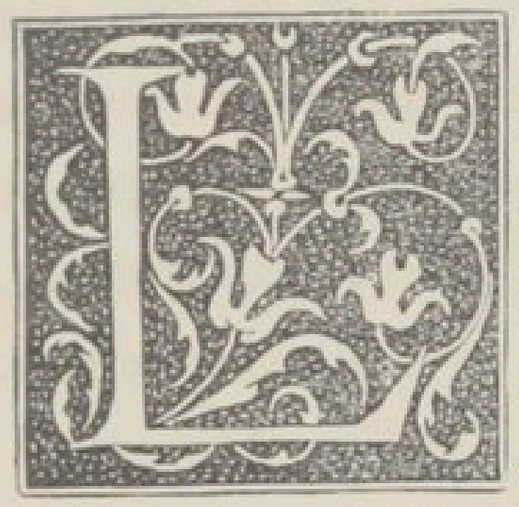
Thoré, lui aussi, est un personnage à peindre, un original dont la postérité ne doit pas perdre la trace; plein d'enthousiasme, de bon sens et de bravoure, seul il eut des audaces que la critique n'avait pas osé aborder. Une de ses formules les plus nouvelles et les plus irritantes pour la vieille école a été de soutenir, avec la conviction opiniâtre d'un mathématicien, que Daumier, — un petit caricaturiste, — était un grand dessinateur, et qu'il estimait plus un de ses coups de crayon que tous les tableaux de Paul Delaroche et des coryphées de l'Institut. C'était bien téméraire, et cette vérité ne paraissait alors qu'un paradoxe. Qui en douterait maintenant? Il n'a manqué à

Thoré que de la suite dans la conduite et le style d'un Diderot, — auquel il visait, — pour être le premier critique d'art de notre temps. En tout cas, c'était bien le clairon de l'avant-garde. Le portrait plastique seul, de Thoré, serait un tableau de genre plein de vie pour nos contemporains; son costume bizarre suivant la coupe des vignettes de Deveria, son chapeau à retroussis, sa tête socratique, son œil interrogateur, puis son caractère stoïque et obstiné sont autant de facettes qui le distinguent des hommes vulgaires. Thoré, sous l'excitation de l'injustice, a été le Ben Johnson de Rousseau, car on peut dire, sans trop d'exagération, que Rousseau a été le Shakespeare du paysage. Pauvre Thoré! mort, en pleine vie, comme Rousseau, sous son Avatar germain de *Burger*.

ALFRED SENSIER.

(*La suite prochainement.*)

GALERIE D'AMATEURS



La loi oblige, en France, le chef de l'État à faire dresser et à tenir sans cesse à jour le catalogue des œuvres d'art qui lui sont confiées par le pays et dont il a l'usufruit. Cette sage précaution empêche le gouvernement exécutif d'aliéner les richesses nationales, qui ont été parfois, et notamment sous le règne de Louis XVIII, détournées de nos musées et données à des particuliers par ceux-là même qui eussent dû en être les gardiens et les conservateurs fidèles. Ces sortes d'inventaires offrent encore de précieuses ressources pour les amateurs et servent à l'instruction publique en matière d'art. Grâce à eux, on peut, en effet, avoir aisément sous la main l'historique des œuvres et leur description, et en établir l'authenticité. En outre, il devient facile, en les parcourant, de savoir où se trouve le tableau ou tel objet précieux, ignoré ou cherché longtemps en vain, qu'on peut avoir

le besoin et le désir de voir, soit pour aider à des travaux de critique, soit simplement pour satisfaire la noble curiosité des belles choses. Les catalogues officiels des œuvres d'art que possèdent les musées et les palais de Paris sont donc des documents utiles qui se multiplient et se perfectionnent chaque jour. Les départements dressent également avec un soin jaloux l'inventaire de leurs œuvres d'art, et ce bon exemple, donné par la France, a été suivi en maint endroit à l'étranger, notamment en Espagne, où l'un des premiers actes du gouvernement nouveau a été de décréter qu'on dresserait un inventaire général des richesses nationales.

La *Revue internationale de l'Art et de la curiosité* se propose de parcourir à son tour, pour en rendre compte aux lecteurs, les principaux cabinets des amateurs parisiens. Trop souvent ces cabinets ne sont connus qu'au jour où ils se dispersent aux enchères. On en possède alors le catalogue complet avec des indications matérielles et des descriptions utiles pour reconnaître plus tard les tableaux vendus. Mais ce qu'on n'a pas, c'est la physionomie des cabinets, la façon dont ils ont été composés, l'indication du courant d'idées auquel a obéi celui qui les a formés. Ce que nous ne sommes plus à temps de faire pour les collections de MM. Collot, P. Périer, Morny, Demidoff, Van Cuick, Bonnet, Davin, prince Napoléon, comte d'Aquila, marquis Maison, marquis Dulau, Delessert, Pereire, etc., etc., qui, pour des motifs différents, ont été vendues, nous nous chargerons de l'accomplir pour les galeries qui subsistent encore et pour celles d'une formation plus récente, qui ne sont point les moins intéressantes et qui donnent de précieux renseignements sur la direction suivie en matière d'art par les amateurs éclairés.

Nous commencerons donc aujourd'hui par le cabinet que M. Laurent-Richard a créé dans l'élégante et somptueuse villa de Saint-James, dont il fait les honneurs avec une grâce particulière. Les tableaux qui le composent garnissent trois pièces, éclairées selon les exigences de la peinture; ils sont assez nom-

breux, de dimensions généralement moyennes et presque tous de premier choix. Je dis presque tous, parce qu'il est rare qu'on ne trouve pas dans un cabinet un peu considérable la trace des hésitations du goût de celui qui l'a formé. On peut, en effet, être naturellement porté vers les belles choses et avoir une facilité singulière à les apprécier et à en jouir, mais cependant on ne devient pas en un jour un amateur de tableaux. L'œil, comme l'oreille, a besoin d'une éducation, qui peut être quelquefois assez longue, pour s'habituer à découvrir dans une toile les éternelles beautés qui triomphent du temps et n'ont rien à voir avec la mode. On commence, en général, par s'attacher d'abord, dans une œuvre d'art, au sujet, à la mise en scène; quant à l'exécution, on lui trouve d'autant plus de charme qu'elle témoigne de difficultés vaincues. Puis le goût s'affirme et s'épure, et l'on attache plus d'importance à l'impression qui résulte du style qu'à l'intérêt qui découle du sujet, et l'on préfère l'exécution libre et large à l'exécution précieuse. Presque tous les amateurs ont passé par cette évolution qu'abrégent plus ou moins les bons conseils des gens éclairés, ce qui explique la présence, dans leurs cabinets, de ces toiles cristallines et sèches de M. Gérome, molles et rosées de M. Bouguereau, théâtrales et dures de madame Rosa Bonheur et de Brascassat, toiles qu'il faut encore préférer de beaucoup aux produits surfaits outre toute nature et contre toute raison, des Koeckoeck, des Van Schendel, des Verbockhoeven, peintres glacés, qu'un inexplicable engouement a imposés aux galeries pendant ces dernières années, et qui se sont vendus vingt fois leur valeur. C'est donc sans trop d'étonnement que nous trouvons un petit nombre de tableaux de quelques-uns de ces maîtres chez M. Laurent-Richard. C'est un tribut payé à la mode. Mais ces toiles, qui ne donnent réellement pas de satisfactions à l'esprit, ont déjà cédé la place d'honneur à des œuvres réellement belles et émouvantes, de celles qu'on peut regarder tous les jours sans lassitude et qui font illusion à ce point, qu'elles semblent, comme la nature qu'elles représentent, avoir chaque fois un aspect

nouveau et varié. Les maîtres froids et de facture sèche et trop déterminée, qui peignent d'après une méthode invariable et sans inspiration, ont encore cet inconvénient, qu'on peut les imiter et qu'on est jamais sûr de leur authenticité. Ces calligraphies peintes peuvent, en effet, être reproduites de façon à tromper l'œil le plus exercé par des peintres habiles qui se font de ce métier une spécialité et s'associent, pour exploiter ces amateurs, à des marchands peu scrupuleux. Quelquefois même, comme cela est arrivé pour certains Brascassat, la copie dépasse en perfection l'original lui-même. Mais il y a des maîtres qu'on ne peut pas plus contrefaire qu'on ne peut pasticher certains écrivains. Ce sont ceux qui ont une touche personnelle à la fois et variée, un style qui les dénote du premier coup et dont le secret est plus dans leur cerveau encore que dans leur main, dans la façon de voir la nature que dans celle de la représenter. Ceux-là, les Delacroix, les Rousseau, les Millet, les Jules Dupré, on ne les imite guère sans que la contrefaçon saute aux yeux. Aussi ont-ils, en dehors de leur charme, une qualité et une valeur toutes spéciales, que l'on apprécie non-seulement en France, mais encore à l'étranger. Les Américains, par exemple, qui se sont mis à aimer la peinture et qui ont été, au début, les faciles victimes de la fabrique parisienne de faux oripeaux, se sont rabattus sur ces maîtres que nous venons de citer. Ils ont, en effet, un caractère d'authenticité facile à établir, et nous ne pourrions mieux faire l'éloge du cabinet de M. Laurent-Richard qu'en disant qu'ils en constituent le fonds et s'y rencontrent en grand nombre.

Ce caractère d'authenticité, auquel tiennent tant les amateurs, nous semble manquer, disons-le de suite pour en finir avec la critique, à quelques-uns des tableaux de la collection de M. Laurent-Richard. Nous voulons parler de certaines toiles attribuées à Prud'hon. Les unes sont inachevées, et il est difficile de se prononcer sur leur compte; les autres nous paraissent avoir été exécutées dans l'atelier de Prud'hon, peut-être par mademoiselle Mayer; d'autres enfin sont, sans doute, le

produit de l'industrie parisienne, qui s'est consacrée un moment à imiter ce maître charmant quand sa vogue a commencé. Une seule, représentant une *Andromaque*, est une production bien incontestablement originale, très intéressante et digne de figurer dans un cabinet qui, à part les toiles douteuses que nous signalons, contient des merveilles. A propos de ces toiles, il est bon de recommander aux amateurs la plus grande défiance. Le mieux est pour eux de ne s'adresser qu'à des marchands sérieux et en telle situation qu'ils auraient plus à perdre qu'à gagner à la réussite d'un de ces coups audacieux où s'essaient chaque jour les « truqueurs » qui abondent à Paris.

Il y a peu de peintures anciennes dans le cabinet de M. Laurent-Richard. Quelques tableaux de fleurs, par des maîtres hollandais, des natures mortes, dont une ou deux fort belles, cataloguées sous le nom de Chardin, sont les seuls échantillons de l'art antérieur à la Révolution française. Mais à partir de Géricault, nous pouvons suivre, dans cette galerie, le grand mouvement d'émancipation de l'art moderne. Nous y trouvons plusieurs toiles de ce maître, *Écuries, études de chevaux,* un *Portrait de femme à cheval* et celui d'un *Courrier hollandais,* debout à côté de sa monture. De Géricault nous passons à Decamps. Son *Paysage* est d'une extraordinaire finesse, très étudié de lignes, et les terrains s'y dégradent avec la plus grande justesse. A côté de Decamps, nous trouvons M. Jules Dupré, dont les œuvres tiennent une importante place dans la galerie de M. Laurent-Richard. Parmi elles, nous avons surtout remarqué un *Paysage* représentant un arbre qui a l'aspect d'un plumeau et se penche sur une rivière froide et profonde, tandis que des horizons bleus garnissent le fond du tableau. Cette œuvre est de la jeunesse de M. Jules Dupré et de celles desquelles date l'ère nouvelle du passage moderne. M. Cabat a souvent imité cette manière calme et pittoresque de M. Jules Dupri, qui, soit qu'il subît l'influence du romantisme, soit qu'il obéit à sa nature, s'est attaché d'avantage par la suite à dramatiser le paysage. Il excelle aux grands arbres, aux formes

tourmentées, aux ciels mouvementés et orageux. Il y a de lui, par exemple, dans la galerie qui nous occupe, un paysage conçu dans cette seconde manière et d'une merveilleuse beauté. C'est un grand mérité pour un cabinet de pouvoir offrir à côté l'un de l'autre deux tableaux d'un même maître, exécutés à des époques très éloignées de sa vie. C'est ainsi qu'à côté d'un *paysage* de M. Corot, de médiocre grandeur, mais que le peintre lui-même regardait comme un de ses chefs-d'œuvre, tant le ton est délicat et clair et l'impression plaisante avec une facture simple, œuvre récente et de la pleine maturité du maître, nous rencontrons avec un extrême plaisir une toile du commencement de sa carrière. Cette toile marque la transition entre la manière académique à laquelle il s'adonna d'abord et la manière personnelle qu'il créa ensuite. Les arbres n'ont pas encore la tournure et l'aspect poétique, mais un peu mou et gris, il faut le dire, qu'ils eurent depuis chez ce peintre : mais déjà ils ne sont plus rangés comme des guerriers, selon les lois de l'école, et l'on trouve déjà au centre de la toile, sous prétexte de figure, la petite tache rouge qui détermine si souvent l'harmonie générale des tableaux de M. Corot.

Nous avons souvent protesté contre certains amateurs qui se paient de mots et nourrissent leur vanité avec des noms plus qu'ils ne satisfont leur goût avec des œuvres. Il est excessivement facile de posséder un Troyon dans une galerie. Ce peintre a été prodigue de ses œuvres, et a livré au commerce plus de mille improvisations indignes de lui. Ce qui est plus malaisé, c'est de trouver des tableaux de Troyon ayant toutes ses qualités. C'est le cas des deux que nous rencontrons ici; un surtout, représentant des *Vaches au pâturage*, a l'aspect fin d'un Cuyp, et c'est sur de pareilles œuvres qu'il faut juger Troyon si l'on veut l'opposer aux grands animaliers du dix-septième siècle. Nous citerons encore, parmi les toiles d'un intérêt exceptionnel, deux tableaux de M. Meissonnier, représentant des figures du dix-huitième siècle parfaites d'exécution et dans de bonnes proportions où la curiosité de la difficulté vaincue d'un travail mi-

croscopique ne fait pas tort à la préoccupation plus élevée de l'art, et un tableau de M. Millet, montrant une *Paysanne qui lessive dans son intérieur,* d'un grand caractère de vérité, sans arriver cependant à certains aspects par trop rudes, où se plaît le maître. MM. Ziem et Diaz sont bien représentés. Les Delacroix ont enfin, dans la galerie de M. Laurent-Richard, une place exceptionnelle. Ils sont tous admirables, classés depuis longtemps parmi les plus beaux et gravés. C'est le *Lion qui mange un lapin,* le *Tigre à l'affût*, le *Christ en croix;* c'est surtout la *Médée* et le *Saint Sébastien*. Ces deux toiles sont célèbres. La *Médée*, achetée hors de la vente du cabinet de M. Pereire, est une des trois ou quatre reproductions que fit le maître, toujours avec des variantes, d'un sujet où se plaisait son génie. Une de ces variantes orne le musée de Lille et n'est sûrement pas plus belle que celle que possède M. Laurent-Richard, magnifique morceau de peinture, qui prouve assez que Delacroix savait dessiner ces grandes figures mieux que les sectateurs étroits de l'école classique. Car si ceux-ci nous en donnent la silhouette juste, lui nous en rend la vie et le mouvement, et aux gestes agréables que font ses personnages on devine le geste qui précède et celui qui va suivre. Quant au *Saint Sébastien*, c'est un de ces tableaux pleins de mélancolie et d'une impression solennelle où se plaisait Delacroix à la fin de sa vie. On se souvient d'avoir vu cette petite toile si précieuse à l'exposition de 1859. Ce n'est pas d'ailleurs la seule toile qui ait passé du Salon dans la galerie de M. Laurent-Richard; et, pour n'en citer qu'une encore, nous retrouvons la belle *Fantasia* qu'on admirait à la dernière exposition et que M. Fromentin avait peinte pour M. Durand-Ruel.

Ce dernier tableau de Rousseau nous est revenu d'Amérique, ainsi qu'une étude extraordinaire, où l'on voit des chênes s'élevant en silhouette vers un ciel jaunâtre, avec toute la liberté et tout l'effet d'une eau-forte. Cette étude est une de ces toiles auxquelles nous faisions allusion en disant que le cabinet de M. Laurent-Richard contenait des paysages de Rousseau dans

une manière dont on a peu d'échantillons. Tel est encore le *Clair de lune dans la forêt,* toile de 1864, où le peintre a représenté des grès, des bruyères, des genêts où se jouent les lapins, sous une claire voûte d'arbres, tandis que la lune semble courir à travers les nuages blancs que pousse le vent frais du soir. Cet effet de nuit est tout à fait admirable; on ne peut le voir sans songer aux grâces des descriptions virgiliennes, et le « *per amica silentia lunæ* » vous vient naturellement aux lèvres. Rousseau a d'ailleurs peu fait de tableaux de nuit, ce qui augmente la valeur de celui-ci.

Nous avons signalé ces quatre toiles, d'un intérêt tout à fait spécial et d'un prix inestimable. A côté d'elles, la galerie contient des paysages du même maître, d'un intérêt très puissant, et qui reproduisent les aspects de ses stations principales, les Landes, la Picardie, la forêt de Fontainebleau. Nous ne pouvons tout décrire. Il ne rentre pas d'ailleurs dans notre plan de donner un catalogue du cabinet que nous visitons. Nous en avons énuméré seulement les chefs-d'œuvre; nous en avons indiqué le caractère général. C'est avant tout la galerie d'un homme qui s'attache aux idées modernes en matière d'art, et qui pense, avec raison, que la contemporanéité n'est pas un vice originel pour les œuvres de génie et de talent. Delacroix, Rousseau, M. Jules Dupré, voilà les rois de ce cabinet, et ils sont représentés par des œuvres exquises et de premier choix. On ne saurait trop approuver, à notre gré, les amateurs qui s'attachent à collectionner les œuvres contemporaines. Ils rendent à la fois service à leur génération et à celles qui suivront, et c'est à nos yeux une preuve de bon sens et d'esprit que de savoir jouir des belles œuvres d'art, sans avoir besoin d'y ajouter le rayon souvent trompeur de la vétusté.

HENRY FOUQUIER.

NOUVELLES

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Le prix de cent mille francs fondé par l'Empereur pour encourager les beaux-arts, vient d'être donné ce mois-ci. Ce n'est pas ici la place d'examiner la question de savoir si ces sortes de récompenses monnayées ou honorifiques sont bien utiles pour faire naître de belles œuvres, ou même pour classer justement les travaux accomplis pendant une période déterminée. Nous ne voulons rien dire non plus de la composition du jury. Il nous suffit de constater qu'après de laborieuses opérations et une grande consommation de bulletins blancs, le jury, qui avait présenté pour la section d'architecture MM. Duc, Garnier et Lefuel; pour celle de peinture, MM. Bourday, Cabanel et Hène; pour celle de sculpture, MM. Guillaume, Guinery et Perraud, a fini par s'accorder pour attribuer le prix de cent mille francs à M. Duc.

M. Duc, grand prix de Rome, architecte de la colonne de Juillet, est surtout connu des artistes plus que du public par la restauration du Palais-de-Justice. Cette restauration est très remarquable, mais il est permis de se demander si la décision du jury est irréprochable, qui a été chercher pour le couronner non pas un architecte ayant bâti un monument tout d'une pièce, mais un érudit qui a adapté habilement une façade grecque sur un monument moyen âge du vieux Paris.

*
* *

La Distribution des récompenses à la suite du Salon de 1869, a eu lieu au Palais des Champs-Élysées, M. le Surintendant des Beaux-Arts a annoncé les nominations et promotions de MM. Baudry, Dubufe et Fromentin, comme officiers de la Légion d'honneur, et MM. Claudius Popelin, Luminais, Lapierre, Jules Jacquemart, Sirouy, peintre et lithographe, Cain, sculpteur, et de Kayser, graveur belge, comme chevaliers.

P. Lantara.

Le Rédacteur en chef, Gérant,
Ernest Feydeau.

Paris. — Typographie Ateau-Léry, boulevard de Clichy, 62.

REVUE
INTERNATIONALE
DE L'ART & DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

UN SCANDALE

DANS LE MONDE DE L'ART

Dans la nuit du 27 au 28 août dernier, un imbécile dont le nom est resté inconnu — et c'est heureux pour lui! — a lancé une bouteille d'encre sur le groupe de la Danse de M. Carpeaux, placé devant la façade du nouvel Opéra.

L'œuvre de M. Carpeaux est, de l'aveu de tous les artistes, l'une des créations les plus vivantes et les plus remarquables de la statuaire moderne. Ne serait-elle que l'ébauche d'un écolier, l'auteur de la stupide action qui a révolté tout Paris n'en serait guère moins coupable. Le voleur qui soustrait un objet

précieux ne fait tort qu'au propriétaire de cet objet ; le vandale qui anéantit ou détériore une œuvre d'art cause un dommage irréparable à l'humanité tout entière. C'est pourquoi il n'est pas d'expression suffisante — même celle d'*imbécile,* qui n'est pas mauvaise — pour flétrir une telle action. Elle est au-dessous de tout ce que la haine peut imaginer de plus lâche et de plus inepte.

On a cherché à faire honneur au nouvel Érostrate en le représentant comme le vengeur de la morale outragée par le groupe de M. Carpeaux. S'il en était ainsi, il faudrait avouer que, dans cette circonstance comme en tant d'autres, « la morale dans l'art » aurait eu un piteux souteneur. Mais ce n'est même pas l'énorme billevesée de l'*art subordonné à la morale* qui a pu inspirer l'idée de salir une œuvre de prix. C'est l'envie, l'envie toute seule. Lorsque, grâce à l'enquête qui, nous dit-on, a été commencée, on sera parvenu à découvrir le nom du coupable, nous offrons de parier qu'on trouvera en lui un de ces pauvres hères, fruits secs de l'École, qui, sans courage et sans mérite, se consolent de n'être rien en éclaboussant celui de leurs confrères qui est devenu quelqu'un. Le grand tort de M. Carpeaux, son tort inexpiable, c'est d'avoir du talent, un talent vrai, vivant, humain, juvénile et plein d'avenir. Nous souhaitons qu'il s'en console.

Mais dans quel exécrable temps vivons-nous donc ! Les auteurs dramatiques, quand on leur en veut, on empêche le public d'écouter leurs pièces en imitant le cri de l'âne et les mélodies de la foire. Les statuaires, on abîme leurs œuvres en les polluant. Si cela continue dans ce beau pays de l'esprit, qui se vante de libéralisme, nous ne désespérons pas de voir un jour incendier le Louvre et disperser au vent les millions de volumes de la Bibliothèque. Nous dirons même plus : nous nous y attendons.

ERNEST FEYDEAU.

HENRI LEYS

Ce mois-ci, est mort à Anvers, presque subitement et jeune encore, car il n'avait que cinquante-quatre ans, le peintre Henri Leys. Cet artiste était considéré, à bon droit, comme le chef de l'école historique en Belgique. Sa réputation fut consacrée en France par les Expositions universelles de 1855 et de 1867. Il obtint une des dix grandes médailles d'honneur à la première, un des huit grands prix à la seconde. Déjà il avait reçu une médaille de troisième classe en 1846, et, créé chevalier de la Légion d'honneur en 1847, avait été fait officier en 1868. L'Exposition universelle de Londres, en 1862, fut également pour lui l'occasion des plus honorables triomphes et des plus flatteuses distinctions. Créé baron par le roi des Belges, il avait acquis dans son pays toutes les récompenses honorifiques qu'un artiste peut envier. Mais toutes ces faveurs officielles qui désignaient Henri Leys comme un des huit ou dix maîtres les

plus estimés de l'Europe entière, ne valent pas à nos yeux les manifestations patriotiques qui ont suivi sa mort. Anvers, en effet, sa ville natale, et la Belgique tout entière se sont associées pour lui faire de magnifiques funérailles, telles qu'on en consacra jadis à son compatriote Rubens. Les journaux belges nous ont donné le récit de ces obsèques. La ville entière y a pris part, et partout, délaissant ses affaires de chaque jour, la foule s'est pressée sur le passage du cortége. Henri Leys occupait une élégante demeure construite selon la mode flamande, avec le toit en escaliers et mille vitraux offrant leurs surfaces carrées aux rayons du soleil, dans une rue écartée d'Anvers, qui, de son vivant même, avait reçu son nom. Là se sont réunies les députations de toutes les associations artistiques, si multipliées en Flandre. Un catafalque avait été dressé ; le portrait du maître, couronné de lauriers et entouré d'un voile noir, était pendu à la muraille : derrière le catafalque, selon l'usage autrefois adopté en Italie, on avait placé une des plus belles œuvres d'Henri Leys, reproduction d'une fresque exécutée pour l'Hôtel de ville de sa cité natale et représentant, elle aussi, une des pompes municipales d'Anvers, *Marguerite de Parme remettant les clefs de la ville aux magistrats*. Le clergé vint processionnellement procéder à la levée du corps qui eut lieu au bruit des décharges de mousqueterie, et, derrière le char funèbre traîné par six chevaux, prirent place un aide de camp représentant le roi des Belges, la plupart des fonctionnaires d'Anvers et de Bruxelles, et des délégations diverses venues de tous les points de royaume. Six discours furent prononcés sur la tombe, et la foule émue consacra par un jour de deuil sincère la mémoire de l'artiste que la Belgique vient de perdre.

Ce n'est point sans intention que nous donnons ici, en l'abrégeant, le récit des funérailles princières faites par la ville d'Anvers à Henri Leys. Il est bon de noter en passant combien l'esprit de municipalité est favorable aux Beaux-Arts. En Belgique, en effet, où cet esprit est très puissant, on ne s'en remet pas,

pour encourager les artistes à l'État seul. Chacun prend sa part de la gloire de ses concitoyens, quand ils deviennent illustres, car chacun y a contribué. Les associations privées stimulent l'émulation, fournissent des instruments de travail. Les municipalités font de grands sacrifices pour payer dignement les travaux de celui des habitants de la ville dont les œuvres peuvent ajouter au patrimoine de la gloire commune. Elles font tout pour le fixer dans l'enceinte des murs où il est né. De son côté, l'artiste échappe plus facilement à cet esprit de cosmopolitisme banal et facile, qui retire si souvent à nos peintres leur originalité native. Il se retrempe aux histoires du pays, aux légendes municipales, les grandit en les interprétant. Il se forme ainsi des écoles de peinture d'histoire, qui ont une saveur propre, un puissant intérêt et un souffle de patriotisme local. Ces qualités, on les retrouve dans l'œuvre d'Henri Leys. C'est justement que M. Delin, président de la section des arts plastiques du cercle artistique d'Anvers, a pu faire remonter à l'amour de la patrie restreinte la cause des plus belles inspirations du peintre dont il a fait l'éloge. « Pour rendre hommage à Henri Leys, a-t-il dit en substance, il faut rappeler la nuit profonde où l'art était tombé en Flandre, sous l'influence du despotisme. La Révolution française ne le réveilla pas. Conquise dès les premières années du siècle, la Belgique dut subir l'école de David sans songer même à plier à son génie local et à s'assimiler ce qu'elle avait de bon. Il fallut l'élan de 1830 pour réveiller les esprits. C'est alors que l'on vit, quand l'autonomie des Flandres fut définitivement acquise, Henri Leys, avec quelques autres artistes belges, repousser brusquement les influences étrangères, rompre avec la convention, souder la vieille école flamande à l'école moderne, et conquérir dans la peinture d'histoire, car il y aurait exagération à vouloir trop séparer les peintres belges de genre de leurs confrères parisiens, une origalité véritable.

Henri Leys fut donc un peintre national, et ce n'est pas là un de ses moindres mérites. Mais il ne faut pas croire qu'il devint du premier coup le fresquite de l'Hôtel de ville d'Anvers. Il

hésita longtemps avant de trouver sa manière définitive. Il avait été, il faut le dire, à une assez mauvaise école. Fils d'un de ces imprimeurs marchands d'estampes et d'images de sainteté, qu'on appelle encore en Flandre des imagiers, détail bon à donner, car on retrouve quelquefois chez lui des façons naïves d'exprimer les formes, et où les souvenirs puissants de l'enfance sont peut-être pour autant que les partis pris savants de l'homme mûr, il entra dans l'atelier de son beau-frère, Ferdinand de Brackeleer. Ce peintre, assez adroit, était un sec et servile imitateur des Flamands. Partout où il y a des collections célèbres et des réunions de chefs-d'œuvre avérés, il se forme des écoles d'imitateurs et de pasticheurs. L'Italie en est aujourd'hui infectée. Au lieu d'essayer de pénétrer la méthode des maîtres passés et de l'appliquer à des conceptions et à des idées contemporaines, ce qui est le vrai système d'études, mais ce qui demande de l'intelligence et de la peine, ces peintres préfèrent servilement s'approprier leurs procédés et exécuter des contre-façons plus ou moins habiles que les étrangers et les amateurs peu éclairés ont la niaiserie d'acheter assez cher. Il y a donc dans l'œuvre d'Henri Leys toute une partie qui n'a d'autre mérite que celui d'une exécution soignée. C'est celle où il a successivement imité Van Ostade, Pierre de Hoogue, enfin Rembrandt. Mais l'imitation pure et simple, la confection des intérieurs et des tableaux de genre historique directement empruntés à autrui, ne pouvait longtemps satisfaire l'esprit véritablement élevé de Henri Leys. Le romantisme français, à travers toutes ses erreurs, eut le mérite de rappeler les esprits à une certaine sincérité historique. Henri Leys profita de ces enseignements, et, dès 1840, nous le voyons tenter la restitution, accomplie depuis par lui, d'une longue période de l'histoire de son pays, qui embrasse le quinzième et le seizième siècles presque entiers.

Nous n'avons malheureusement pas, en France, dans nos musées, d'œuvres d'Henri Leys. C'est une regrettable lacune, et ce n'est pas la seule de ce genre. Mais les souvenirs de 1855

et surtout de 1867 ne sont pas si loin que nous ne puissions les évoquer pour essayer de juger la méthode suivie par ce maître dans ses compositions historiques.

Il s'est assurément servi, pour les exécuter, des documents peints fournis par les maîtres primitifs flamands. Si la façon dont la composition est entendue, si l'esprit qui y domine, si le souffle en est presque toujours moderne, en revanche l'exécution est également presque toujours entachée d'archaïsme; or l'archaïsme, l'abus de l'archéologie, sont une chose perfide, et donnent à l'artiste une aide traîtresse. Il faut un goût toujours sûr et exquis pour ne pas dépasser la limite permise de l'imitation, pour ne pas tomber, sous prétexte de conserver le caractère d'une époque, dans l'incorrection et la grimace des peintres ignorants qui l'ont représentée les premiers. C'est le droit du peintre d'histoire de se renseigner, par exemple, très exactement sur les costumes d'une époque. Henri Leys était, à ce sujet, d'une érudition complète; il s'y complaisait, et nous savons tel auteur dramatique qui a reçu de lui les dessins des costumes d'une pièce historique dont l'action se passe en Flandre.

Mais, en peignant des costumes d'après les anciens maîtres, il faut bien se garder de peindre à leur façon les bonshommes qui les portent. Il faut garnir robes et cottes de mailles, et qu'on sente dessous le corps humain, qui était en 1500, ce qu'il est aujourd'hui. Henri Leys a généralement respecté cette loi, simple en apparence, oubliée par la plupart de ses imitateurs. Mais nous n'hésitons pas à trouver que, pour l'exécution des têtes, il a trop souvent reproduit textuellement les vieux portraits du commencement de la Renaissance. Ces vieux portraits ont un caractère étrange qui séduit d'abord. Ce caractère est dû à la fois à ceci, que la physionomie humaine change avec les siècles, et à une autre cause encore, qui est tout simplement l'ignorance des maîtres naïfs. Or, si le peintre doit tenir grand compte des altérations que les mœurs donnent à la figure humaine, et les reproduire dans ses toiles, il doit rejeter tout ce

qui n'est que faute de dessin et impuissance des portraitistes, son œuvre dût-elle y perdre un peu de cette vérité *apparente* que les pastiches ont aux yeux des gens superficiels. On peut également, en abordant le paysage, chercher à l'identifier avec les scènes qu'on y encadre, le rendre sévère et dur, simplifier la nature pour en augmenter l'âpreté. Simplifier, mais jamais altérer. Henri Leys a fait quelquefois cette faute d'emprunter aux maîtres qu'il imitait leur ignorance de la perspective. Cela est sensible dans le tableau *les Trentaines de Bertall de Haze* (1867). Dans *la Promenade de Faust*, au contraire (1855), le paysage, qui a un si grand caractère, ne cesse pas d'être juste. De même, quand il s'est agi de la figure, des meubles, des accessoires, il a tantôt poussé trop loin l'imitation et tantôt trouvé la mesure exacte. Elle est parfaite dans un tableau de chevalet, *Luther chez Cranach,* peint avec une largeur et un brio de ton exceptionnels dans l'œuvre d'Henri Leys.

Ce peintre, d'un si grand mérite, est donc à nos yeux un maître dangereux à imiter. Son dessin, d'une sûreté et d'une logique remarquables, est parfois trop altéré par la recherche du caractère historique tel que les miniatures de la fin du moyen âge nous les mettent sous les yeux. Ses groupements, où il atteint souvent à une grandeur épique, sont parfois déparés par la préoccupation d'imiter les anciens maîtres en multipliant les profils, plus faciles à peindre que les figures de face. Il se sert trop souvent d'un liseré noir pour encadrer ses personnages et leur donner un relief factice en les collant sur les fonds, à la façon des imagiers. Son coloris, quelquefois admirable, est souvent lourd et sa peinture paraît fatiguée par la trop stricte exécution des détails. Ce dernier défaut disparaît dans ses fresques. Elles n'ont pas la légèreté et l'aspect décoratif sublime des fresques italiennes. Mais elles ont un aspect de solide réalité qui plaît dans la reproduction des scènes historiques d'une grandeur bourgeoise qu'il se plaît à évoquer. Cette peinture stricte convient admirablement pour célébrer le patriotisme un peu étroit et local, mais profond, réel et sincère, qui fait le fonds de l'his-

toire des Flandres. Les défauts même d'Henri Leys n'ont pas nui à l'expression de l'œuvre qu'il a tentée : il faut donc, tout en maintenant nos réserves, partager en grande partie l'admiration de la Belgique pour son maître préféré, et, en tout cas, nous associer à la douleur qu'éprouve sa patrie en perdant, jeune et en pleine maturité de talent, un artiste qui ajoutait à sa gloire.

JACQUES RAFFEY.

LES

SCULPTURES DU NOUVEL OPÉRA

Les travaux du nouvel Opéra de Paris, un instant sinon abandonnés, du moins continués sans grand entrain, sont poussés depuis quelque temps avec une vigueur nouvelle. Les charpentes tombent, les chantiers cèdent la place aux constructions achevées et couvertes de leur revêtement : un système de rampes isole et accompagne à la fois l'édifice, soulignant la faute qu'on a commise en bâtissant des maisons trop près de lui. La partie décorative enfin est mise à nu et offerte aux appréciations du public qui se presse chaque jour plus nombreux auprès du monument de M. Garnier, surtout depuis

qu'un incident désormais célèbre a ravivé la curiosité de la foule, et que bien des gens qui n'étaient pas venus voir les statues de M. Carpeaux sont accourus pour contempler la tache d'encre qu'y a faite la main d'un ennemi maladroit.

Il y a tant de choses diverses à l'Opéra, excellentes, bonnes, médiocres, mauvaises même, que, remettant à plus tard l'étude d'ensemble qu'exigera à son heure et quand on le livrera au public l'un des plus remarquables, et à coup sûr le plus important édifice élevé à Paris depuis la construction des halles centrales, on peut sans inconvénient dire un mot de chacune de ses parties, à mesure qu'on la découvre. Nous devrons donc nous contenter aujourd'hui, sans revenir sur la question épuisée de la façade polychrome, d'essayer de juger les quatre groupes et les quatre statues placées à la base des piliers qui supportent cette façade et déterminent la place de la colonnade, remettant à plus tard l'étude de l'Apollon colossal de M. A. Millet, qu'on est en train de monter, au moment où nous écrivons, sur le grand mur de la scène; celle des figures de Pégase, par M. Lequesne, qui doivent occuper, à droite et à gauche de l'espèce de fronton que forme ce mur, la place des acrotères et celle du groupe de M. Gumery, représentant la poésie lyrique entourée de Muses et de Renommées, qui dominera l'ensemble du monument.

Il n'est pas très facile de juger des œuvres d'art qui font partie d'un ensemble lorsque cet ensemble n'est pas achevé. Les parties encore couvertes à l'Opéra nuisent sans aucun doute aux parties découvertes ; l'œil, blessé par tous les objets qui encombrent un chantier de construction et de taille de pierres, n'a pas la tranquillité nécessaire pour se laisser absorber tout entier par la contemplation. Ce n'est donc qu'avec des réserves qu'on peut formuler une opinion sur la décoration de la base de la façade de l'Opéra. Cependant on peut déjà en découvrir les principaux mérites et les défauts les plus choquants.

Quatre gros piliers supportent les avant-corps du frontis-

pice de l'Opéra, liés deux par deux, à droite et à gauche. Quatre autres piliers soutenant la façade déterminent les ouvertures par lesquelles s'écoulera la foule, et portent la galerie où s'élève la colonnade polychrome qui borde le foyer en plein air faisant face au boulevard. Sur les pieds droits des arcades de l'avant-corps s'adossent des groupes colossaux. Contre les quatre piliers intermédiaires s'élèvent des statues dont nous nous occuperons d'abord. On les a déjà appelées des statuettes. Elles paraissent en effet d'une proportion un peu mince, et d'un style un peu familier à côté des grands groupes décoratifs. Mais c'est là une impression du moment présent, qui disparaîtra peut-être lorsque ces statues seront mieux accompagnées, et notamment quand l'escalier qui donne accès au péristyle sera achevé. Si l'on se décidait, reprenant une tradition architecturale dont Eugène Delacroix a donné un admirable spécimen dans ses fresques à Saint-Sulpice, à faire intervenir dans la décoration de la façade de l'Opéra les riches et éclatantes tentures appliquées en guise de portes, ce serait encore un moyen de rendre aux statues qui flanquent les piliers du centre toute la valeur qu'elles doivent avoir.

Ces statues isolées sont, en commençant par la droite, l'Elégie, par M. Falguière ; la Fable, statue modelée par M. Vatrinel, sur le dessin de M. H. Dubois ; la Cantate, par M. Chapus, et l'Idylle, par M. Aizelin. Nous avons dit que le style général en était un peu familier, comparé au style des groupes qui les avoisinent. L'exécution en est remarquable, et le nom des sculpteurs qui y ont présidé répond assez de la perfection du détail. Tout le monde connaît l'élégance un peu précieuse et archaïque que M. H. Dubois a empruntée à Masaccio et à son école, et M. Falguière n'en est plus à nous montrer qu'il sait dessiner une figure. Cependant les œuvres de ces deux artistes et celle de M. Chapus plaisent moins au premier aspect que la figure de l'Idylle, par M. Aizelin. Cela tient sans doute à ce que la statue de l'Idylle est presque entièrement nue, et en sculpture le nu, le nu féminin surtout, pourvu qu'il soit passablement

traité, a chance de plaire bien plus que les draperies, pour habiles qu'elles soient. Mais ayant loué l'exécution de ces statues, nous ne pouvons nous dispenser de critiquer le choix des sujets qu'elles représentent. C'était certainement une bonne idée de placer des statues à la base des piliers qui supportent l'édifice. Cette décoration, à laquelle il eût été bon peut-être d'ajouter des émaux rappelant le ton et le parti pris coloré de la façade entière, est bien de nature à faire disparaître la froideur qui résulte forcément de la nécessité où se trouve l'architecte d'ouvrir de larges baies à l'écoulement de la foule. Mais encore fallait-il que ces statues aient un rapport bien direct et facilement saisissable avec la destination de l'édifice. Est-ce bien ici le cas? La Cantate, bien que nous ne connaissions aucun échantillon de ce genre digne qu'on s'en souvienne, fait, il est vrai, toutes les années une apparition d'un jour sur la scène de l'Opéra. Mais que viennent faire ici l'Élégie, la Fable, l'Idylle? Il y a bien des parties idylliques dans *Guillaume Tell*, des morceaux élégiaques dans *Alceste*, et la Fable joue peut-être elle-même son rôle dans d'autres ouvrages du répertoire. Mais, en vérité, il n'est pas un genre ou un sous-genre de la rhétorique démodée de Batteux, qui ne mérite autant que ceux-ci les honneurs de la figuration à l'entrée de l'Opéra! Et comme ces abstractions, qu'on s'étonne de trouver là, sont froides et obscures! Tant qu'on n'aura pas écrit sous chaque statue le nom qui lui convient, les spectateurs ne seront pas d'accord pour lui donner une attribution. Cette femme à moitié nue, qui s'avance vers vous,

Telle qu'une bergère en ses beaux jours de fête,

c'est, dites-vous, l'Idylle. J'y consens. Mais ce serait tout aussi bien la poésie amoureuse. Cette autre, que vous appelez la Cantate, et qui célèbre la paix ou la guerre assez indifférem-

ment, c'est aussi bien la chanson guerrière, l'ode, et ce que vous voudrez encore. La sculpture peut parfaitement exprimer des idées générales avec une suffisante précision ; mais quand elle a la prétention de nous rendre des idées très spéciales, comme celle d'un sous-genre littéraire, même avec la ressource des symboles et des accessoires, elle y échoue le plus souvent. Or, disait Diderot, il faut que le sujet d'une statue puisse être compris d'un coup par un homme de simple bon sens. Est-ce le cas des statues isolées de l'Opéra ? Non, certes, et voilà à nos yeux leur plus saillant défaut, dont la faute est autant et plus à l'architecte qui a conçu ce projet d'ensemble insuffisamment approprié, qu'aux artistes auxquels on a donné à résoudre un problème à peu près insoluble.

Quelles figures fallait-il donc placer aux portes de l'Opéra? Ce n'est point à nous à le dire. Il y aurait quelque fatuité à vouloir refaire sur le papier ce qui a été exécuté en marbre et, en tout cas, la tentative serait inutile. Cependant, il nous sera permis d'indiquer dans quel sens nous aurions voulu voir s'exercer l'esprit ingénieux et novateur de l'architecte. Dans un concours récent dont les modèles ont été exposés à l'Institut, le lauréat, ayant à composer le projet d'un monument à élever à la mémoire de Rossini, n'a pas craint de laisser en partie de côté les froides abstractions classiques pour représenter des images empruntées directement au souvenir des œuvres du maître. Il a placé sous les arcades qui entouraient la statue de Rossini des figures représentant les types principaux de ses opéras : Guillaume Tell, Sémiramis, Moïse. Je ne prétends pas qu'il eût fallu dresser devant le péristyle de l'Opéra des statues de Don Juan, du comte Ory, de Robert le Diable ou de la Favorite. Ces types seront-ils demain les plus connus et les plus grands du théâtre ? On en peut toujours douter, et ils ont un caractère transitoire qui rend leur emploi difficile. Je me contente d'indiquer une tentative faite, non sans bonheur, pour emprunter strictement à la destination d'un édifice les éléments de son ornementation. Voilà ce que j'aurais voulu voir essayer pour

l'Opéra et que M. Garnier puisât le sujet des quatre statues dont nous parlons ailleurs que dans les définitions d'une rhétorique surannée et dont les lois sont encore moins observées à l'Opéra qu'ailleurs.

Par contre, les quatre groupes colossaux qui sont accolés aux quatre pieds droits des avant-corps répondent assez exactement à des genres exploités par le théâtre de l'Opéra. Ce sont, en commençant par la droite, le Drame, par M. Perraud; la Danse, par M. Carpeaux, la Musique, par M. Guillaume; la Poésie lyrique, par M. Jouffroy. Peut-être aurait-on pu, pour éviter d'avoir trois groupes composés de figures drapées et un seul groupe formé de figures nues, réunir en un unique sujet la poésie lyrique et le drame, sous le nom de Drame lyrique. Ce groupe eût fait pendant à la Musique et les deux groupes les plus rapprochés du centre eussent été facilement formés de figures nues, et se prêtant bien mieux à l'expression de la beauté plastique, sous le titre de : la Danse noble ou héroïque et la Danse de genre ou amoureuse, le premier rappelant surtout les pantomimes réglées, le second éveillant le souvenir du ballet proprement dit. Mais enfin, telle qu'elle est, la conception des quatre groupes présente une idée d'ensemble plausible et qui a le mérite de bien se rapporter au monument auquel elle s'applique.

Si nous arrivons à chacun de ces groupes en particulier, nous constatons d'abord que trois d'entre eux sont du même style. Ce sont ceux de MM. Perraud, Guillaume et Jouffroy, et le style choisi par eux est le style classique composite, où l'on retrouve, mélangées à doses diverses, l'étude et l'imitation de l'antiquité, des modèles vivants et des œuvres triomphales de la sculpture impériale des Antonins. Ces groupes ont encore une autre analogie que celle du style. L'architecte a évidemment pesé sur leur composition, et il a bien fait. C'était son droit et son devoir stricts. Il a exigé sans doute que chaque groupe eût à son centre un personnage ailé, dont les ailes viennent s'appliquer sur les piliers, reliant ainsi la décoration à l'appareil même du monu-

ment. Grâce à cet artifice qu'on doit approuver d'autant plus que ces préoccupations deviennent de jour en jour plus rares et qu'architectes et sculpteurs travaillent de plus en plus isolément, les trois groupes dont nous parlons s'appuient bien sur l'édifice, font corps avec lui, et semblent presque le soutenir à la façon de cariatides. Ils sont d'ailleurs, à peu de chose près, d'un relief semblable, ce qui est indispensable au bon effet de l'ensemble.

Le premier à droite, celui de M. Perraud, représente le Drame. Une femme s'avance, une Euménide probablement, tenant à la main un miroir où l'on aperçoit une image renversée, détail d'un symbolisme qui nous paraît trop vague. Deux figures l'accompagnent, dont une nous fait voir un homme le poignard à la main; elle pose le pied sur un cadavre d'une belle anatomie. La Poésie lyrique, par M. Jouffroy, qui fait pendant à ce groupe, est symbolisée par une femme, la lyre à la main, accompagnée de figures qui paraissent chanter. A côté de cette composition on voit la Musique, par M. Guillaume. Au centre, la figure ailée imposée par le programme, à laquelle s'adossent deux personnages, dont l'un souffle dans la double flûte, tandis que l'autre joue du violon. Ce violon, qui n'est pas un vrai violon, mais une façon de rebec, a choqué. Il a paru trop réaliste. M. Guillaume a pourtant pour lui la tradition de Raphaël qui a mis un violon dans les mains d'Apollon lui-même au milieu des Muses, et l'on ne peut, en tout cas, que le féliciter d'avoir fait un pas dans la vérité en se servant d'instruments modernes qui ne sont pas plus disgracieux à manier que la flûte de Pan ou le syrinx auquel nous sommes faits. Nous lui reprocherons davantage d'avoir placé au pied de son groupe des figures d'enfants, ronds et gros, mal reliés à la composition et qui n'ont rien du naturalisme sincère et gracieux des enfants que Lucca de la Robbia et Donatello ont placés dans des sujets analogues.

Nous avons quelque hâte d'en arriver au quatrième groupe, celui de la Danse, par M. Carpeaux. Cette œuvre est très dis-

cutée, à ce point que les uns ont voulu qu'elle fût retirée de la façade de l'Opéra, tandis que d'autres demandaient que la décoration entière en fût confiée à M. Carpeaux. On ne prendra sans doute ni l'un ni l'autre de ces partis violents, bien qu'ils soient l'un et l'autre très logiques. Car, du premier coup, on s'aperçoit que l'œuvre de M. Carpeaux jure horriblement avec le reste de la décoration, et suffit pour en détruire l'ensemble : conception, style, composition, exécution, tout est violemment différent des groupes voisins. Le groupe de la Danse renferme plus de personnages que les autres, ce qui importe peu, mais il est d'un relief très sensiblement plus saillant, ce qui est une faute grave. En outre, l'artiste a bien fait à la discipline de l'architecte le sacrifice de placer une figure ailée au centre de son motif, mais les ailes de cette figure ne se collent pas au corps du bâtiment et contribuent encore à isoler ce groupe, à le mettre en l'air et en avant de la façade. L'exécution des autres sculptures est correcte, un peu froide et très soignée. Celle de M. Carpeaux est brutale, fougueuse, et certaines parties semblent seulement mises au point. C'est donc à elle seule, nous le répétons, qu'est dû le manque d'ensemble que l'on reproche justement à la décoration de la façade.

Que si nous regardons maintenant ce groupe à part et isolé, il faut reconnaître que nous sommes en face d'une œuvre autrement intéressante, malgré ses défauts, que les froides et savantes compilations qui l'avoisinent. Au centre, un génie ailé agite un tambourin en se dressant sur ses pieds. Cette figure est d'inspiration et d'allures toutes modernes. C'est l'image d'un beau gars excité par le plaisir, qui nous rappelle le singulier Bacchus que Velasquez a peint dans le tableau célèbre des buveurs, et qui n'est, lui aussi, qu'un paysan galicien déshabillé et couronné de pampres. L'artiste a voulu exprimer ce moment tant de fois décrit par les poètes antiques et peint par M. Gleyre dans une toile distinguée, où l'ivresse de la danse étant à son comble, les bacchantes épuisées roulent à terre. Aussi, autour de l'homme au tambour de basque a-t-il placé une ronde de

femmes nues, dont les unes dansent encore, tandis que les autres se laissent presque aller sur le sol. Tout cela d'un mouvement enragé, et d'une justesse d'attitudes qui ne recule devant aucune vulgarité. Pour tout dire d'un mot, il a mis toute nue une kermesse de Rubens. On a trouvé ce groupe indécent, reproche que nous ne comprenons pas et qui ne nous touche guère, car il est mille fois moins indécent que les miévreries de MM. tel et tel, qui ont accès sur les cheminées de tous les salons. On a encore dit que si la danse excitait quelque ivresse dans les sens de ceux qui la pratiquent, ce n'était pas à l'Opéra, reproche absurde, car il importe fort peu que la danseuse soit émue, pourvu qu'elle le paraisse, ce qui ne manque pas d'arriver quand elle est habile. Ce dont on peut plus justement reprendre M. Carpeaux, c'est de manquer de goût. De même que tout n'est pas bon à dire, toutes les formes ne sont pas bonnes à exprimer. Choisir est la règle qui domine l'art et le distingue des procédés scientifiques chaque jour découverts et appliqués à la reproduction de la nature. Or, dans le groupe de la Danse, il n'y a pas de choix. Tout est pris, les formes vulgaires et les formes belles, et, n'était le mouvement qui masque ce réalisme grossier, on ne pourrait arriver, par instants, à regarder sans un sentiment de répulsion une œuvre exécutée cependant avec un extraordinaire mérite dans le maniement des outils du sculpteur. Sous prétexte de tempérament, il est devenu assez à la mode chez les artistes de secouer toute discipline intellectuelle et d'agir à l'aventure, peu soucieux de règles qu'ont acceptées les grands génies du passé. Telle est l'aventure de M. Carpeaux, compromettant et lui-même et l'ensemble d'une œuvre considérable, faute d'avoir voulu apporter quelque réflexion dans la conception de son groupe et d'avoir fait, dans l'exécution, quelqu'un de ces sacrifices par lesquels les grands artistes se grandissent encore.

Qu'il faudrait peu de chose, en effet, pour que ce groupe de pierre fût une très belle œuvre, et qu'on pût hardiment demander que la décoration tout entière de la façade soit confiée à son

auteur! Ce serait une joie pour nous de saluer un sculpteur véritablement français, dédaigneux des pastiches et des soi-disant types grecs, qui, d'imitateurs en imitateurs, ont perdu tout leur accent primitif! Mais ce peu de chose, nous ne le trouvons pas, et nous gagerions que M. Carpeaux, comme tous les artistes enclins aux réactions violentes, ne voudra jamais nous l'accorder, et tiendra plus à ses défauts qu'il ne fera jamais de cas de ses plus belles qualités!

Henry Fouquier.

THÉODORE ROUSSEAU

SOUVENIRS

IX

ROUSSEAU voulait être « le peintre des pays »; il avait agrandi ses projets. La vue des horizons lointains, des ciels infinis occupait désormais sa pensée; il songeait, comme Gœthe, « à tout ce « que la nature cache dans ses entrailles, à tout ce qu'il « y a de mystérieux pour l'homme au centre de l'énergie « du monde. » Il aurait voulu, courbé sur un corps céleste, pouvoir observer l'ensemble de vastes régions, le cristal des rivières, les verdures et les soulèvements des sols. Il pensait que les contrées montagneuses pouvaient fournir une carrière à son grand désir de tout étreindre et de tout raconter. Peindre la montagne avec ses diversités de vie, ses neiges, ses pâturages, ses bois, ses eaux, ses ravins, ses précipices, ses tempêtes, c'était faire une œuvre de création plus élevée et plus saisissante que celle de nos paysagistes classiques. Il était donc décidé à se mesurer avec ce terrible élément qu'aucun peintre n'a

pu vaincre, et qui est resté dans l'art comme cette autre montagne d'aimant de Sinbad le marin, à laquelle tous veulent atteindre et contre laquelle tous se brisent.

Avant son départ, il veut explorer un autre côté primitif de la nature, la forêt antique, qu'il considère comme le prologue de la montagne par son caractère de vie commune avec les escarpements géologiques, et le voilà parti pour Fontainebleau. Il s'arrête à Chailly, sur la lisière, où Decamps, plus avisé, mais moins courageux, se contentait de peindre des chasses; et là, une paysanne, la mère Lemoine, lui donne, pour quarante sous par jour, le coucher, le manger et place au feu et à la chandelle, et ce n'était pas du superflu, car on était en novembre.

La vieille forêt de Biéra, encore fruste et conservée comme au temps des Mérovingiens, était un coin unique au monde. En ce temps-là elle n'était pas un chantier d'exploitation, un hippodrome pour les sportsmen et une annexe au bois de Romainville pour les promeneurs en goguette. La bruyère et les chênes y régnaient en maîtres séculaires. Boisd'hyver, le réformateur, n'avait pas encore implanté en France les tristes pins de Sibérie, et la lande y croissait drue et fauve, libre des sylviculteurs :

> Jamais aucune main n'avait passé sur elle
> Pour la flétrir et l'outrager.

On y avait peur, dans la forêt! et Fenimore Cooper disait que l'Amérique, si elle en possédait de plus vastes, n'en comptait pas d'aussi farouches. Ce vieux tuf oublié avait, comme le *Lucus* de l'enchanteur Merlin, conservé intacts les germes sauvageons de ses premiers jours, et son sol inviolé enfantait tout un monde d'une flore disparue des autres centres forestiers. Rousseau était comme enivré sous les effluves de ce monde jeune de son antiquité. C'était à la fin de l'automne, mais cette époque des équinoxes, des soleils intermittents, des gelées qui cinglent, blêmissent ou roussissent les verdures, lui ouvrait un champ

nouveau de découvertes. La nature, prise au vif dans ses mutations universelles, ses décroissances et ses métamorphoses, lui découvrait encore des horizons mystérieux. Il se sentit pris d'une ardeur dévorante ; il ne se donnait pas le temps de peindre, le sol lui brûlait aux pieds ; il marchait et marchait sans cesse des mares aux sables, des futaies aux broussailles, des bruyères aux grès erratiques, qui donnent à ce vieux sol une si vivante figure. Et à la brune, sans penser au retour, il se trouvait au milieu des roches, qui brillaient sous le rayon de la lune comme un monde des nuits qui s'agite sous la forme de mastodontes et de monstres pétrifiés.

Trop agité pour réaliser ses visions, il ne fit qu'ébaucher quelques études et fixer à la plume de charmants et rapides dessins des gorges d'Aspremont et de la Mare-aux-Evées. Il revint à Paris dans le mois de février, tout enfiévré de ses découvertes, mais se promettant, dans des jours prochains, où il aurait apaisé ses admirations et discipliné ses forces, de revenir sur ce champ de merveilles et de le saisir par son côté le plus vibrant et le plus animé : « J'entendais aussi les voix des arbres, me disait-il ; les surprises de leurs mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts. Tout ce monde de flore vivait en muets dont je devinais les signes, dont je découvrais les passions ; je voulais converser avec eux et pouvoir me dire, par cet autre langage de la peinture, que j'avais mis le doigt sur le secret de leur grandeur. »

Et ne croyez pas que ce fût un regain du romantisme qui lui poussât en tête ; il n'avait ni les allures ni le langage des héros du parti qui visaient au solitaire et au dédaigneux. Il courait, il observait seul ; le temps lui semblait trop court à partager avec un compagnon qui eût distrait ses étonnements ; il voulait être tout entier à sa moisson d'explorations sans fin, mais le soir, chez son hôte, il était causeur, provoquant même, et poussait les paysans et les voyageurs à lui raconter les histoires de l'endroit et les événements des routes.

On était alors en pleine ébullition saint-simonienne, en expérience pratique de phrénologie, et Rousseau se récréait en cherchant les aptitudes et les « capacités selon leurs œuvres » dans cette grande réserve des produits campagnards.

« Je pêche des peintres, des poètes, des sculpteurs, des diplomates, des « financiers, et voire même des ministres dans leur bourre naturelle et « j'en trouve de très caractérisés ; les mathématiciens sont les ordinaires, « les poètes en sabots ne sont pas rares et leur langage imaginatif est bien « autrement pictural que celui de nos villes ; la nature, dès qu'ils ont « l'épiderme sensible, les rend pleins d'images saisissantes, et la nécessité « les fait éloquents, tout comme les anciens. Mais il faut se garder de les « sortir de leur ingénuité originelle ; aussitôt qu'ils se croient de l'esprit, « ou s'induisent en instruction primaire, la baguette magique du coudrier « les délaisse et ils deviennent repoussants de suffisance et d'orgueil pour « se croire des messieurs. En définitive, j'aime mieux le cheval à la charrue « que le cheval savant ou le *coursier rapide*, et je préfère le bœuf traçant « son sillon à l'Apis de Sésostris. Un paysan me disait : Moi, d'abord, faut « que j' commande, j'aime pas qu'on m'ostine ; bon pour un ministre. Un « autre croit que la foudre est une flèche qui part des étoiles et vient « nous frapper pour causer un peu brutalement avec nous et nous exciter « à répondre. Bon pour un poète. Il y en a comme cela pour tous les pro- « blèmes proposés par Fourrier. »

Il aurait ainsi passé son hiver tout entier à la campagne et dans les bois s'il n'avait été rappelé par Ary Scheffer qui le pressait de livrer son tableau du Salon : *Lisière de bois coupé; Forêt de Compiègne,* qu'on lui demande avec instance (1).

Rousseau a toujours eu grand'peine à se séparer de ses œuvres, non pas par amour de sa progéniture, car il en donnait très volontiers à ceux qui aimaient sa peinture, mais parce

(1) *Secrétariat de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans.* — M. de Boismilon a l'honneur d'offrir à M. Scheffer ses compliments empressés et le prie de vouloir bien envoyer aux Tuileries le tableau de M. Rousseau. S'il le juge convenable, il pourra remettre ce tableau au porteur du présent billet.

Tuileries, 31 octobre 1833.

qu'il avait toujours le besoin d'y retoucher, tant il se satisfaisait peu lui-même ; il fallait souvent lui arracher ses toiles, et quand il les abandonnait, il suivait avec inquiétude leurs destinées dans les collections et s'ingéniait à les reprendre en nourrice pour les caresser de quelques câlineries de pinceau. Dès qu'il soumettait au public un ouvrage, il était en affût continuel, guettant les critiques, les sarcasmes et les lazzis, sans avoir l'air de s'en soucier ; mais les attaques injustes et sottes lui étaient très cuisantes. Lorsque le duc d'Orléans lui eut acheté sa *Lisière de bois coupé*, il n'avait pu encore se résigner à la livrer en novembre, et le prince royal devait s'adresser à Scheffer, pour posséder enfin son joyau que Rousseau avait l'intention de retoucher en rafraîchissant les terrains. Ce n'est qu'à son retour de Suisse, une année après, qu'il s'en sépara définitivement. Il craignait les paroles des gens de la Cour, des officieux du prince, et plus il conservait son tableau, plus il remettait à d'autres jours le soin de défendre son ouvrage.

X

L'hiver et le printemps de 1834 se passent pour Rousseau en préparatifs de voyage. Il projette de visiter toutes les Alpes, les lacs, les vallées, et de rentrer après l'épuisement des munitions que la vente de son tableau lui a fournies. Toutefois, il hésite, car il vient de connaître un homme pour lequel il ressent la plus réelle attraction. C'est Jules Dupré, qui est allé à lui et avec lequel il a communié de toute l'ardeur de son enthousiasme, sur le terrain des vieux maîtres et de la vraie nature. Ricourt, un volcan alors, et qui l'est encore un peu après quarante années d'éruptions, les a réunis, ils ont senti leurs atomes crochus et les voilà liés, confidents de leurs châteaux en Espagne, s'ingéniant à construire des huttes dans le plein air de

leurs imaginations. Jules Dupré, peintre pasteur et gaulois, aime ses pacages du Limousin et du Berry, et veut entraîner Rousseau sur les bords de la Bousane ou de la Vienne, dans le pays des marécages et des futaies. Rousseau tient pour les montagnes, il veut se rapprocher des nuages, contempler les régions des tempêtes, et « converser avec le vieux père », comme disait Méphisto. Cependant il se laisse convaincre, et Dupré lui arrache la promesse d'aller le retrouver dans les Marches et la Creuse.

Au moment où il fait son sac, la Maison du roi, en la personne de M. de Cailleux, directeur des musées royaux, lui demande son tabeau pour le Luxembourg, — 6 juin 1834. — Trop tard, répond Rousseau comme le vainqueur des révolutions, il est au duc d'Orléans. Et, stimulé par cette concurrence des grands, il se sent assez léger pour aller à la conquête du mont Blanc. Ses admirateurs, ses amis, surgissent, les anciens camarades de pension du magister Pitolet revendiquent son intimité.

« Pour moi, le souvenir de vous, de votre nom, lui écrit un des plus « enflammés, m'est tellement bien resté dans la mémoire, que je n'ai pu « résister au désir de me rapprocher de vous ; dans l'entraînement d'un « enthousiasme bien naturel du reste, celui d'une réputation déjà aussi « brillante que la vôtre et si jeune encore, c'est à vous que je m'adresse, « vous décidez ma vocation, c'est vos leçons et votre atelier qu'il me faut, « car, je vous le dis, mon intention est de tenter de la palette et des pin- « ceaux pour oublier mes rudes travaux de la plume et du papier... »

On joue au naturel la scène comique de Raoul de Nangis avec ses nouveaux amis de cour.

Il est prêt à partir en juillet quand il reçoit une lettre de Jules Dupré qui, pour ne pas succomber à la tentation montagnarde, s'est enfui dans le Limousin sans l'avertir.

« Saint-Benoist du Sault, 10 juillet 1834 (Indre).

« J'aurais dû vous écrire plus tôt, mon cher Rousseau, mais je ne me « souvenais plus de votre adresse. Je l'ai demandée à un ami qui vient

« de me la faire passer, et je m'empresse de vous rappeler la promesse que « vous m'avez faite de venir me prendre pour aller ensemble faire une « petite excursion jusqu'en Auvergne, dont je ne suis éloigné que d'en- « viron vingt-cinq lieues. Je vous fais donc passer mon adresse, espérant « bien que vous n'avez pas changé d'avis, et que j'aurai bientôt le plaisir « de vous voir...

« Recevez, cher Rousseau, l'assurance de mon amitié dévouée.

« JULES DUPRÉ. »

Puis, en post-scriptum, tout le détail d'un itinéraire pour que les deux amis se réunissent.

Rousseau hésite, l'amitié déférente et délicate de Dupré allait le décider pour le Limousin, quand intervient un troisième personnage dans ce duel de l'amitié ; c'est Lorentz, un ami de la première enfance, l'amphitryon des Francs-Juges de la Société du Grelot et son inséparable. « Tu n'auras peut-être « qu'une fois en ta vie l'occasion de te croire oiseau, de planer « sur les monts et de tenir compagnie aux nuages, et tu hési- « terais... Tu iras l'an prochain aux froids pâturages, crois- « moi, va aux « *chants de l'Helvétie* » et reviens comme Her- « cule, vainqueur des animaux féroces du Jura avec un beef- « steak d'ours pour trophée de ta victoire. » L'ours jurassique était tentant. Alexandre Dumas en avait inauguré tout récemment l'emploi culinaire dans ses *Impressions de voyage*. Barye venait d'exposer ses fameux ours achetés par le duc d'Orléans. Tout Paris était en émoi à propos de ces intéressants plantigrades. Rousseau se montrait assez friand d'une rencontre avec un spécimen de cette race. Cependant il attendait encore ; quand il se souvint que sur la route de Suisse se trouvait Salins et que, dans cette petite ville, vivait une vieille grand'mère de quatre-vingts ans, qu'il ne reverrait peut-être plus. Il se décide pour les Alpes. « Mais c'est à une condition, « dit-il à Lorentz, c'est que tu partiras avec moi ou que tu « viendras me rejoindre. » On fait serment aussi solennellement que les trois Suisses, de se retrouver sur la crête d'une mon-

tagne, peut-être du Grutli, en souvenir de Guillaume Tell, et Rousseau part léger de ses vingt et une années et de sa constitution robuste comme celle des montagnards qu'il va visiter. D'une traite il arrive à la Faucille.

XI

La Faucille est une des nombreuses montagnes de la grande chaîne du Jura, voie antique, où les populations de la Gaule ont de tout temps communiqué avec les Helvètes. Une grande route en spirales infinies la contourne pour aller retrouver les plaines agricoles du pays de Gex, ou Ferney, la campagne de Voltaire, marque la moitié du chemin, entre le pied de la montagne et le lac de Genève. La physionomie de la Faucille est sombre sous ses pâturages et ses forêts de sapins, sinistre sous ses rocs et ses précipices; immaculée sous ses neiges éternelles ou ses bourrasques éphémères; c'est un géant géologique de formation première, où le curieux et l'artiste trouvent pâture à leur imagination et à leurs curiosités. A son point culminant, au bord de la grande route, on voit derrière un monceau de granit une auberge massive construite en troncs de sapin, large et solide comme les vrais chalets des montagnes. Un petit jardin conquis sur la bruyère et sur les rochers, est là tout fleurissant dans une atmosphère tantôt glaciale tantôt brumeuse, ou limpide et fraîche comme les plus claires journées d'été. Une famille de braves gens du Jura, race prudente et courageuse, passe sa vie à héberger, à rafraîchir, à réchauffer les voyageurs, se garant des avalanches, des explosions de la foudre et des ours qui ne dédaignent nullement, parfois, de se délecter de la chair des vulgaires mortels.

Rousseau comptait y passer une semaine, attendre Lorentz

ou lui donner rendez-vous en chemin, et partir pour l'Oberland et la Savoie. Il y resta quatre mois.

Deux motifs l'y fixèrent ; la nature et l'homme, le mont Blanc et un vieillard. Le mont Blanc, il nous en décrira lui-même les grandeurs et les attraits; le vieillard, c'était un gentilhomme de l'ancienne cour, fidèle aux malheurs de la monarchie ; il avait combattu pour le roi jusqu'au 10 août 1792, comme dernier colonel des fameux hussards Chamborand, puis, Parisien invétéré, il avait joué sa tête en restant à Paris au plus fort de la Terreur, sauvé par un fournisseur de sa maison. Le comte de la Fortelle, au retour de la légitimité, s'était plu à témoigner au brave homme qui avait joué sa vie pour sauver la sienne, un reconnaissant attachement ; sa gratitude publique avait indigné sa famille, et ses sarcasmes continuels l'avaient complètement séparée de lui.

Je suis obligé de dire quelques mots sur ce personnage, parce que ce fut un des hommes dont Rousseau aimait le mieux à se rappeler, et qu'il le citait souvent comme un type et comme un ami.

Le comte de la Fortelle avait servi l'émigration, et était rentré avec les Bourbons par excès de devoir plutôt que par conviction politique. Il aimait « et son prince et l'État », mais il avait l'âme populaire et le cœur libéral ; son parti le considérait comme un original et sa famille comme un fou. Il avait toutes sortes d'idées avancées ou fantaisistes sur la société moderne et sur ses « servitudes », et il s'était souvent révolté en termes très vifs, en pleins salons aristocratiques, contre les attardés de son temps. Parvenu au grade de général, il avait donné sa démission pour s'engager comme simple hussard, afin de remplacer son fils qu'il avait trouvé indigne de porter l'habit militaire. « Je répare, de ma fortune et de ma vie, l'inconduite « de mon enfant, disait-il; quand les pères se considéreront « solidaires de leurs familles, on ne verra peut-être pas tant « de jeunes gens en détresse et d'esprits en démence; si mon fils « se faisait condamner à mort pour lèse-honneur, je demande-

« rais au roi la grâce de me faire fusiller à sa place devant tous « les fils de famille trop présomptueux ou trop prodigues, et je « croirais bien mourir en payant la dette de celui qui porte mon « nom. C'est ainsi qu'on perpétue une noblesse. »

Le comte de la Fortelle était généreux sans ostentation, pitoyable pour toutes les misères ; il dépensait sa fortune, sans bruit, à soulager tous les malheureux. Sa famille en eut aussi pitié ; elle le fit interdire ! Lui, réduit à une pension presque alimentaire, se réfugia chez les ours, comme il disait, et se fixa à l'auberge de la Faucille où il eut à loisir du grand air, une belle vue, et la société de gens qui ne contrecarraient pas sa poétique. Il vivait là, courant comme à vingt ans, dans tous les cantons de la montagne, connaissant le plus petit recoin où s'épanouissaient les incomparables fraises du Jura, herborisant les simples, se glissant dans les crevasses dangereuses, dans les *crases* du pays recouvertes de fougères gelées, pour découvrir une fleur, un arbuste ou un nid de marmotte ; lisant Horace et Homère, toujours en réserve dans sa poche, à côté d'un vieux couteau de chasse qu'il ceignait à ses reins, de crainte des éternels ours du Jura qu'on ne voyait jamais. Il était de grande famille, d'excellente éducation, et on l'invitait souvent aux réunions nobiliaires de Gex, de Ferney, voire même de Genève, où les républicains aimaient à le faire parler du temps passé et des misères de l'armée de Condé. « On m'a nommé l'Original, « le Fou et même l'Ours de la montagne ; j'accepte toutes « ces aménités, disait-il, quand je vois les folies des Raison- « nables et les turpitudes des Importants ; ici je suis libre, sans « code et sans entraves, je vis au naturel, sans contrôle, j'ad- « mire Dieu, je chéris les hommes, j'aime les animaux, je « demanda aux arbres et aux plantes le secret de leur essence, « et je végète comme eux, dans le sein des bonheurs que la « Création a mis sous notre main, et que nous dédaignons « avec une si imprévoyante indifférence. »

Il aimait la jeunesse vraiment jeune, et Rousseau, avec son attitude respectueuse, sa conviction d'artiste et son langage

pittoresque et hardi, l'avait subjugué; il n'avait jamais vu un jeune homme aussi grave sous des dehors aussi à l'aise, et quand il se mettait à lire Homère, croyant instruire son compagnon de promenade, Rousseau improvisait d'abondance des réflexions sur le naturalisme éternel du vieux poète, qui l'étonnaient étrangement. Rousseau n'avait lu l'Odyssée ou l'Iliade que dans le glacial Bitaubé; mais il saisissait, avec la promptitude de son coup d'œil, les images et la forte simplicité du barde de la Grèce.

M. de la Fortelle en était ému, captivé. Il avait trouvé là, sur un roc perdu, l'enfant de son cœur, il l'appelait son fils, il lui semblait même qu'il ressemblait étonnement à celui qu'il avait perdu; de son côté, Rousseau était charmé par cette verte et cordiale vieillesse, il croyait revoir en lui son grand-père Colombet et le traitait comme un aïeul de prédilection. Cependant Lorentz lui manquait, il voulait lui faire connaître ce nouveau père d'adoption et lui écrivit pour presser son arrivée :

« Mon cher ami, viens donc vite me retrouver ici, je te ferai faire la con-
« naissance d'un bon et digne vieillard (1) qui vient de me prendre en amitié
« et dont je suis bien heureux d'avoir excité l'affection. C'est un homme
« charmant en tout; un cavalier de la cour de Louis XVI... Ses façons
« extérieures sont d'une simplicité qui dépeignent parfaitement son cœur
« et, bien qu'il soit près des quatre-vingts ans, son énergie, son activité, son
« courage à la fatigue, décèlent un homme d'une trempe vigoureuse,
« adoucie par la bonté et l'indulgence qui lui semblent aussi naturelles
« que la grâce chez les jeunes filles... Je t'attends auprès de lui, car je suis
« resté ici, à cause de ses bienveillantes attentions pour moi. Il est d'une
« complaisance et d'une bonhomie qui dépassent l'imagination. Tout le
« monde l'aime ici, et chacun le respecte comme il le mérite... Tu verras,

(1) Lorentz, à son retour à Paris, a écrit de mémoire l'histoire du comte de la Fortelle qu'il aurait publiée depuis longtemps, s'il n'avait craint de froisser les susceptibilités de la famille. Je veux laisser à son œuvre toute sa fraîcheur et n'en prendre que cette lettre et de rares mentions que Rousseau m'avaient souvent signalées et qu'un parent de la famille me confirme au moment où j'écris.

« il te contera son histoire, te montrera ses papiers authentiques; viens « vite, nous passerons en compagnie du vieillard une bonne huitaine de « jours, viens.

« THÉODORE ROUSSEAU. »

XII

Lorentz, à cette réquisition péremptoire, se met en route, gravit en touriste la Faucille et, ô bonheur ! aperçoit au lever de la lune, avant de revoir Rousseau, au moment où tous les chats sont gris, un ours se désaltérant à l'onde pure d'une fontaine; l'ours se pourlèche les babines, se caresse le museau, passe sa patte sur son oreille en signe de grande satisfaction, ondoie et lisse sa personne velue. Lorentz approche doucement, croit sentir son haleine, se voit un moment en face de la bête féroce; il frémit, il porte la main sur son bâton de voyage avec le projet de le lui plonger dans la gueule, mais un coup de vent change la décoration, l'ours se métamorphose en arbre, en un tremble rabougri, qui, agité doucement par le zéphir du soir, simulait à s'y méprendre — pour un Parisien — l'ours des cavernes jurassiques — *ursus speluncarum*. — « Les arbres, disait Rousseau, comme témoin à décharge de son ami, affectent dans le Jura des silhouettes étranges et toutes vivantes, à tel point qu'un sapin voisin de notre demeure ressemblait, à une certaine heure du soir, à l'ombre chinoise d'un portier que Gavarni venait d'éditer, et que nous l'avions surnommé : le Concierge de la Montagne. »

Quelques heures après cet épisode, Rousseau, Lorentz et M. de la Fortelle sont réunis et tous trois deviennent inséparables. Lorentz, fou de gaîté et d'entrain, les initie aux jovialités les plus expansives; Lorentz semble avoir à ses ordres le fameux cor d'Oberon qui rend tous ceux qui l'entendent possédés de la fièvre des rieurs. Il fait danser voyageurs et voyageuses et, au

clair de lune, il chante et récite l'ode de Musset, sur le rhythme dorien. Rousseau, sage et mesuré, se laisse aller; M. de la Fortelle est abasourdi d'une aussi curieuse ivresse et se sent emporté dans le tournoiement de cette jeunesse qui conserve tous les respects. Une lettre de Rousseau donnera en paroles charmantes le tableau de la vie qu'on menait à la Faucille au temps de ce triumvirat :

La Faucille, ce 17 août 1834.

Ma bonne maman,

Je suis toujours le même, avec quelques jours de plus seulement qui me donnent le besoin de t'écrire. Toujours la même heureuse vie, toujours neuf pour voir autant que vigoureux pour courir et laborieux pour un but, et par plaisir jamais rassasié. Nous formons maintenant une petite colonie à la Faucille où règne union et gaîté, n'ayant pas même pour ennemis les ours du pays.

Mon ami Lorentz est arrivé hier, tout courant, en faisant résonner les échos de cris d'appel multiples. Nous nous sommes vus avec un égal plaisir, en poussant de grands hurrahs; il m'a apporté ta lettre qui va te retomber sur la tête, car je te retorque la recommandation que tu m'adresses et te prie de la prendre en considération pour toi et de te bien soigner pour achever l'œuvre avec le bon air des montagnes. Tu ne saurais croire ce que cette idée me donne de forces. Quant à moi, je suis au vert; autant vaudrait empêcher une vache de paître; d'ailleurs, en homme circonspect, je ne déroge à ma règle de la prudence que pour faire l'expérience médicinale d'un bon saladier de fraises ou de framboises cueillies dans nos bois (car nous somme srois en ce pays), et dont je voudrais bien que le parfum et le goût arrivassent jusqu'à la rue Neuve-Saint-Eustache. Enfin, comme nous sommes en dehors de tout et qu'aucun journal ne peut te donner de nouvelles des solitaires de la Faucille, je vais essayer de t'en donner l'idée.

Nous sommes situés d'une manière très ambulante, du reste, sur une des plus hautes montagnes du Jura; il y a là l'auberge qui en est le monument le plus remarquable, attendu qu'il est le seul. L'ornement intérieur se compose d'une douzaine de vaches et de leurs progénitures, sous la forme de fromage de Septmoncel, d'une bonne hôtesse, d'une braillarde, de

dix buveurs changeant à tour de rôle, qui vident la cave pour encombrer la table de bouteilles vides et s'en retourner pleins ; d'un bon hôte qui tient tout dans l'ordre au moyen d'un léger juron, et de trois individus tous plus estimables les uns que les autres, dont je fais partie, car il faut que je te dise que nous jouissons de la compagnie d'un vieillard indéfinissable, qui a soixante-dix ans et qui ressemble à ce pauvre papa Colombet comme si c'était lui. Il est de l'ancienne noblesse, il avait le grade de général sous la Restauration, avec des biens qu'il a perdus par suite de changements. Il s'en console en portant maintenant toute sa fortune avec lui ; c'est un lot bien plus rare, il consiste en bonne humeur, en force et en philosophie ; je n'ai jamais vu d'homme plus excellent ; il court avec nous pour chercher des plantes et des pierres.

Le mont Blanc est notre réveil-matin, nos vis-à-vis sont les gens de l'autre côté du lac de Genève (huit lieues). Je ne pourrais dire que nous sommes mal ensemble, quoique nous nous dispensions du cérémonial de nous saluer et de nous dire bonjour, lorsque nous mettons la tête à la fenêtre, car nous ne nous mêlons pas de ce qui se passe chez les autres. Il y a cinquante lieues autour de nous où notre vue porte, et nous sommes également partout quoique n'occupant que l'espace de deux semelles.

Je suis enchanté d'avoir reçu mes châssis pour commencer ma vue des Alpes, je brûle de remplir la tâche difficile de donner sur une toile une idée de l'immensité qui m'environne pour en répandre les bienfaits sur de moins heureux que moi ! Je me donne un ton d'Etre suprême, malgré moi que veux-tu que j'y fasse et quelle idée orgueilleuse peut résister à la nature d'un demi-dieu, qui tire sa quintessence d'une jatte de lait et qui respire à tous les vents. Ne me fais pas déchoir en oubliant de m'écrire. Notre vie, pour achever, se passe à compter les heures en faisant continuellement le balancier dans les montagnes, soit en exercices de tout notre individu, ou en conversation bien réglées ; le soir, philosophie ou danses à volonté, ce sont des occupations que nous tirons volontiers à la courte-paille et que nous exécutons au clair de lune.

Un mot sur le reproche de ta première lettre, ma chère maman : te tromperais-tu sur ce que l'irréflexion seulement me fait faire dans mes instants heureux ? Je demande sans scrupule, parce qu'il me semble que j'ai quelque chose à donner, tant j'ai confiance en moi, mon Dieu, quand je m'examine ; et peux-tu croire que je ne partage pas avec un serrement de cœur les peines que vous avez et que dans mes indiscrétions fondées sur l'espérance, il n'entre pour plus que tout, la pensée de les adoucir ? Je t'embrasse et j'attends que tu me confirmes de plus en plus dans l'espoir de te voir ici à l'automne ; je ne perds pas de vue ce que tu me

recommandes, je vous embrasse à grandes étreintes, ne m'oubliez près de personne et donnez-moi souvent de vos nouvelles.

Votre affectionné fils,

THÉODORE.

Cette lettre est le portrait de Rousseau écrit par lui-même, le plus juste et le plus animé qu'on ait pu peindre, de son tempérament et de ses entraînements : amoureux à l'excès de la nature sauvage, émerveillé par la vue des grands spectacles de l'infini, tout enfiévré de ses projets d'art, séduit et conquis par l'attrait d'un homme qu'il étudie et qu'il aime comme un être rare et précieux, jouissant en épicurien primitif des fruits de la montagne. On y trouve ses arguments subtils, ses images ingénieuses et jusqu'à ses abandons charmants avec sa mère.

Au milieu de cette bonne existence, Rousseau ne perdait pas son temps, il s'était imposé la tâche de peindre la grande chaîne des Alpes que le mont Blanc domine de sa tête superbe. Il le saisissait sous toutes les formes météorologiques : clair et serein sous le ciel bleu, puis embrumé sous les vapeurs du lac Léman, puis frais et pur par les matinées du soleil levant, enfin impassible et éternel sous les tempêtes et le tonnerre. Il fit aussi une étude de l'auberge de la Faucille après une nuit de neige et de gelée, étude qu'il garda au chevet de son lit jusqu'à sa mort, et enfin, par une journée de pluie, il se mit à peindre comme enseigne de l'auberge : *la Diligence montant la côte*. Qu'eût dit l'oncle Colombet à cette mésalliance de son neveu ! L'enseigne y est peut-être encore.

Un jour de septembre, ils étaient tous trois à contempler un des plus beaux spectacles qu'il est donné à l'homme de voir dans ces régions élevées. Les Alpes s'étaient voilées sous une immense nuée noire qui envahissait tout le ciel et la terre ; le tonnerre rugissait, et les éclairs laissaient deviner à travers ce linceul lugubre le mont Blanc toujours calme et toujours auguste sous les insultes des éléments : quand un effroyable éclat

de foudre, comme dut en entendre Balthazar à son dernier jour, retentit dans cette vaste conflagration des colères célestes et, après quelques minutes de convulsions et de luttes, le voile déchiré et vaincu se leva et s'enfuit; alors apparurent les Alpes, vierges de lumière, radieuses sur un ciel bleu, bleu comme les rêves paradisiaques n'en peuvent imaginer.

Et les trois amis, silencieux depuis longtemps, à qui cette vue révélait tout un monde de splendeurs et de puissance, se prirent à crier de toutes leurs forces comme frappés par un éclat d'électricité magique : *vive Dieu, vive Dieu, vive le grand Artiste!* Enfin, pour que le comique ne manquât pas au sublime, ils entendirent près d'eux un Anglais qui était survenu, l'Anglais inévitable de tous les voyages : « Aoh! c'est vraiment champêtre! »

Rousseau voulut conserver un souvenir frappant de cette magnifique scène et, au retour, il ébaucha sa grande *Vue de la chaîne du mont Blanc pendant une tempête* (1), toile magnifique sous ses étrangetés, qui donnerait le vertige et l'effroi si Rousseau s'était imposé la tâche de mettre en ordre quelques trop sauvages harmonies.

Il ne se lasse pas de voir et d'observer, toujours au travail par tous les temps, dans tous les lieux; on le prend pour un espion de la légitimité, qui lève les plans et surprend les systèmes de défense du génie militaire. Il est vrai que Lorentz s'en amuse et ne dément pas l'opinion des alarmistes. Un soir, au clair de lune, on croit qu'ils s'apprêtent à arrêter la diligence de Genève, et comme ils restent immobiles à leur chevalet, le postillon leur crie : Vous voulez donc toujours vendre la France, vous autres? Ils ne répondent rien, ils n'en sont que plus suspects; on les croit de vrais conspirateurs en relation avec les fils du général de Bourmont en ce moment

(1) Ce tableau a fait partie de la vente après décès; il porte 2 mèt. 42 c. sur 1 mèt. 45 c.

résidant à Genève, et en communication avec les républicains de Lyon. Le sous-préfet de Gex, M. de Montrond, personnage devenu historique, commença à s'inquiéter et, un jour, il apparaît en carrosse à l'auberge de la Faucille, pour interroger les voyageurs et perquisitionner leurs bagages. Lorentz le reçoit à la porte, et après les salutations d'usage, fait trois sauts de carpe, lui présente le bras comme à une dame châteleine et l'introduit près de Rousseau qui, acharné après une étude, le reçoit assez froidement et le prie de s'asseoir sur une chaise unique qui a disparu. M. de Montrond, homme d'esprit, voit qu'il s'est fourvoyé, s'assied sur le lit et leur dit ces paroles significatives : « Ah ça, messieurs, si nous fumions une pipe, je crois que nous nous reconnaîtrions mieux? » Alors tout s'explique, M. de Montrond devient leur familier et leur donne un sauf-conduit ainsi concu :

DÉPARTEMENT DE L'AIN

LE SOUS-PRÉFET *de l'arrondissement de Gex* prie les autorités helvétiques de laisser passer et repasser dans les cantons de Genève, Vaud, Valais, M. Rousseau, artiste de Paris, porteur d'un passeport à l'intérieur. Bon pour quinze jours.

Gex, 12 *octobre* 1834.

Comte de Montrond.

Signature du porteur :

Th. Rousseau.

Lorentz en eut un naturellement tout semblable.

XIII

On remarquera que nous sommes à la mi-octobre, saison trop variable pour explorer la Suisse. Néanmoins Rousseau et Lorentz, attardés par leur vieil ami, se décident à visiter le

Saint-Bernard, la neige dût-elle les surprendre. Ils partent et s'arrêtent à Gex, chez M. de Montrond, et, du balcon de l'hôtel de la sous-préfecture ou d'une de ses dépendances, tous deux assistent à un spectacle étrange dans les pays de montagnes; par une claire journée d'automne et au milieu d'une fête campagnarde, ils voient la descente des troupeaux des hauts plateaux du Jura, poussés par l'approche des mauvais temps. Une nation ruminante apparaît du haut des cimes neigeuses et se répand jusqu'aux derniers pâturages, « semblable à un écrin « de pierres précieuses, qu'un Polyphème lancerait de son « antre. » La caravane descend grave et lente, envahit les ravins, contourne les roches, glisse sous les hautes voûtes de sapins; elle s'accumule, se heurte et s'entraîne jusqu'aux vallées, où elle retrouve ses étables et les habitations. Cette migration en marche, d'une majesté biblique, dure des journées et des nuits, on l'entend encore dans le vague des brumes et la trompe des Marcares; le beuglement des vaches et le tintement des sonnettes bruissent comme les accords d'une symphonie pastorale (1).

(1) Lorentz nous donne de très caractéristiques détails sur cette rentrée des vaches : « Un défilé de peuple n'est pas plus émouvant. C'était comme un torrent de velours variés, qui charriait des museaux roses, des yeux noirs, des stalactites de baves d'argent et des milliers de têtes cornues souvent ornées de superbes bouquets ou de costumes de bergers et de bergères. Les fleurs et les ornements qui s'étalaient sur le frontal, entre les deux cornes des vaches prédilectionnées, étaient plantés sur la tige des tabourets de bois qui servent aux bergers pour faire, le plus vivement possible, la traite d'une cinquantaine de vaches; ce qui est un rude travail pour ces montagnards qui ont des bras d'Hercule et une peau d'un blanc de lait que nos plus coquettes viveuses paieraient de bien de mille et mille francs.

« Beaucoup de ces braves travailleurs, que nous avions visités en bons amis, Rousseau et moi, étaient heureux de nous reconnaître sur le balcon; ils nous saluaient d'un bon coup de chapeau et nous souriaient, ce qui étonnait gravement les Gexois, qui nous avaient pris pour des *leveux de plans* et des *dessigneux*. On voyait aussi des bergères isolées mêlées à ce défilé des armées des nourrices du Jura. Mais, hélas! ces bergères étaient déjà bourgeoisement costumées; l'égalité orgueilleuse de l'habit noir et du chapeau de dame les avait atteintes; Genève et ses touristes avaient embourgeoisé toutes ces contrées, comme Voltaire avait embourgeoisé Ferney. »

Rousseau fut fortement frappé de cette splendide journée et désormais elle resta dans son souvenir comme un des plus grands spectacles de la vie animale, dans les pays où la nature domine l'homme de sa prodigieuse proportion. Il avait trouvé le trait d'union pour reproduire une scène aussi grandiose que le sol où elle s'agite. Son plan était arrêté. Il fixe un petit dessin, grand comme la main, qui sera la maquette rudimentaire de son œuvre, puis il part avec Lorentz au Saint-Bernard par un temps toujours splendide (1). Ils atteignent l'Hospice; ici la neige les surprend. Rousseau y prend quelques croquis, y fait deux ou trois études à l'huile dans le réfectoire des religieux, peint, de souvenir, le lac et les rocs qui avoisinent l'habitation des pères et ils se décident à redescendre par la bourrasque la plus épouvantable qui les arrête un moment, comme égarés dans la nuit blanche du Dante, où ils ne reconnaissent ni la terre ni le ciel. Pendant sept heures, chargés de leurs sacs de voyage et de leurs ustensiles pesants, ils courent sans arrêt, faisant aux Anglais voyageurs qui les accompagnent une joute

(1) « L'année 1834 fut célèbre par ses vins excellents et abondants. La température fut si chaude que les plus vieux du pays n'en retrouvaient le souvenir qu'à plus de cinquante ans. C'est ordinairement au *neuf* octobre, *à la Saint-Denis,* que les vaches quittent leurs champs de velours vert et de soie d'or. C'est à cette époque qu'elles viennent hiverner dans les étables. Or, le temps était si beau, les pâturages si plantureux, qu'on voulut retarder le jour du retour pour laisser profiter aux bestiaux de la richesse des montagnes; mais les vaches sont coutumières, et, malgré l'atmosphère, la verdure, la magnificence du ciel, le calorique des eaux et des pluies, toute la gent vaccinale se mit, ce jour-là, en rumeur et en mouvement. On eut grand'peine à empêcher ces beaux et bons animaux à descendre aux abris des vallées; elles étaient ahuries, hennissantes et convulsionnées. Il en est même qui se tuèrent comme affolées, voulant se rendre instinctivement à Gex, en s'embarquant sur des rochers et sur des chemins crêteux, où les chèvres seules peuvent prendre pied. Il fallut obéir aux bêtes; on ne put les retarder que d'une dizaine de jours, et c'est, je crois, le 15 octobre qui les vit revenir. »

(*Lettre de Lorentz.*)

au jarret et un concours aux poumons, qui ne finit que lorsque la vieille Angleterre se déclare vaincue par la jeune France.

Aux premières maisons habitées, Rousseau et Lorentz s'arrêtent, débouclent leurs sacs et, dans une fièvre d'excitation qui n'a plus de bornes, font de souvenir la charge des Anglais avec tous les détails de leurs extravagances, de leurs embarras et de leurs susceptibilités. Puis, attendant ceux-ci au passage, ils leur proposent une revanche, en les menaçant de faire passer à la postérité le témoignage illustré de leur défaite.

Ils rentrent en France par la Franche-Comté et, au moment où les vignerons du Jura célèbrent les marcs du petit vin d'Arbois, ils arrivent à Salins au commencement de novembre. La vieille grand'mère les attendait et fête au milieu de ses amis la venue de son petit-fils.

Rousseau voulut en rapporter un souvenir vivant et, si peu habitué et si rétif qu'il fût aux portraits, il en peignit une effigie, qu'il ne quitta jamais; curieuse et émouvante figure d'aïeule, coiffée du bonnet rond des paysannes, assise dans son grand fauteuil couvert de tapisserie usée par le temps, elle fixe des yeux noirs pétillants de vie sur le peintre, son rejeton, qu'elle semble animer de son regard.

Rousseau fit aussi plusieurs portraits des vieux amis de son frère, et lui et Lorentz regagnèrent enfin Paris, à la fin de décembre, par les grandes neiges de l'hiver de 1834.

XIV

Quant à M. de la Fortelle, il ne revit Rousseau que plusieurs années après, à Paris, où il se décida enfin à venir faire la connaissance de la famille de « son fils »; il disparut ensuite et Rousseau n'en entendit plus jamais parler.

Il était peut-être retourné à la Faucille, son pays de prédilec-

tion ; un ami qui devint plus tard un allié de la famille de Rousseau, M. Féchoz, l'y avait découvert sans le connaître. Sachant qu'il était artiste, M. de la Fortelle l'avait longtemps entretenu de son jeune ami, qu'il affectait de nommer son fils à tous ceux qui lui rappelaient le souvenir de Théodore Rousseau.

XV

Le voyage à la Faucille nous a entraîné dans le monde des aventures, des surprises et des folies de jeunesse. Peut-être me suis-je trop complu aux récits de cette vie insouciante, à l'Odyssée de deux jeunes affranchis des entraves parisiennes. Mais si je me suis attardé à ces vieux souvenirs, c'est qu'ils tenaient une bonne place dans le cœur et les destinées de Rousseau, et que j'ai tenu, comme lui, à les rappeler à la mémoire de ses amis. C'est son dernier bon temps. Désormais il va boire à la coupe empoisonnée, et rien ne lui sera épargné pour devenir un homme et un Patient.

Rousseau rapportait de son voyage plus de vingt études d'après la chaîne des Alpes observées avec ce soin minutieux que lui seul pouvait mettre à un travail aussi compliqué et aussi colossal ! Il avait tout saisi : les crêtes du mont Blanc, ses contreforts, et ses dernières moraines se prolongeant jusqu'au lac de Genève, les versants de la Faucille, les vallées intérieures avec leurs habitations rustiques, brillant au soleil, ou perdues dans les verdures du soir, des pâturages pelés et solitaires où se réfugient seuls les Marcares en détresse et les bêtes en famine, des bois de sapins avec leurs cours d'eau frigide et leurs cascades sur les granits (1). C'était toute une vie d'artiste, tout un monde à

(1) Il rapportait aussi un petit portrait en pied de lui-même en costume de voyage, son sac de peintre sur le dos, sa pique, ses guêtres de cuir, sa

débrouiller, à révéler, dont il avait les germes c'était, vingt années de labeurs et de félicités « pour en répandre les bienfaits sur de moins heureux que lui », ainsi qu'il le disait à sa mère.

En arrivant à Paris, il se met aussitôt au travail; sa première tâche est de terminer par une esquisse rapide la *Descente des Vaches*. Il la peint en quelques jours dans son atelier de la rue Taitbout; admirable page qui vaut un tableau en règle et longuement médité. Encore tout frémissant du spectacle des montagnes, Rousseau affirme, dans une intensité de ton aussi sonore que la trompe d'Uri, son naturel de coloriste. Il allait se mettre à réaliser son tableau en grande proportion — 2 m. 60 c. sur 1 m. 63 c. — quand il s'aperçoit que son atelier, étroit et sans lumière, ne pourrait contenir sa toile. Ary Scheffer vient le visiter; il voit son ébauche, il en est étourdi : « Venez chez moi, « mon cher, j'ai un second atelier où personne ne pénètre, je « vous y confinerai, et là vous mettrez au monde un chef-« d'œuvre, si j'en juge par votre esquisse; il ne faut pas vous « laisser refroidir, vous êtes encore tout brûlant du grand souffle « de la montagne, n'étouffez pas sa voix. A demain, tout sera « prêt. »

Le lendemain, Rousseau était en travail d'enfantement, et, en quelques mois, il avait terminé son œuvre.

XVI

Je me suis imposé pour tâche, dans ces *Souvenirs*, de ne point faire de longs commentaires sur les œuvres de Rousseau. La technique de l'art, si variable pour toute intelligence, l'impres-

vareuse rousse et un bonnet de laine noire collant sur la tête, dans l'état où il avait fait le voyage du Saint-Bernard. Lorentz en avait, de son côté, fait un de Rousseau, accoutré en mendiant, affublé d'un immense chapeau de paille, pour rappeler une de leurs innombrables aventures, dans laquelle Rousseau avait figuré un malingreux de mauvaise mine.

sion personnelle, si insaisissable et si compliquée pour chaque individualité, m'a porté à cette résolution. L'œuvre de Rousseau est là, sous nos yeux, toute visible et toute éloquente, et ceux qui voudront bien lire ce travail pourront eux-mêmes aller, sans préface, visiter ses travaux : ils parleront mieux que moi.

La *Descente des Vaches* est un tableau à peu près détruit; pour lui seul je ferai exception, parce que je dois dire les causes de sa dissolution, ne serait-ce que pour prémunir les artistes des dangers où tomba l'inexpérience de Rousseau.

Jusqu'en 1834, Rousseau avait peint sans système et sans préoccupation des procédés des maîtres. Il composait sa palette avec les couleurs les plus simples, les terres, les ocres, très peu de matières minérales, puis les blancs, les noirs et la momie, dont il se servait avec une légèreté et une adresse incomparables. Il peignait en pleine pâte, se tirant comme il pouvait des mélanges trop capricieux de ses couleurs, ou en lavant doucement ses tons, comme à l'aquarelle, dans l'huile de lin ou l'essence. A son retour de la Faucille, sans doute entraîné par les conseils de Scheffer, il se jeta dans les spéculations hasardeuses des huiles grasses et des couleurs bitumineuses, qui, employées sans mélange, ne sèchent jamais et ne cessent de produire un travail souterrain d'agitation.

« Rousseau employa, m'écrit Jules Dupré, un auxiliaire dont il a fait abus, puisqu'il est en partie la cause du désastre de son beau tableau! C'était deux tiers d'huile grasse battus avec un tiers de vernis double. Joignez à cela l'abus du bitume, qui est lui-même dissous dans la cire, puis comme toujours l'impression trop fraîche de la toile, et vous comprendrez qu'il n'en fallait pas tant pour anéantir en partie une des plus belles œuvres de l'art moderne, je pourrais même dire de l'art ancien sans rien exagérer. »

Scheffer avait cru ressusciter la palette de Rembrandt en se servant avec excès des corps asphaltiques colorés; il y trouvait des transparences trompeuses et des éclats chatoyants : par les bitumes, il évitait de tomber dans les noirs, cette bête noire des

peintres. C'est ainsi que Scheffer avait exécuté son *Larmoyeur* et son *Roi de Thulé*, qu'on voit encore au Luxembourg, détraqués sous les soulèvements et les craquements des bitumes. Scheffer avait exagéré la méthode de Guérin et celle de Géricault, dont nous constatons les excès sur sa *Méduse*. Delacroix aussi, chercheur et prudent pour ses œuvres, avait touché à ce danger. Rousseau n'en vit pas les funestes résultats. Séduit par les apparences, il se lança avec la violence de ses attractions dans la pratique de cette déplorable méthode. Son tableau était resplendissant, sans ombres, sans mats; toutes ses couleurs étaient transparentes comme les eaux stagnantes qui, dans leur profondeur et leur limpidité, laissent entrevoir les richesses et les profusions de la végétation. C'était tout à la fois un grand charme pour les yeux, et presque un problème résolu pour un artiste toujours en quête d'auxiliaires puissants.

Quand Jules Dupré vit la *Descente des Vaches,* il fut transporté d'admiration. Jamais il n'avait vu dans l'œuvre contemporaine une semblable peinture; elle lui sembla aussi inattendue, aussi prodigieuse que la venue de la terrible *Méduse* de Géricault.

Il est bien permis aujourd'hui de réduire à sa véritable expression cette juvénile exaltation, parce qu'on peut comparer Rousseau à lui-même, par des travaux qui sont supérieurs à la *Descente des Vaches;* mais à ce moment-là, c'était un événement, et au milieu des choses banales, froides et desséchées que les Salons produisaient, le tableau de Rousseau devait être, pour les artistes, un vrai météore. Ne nous faisons donc plus illusion sur cette admirable page, c'était plutôt la promesse et la préface d'un grand esprit qu'une palpable réalité. Mais enfin elle avait une immense portée et renfermait tout un programme et une transformation : l'étude passionnée de la nature. Jules Dupré était donc dans la vérité relative du temps; son enthousiasme pour le tableau de Rousseau était logique, et il l'est encore.

Pour avoir une juste idée de l'effet qu'il produisit alors,

il faut se reporter à la « tradition » de ce temps, à ce que l'administration mettait sous les yeux du public comme étalon de l'art, aux paysagistes qu'elle patronnait de ses commandes et de son budget. On les voit encore à Fontainebleau, à Compiègne, à Versailles, ces toiles décrépites que la Maison du Roi, sous la Restauration et sous Louis-Philippe, produisait comme les spécimens du paysage noble et sage qu'on devait enseigner à la jeune génération. On se prend de pitié devant une caducité aussi prétentieuse, devant une nullité aussi importante.

A l'aspect d'un tel « monstre », l'Institut devait réagir, et il n'y manqua pas. Rousseau y prêta peut-être aussi par son exposition de 1835 ; il parut de lui au Salon deux *Esquisses*, achetées de confiance par le prince de Joinville. Ces petites toiles, que j'ai revues au Louvre, sauvées du sac des Tuileries en 1848, et qui ne pouvaient donner aux indifférents qu'une idée très incomplète du talent de Rousseau, avaient été, j'imagine, envoyées quand Rousseau était en Suisse, et n'avaient été acceptées par le jury que grâce à l'étiquette de l'amateur princier qui les lui adressait. A cette époque, le Salon s'ouvrait en janvier, et les dépôts devaient s'effectuer en octobre ou novembre. Le jury contraint s'était réservé la seconde *manche*.

ALFRED SENSIER.

(*La suite prochainement.*)

LA PEINTURE

DANS LES ÉGLISES DE PARIS

—

I. — Saint-Leu et Saint-Gilles

L'ÉGLISE Saint-Leu et Saint-Gilles est une construction intéressante sous le rapport architectural. Au treizième siècle c'était une dépendance de l'ancienne abbaye de Saint-Magloire. La nef, de petite proportion, est fort élégante. Le chœur et l'abside, rattachés par le dix-septième siècle, sont beaucoup plus élevés de voûte. Le plein cintre domine dans les arcs et les baies du pourtour, l'ogive persiste dans les traverses du rond-point. Le contraste des deux styles donne ainsi à l'édifice un aspect original. Au dix-huitième siècle, toute la façade fut retaillée et il ne reste d'intactes que l'ogive de la porte médiane et les huit colonnes à chapiteaux feuillagés qui l'accompagnent. Enfin, en 1858, Saint-Leu ayant eu la mauvaise fortune de se rencontrer avec le boulevard Sébastopol et de faire une saillie de trois mètres sur le trottoir, les chapelles de l'abside furent impitoyablement rasées et remplacées par un grand mur flanqué de

pavillons et décoré d'une galerie à jour. Les deux cours carrées de la façade et la chapelle de la Vierge, sur le flanc nord de la nef, sont modernes.

L'école française contemporaine fait triste figure à Saint-Leu. Dans la chapelle de la Vierge, quatre grands tableaux, d'une moyenne de 10 à 12 pieds de hauteur sur 10 à 14 pieds de largeur, œuvres d'artistes du commencement de ce siècle, représentent différents sujets des vies de saint Leu et de saint Gilles, et saint Jean Népomucène, martyr, par MM. Monvoisin, Poisson, Marigny et Dubois. De ces peintres, les uns sont morts, les autres sont encore debout, mais tous jouissent d'une profonde et légitime obscurité. On s'étonne que de pareilles peintures aient pu, un jour, trouver des spectateurs et des acheteurs. Un seul des quatre tableaux, *Jésus chassant les marchands du Temple,* par Poisson, se recommanderait par un certain mérite d'ordonnance et de coloris. Pour les autres, ils sont propres à gâter le goût des fidèles et des employés de l'église et à les faire rire. Ce voisinage donne des qualités à une *Annonciation* quelque peu rousse et nuageuse de M. Quantin (1854); vis-à-vis, une *Visitation* d'un grand sentiment de fraîcheur et d'une touche élégante. Nous regrettons de ne pas savoir le nom de l'auteur de cette toile.

Tout le chevet de l'église a été livré à M. Cibot qui, de 1858 à 1865, l'a couvert d'une mince tapisserie aux couleurs passées. M. Cibot peint sans clair-obscur, sans ombres, sans lumières, sans saillies, on dirait un épiderme maladif. La décoration du collatéral se rattache, dans la pensée du peintre, à celle des deux premières chapelles des côtés. Nous allons tâcher de surprendre à l'artiste le secret de son œuvre et de l'expliquer.

L'ensemble des diverses compositions du chevet se relierait par l'idée principale du dévouement et du sacrifice dont Dieu a donné l'exemple et l'enseignement en la personne de son Fils; exemple et enseignement qu'ont suivi les martyrs et tous ceux qui ont pratiqué la charité, la première vertu de la foi chré-

tienne. Cette thèse se développe dans trois compartiments :

1° Au milieu, derrière le maître autel :

La Charité, personnification du Christ, avec les deux autres vertus théologales, la Foi et l'Espérance.

2° A gauche, le sacrifice du Christ pour racheter le genre humain, l'agneau qui vient s'offrir en expiation, suivant la vision de l'Apocalypse sur laquelle est inspiré le fond de sa composition; sur le devant, saint Jean l'Évangéliste, qui a reçu dans cette vision la révélation divine, saint Jean-Baptiste, le précurseur du Christ, et saint André, un des premiers disciples.

3° A droite, continuant la même idée de dévouement et de sacrifice : les Martyrs; Dieu ayant à sa droite Jésus debout ainsi qu'il apparut à saint Étienne, accueillant saint Pierre, saint Paul, les martyrs sous Néron et les empereurs. Chaque saint a devant lui les instruments de son supplice. Des anges dominent sur eux et répandent des palmes.

A droite, la chapelle dédiée à saint Leu nous montre ce saint personnage persécuté, en exil, et exerçant la charité envers un pauvre malade. Il le revêt de son manteau et le malade se lève guéri.

Enfin tout cet ensemble se relie encore à la chapelle du Sacré-Cœur, à gauche, car cette dévotion fut fondée pour reconnaître un nouveau dévouement, conséquence du premier.

Nous nous plaisons à constater ici une tentative d'unité. En regrettant que la tâche de M. Cibot ait été au-dessus de ses forces, nous nous empressons de reconnaître que les peintures des chapelles l'emportent de beaucoup, sans être bonnes, sur les fresques du point de départ. Nous avons peine à reconnaître le même pinceau, et c'est à croire que la main de l'artiste a été subitement paralysée par la vieillesse. Ce ne sont que teintes plâtreuses et tons blafards.

Dans le collatéral gauche, à la hauteur du maître-autel, nous trouvons un tableau de sept pieds de hauteur sur cinq pieds de long : *la Femme adultère*, par Delaval (1818). S'il est un

tableau qui apparaisse comme un cauchemar à l'horizon de nos souvenirs, c'est la mauvaise peinture sèche et théâtrale, prétentieuse et sans vie, de M. Signol sur le même sujet. La mode a tout d'un coup adopté cette composition, la gravure s'en est emparée, et il devenait impossible de faire un pas sans se heurter à l'ennuyeuse chose. Cette souvenance nous remonte au cœur devant le tableau de M. Delaval et nous rend sans doute injuste, d'autant mieux que le sujet est interprété de la même façon. Qui a vu l'un a vu l'autre, c'est comme une réplique et nous aimons mieux éviter de choisir.

Heureusement que nous avons pour nous consoler et nous reposer quelques petits tableaux de l'école du dix-septième siècle qui constituent la vraie richesse de l'église Saint-Leu. Les attributions que nous donnons à ces tableaux ne sont pas des noms de fantaisie, nous les avons trouvés dans Piganiol, Théry, d'Argenville, contemporains ou à peu près des artistes que nous nommerons et tout à fait en état de les avoir connus : dans la première travée de droite, *Jésus et la Samaritaine*, par Restout père : une jolie peinture d'un style élevé, élégante et bien composée; le Christ rencontre la Samaritaine près de la fontaine, dans un de ces ravissants et vaporeux paysages bleus dont ce siècle avait le secret.

Au fond de la même travée, sur l'autel, une grande figure de martyr, un *Saint Étienne*, peut-être, vigoureuse et noble peinture de l'école italienne que nous regardons avec le plus grand plaisir. Ce tableau et celui qui précède ont dû être rentoilés il y a quelques années.

Dans le mur à gauche de la travée qui suit la chapelle de la Vierge et sert de passage pour pénétrer dans la sacristie, sont encastrés trois petits bas-reliefs en albâtre, du quinzième siècle, d'un travail curieux et naïf : un *Christ à la colonne*, une *Cène*, *le Baiser de Judas*.

Dans la chapelle du sacré cœur qui occupe la première travée du collatéral gauche, on trouve un portrait de *saint Vincent de Paul* sur son lit de mort, par Philippe de Champagne. Nous

n'y retrouverons aucune des grandes qualités du maître et nous sommes tenté de le nier, malgré le l'autorité historique du tableau.

A côté, en revanche, une délicieuse petite composition, les *Pèlerins d'Emmaüs.* Cest le moment où le Christ se transfigurant, les disciples le reconnaissent; une lumière divine éclaire le Sauveur, l'étonnement et la joie craintive des deux hommes sont rendus avec bonheur, par leurs gestes et l'expression de leurs visages. S'il faut en croire la légende, on a plusieurs fois, au siècle dernier, tenté de dérober cette peinture. Elle fut alors recouverte de volets que l'on ouvrait durant la messe. Enfin, dans l'avant-dernière travée est une *Annonciation* attribuée encore à Restout, mais que nous croyons plutôt d'un élève de Largillière, tant elle rappelle sa manière. C'est une peinture brillante et argentine, vive et spirituelle, charmante et sensuelle, un vrai tableau à mettre dans l'oratoire d'une sainte Madeleine ou d'une sainte Thérèse.

L'église actuelle date seulement de 1825. Le portail sur la rue de la Lune est orné de pilastres et de deux colonnes d'ordre dorique; deux rangs de colonnes ioniques divisent l'intérieur en trois nefs.

La chapelle de la Vierge, sur le flanc gauche de l'édifice, est ornée de huit toiles sur châssis, par Auguste Hesse (1840). Une *Annonciation,* vis-à-vis une *Visitation* et, sur les murs latéraux, se faisant face, car la chapelle a la forme d'un couloir, les grandes figures en pied des ancêtres de Marie : *David, Jean l'Évangéliste, Joachim, sainte Anne, sainte Élisabeth, Zacharie, saint Jean-Baptiste, saint Joseph.* Dans le tableau de la *Visitation*, à gauche en entrant, sainte Élisabeth louche atrocement, et sainte Anne, grosse fille de campagne moitié rousse, moitié filasse, dont on voudrait à peine pour servante , est vêtue d'une tunique collante qui dessine audacieusement des appas de laveuse de vaisselle; sous les draperies, on ne sent ni les os, ni les muscles; c'est mou, c'est flasque, et les chairs paraissent être en baudruche. On dirait de ces ballons grotesques qui sillonnent le

Champ de Mars, les jours de réjouissance publique. Par contre, dans l'*Annonciation*, l'ange qui apporte la branche de lis à la Vierge pèse lourdement sur son nuage de carton, et la future mère du Christ se retourne en mettant la main sur son sein dans la position de Junon faisant tomber dans l'éther les gouttes de lait qui vont donner naissance à la voie lactée. La vulgarité des types, l'incorrection de la forme et du dessin froissent d'autant plus dans ces compositions que la couleur est fine, élégante et de bonne compagnie. Quant aux saints qui sur les parois latérales sont figurés chacun dans une niche, ils sont d'un aspect ou truculent ou banal. On brosse de ces toiles à la douzaine dans les fabriques d'ornements d'église.

M. Schnetz ne sait qu'un air et il ne se lasse pas de le jouer. Qu'il représente le Christ ou sainte Geneviève, la Judée ou la Gaule, pour lui c'est toujours l'Italie. *Sainte Geneviève distribuant du pain aux habitants de Paris, pendant un siége soutenu par cette ville*, est un grand tableau de quinze pieds de hauteur sur douze pieds de largeur, qui se trouve contre le mur de fond du bas-côté de la nef, à droite. Ce tableau a été placé dans l'église en 1824. Nous nous étonnons à bon droit de trouver Paris entouré de hautes tours à créneaux comme le donjon de Coucy. Sur le sommet des tours, des nuages de poussière environnent les combattants et nous portent à croire que M. Schnetz a inventé la poudre pour la circonstance. Que font encore ici ces visages basanés, ces haillons pittoresques bleus et rouges de cette vieille femme ridée avec tant de luxe que l'on retrouve dans toutes les toiles du peintre dont elle est comme la signature? Au milieu des innombrables personnages qui grouillent dans le cadre, sans souci de l'air, de l'espace, sainte Geneviève, vêtue de blanc, apparaît suivie de femmes portant des paniers remplis de petits pains. M. Schnetz a souvent les détails heureux, ici ils sont drôles.

Au fond de l'hémicycle, au-dessous du cul de four, sur la frise, une grisaille, peinture à la cire de M. Abel de Pujol, représente *Dieu dans sa gloire*. La gloire de Dieu!... et notre imagination

voit aussitôt un chaud et divin rayon de soleil éclairant une noble grave figure entourée d'une poétique légion d'anges; mais ce Dieu aux yeux ronds, à la figure rébarbative, entouré de vieillards moroses jouant de la harpe, fait peu d'honneur à l'imagination et à la poésie de l'artiste et engagera peu à mériter la vie éternelle. Si ce n'est pas une plaisanterie, c'est une maladresse.

L'église Bonne-Nouvelle possède en outre un certain nombre de tableaux de l'époque de la Restauration, de cette peinture qui, ayant suivi la mode, est aujourd'hui complètement démodée et fait avec les décorations modernes une contradiction ridicule. Nous n'avons plus aujourd'hui aucune des mêmes manières de voir, de faire et de sentir, et quelle qu'ait été l'admiration de nos pères pour ces toiles, nous les laisserons reposer sous leur poussière.

Nous avons visité toutes les églises du premier et du second arrondissement et nous commencerons le chapitre suivant sous les auspices d'une fort belle peinture d'Eugène Delacroix.

II. — Saint-Denis du Saint-Sacrement

Si vous passez rue de Turenne, au Marais, devant la petite église *Saint-Denis du Saint-Sacrement*, l'aspect bâtard de ce monument, qui figure aussi bien un temple protestant qu'une église catholique, avec son faux air néo-grec de 1830, ne vous tentera pas, ne vous invitera pas à la visiter. Entrez cependant, une surprise vous attend à l'intérieur.

Dans la chapelle en retrait, à droite en entrant, au-dessus de l'autel dédié à sainte Geneviève, une fresque de Delacroix, exécutée en 1844 : *La Mise au tombeau*. La mise au tombeau! ce sujet que Titien a marqué du sceau de son génie, dont il a fait une œuvre incomparable qui semble le dernier mot de l'idée

qu'elle exprime, Delacroix, le roi de l'école contemporaine française, avec sa modestie et son courage, n'a pas craint de le traiter à son tour ; il l'a fait d'une manière neuve, humaine et dramatique; son œuvre a un cachet unique d'originalité ; aussi point de comparaison directe, la même action, les mêmes personnages, et un tout autre tableau : c'est l'instant douloureux où, la toilette de la tombe étant faite, il faut livrer le corps à la terre. Avant de se séparer à jamais de cette chère dépouille, la Vierge fait déposer le cadavre sur ses genoux afin de le contempler une dernière fois. Cette mère, tenant tout entier sur elle le corps de son fils, exprime d'une manière sublime la ferveur de l'amour maternel. Aux côtés de la Vierge se tiennent sainte Madeleine et sainte Véronique; sainte Madeleine, accroupie à droite, tient serré avec passion contre son sein un des bras pendants du Christ, tandis que de l'autre main elle presse tendrement la main inanimée, dernière caresse à celui qu'elle a tant aimé. De l'autre côté, sainte Véronique, à genoux, embrasse les deux pieds, aux stigmates sanglants. L'amour des trois femmes entoure ainsi d'une barrière vivante le corps du Christ, et le sépare complètement des autres personnages du tableau qui sont là pour donner la sépulture à ces restes mortels; on sent qu'elles s'opposeront à l'ensevelissement le plus longtemps possible. Voir, presser le cadavre déjà livide, ce n'est pas encore avoir tout perdu, et toutes s'attachent, comme des naufragées, à cette dernière illusion. On songe à ces mères qui, sur le bord de la fosse, veulent disputer à la tombe le cercueil de leur enfant. Certes Delacroix a pensé à cette douleur et a exécuté cette peinture avec émotion. Un artiste, quel qu'il soit, ne saurait communiquer un sentiment aussi poignant au spectateur, s'il ne l'a éprouvé lui-même. Jamais le fameux verset de Jérémie : « O vous qui passez par le chemin, considérez et voyez s'il y a une douleur semblable à la mienne » n'a été mieux compris et mieux traduit.

Sur les visages cependant pas une larme, les pleurs sont la monnaie des petits chagrins. Les yeux sont tout grands ouverts et brillent d'un éclat fiévreux; les grandes douleurs sont

muettes. Déjà Joseph et Nicodème, suivis d'un serviteur, s'approchent et détachent doucement les bras de la Vierge de l'embrassement cruel. Cette dernière épreuve de la séparation est, pour son cœur de mère, la plus difficile. La grandeur d'âme et la foi qui l'ont soutenue sur le chemin du Calvaire, l'abandonnent ici et elle commence à douter : elle perd son fils et sent que son Dieu lui échappe; ses yeux se ferment et ne verront pas le dernier acte de la Passion; sa tête se renverse et si les deux hommes placés derrière ne la soutenaient, elle tomberait. A ce moment, Madeleine laisse échapper un sanglot terrible et Véronique dépose pieusement un dernier baiser sur les pieds du Sauveur. L'affliction n'ôte rien à la beauté et à l'harmonie du visage de la Vierge; sainte Véronique vue de profil est une noble physionomie, pleine de foi et d'espérance, et sainte Madeleine, la belle pécheresse aux cheveux d'or, exprime ce qu'éprouve toute la passion d'un amour terrestre, l'anéantissement et le désespoir. La scène se passe au seuil de la grotte au fond de laquelle le Christ sera déposé, et l'on aperçoit, encadré par l'arcade d'entrée, un admirable paysage bleu d'un sentiment de tristesse et de désolation indicibles; sur un des chemins qui aboutissent à la grotte on voit venir saint Jean suivi d'une femme.

L'artiste a parlé, dans cette peinture, une langue intelligible à tous, il faut lire dans l'intérieur des âmes et, à quelque classe de la société qu'on appartienne, nous défions que l'on reste insensible devant la douleur de cette mère, tant le drame est touchant, pathétique et plein d'émotion. Ce n'est pas là l'austère discipline de la vraie peinture religieuse, telle que l'ont comprise Flandrin et l'école romaine, mais c'est une œuvre vraie, sincère, humaine, et quiconque restera froid en la contemplant, ne connaît rien aux émotions de l'art et ne sentira pas davantage les beautés sévères des maîtres religieux. Cette peinture, une des œuvres où Delacroix s'est presque montré sobre et tempéré, ne jouit pas de la popularité à laquelle elle a droit; perdue au fond d'une petite église, médiocrement éclairée, elle n'est connue que de rares curieux, et la signaler est presque une trouvaille. Nous

voudrions que la gravure s'en emparât pour la populariser et lui faire une place à côté des chefs-d'œuvre vulgarisés de l'école française.

La peinture de Delacroix est tout ce qui nous a attiré et retenu dans la petite église ; il existe d'autres peintures cependant, mais, à vrai dire, nous nous sentons peu de goût pour la fresque de Court : la *Dévotion à la Vierge,* au fond de la chapelle, à l'extrémité du collatéral droit. La première vue nous avertit de ne rien chercher dans cette composition en dehors d'une grande habileté d'exécution.

L'hémicycle est décoré d'une *Gloire de Dieu*, peinture à la cire, par M. Abel de Pujol (1839), le grand faiseur de cette sorte d'allégorie : le Père éternel, la Vierge, Jésus-Christ, les apôtres, disséminés sur un fond bleu, sans relation les uns avec les autres, se livrent, chacun pour soi, à une pantomime grotesque. La couleur, le dessin, l'ordonnance, le style tout est à l'avenant. Au-dessous, sur la frise, une grisaille du même artiste figure la *Prédication de saint Denis* qui, assisté de saint Rustique et de saint Éleuthère, convertit et baptise les peuples idolâtres. Cette composition, bien supérieure à celle qui est au-dessus, mérite quelques éloges.

Dans la chapelle, à droite du chœur, à l'extrémité du collatéral gauche, les *Disciples d'Émmaüs,* de M. Picot (1846), sont une œuvre de caractère. Certes, nous ne trouvons ni grande inspiration, ni grande puissance, mais le dessin est correct et élégant, le sujet est bien interprété et la figure du Christ est d'une noblesse de bon aloi. Le mouvement du disciple qui se lève à moitié pour s'incliner devant le Maître est bien trouvé et heureusement rendu ; M. Picot a vraiment conscience des conditions de la peinture religieuse. Ni grands défauts, ni grandes qualités, une œuvre honnête et satisfaisante.

A l'extrémité opposée, dans la chapelle des Fonts, un *Sinite parvulos*, de M. Decaisne (1842), est une peinture triste, maigre et attristante. Le Christ, entouré d'une foule d'enfants malingres et plombés, donne assez bien la physionomie d'une consultation

gratuite à l'hospice des enfants malades. Pauvres petits êtres étiolés qui n'ont encore rien fait pour souffrir et qui expient les vices de leurs parents. Renvoyons au plus vite à l'hôpital cette composition maladive et, avant de quitter l'église, faisons une dernière dévotion à la *Pieta* de Delacroix, dans laquelle la vie coule à flots; admirons encore le corps du Christ, si superbement mis en lumière, d'une couleur magistrale qui rappelle celle du *Christ à la paille* de Rubens. Que ceux qui refusent le dessin à Delacroix, détracteurs aveugles et partiaux, aillent se frapper trois fois la poitrine, à genoux devant la *Mère des Douleurs*. L'église possède quatre statues en marbre dues au ciseau des artistes suivants :

Sainte Geneviève, par M. Perraud (1865).

La Vierge, commencée par J. de Bay, terminée par M. A. de Bay, son frère (1860).

Saint Denis, par M. Jules Thomas (1865) et un *Saint Jean-Baptiste* de M. Crauk (1869).

A. de BULLEMONT.

L'EXPOSITION

DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

ROME n'est plus dans Rome, au moins pour les nourrissons officiels de l'Ecole des Beaux-Arts, dont l'enseignement et le prestige reposent tout entiers, cependant, sur le mirage du grand nom de la ville éternelle. Il faut revenir de Rome pour être peintre, sculpteur, architecte, graveur ou musicien sérieux ; voilà le préjugé commode pour les uns, tyrannique pour les autres, qui, après avoir régné sans conteste ici pendant près de deux cents ans, commence à s'affaiblir, et qui, nous l'espérons, aura bientôt disparu. Inutile de revenir sur l'abaissement graduel du goût public qu'a produit en France l'omnipotence intolérante d'un art officiel, car tout cela est en pleine dissolution. Et ce sont les intéressés eux-mêmes, les jeunes gens élevés à l'ombre des saines doctrines, qui, échappant aux traditions académiques, en font par cela même la plus sanglante critique. Les mouvements de l'opinion publique ont fait pénétrer jusque dans l'Ecole un souffle

de liberté sous lequel se dispersent toutes ces habitudes routinières que beaucoup de gens mettent tant de complaisance à vouloir prendre pour des traditions.

Adieu les torses bien ratissés, les draperies honnêtement tuyautées, les carnations de couleur, brun sale pour les héros, et rose radis pour les vierges. Tout l'appareil des formes classiques et des réminiscences de bas-reliefs, relevé par des colorations aigres douces, si modestement comique dans sa gravité d'emprunt, tous ces bons prix de Rome, estimables compositions d'élèves forts en thème et soucieux de ce qu'ils ont vu faire à leurs maîtres, tout cela va disparaître. Ne croyez pas au moins que le principe d'un concours entre des commençants restant toujours le même, nous allions voir surgir quelque chose de significatif : c'est impossible ; quelle que soit la forme sous laquelle s'organise désormais une lutte dont la cause ni le but n'ont rien de sérieux, les résultats, triomphe des vainqueurs, dépit des vaincus, resteront sans action sur les goûts du public et sur les vrais intérêts de l'art. L'Ecole a été révolutionnée, les règlements changés, le personnel des juges étendu, complété, soit : — les expositions annuelles des études, des concours n'en deviennent pas moins de plus en plus insignifiantes : mieux que cela même; le classique a vécu : maintenant, place au grotesque.

Nous n'avons point le goût de cette critique peu charitable, qui ne sait voir, dans une composition défectueuse, qu'une occasion d'égayer le public aux dépens de l'auteur; ici, d'ailleurs, elle ne serait point de mise. Les peintures et sculptures exposées tous les ans sont l'œuvre d'élèves irresponsables en partie, avec qui on ne devrait point le prendre de si haut qu'on le fait habituellement. Le plus grand nombre de ces jeunes gens sont enlevés violemment aux professions ordinaires par la force d'un préjugé qui se fait vieux, mais qui est encore malfaisant : celui de croire qu'il y a un endroit patronné par l'État, louangé par les illustres, où, grâce à certaines épreuves subies, certains procédés acquis par le travail, on est sûr de devenir un jour un artiste sérieux, c'est-à-dire un homme dont le talent doit échapper à la

discussion, que les commandes viennent trouver quand même, et dont la vie soit, par là, soustraite aux mauvaises chances que présentent au commun des travailleurs l'indifférence du public et les caprices de la mode.

Or, cette espèce d'asile ou de position inexpugnable que pouvait promettre et que donnait autrefois l'École officielle à ses élus, n'existera plus bientôt. Volontairement, les lauréats renoncent au bénéfice de la franc-maçonnerie romano-française, dont les adeptes exprimaient leurs pensées, naguère encore, sons des formes si froides et si répulsives au public.

Les envois de Rome sont la partie vivante et intéressante de ce qui reste debout de l'école officielle des Beaux-Arts. En quelques années, l'élève, dépaysé, a pu devenir homme, et l'on ne fait plus alors acte d'injustice à son égard en critiquant à fond sa valeur d'artiste et ses tendances.

La personnalité la plus saillante est ici celle de M. Regnault. Rome, dont il n'avait pas besoin, ne lui a rien donné. Il n'a rien pris non plus au Musée européen de Madrid, qu'il a pu étudier pendant son stage d'école, grâce aux règlements nouveaux. De la nature ambiante en Espagne, de celle que fait le soleil et le sang, il ne nous a presque rien reproduit dans son œuvre la plus considérable, *le général Prim;* en revanche, il a, peut-être malgré lui, admirablement rendu dans cette toile la physionomie politique, ambiguë, toute transitive, tout accidentelle d'un moment critique et inexplicable, pour nous autres Gallo-Romains, de l'histoire contemporaine des Espagnols. Toute cette pétulance de touche et ce fracas de mise en scène cachaient cependant une faculté d'observation pénétrante et un effort sincère d'arriver à l'expression de la personne morale d'un personnage énigmatique ; comme document, plus tard, ce portrait sera précieux. Comme peinture, il est superficiel dans son luxe décoratif et son étourdissante exécution. M. Regnault, dans ces peintures de grande proportion, veut nous éblouir : il y parvient certainement; mais, s'il nous attire, il ne nous retient pas. Ses personnages, admirablement grimés et costumés, ont une allure d'emprunt.

Comme George Sand, le peintre voit trop la vie à travers le prisme du théâtre. Nous avons cependant vu de petits portraits au crayon sincèrement étudiés par M. Regnault, et la charmante *Espagnole en rose* du Salon dernier nous paraît indiquer, pour le jeune maître, une voie nouvelle à suivre, comme portraitiste contemporain, où, grâce au prestige de sa touche savante et légère, il ne trouverait point de rivaux, jusqu'à présent du moins.

Mais, lorsque nous voyons M. Regnault aborder, comme il le fait ici dans sa *Judith*, l'un de ces grands types où la passion humaine, dans ses violences et dans ses profondeurs, s'est incarnée tour à tour sous le pinceau de tant de maîtres illustres, nous trouvons qu'il dépasse les limites que la nature a mises à son genre particulier d'audace. Non point que nous redoutions les extra-turbulents pour qui la tradition n'est que peu de chose et qui, solitaires, farouches, enfiévrés d'un orgueil légitime, comme Goya, Turner, Méryon ou Daumier, sont à eux-mêmes leur loi, leur prophète. Mais il ne s'agit pas ici de ces bouillonnements d'une impatience que tout révolte, ou d'une verve dont rien n'arrête l'expansion ; M. Regnault n'a point et n'aura jamais, dans sa peinture, de ces hérissements sauvages qui rebutent le public effaré : c'est un homme lettré, spirituel et poli, qui, dans ses innovations les plus inattendues, ne fera que développer très habilement des effets déjà essayés par d'autres et accueillis avec faveur. Dans sa *Judith*, ce sera, par exemple, la chair marmoréenne du sein et des bras, dont on voit la blancheur illuminer l'ombre, tandis qu'une vive touche de clarté fait resplendir un point effleuré par le baiser du soleil ; ce seront encore les broderies de la ceinture tissée d'or, merveilleusement mises en relief par des miroitements de couleurs brillantes, égratignées sur un fond de demi-teinte, mais cette fois, avec une incroyable précision de touche, que n'ont jamais cherchée ni Diaz, ni Decamps, ni Ziem, ni Couture, qui emploient le même procédé d'empâtements irréguliers pour donner un éclat sans égal aux points lumineux, dans leurs tableaux.

C'est bien à tort qu'on a parlé de Delacroix à propos de l'effet

séduisant de coloris essayé dans sa peinture par M. Regnault. Ici, tout est travaillé séparément, avec infiniment d'esprit, de verve et d'adresse, j'en conviens ; mais chez notre maître vénéré, rien ne s'isole : presque toujours chez lui la gamme entière des tons s'appuie sur la composition des formes ; tout s'harmonise et se tient d'une façon indissoluble. Lorsque le jeune peintre trouve, au contraire, une heureuse combinaison, comme dans la figure de sa *Judith*, ni la suivante coiffée de jaune, ni l'*Holopherne* endormi ne la soutiennent suffisamment.

Les qualités secondaires, comme science de costume et d'observations ethnologiques, sont très brillantes chez M. Regnault. Ce serait un superbe travesti pour la scène que la robe sombre de Judith, rehaussée d'une large ceinture tissée en or, et laissant émerger les splendeurs du buste nu, comme une lame de pur acier qui sortirait à demi du fourreau. La tête, étrange et fière, où, de profil, le nez et le menton sont presque sur la même ligne, est une vraie trouvaille, avec sa chevelure arrondie en nattes épaisses jusque sur les yeux, et, comme dans le poète :

. . . . . On dirait, à la voir,
Une jeune guerrière avec son casque noir.

Si M. Édouard Thierry avait la fantaisie de reprendre la *Judith* de Mme Delphine de Girardin, il y aurait là un beau costume tout trouvé pour l'actrice.

La couleur, en peinture, ne peut point être seulement, comme elle l'est en art décoratif, un ensemble, harmonieux à l'œil, de tons bien assortis. Si la coloration n'a point sa raison d'être, son expression et son éloquence puisées dans la composition même du tableau, elle ne compte point. Théodore Rousseau demeure, à ce point de vue, pour notre génération d'artistes, un modèle précieux à étudier et un glorieux exemple à suivre. Il est presque impossible, devant ses tableaux les plus chauds et les plus vibrants, de faire abstraction de la couleur et de déchirer

par l'analyse la trame si savante et si serrée de ses combinaisons lumineuses.

Les élèves de Rome se laissent entraîner vers Venise, et c'est pour le mieux. M. Machard nous donnait deux fragments dans ses envois, l'un d'après le Titien, l'autre d'après le Tintoret, qui nous font vivement regretter l'absence de copies entières conçues dans le même esprit et menées avec le même respect. Car, il faut le dire, si l'originalité primesautière et vraie manque à la plupart de nos jeunes lauréats de l'école, il faut rendre cette justice à la série des élèves qui nous a passé sous les yeux depuis une vingtaine d'années, qu'elle s'est parfaitement pliée à la reproduction des chefs-d'œuvre de la peinture, qui, sous leur pinceau, devient parfois mesquine à force d'exactitude dans l'aspect matériel. Copie-t-on une fresque? l'on n'a garde maintenant d'oublier les moindres fissures de l'enduit, les moindres érosions de la surface. Les dessins faits par les graveurs en pierres fines, eux-mêmes, comme ceux de M. Jacquet, n'échappent point à cette préoccupation de fidélité religieuse, même dans la traduction de ce que le temps a pu ajouter ou retirer à l'œuvre étudiée. Le bon côté de ce mode de travail, c'est que, minuties d'exécution à part, il retient nos jeunes artistes enchaînés dans la voie qu'a suivie le maître : ils marchent dans son pas, dans son ombre. Raphaël, ainsi interprété, reprend une partie de sa physionomie vraie ; son côté fort, robuste jusqu'à la dureté quelquefois, ne nous échappera plus autant. Nos aïeux ont plutôt vu, dans leurs gravures, le divin maître d'Urbin à travers les Carrache. Aujourd'hui, nous voyons mieux : Marc-Antoine, le profond et primitif interprète de Raphaël, est plus populaire, et nous retrouvons à chaque instant des confirmations nouvelles dans les superbes dessins et cartons que la reproduction photographique met aujourd'hui à notre portée.

Cette nouvelle tendance à l'investigation soutenue, à l'analyse archéologique, eût été certainement taxée de puérilité, il y a quelques années, par les professeurs académiques alors en renom, et qui, de très bonne foi, croyaient chose possible de

demander aux élèves, avant tout, une synthèse savante. Voyez l'antique, voyez Raphaël, il n'y avait pas à sortir de là. Aujourd'hui, tout le monde se familiarise, les élèves de Rome aussi, avec des noms regardés, il n'y a pas bien longtemps, comme barbares. M. de La Guillermie, le graveur, compose en grande partie son envoi de dessins faits dans le chœur de Santa-Maria-Novella, de Florence, d'après les fresques de Domenico Ghirlandajo.

Il est, en effet, bien temps de ne plus s'habituer à regarder comme des *primitifs* les maîtres italiens du quinzième siècle, les grands *quattro centisti*, comme on dit en Italie. Il faut reconnaître que ce fut aussi un siècle d'or que celui qui s'ouvre avec Lorenzo Ghiberti, et que Luca Signorelli, Mantegna et le Pérugin vont fermer. Rien de meilleur donc, ni de plus instructif pour le public que ces études rétrospectives faites par les élèves actuels de l'Ecole de Rome, plus directement et mieux inspirés en ceci par le développement général et le goût des études historiques à notre époque, que par les traditions à moitié disparues de l'enseignement qu'ils sont censés recevoir.

Les architectes vont, en ce sens, plus loin que les peintres. Les créations du génie gréco-latin ne suffisent plus, comme autrefois, à leurs études comparées. L'année dernière, nous trouvions, à côté des relevés pris à l'Acropole d'Athènes, les croquis d'après nature et les restitutions soigneusement travaillés au milieu des solitudes de Thèbes, en Egypte; de plus, des échantillons d'architecture arabe religieuse et domestique juxtaposaient les manifestations de l'art, sous les premiers kalifes, aux débris grandioses des constructions pharaoniques. Cette année, l'Italie seule a fourni son contingent de modèles aux élèves, mais ils ne se sont point renfermés, comme d'habitude, pour les études modernes, dans le cercle tant de fois parcouru du seizième siècle. C'est jusqu'au douzième que M. Benard remonte, dans ses détails d'entrée du Campo-Santo de Pise, où l'ornementation ogivale des meneaux de croisée commence à se superposer aux constructions en plein cintre, robustes et légères à la fois, dont

le Dôme de la même ville, le Baptistère et la Tour penchée, nous conservent encore de si imposants souvenirs.

C'est M. Pascal qui complète cet aperçu de la décoration extérieure de ces monuments, construits par assises de marbre alternativement blanches et noires, en nous donnant une vue de la façade du Dôme de Pise et celle du Baptistère Saint-Jean, à Pistoja; puis, un peu plus loin, l'intérieur tout couvert des fresques du Pinturicchio, de cette Libreria ou sacristie annexée, à la fin du quinzième siècle, à la merveilleuse église ogivale de Sienne, et où le groupe antique des Trois Grâces toutes nues, trouvé dans les fondations du nouveau bâtiment, a si longtemps occupé sa place.

Entre bien d'autres attrayantes et intéressantes études, M. Pascal nous donne aussi, et cette fois avec le détail précieux de l'appareil employé pour la maçonnerie des toitures non visibles du dehors et de la cour intérieure, cette fameuse façade élevée pour les Strozzi, à Florence, par Benedetto da Maiano, qui, d'une ample corniche corinthienne, couronnait, par une saillie d'une élégante vigueur, la muraille en bossage faiblement ajourée de la vieille forteresse florentine, métamorphosée à l'avenir en palais.

Les restaurations purement romaines des grands édifices d'utilité publique se poursuivent également dans un esprit nouveau et plus large qu'autrefois. Nous avons revu ainsi la décoration intérieure du Panthéon, puis le *Tabularium* ou dépôt public des lois et archives; le portique d'Octavie, dont les développements, suivis sur le plan restitué, sont indispensables à connaître ou à mesurer au moins par la pensée pour qui veut se faire une idée approximative de ce qu'était la vie politique en plein air dans la cité latine. Aujourd'hui, c'est M. Noguet qui nous rend le Forum de Nerva et celui d'Auguste, avec le temple de Mars Vengeur, qu'il faudrait avoir le loisir d'étudier, comme tout le reste, pour tirer quelque fruit de la visite écourtée qu'on peut faire aux envois de Rome exposés seulement pendant huit jours. Car ces travaux, généralement bien conçus, soigneuse-

ment exécutés, sont la partie toujours curieuse de l'Exposition annuelle du quai Malaquais.

Il serait injuste d'oublier, dans les compositions originales des peintres, l'envoi de M. Blanc, un *Persée* sur le cheval ailé, qui, pour la première fois peut-être, nous montre à l'Ecole des Beaux-Arts un parti pris assez franc de composition et de peinture décorative.

On pourrait commenter cette figure pour l'ornementation d'un grand vase ou d'un panneau de meuble. Nous la recommandons aussi à M. Frédéric de Courcy pour une de ces transformations qu'il sait si bien conduire sur une belle plaque d'émail, à fond noir, constellée de paillons métalliques. Les essais décoratifs tentés jusqu'ici dans les édifices publics ou privés par les lauréats de Rome ont été si gauches, que nous serions heureux de voir M. Blanc, par exemple, s'engager franchement dans cette voie nouvelle de la haute fantaisie décorative, trop abandonnée de nos jours par les peintres dits sérieux.

Le concours de gravure en médailles, en bas-relief circulaire quart nature, *l'Enfant au bord d'un puits et la Fortune* d'après La Fontaine, a produit une série de morceaux qui ressemblaient bien mieux à des œuvres d'art que les bas-reliefs académiques laborieusement bourrés de figures parmi lesquels on a dû choisir l'éternel grand prix de sculpture.

Comme c'est sur les envois surtout que notre travail porte, nous laisserons de côté cette sculpture embryonnaire, venue avant terme, pour nous occuper du morceau de M. Delaplanche qui, avec M. Regnault, cette année, a captivé l'attention publique, pour nous servir du terme consacré et qui est de mise dans le lieu solennel dont nous venons de franchir le seuil.

Avouons-le, c'est pour nous une agréable surprise. Entre le talent fin de M. Degeorge qui, avec son petit buste d'enfant, nous prouve que lui aussi étudie et goûte nos aimés *quattro centisti*, et l'habileté consciencieuse, quoiqu'un peu surmenée, de M. Bourgeois qui, dans sa *Sibylle*, se hausse vers Michel-Ange, l'*Ève* de M. Delaplanche prend et garde une belle tournure.

Comme défauts : des disproportions, des recherches intempestives d'imitation de muscles contractés, ou mal à propos tendus, mais un sentiment vigoureux, franc, un dédain du joli, un appétit du grand, qui nous charment et nous consolent. Et maintenant, cher artiste, que vous avez tordu et ployé le marbre, tenez ferme contre les lâches férocités de l'indifférence publique, et sachez bien, en vaillant que vous êtes, que si par l'art on vit plus fort et plus haut, par lui aussi, souvent on meurt.

L'architecture est un arcane lorsqu'elle se présente comme ici, dans le concours pour le grand prix, avec la muette concentration du dessin purement géométral. Il faut être *du bâtiment,* comme l'on dit, pour lire à la fois dans ces trois parties si diverses qui sont l'élévation, la coupe et le plan. Il s'ensuit que pour les visiteurs bienveillants, mais sans compétence, et c'est le plus grand nombre, même parmi nous, critiques d'art par métier ou par tempérament, il s'ensuit, disons-nous, que le succès annuel du concours d'architecture est assez généralement un succès d'aquarelliste. On n'a pas d'idée de l'habileté toujours croissante avec laquelle les candidats, en quelques coups de pinceau, indiquent les massifs d'arbres qui encadrent leurs châteaux en Espagne, les eaux transparentes qui les baignent, les mignonnes statues et les jolis marbres qui les décorent. Ajoutez à cela le beau ton de la pierre neuve au soleil, des ombres bleues bien transparentes, et vous avez à peu près le bilan de ce qui nous fait plaisir à regarder dans les très brillants dessins d'architecture.

Cependant, tout ignorant que nous sommes, il nous est difficile de ne pas voir, par exemple, que la *Résidence d'un ambassadeur de France à l'étranger* (concours de cette année), a pris sous le tire-ligne de nos habiles exécutants des proportions plus grandes que ne le sont celles du palais tout entier des Tuileries. C'est beaucoup. La mesure n'a pas besoin d'être gardée dans une joute où l'on ne fait que déployer et montrer sa force, nous dit-on. Tout ceci est inutile parce que c'est inexé-

cutable : ne faites donc pas semblant de ne le point savoir, on a toujours fait ainsi.

Eh bien, nous ne sommes pas convaincu. Il nous plaît presque davantage de voir, au fond de la salle d'exposition, de modestes feuilles de construction en charpente de bois ou de fer. Nous trouvons au moins là une preuve palpable des innovations utiles qu'on nous dit avoir été introduites dans l'enseignement pratique donné à l'École des beaux-arts, le seul fructueux à notre avis. La section d'architecture est la chose sérieuse vraiment utile dans cette École gratuitement et libéralement ouverte à tous. Qu'il y ait là une concurrence terrible pour l'enseignement privé qui ne peut pas, lui, être gratuit, nous ne pouvons le nier, et ce serait une question intéressante à discuter que de savoir dans quelles limites un pareil enseignement public doit se tenir. Mais ce n'est point ici le lieu ni le moment. Nous croyons, avant tout, que non-seulement les études scientifiques et pratiques de construction ne doivent pas être négligées par les jeunes gens, au profit des études purement esthétiques, mais que c'est précisément le contraire qui devrait avoir lieu. Alors, et par la force des choses, il me semble qu'on verrait dans les concours moins d'impossibilités accumulées à plaisir, et par les rédacteurs de programmes et par ceux qui cherchent toujours à les dépasser.

M. Guadet, l'un de ceux qui ont poussé le plus loin les études comparatives archéologiques, n'en a pas moins cependant créé une des compositions les plus originales qui aient été vues depuis longtemps. Le nom de cet artiste réveille comme un écho endormi du bruit de nos grandes luttes révolutionnaires. Neveu, je crois, du célèbre Girondin, l'architecte, dominé par un pieux souvenir, propose un monument expiatoire à élever à la mémoire des vaincus que le sentiment poétique absout, mais que la raison condamne. N'oublions pas le mot de Lamartine : « En écrivant les *Girondins*, je me sens devenir Montagnard. » En face d'une œuvre d'art qui peut devenir un symbole politique, la passion se rallume, le jugement s'obscurcit. Prenons donc

celle-ci par son sens le plus large. Trente morts, trente cercueils, ce sont des vaincus. Rangés en demi-cercle dans la mort parce que, dans la vie, la fraternité les unissait. Quelle fatalité a tranché du même coup ces trente existences? je n'ai pas besoin de le savoir. Cette femme désolée, écartant son voile d'un geste de douleur et de défi, ce n'est ni la France ni l'Italie, c'est l'Humanité qui proteste. Quelque chose de grand, dans le sacrifice ou dans le désastre, se dégage de cette composition émouvante dans sa simplicité. L'hémicycle funèbre, clos au ras de terre, par une sorte de fronton tronqué que domine une figure assise, silencieuse et passionnée, voilà tout, et cela fait rêver.

Ou nous nous trompons fort, ou celui qui a fait cela est vraiment un artiste.

J. GRANGEDOR.

QUELLIN

ARMI les beaux ouvrages de Quellin, nous mettons encore au premier rang la Cène qu'on voit à Notre-Dame de Malines. Le repas a lieu dans un portique sans plafond : un entablement soutenu par de hautes colonnes se dessine sur des arbres majestueux et sur l'outremer du ciel. Un double escalier avec des balustrades, qui occupe tout le devant de la toile, conduit vers la plate-forme, où sont assis le Rédempteur et les apôtres. Rempli d'une vive émotion, saint Jean croise ses mains sur sa poitrine, tandis que Jésus consacre le pain emblématique. Judas se lève pour quitter la table et aller trahir son maître, car c'est là un de ces projets qui donnent de l'activité aux lâches. Les têtes nobles et intelligentes des autres disciples n'expriment que des sentiments généreux, comme celles du Christ et de l'apôtre bien-aimé. Un de ces futurs propagateurs de l'Évangile, qu'on aperçoit sur la droite, debout et drapé dans un manteau bleu,

étonne par l'imposante énergie de ses traits : sur cet admirable visage brillent toute la ferveur, toute l'héroïque intrépidité des martyrs, qui, abandonnant leur corps aux bourreaux, paraissaient oublier la souffrance au milieu de leurs visions extatiques, ou la dominaient par leur enthousiasme et la force de leur volonté. Je ne crois pas que Van Dyck ait rien fait de mieux. Un jeune serviteur qui porte, sur le premier plan, deux vases de cuivre attachés à un fléau, soutiendrait la comparaison avec les plus charmants personnages de Raphaël. Ce simple domestique a une noble tournure et une tête idéale, une beauté de formes digne d'un Renaud ou d'un Tancrède. L'origine flamande du peintre se révèle néanmoins par quelques traits; ainsi, une belle nappe damassée couvre la table, et des pots somptueux y rutilent près de verres élégants. Le dessin a beaucoup de fermeté, l'exécution générale une vigueur peu ordinaire, le coloris tout le charme et toute la vivacité de la palette anversoise. Les ombres étant d'ailleurs plus claires que dans les autres tableaux de Quellin, l'œuvre y gagne en harmonie (1).

C'est encore une production admirable que *le Christ sur le Calvaire,* placé dans l'église Saint-Nicolas, à Gand. Attaché au poteau infâme, le divin martyr regarde le ciel avec un sentiment de douleur et de résignation merveilleusement exprimé. Quelle belle tête que celle de la Madeleine et quelles larmes tragiques tombent de ses yeux, tournés vers le Rédempteur souffrant! La désolation de la Vierge, de Marie Salomé, prouve aussi que la main de l'artiste frémissait pendant qu'il exécutait ce tableau. Pour saint Jean, son affliction, parvenue aux dernières limites, ne pourrait s'accroître sans le plonger dans cette torpeur où l'homme perd jusqu'à la conscience de lui-même. Les divers personnages sont très bien agencés, très habilement drapés. La

(1) Descamps attribue cette image de la Cène à Jean Erasme Quellin le fils ; mais quelle preuve? La toile me paraît être complètement dans le style du père.

toile est sombre, parce que le soleil s'éclipse, mais toutes les formes demeurent nettes et distinctes dans ces ténèbres savantes. La couleur chaude, vive et harmonieuse, séduit, fascine les regards. Il serait malaisé de mieux faire.

Une toile conservée dans l'église du Sablon, à Bruxelles, nous fournira encore des traits caractéristiques pour spécifier la manière de Quellin le vieux. Elle représente la mort de sainte Barbe, au pied de la tour qu'elle a fait bâtir avec trois fenêtres : un bourreau habillé en Turc vient de la saisir par les cheveux et s'apprête à lever son épée nue pour la décapiter. La malheureuse ne pouvait fuir, car un nègre tient le bout d'une corde dont on l'avait liée. Quelle est cette femme à genoux qui implore la grâce de la noble fille? Est-ce une de ses compagnes? Ne serait-ce pas plutôt sa mère, car elle semble avoir longtemps supporté la dure épreuve de la vie? L'exécuteur doit être le père même de la patiente, la bêtise et l'esprit de routine méconnaissent tous les droits, tous les devoirs, tous les sentiments de la nature, quand les idoles du passé menacent ruine, quand les vieilles folies ont besoin de secours. Deux légionnaires regardent la scène dramatique, pendant qu'un petit ange sort des nues avec une palme et une couronne.

Ce tableau bien ordonnancé, où règne un goût parfait, s'écarte un peu du système de Rubens. La terre et le ciel occupent plus d'un tiers de la toile, circonstance que Pierre Paul eût soigneusement évitée. La sainte a une belle chevelure blonde et des traits charmants : il faut toute l'imbécilité d'un fanatique pour mettre à mort une si aimable personne. Ni elle, ni les autres acteurs n'ont l'exubérance de formes qu'aimait tant le chef de l'école anversoise. Le dessin est plus tranquille, moins ample et moins flottant. Quoique brillante et harmonieuse, la couleur atteste aussi plus de retenue : elle n'offre pas cette juxtaposition de teintes éclatantes, que l'on observe dans les ouvrages de Rubens. Pour les ombres, j'ai déjà eu l'occasion de dire qu'Érasme Quellin aimait à leur donner beaucoup de vigueur. Dans le *Martyre de sainte Barbe* et dans les autres

tableaux de ce peintre, tout annonce l'homme réfléchi, calculant ses effets, ménageant ses moyens : on n'y voit que le strict nécessaire, les costumes exceptés, qui pèchent quelquefois par surabondance. Les attitudes sont vives, dramatiques, mais n'ont pas la fougue que leur eût donnée Pierre Paul. L'exécution est en général plus tranquille et plus sobre, sans jamais manquer de verve.

Un tableau que renferme la même église, sali, couvert de poussière, relégué dans un coin, pourrait également être dû au pinceau d'Érasme. Il nous montre une sainte qu'un prêtre païen met en demeure de sacrifier à une idole et qui en détourne les yeux, pour les diriger vers le ciel, d'où tombe un rayon inspirateur et consolateur. Debout derrière elle, un personnage lui touche l'épaule de la main gauche et lui montre énergiquement de la droite quelque objet placé hors du cadre, probablement le bourreau qui doit l'exécuter, si elle s'opiniâtre à faire preuve d'intelligence. Deux spectatrices, dessinées dans le goût de Rubens, examinent la scène avec le regard curieux, attentif, scrutateur, que Pierre Paul rendait si bien. Cette page a tous les caractères de la précédente : composition habile, sobriété dans les effets, attitudes expressives, gestes animés sans hyperbole, couleur juste et vigoureuse sans être voyante. La figure de la sainte exprime à la fois le courage et la douleur : elle a besoin du rayon qui frappe ses yeux pour braver les angoisses de la mort.

Quellin ne traitait pas les sujets pieux avec laisser-aller, avec la capricieuse indifférence de son maître. Quoiqu'il eût du goût pour la philosophie, une dévotion profonde l'exaltait, l'entraînait même dans le monde mystérieux de la poésie fantastique. Tout homme qui se préoccupe fortement d'idées abstraites franchit bientôt les bornes de la réalité : il monte, il monte insensiblement jusqu'à la sphère des rêves et des symboles. Le dogme chrétien amène surtout ce résultat par son spiritualisme exclusif, par son élévation morale; une doctrine qui nous éloigne sans cesse de la vie actuelle, pour tourner notre esprit

vers un Dieu incompréhensible, vers Satan, les anges, le paradis, l'éternité, produit à coup sûr une ferveur ascétique, jette la pensée dans la contemplation de l'infini : l'âme habite dès lors une région surnaturelle, où elle se figure être environnée de miracles. La secte des gnostiques révéla cette tendance du catholicisme, dès les premiers temps de l'Église. Inspiré par sa foi et par les prêtres qu'il fréquentait journellement, Quellin tomba dans l'allégorie, dans les emblèmes, dans les images de piété, dans les illustrations de livres dévots. En 1637, Rubens avait dessiné un frontispice pour les œuvres complètes de Juste-Lipse; en 1656, Érasme décorait de la même manière l'*Année spirituelle,* que publiait Juan de Palafox y Mendoça, évêque d'Osma et membre du conseil privé (1). La gravure représente un enfant que son bon ange tient par la main, en lui montrant le ciel, tandis que Belzébuth lui saisit la jambe; plus bas, des têtes de damnés rôtissent dans le feu. Quellin employa son talent à orner d'autres productions analogues.

Il ne faut pas croire que ces tableaux mystiques soient dénués de valeur : ils ont au contraire un charme spécial. L'un d'eux pare encore l'église Saint-Pierre, à Gand, église presque isolée, bâtie sur le haut d'une colline vers la fin du dix-septième siècle, mais déjà noircie par le temps; la position qu'elle occupe en éloigne tous les bruits des grandes villes : les pas du sacristain dans le monument désert, et le murmure du vent sous les hautes arcades, en troublent seuls le poétique silence. Contre une des grandes parois, au milieu d'une pénombre qui porte à la rêverie, se déploie une toile spacieuse : *le Triomphe de la religion chrétienne*. L'œuvre est conçue, exécutée avec grâce, et forme une des plus charmantes allégories que l'on puisse trouver. Assise sur un char splendide et tenant en main l'ostensoir, la fille du Messie avance malgré tous les obstacles. Debout derrière elle, un ange adulte lève une mitre dont il va la

(1) *En Gante, con privilegio; por Balduino Manilio.*

couronner; d'autres anges conduisent les chevaux ; les roues du véhicule foulent le corps de l'Envie; l'Ignorance et la Sottise, chargées de liens, sont traînées à l'arrière. Hélas! il est plus facile de les enchaîner sur un tableau que de les combattre dans la vie réelle! La jeune doctrinaire a un type, des formes, une tournure vraiment exquis. Je dirai même qu'elle est trop séduisante. On se laisserait volontiers convertir par elle, si elle daignait vous écouter à son tour. Ce n'est pas sur un char de triomphe que l'on désirerait la voir, lui parler, mais ailleurs, loin des regards, sous les discrètes avenues d'un jardin monastique, ou dans l'ombre périlleuse d'une cellule. Cette tête ravissante et ce beau corps vous font oublier qu'on est devant un symbole, devant le songe gracieux d'un artiste. Les anges, l'Envie, l'Ignorance, la Sottise, les chevaux, tous les accessoires sont dignes de cette aimable triomphatrice. La couleur est malheureusement un peu sombre : une teinte ardoisée, qui règne dans tout le tableau, nuit à l'effet d'ensemble. Elle contraste avec l'expression générale qui égaie par sa sérénité.

L'église Saint-André, à Anvers, possède une toile du même genre. Elle nous fait voir un ange gardien protégeant son pupille contre les séductions du monde. Le céleste guide avance le bras qui porte son bouclier, pour mettre le jeune homme à l'abri derrière ce rempart. Tendant la main droite vers lui, le néophyte inquiet se penche de son côté. Son visage annonce un caractère honnête, docile, pieux et craintif. La Volupté, sous les traits d'une femme mondaine, le tire par le bras gauche ; l'Amour a tendu son arc et le vise pour lui lancer une flèche; la Gloire ou, si l'on aime mieux, l'Ambition, lui offre un diadème royal et une couronne de lauriers. Au-dessus de ces trois personnages, un démon qui vole dans l'air et que fait ressortir une nuée obscure, tient un serpent qu'il va jeter sur le catéchumène. L'exhaussement du terrain, où sont placés le jeune homme et son défenseur, présente par devant la forme d'un visage monstrueux, qui vomit un ruisseau de feu liquide :

c'est une image emblématique de l'enfer, dans le goût des peintres allemands.

L'ange gardien forme la partie capitale de l'œuvre : sa pose élégante et noble, ses beaux traits, son abondante chevelure bouclée, lui donnent vraiment l'apparence d'un être céleste. Dans son regard brille une colère profonde, mais digne et contenue, d'un caractère éminemment tragique. Un rayon, qui glisse entre les nuages, éclaire le divin guerrier. Le jeune suppliant et l'Amour ont aussi des formes admirables. En dessinant la Volupté, l'Ambition et le messager de l'enfer, Quellin a traduit la laideur morale par la laideur physique : la seconde personnification, chose remarquable, offre une grande similitude avec Marie de Médicis, type fâcheux dont Rubens ne put jamais délivrer son imagination et qu'il transmit à ses élèves, comme le prouve le tableau de l'église Saint-André.

Cette composition n'a pas la froideur habituelle des allégories. La netteté du sujet, la lutte dramatique des personnages, le mérite du travail, lui donnent un air vivant et excitent l'intérêt du spectateur. L'œuvre a, dans son ensemble, un charme fantastique; elle transporte tout à coup l'esprit dans le monde des idées, de la mythologie chrétienne, et produit l'effet d'une légende. La couleur, sans étonner par une force ou une suavité extraordinaire, témoigne en faveur du maître et flatte les yeux. Peint pour l'autel des Saints-Anges, ce tableau porte une signature complète : *E. Quellinus fec. anno* 1667, *ætat. suæ* 59.

Si Quellin a su animer, rendre agréables de pareils motifs, c'est qu'il possédait une imagination pleine de grâce et de poésie : ses tableaux font quelquefois penser aux ballades septentrionales, aux récits de la veillée, aux contes populaires. Tel est celui qui représente le ménage de saint Joseph. Devant une cheminée où se dressent de grands chenets flamands, la Vierge est assise dans un fauteuil d'osier, comme une simple mère de famille; et pourtant des rayons divins entourent sa tête, font une couronne lumineuse à son fils. Le jeune Emmanuel dort sur ses bras tout emmaillotté. Un petit ange suspend par les

deux coins un lange devant le feu, pour qu'il sèche : près du foyer, on aperçoit un vase plein de bouillie, dans lequel trempe une cuiller. Un autre angelet bat les oreillers du Christ et met en ordre son berceau. Tenant un ciseau et un maillet, saint Joseph s'appuie sur le dossier du fauteuil et semble parler à la Vierge qui l'écoute. Ne dirait-on point un épisode des vieux contes publiés par l'évêque Percy et par Clément Brentano (1)?

Toutes les fois qu'on célébrait dans la ville d'Anvers quelque remarquable événement politique, c'était Érasme Quellin qu'on chargeait soit de dessiner, soit de peindre les arcs de triomphe, décorations en plein air et autres témoignages vrais ou supposés de l'opinion publique. Il avait pour aide Gaspard Gevaerts, le neveu de Rubens, qui s'empressait de lui fabriquer des inscriptions, devises, chronogrammes et autres sornettes, en vers latins. Ce digne auxiliaire avait rempli les mêmes fonctions auprès de son oncle.

Parmi les occasions importantes où le neveu et le disciple de Pierre Paul associèrent leurs efforts, nous nous contenterons de citer l'entrée solennelle à Anvers du marquis de Castelrodrigo, nommé gouverneur des Pays-Bas espagnols, les noces de Louis XIV et de Marie-Thérèse, la mort du roi Philippe IV. En ces trois circonstances, Érasme Quellin exécuta de vastes compositions, où l'on voyait non-seulement les portraits en pied des personnages, mais certains épisodes de leur vie retracés par le pinceau, une multitude de figures symboliques placées dans des niches, sur des pilastres, sur des frontons, et une quantité de devises. Toutes les trois ont été gravées : la seconde porte pour titre : *Theatrum Pacis Hispano-Gallicæ, XV calend. April. Antverpiæ anno MDCLX promulgatæ.* Le cénotaphe du roi d'Espagne et son tableau mortuaire furent le dernier travail qui occupa simultanément l'historiographe et le peintre. Gevaerts mourut bientôt après, le 23 mars

(1) Ce tableau a été gravé au burin par Van der Does.

1666, d'une blessure qu'il s'était faite à la jambe : il était âgé de soixante-douze ans, mais aurait pu vivre longtemps encore, sa santé n'ayant jusqu'alors éprouvé aucune altération (1).

Un grand nombre de toiles historiées par Quellin sont attribuées à Van Dyck sans le moindre doute ; mais une étude quelque peu intelligente permettrait de les lui restituer et en ferait découvrir bien d'autres que l'on n'a pas baptisées : un homme si laborieux, qui a vécu si longtemps, a dû beaucoup produire. Je fus agréablement surpris, un jour, d'apercevoir un tableau de sa main que je ne cherchais pas. Il décore, à Anvers, une chapelle située près de l'hôtel du gouvernement provincial, chapelle toujours ouverte, contrairement à l'usage barbare et antichrétien de fermer les églises quand on n'y célèbre pas les offices, usage rigoureusement observé en Flandre. Comme si la maison de Dieu ne devait pas être perpétuellement accessible aux fidèles ! Ce qui me frappa d'abord dans l'œuvre de Quellin, ce fut son excellente couleur, fine, intense, harmonieuse, idéale, réunissant toutes les qualités. Le morceau représente une *Sainte Famille*. La Vierge n'est pas belle sans doute, malgré son air intelligent et bienveillant ; mais son long nez, ses gros yeux me font croire qu'elle nous retrace quelque dame de l'époque. S'il n'avait subi une influence particulière, Quellin aurait choisi un autre type, car la nature lui avait donné un goût exquis. Saint Joseph, le Rédempteur et le petit ange qui offre à sa mère des fruits dans un plat, ne sont pas moins admirables de dessin que de coloris. On trouverait avec peine un plus beau corps d'enfant que celui de Jésus, gras, blanc, potelé ; sa tête vivante et robuste achève d'en faire le digne représentant du Fils de l'homme. Quel regard animé, sympathique, l'ange adresse à Marie ! De quelles nobles formes l'artiste a su

(1) « Superfuit autem usque ad annum abhinc sextum, seculi sexagesimum sextum. » Papebrochius, tome V, p. 202 ; — Die XXIII Martii defunctus anno LXXII ætatis, ad extremum usque spiritum sibi præsens, etc. *Ibid.*, tome V, p. 276.

revêtir saint Joseph ! Sa belle figure méridionale, au teint basané, s'encadre de cheveux noirs : son expression est à la fois grave, intelligente et affectueuse. Les draperies, jetées avec goût, n'accablent point les personnages de leur volume hyperbolique. Enfin, ces personnages étant eux-mêmes groupés de la façon la plus heureuse, tout concourt à exciter l'admiration. Aussi le peintre a-t-il signé l'ouvrage en grosses lettres.

La preuve de talent la plus manifeste qu'un homme puisse donner, dans n'importe quel genre de peinture ou de littérature, c'est d'obtenir de grands effets sans être aidé par le motif : *avec peu beaucoup faire* sera toujours un indice de force et d'habileté. L'œuvre alors mérite exactement le nom de création. Comme un artiste supérieur, doué d'une imagination puissante et charmante, Quellin savait féconder le moindre sujet et en tirer parti. Chez M. Middleton, amateur anglais établi à Bruxelles, on admire une toile d'une extrême simplicité : elle figure un jeune garçon de quinze ans, qui porte d'un bras, à la hauteur de sa hanche, une corbeille pleine de fruits ; voilà tout. Il regarde droit devant lui : de longs cheveux bruns, entièrement libres, flottent autour de son cou ; une grande draperie jaune, relevée sur son épaule, l'habille noblement. La tête est ravissante : le nez fin, spirituel, pour ainsi dire, la bouche délicate, les grands yeux noirs, pleins de douceur, d'intelligence et de bonté, font rêver comme un poème. Le bras éclairé, qui tient la corbeille, est d'un ton exquis. A gauche du bel adolescent se dresse un piédestal sans vase ni statue, où sont jetées quelques fleurs. Derrière le socle monte vers le ciel un gros tronc d'arbre, puis verdoie une tenture de sombres feuillages. Le tableau a une harmonieuse intensité de coloris, une magnificence obscure, auprès desquelles pâliraient les toiles les plus radieuses. Ce n'est pas l'effet du temps, comme on pourrait le croire, mais d'un savant calcul. Les fleurs et les fruits ayant eux-mêmes des nuances moelleuses et foncées, rien ne détourne l'attention du gracieux inconnu, dont toutes les formes

se dessinent dans la brune atmosphère avec une netteté complète (1).

Mentionnons, pour terminer, une œuvre importante qui se trouvait jadis à Malines, sur le maître-autel de l'église Sainte-Catherine, d'où elle a disparu. Quellin y avait représenté la *Naissance du Christ* pendant la nuit de la rédemption, et Descamps rapporte, dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant,* qu'il fut bien des fois attribué à Van Dyck. « La lumière qui émane du divin enfant, ajoute-t-il, éclaire très bien les personnes voisines, dont les têtes sont fort belles, les angelets qui planent en haut, dans une gloire, n'ont pas des formes moins charmantes. »

Ce tableau avait été exécuté en 1656, date qu'on lisait sur une pierre. Au-dessous de la grande toile se trouvaient placées trois images plus petites, de la même main, que les candélabres, les vases de fleurs et les autres décorations d'autel empêchaient de voir. Le morceau du milieu, un *Sauveur en croix,* fut transporté dans la sacristie ; on plaça les deux autres dans le chœur, à la satisfaction de tout le monde, dit le critique Van den Nieuwenhuysen. L'un figurait le martyre de saint Laurent, qui, n'ayant pas voulu adorer les faux dieux, était couché par les bourreaux sur le gril où il devait mourir ; l'œuvre était hardiment traitée, à la manière de Rubens. Le second tableau, suspendu en face du premier dans le chœur, montrait le corps intact de sainte Catherine, emporté à travers les airs par un groupe d'anges, qui allaient l'ensevelir sur le mont Sinaï, motif charmant et poétique, dont s'est emparé un peintre moderne

(1) Ce morceau étant tombé entre les mains d'un marchand qui ne connaissait pas l'auteur et voulait cependant baptiser l'image, il a fait apposer sur le socle une fausse signature : *Nicolas Maes fecit.* Mais la peinture n'a aucun rapport avec le style de Maas, formé à l'école de Rembrandt, et le spéculateur a donné au nom hollandais une forme flamande.

de l'Allemagne. Il avait probablement vu la page de Quellin. Où se trouve-t-elle (1)?

Nous avons insisté longuement sur Quellin le vieux, parce que c'est un peintre à peu près inconnu. La plupart des critiques et amateurs ne savent même pas son nom. Rathgeber, si patient d'ordinaire et si exact, ne s'occupe point de lui. Cherchez dans ces descriptions des musées, des cabinets, des tableaux d'église que tracent les voyageurs, Quellin est absent. Chose incompréhensible, merveilleuse et décourageante pour les artistes! Un homme d'un pareil talent n'a fixé l'attention de personne! Depuis deux siècles bientôt, il n'a pas trouvé dans toute l'Europe un intelligent admirateur, on n'a pas écrit une seule ligne pour le faire apprécier comme il le mérite!

Telle était sa puissance qu'il forma un élève considérable, un artiste vraiment supérieur, livré comme lui, hélas! à l'oubli le plus injuste. Si presque personne n'a entendu parler de Quellin, où sont les critiques et amateurs qui connaissent de nos

(1) Le musée d'Anvers ne possède de notre artiste que deux tableaux inférieurs, qui ne permettent pas d'apprécier son mérite : il serait fâcheux qu'on le jugeât d'après ces deux toiles, plus accessibles que les autres. Le n° 283, représentant un miracle de saint Hughes, évêque de Lincoln, a cependant un aspect mystérieux d'un effet assez poétique. Dans un jardin sombre, parmi les ruines d'un temple païen que la lune éclaire, le pieux évêque ressuscite un enfant : de la gauche, il porte un calice d'où sort le petit Jésus ; de la droite, il bénit le cadavre pour lui rendre la vie. Une lumière étrange, frappant le visage et la poitrine du saint, lui donne l'air d'une apparition.

L'église Saint-Sauveur, à Bruges, contient deux belles pages d'Érasme : l'une représente une scène mystique, où saint Augustin lave les pieds de Jésus ; l'autre, le docteur méditant sur le mystère de la Trinité. On attribue encore au pieux coloriste une toile de la même église, figurant saint Antoine de Padoue, qui fait agenouiller un âne devant le Saint-Sacrement.

L'église Saint-Michel, à Louvain, renferme aussi une composition d'Érasme, signée et datée de 1666 ; elle nous montre la Vierge tenant l'Enfant-Dieu dans ses bras et écrasant la tête du serpent ; au bas, saint Joachim et sainte Anne ; au fond, dans le lointain, Adam et Ève chassés du paradis.

jours Antoine Schoonjans (1) ? A Munich, je fus comme fasciné par un tableau de sa main, représentant *Narcisse au bord de l'eau* (2). Cette œuvre excellente respire toute la grâce et la délicatesse d'Érasme Quellin lui-même. Le jeune homme, entièrement nu, sauf une belle draperie amarante qui lui voile le milieu du corps, s'appuie sur une main, en se penchant au-dessus de la fontaine, où plonge un de ses pieds. Il allait se baigner sans doute, quand il a vu pour la première fois son image. Sa main droite levée exprime son étonnement et son admiration : il demeure immobile, les yeux attachés au liquide miroir, comme par l'effet d'un sortilége. Cette donnée imposait à l'artiste un difficile programme. Le chasseur ingénu s'éprenant de lui-même devait posséder une étonnante beauté de formes ; autrement sa passion devenait inexplicable, le problème n'était pas résolu. Eh bien, Antoine Schoonjans, malgré son nom barbare, a su franchir ce gué dangereux, créer un personnage idéal, aussi bien qu'aurait pu le faire le plus grand peintre de l'Italie. L'épaisse chevelure blonde de Narcisse et la grâce de ses contours expriment heureusement sa nature un peu féminine. La campagne moelleusement et vaguement dessinée qui l'entoure fait ressortir ses belles chairs. On ne peut rêver un torse plus élégant et plus pur, des jambes plus gracieuses, des mains plus charmantes. Cette perfection de lignes justifie la violente émotion qu'éprouve le coureur des bois, qui a déposé près de lui, sur le gazon, son arc et ses flèches. La suavité, la finesse, l'harmonie générale de la couleur sont une fête pour les yeux. On attribuerait à Van Dyck cette toile excellente que pas un connaisseur peut-être ne réclamerait. Et Van Dyck a une célébrité européenne, tandis que le pauvre Schoonjans !...

Il était né à Anvers en 1650. Ayant fait le voyage d'Italie pendant sa jeunesse, il montra sans doute à Rome une précoce

(1) Prononcez *Skounyanss*.

(2) Pinacothèque, première série, n° 318.

habileté, car ses compagnons du *Schilder-Bent* le surnommèrent Parrhasius. Il porta sans fléchir ce nom célèbre et acquit promptement une renommée si grande, qu'il fut appelé à Vienne par l'empereur Léopold et devint presque aussitôt un de ses peintres officiels. Le souverain et les plus grands personnages de la cour posèrent devant lui. Le hasard et l'amour lui avaient fait épouser une femme qui chantait à ravir, non pas d'instinct, mais en savante musicienne ; l'effet produit par sa belle voix se combinait avec celui que produisait le talent de son mari, et ce double succès rendait leur position plus solide, quand une rafale démâta leur navire, brisa leur maîtresse-ancre et les chassa en pleine mer. Quel événement funeste changea ainsi leur destinée ? On l'ignore, mais ils furent contraints d'abandonner Vienne.

Schoonjans, évitant la Belgique opprimée et appauvrie, alla chercher un asile dans la capitale politique de la Hollande. Il y retrouva des amis qu'il avait connus à Rome et, entre autres, un orfèvre nommé Spik, homme déjà sur le retour, qui, malgré son âge, voulut apprendre la peinture, devenir un grand homme. Il recueillit dans sa maison le couple fugitif et leur valet. Le mari et la femme aimaient sans doute la bonne chère, le luxe et les fêtes, car on prétend qu'ils ruinèrent le tardif aspirant à la gloire. Force leur fut de quitter le marchand désormais sans ressources. Ils allèrent chercher fortune à Amsterdam, où le sort ne les traita pas mieux. Cette vie d'aventures fait entrevoir tout un roman, sur lequel, par malheur, on n'a pas de détails. Enfin le coloriste et la virtuose prirent le parti de se rendre à Dusseldorf, où l'électeur Jean-Guillaume montrait pour les beaux-arts la passion la plus vive et le goût le plus éclairé; ils furent très bien accueillis par le prince, qui les garda, qui les occupa jusqu'à son dernier jour. Quand on l'eut couché sous une dalle mortuaire, en 1716, on ignore ce que devinrent le mari et la femme. Étrange destinée ! biographie non moins singulière ! où les événements et les personnages finissent par se noyer dans le brouillard.

Et les peintures de Schoonjans? ses portraits, ses morceaux d'histoire, ses tableaux d'autel, que sont-ils devenus? Un homme qui a fait une page ravissante a dû exécuter d'autres chefs-d'œuvre (1). Pourquoi les aurait-on détruits? On ne les a ni lacérés, ni brûlés, mais seulement débaptisés : comme les meilleures toiles d'Érasme Quellin et de Jean Van den Hoeck, on les attribue dans toute l'Europe à Van Dyck.

Érasme eut encore un autre élève, nommé Van den Kerkhove. Ce disciple, non moins ignoré que le précédent, fut un des artistes qui contribuèrent à fonder l'académie de Bruges, et son premier professeur. Il existe deux tableaux de sa main dans l'église Saint-Jacques de la dernière ville : l'un représente le sacrifice d'Abraham; l'autre, le jeune Tobie conduit par l'ange. On lui attribue un morceau de l'église Saint-Gilles, où l'on voit le pharisien et le publicain priant à leur manière dans le temple, motif excellent et original qu'on n'a pas souvent traité, qui mêle le sérieux au comique.

ALFRED MICHIELS.

(1) Le tableau de Munich a passé de Dusseldorf en Bavière.

ERRATUM

Nos lecteurs auront certainement remarqué les améliorations typographiques introduites dans la **Revue internationale,** *désormais imprimée en caractères elzéviriens neufs. Mais une installation nouvelle comme celle à laquelle il a fallu procéder, ne va pas sans amener quelques accidents. C'est ainsi que dans l'article consacré à rendre compte du remarquable cabinet de M. Laurent-Richard, et dans une partie des* **Nouvelles,** *on a laissé subsister un assez grand nombre de fautes d'impression. Nos lecteurs auront d'eux-mêmes rétabli l'orthographe défigurée de certains noms propres, et voudront bien, sans que nous y revenions, ne pas nous attribuer des expressions tout à fait impropres qui se sont glissées dans les articles signalés. Il faut seulement que nous remettions sous leurs yeux un passage entier, omis pendant la mise en pages, et qui prend place dans l'Étude sur le cabinet de M. Laurent-Richard, au bas de la page* 174, *avant le dernier alinéa :*

Nous avons hâte d'arriver aux toiles de Rousseau. Elles sont au nombre de quinze environ, toutes intéressantes, quelques-unes d'une beauté hors ligne, et donnent à la galerie une exceptionnelle importance. On ne saurait en effet se vanter de connaître Rousseau sans les avoir vues. Il a là des œuvres de premier ordre, et dont quelques-unes marquent une variété dans sa manière habituelle. Deux d'entre ces paysages, *les Terrains de givre* et le *Dormoir du Bas-Bréau*, sont des chefs-d'œuvre qu'on place justement à côté de *l'Allée de Châtaigniers* que nous avons revue dernièrement à la vente de Kalil-Bey. *Les Terrains de givre,* tableau peint en 1846, appartenant à Troyon

qui ne s'en est jamais séparé. Au premier plan, de vastes terrains sur lesquels se fond la neige; au second, la forêt dépouillée, entrevue par ce jour brumeux de quatre heures au mois de décembre; au fond, les coteaux dans le brouillard. Au-dessus de ces terrains et de ces bois, d'une indicible beauté d'expression, le ciel gris et nuageux, troué par une nuée jaune et pâle qui reçoit et déverse la lumière du soleil disparu déjà à l'horizon. *Le Dormoir* est une toile de proportions assez grandes. Il date de 1837, et a été exposé en 1867 au cercle des Arts, avec un grand nombre d'études de Rousseau. Le peintre aimait ce tableau et ne le céda que trois mois avant sa mort à MM. Durand-Ruel et Brame. Un enchevêtrement de chênes et d'arbres d'essences diverses et d'une précision merveilleuse occupe la toile; au milieu et dans le haut, un ciel d'un bleu intense est aperçu par une échappée entre les feuillages : sur les terrains étudiés avec une conscience dont Rousseau était coutumier, quelques vaches paissent. On est à l'automne, et la forêt a déjà quelque chose de la tristesse de l'hiver, tout en gardant un peu de la gaîté et de la grâce des jours chauds. On sent la pleine sève dans les troncs, la pleine floraison dans les feuilles ; le génie du peintre a su donner à la nature cet aspect spécial et exquis qu'ont certains portraits de femmes rajeunies par une maternité dernière. Ce n'est pas d'aujourd'hui, du reste, qu'on a dit des grands paysagistes qu'ils savaient assimiler à la vie humaine la vie des êtres réputés inertes, qui prennent à leurs yeux de voyants l'apparence de personnages et d'êtres sensibles, et semblent éprouver quelque chose des joies et des tristesses qu'ils versent sur nous.

HENRY FOUQUIER.

NOUVELLES

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

La réouverture du Théâtre-Lyrique a eu lieu le 1er septembre. Ce théâtre a donné de nouveau l'opéra de M. Wagner, *Rienzi*, avec lequel alterne le *Don Quichotte* de M. Gustave Boulanger. Quelles que soient les bonnes parties que renferme cette dernière œuvre, l'on doit croire qu'elle attirera moins longtemps le public que l'opéra de M. Wagner, qui lui-même ne fournira peut-être plus une très longue carrière. M. Monjauze, qui jouait avec un inégal mérite le rôle écrasant de Rienzi, a été remplacé par Massy, et cette substitution nous laisse quelques regrets.

Nous n'avons pas à revenir sur *Rienzi* et il n'est guère temps de reprendre, au sujet de cette œuvre, un débat qui n'a point été aussi vif en son temps que le nom de l'auteur le faisait supposer. *Rienzi*, en effet, n'a soulevé, sauf chez les exagérés de la critique, ni grand enthousiasme ni grande colère. On a été unanime pour reconnaître que c'était une œuvre très remarquable, contenant de belles inspirations et des morceaux entiers traités avec le plus grand talent, et que le livret lui-même trahissait une grande préoccupation de la vérité et de la mise en scène historiques. A côté de ces éloges, il a bien fallu avouer que la musique en était parfois obscure, souvent trop bruyante et fatigante à l'excès, par suite de l'abus des cuivres. Tout cela ne suffit pas pour faire acclamer ou maudire la musique de l'avenir. Il est vrai que les wagneriens — on a fait ce mot barbare — prétendent que le choix de Rienzi était fort mauvais pour appeler la discussion sur la manière du maître, et que cet opéra est dans son œuvre ce que le *Crociato* est dans celui de Meyerbeer. On nous promet du reste le *Lohengrin,* et nous verrons bien. Il faut féliciter le Théâtre-Lyrique qui, dit-on, monte déjà *Lohengrin*, des efforts qu'il fait pour nous initier aux maîtres étrangers. C'est la bonne tradition de cette scène et l'origine de ses premiers succès.

*
* *

Le théâtre de l'Opéra a repris, après le *Prophète, Guillaume Tell.* On peut blâmer peut-être la direction de jouer assez difficilement pendant la saison d'hiver les compositeurs inconnus, bien qu'il y ait encore des réserves à faire sur ce sujet; mais on doit l'approuver de consacrer la saison d'été à des reprises variées du répertoire. Celle de *Guillaume Tell* a parfaitement réussi. Cette œuvre admirable en presque toutes ses parties a

maintenant conquis et charmé le public qu'elle étonna surtout à son apparition. Nous n'avons pas à y revenir. Tout a été écrit sur la partition. Nous devons seulement dire un mot des interprètes actuels.

M. Faure, qui rentrait au théâtre d'où il avait été éloigné par un deuil de famille, a été accueilli par des applaudissements qui s'adressaient autant à l'homme qu'au chanteur. Il a joué le rôle de Guillaume Tell avec son habituel talent. Peut-être pourrait-on désirer qu'il donnât au personnage un peu plus de la sauvagerie et de la naïveté qu'il a dans le drame de Schiller, et dont on retrouve parfois la trace dans certains passages du livret, à travers les inventions un peu niaises de MM. Bis et Jouy. Mais on ne saurait en vouloir trop à Nevers et à Don Juan de rester encore élégant dans ce nouveau personnage. M. Faure a souvent joué *Guillaume Tell*, et la grande curiosité des dilettanti se portait surtout sur M. Colin et Mme Miolan-Carvalho. Celle-ci, un peu hésitante peut-être dans les récitatifs, a dit avec un charme tout particulier les airs d'amour, débarrassé des fioritures parasites dont les chanteuses à roulades, surtout en province, ont coutume de surcharger les partitions. Quant à M. Colin, il a mieux réussi qu'on ne le présumait en général. Il n'a pas l'extérieur que le rôle d'Arnold semble exiger, et l'on s'étonne que Mathilde ait été le chercher et le choisir au milieu des montagnards helvètes. Mais cette préférence s'explique quand on entend la voix pure, fraîche et sympathique de M. Colin. Il a même chanté avec beaucoup d'éclat et de puissance la strette fameuse du quatrième acte, et surmonté la note difficile que M. Duprez a ajoutée au texte et que la tradition a consacrée. Mais c'est là le moindre mérite d'un chanteur, et nous préférons applaudir M. Colin pour ce qu'il a de goût et de fraîcheur dans la voix que pour le tour de force, toujours périlleux, où il a réussi un jour, où il échouera demain.

*
* *

L'Opéra-Comique a donné enfin l'œuvre nouvelle de M. Th. Semet et de Mme Sand, *la Petite Fadette*. Il y a beaucoup de talent dans la partition du musicien, et parfois d'heureuses inspirations; mais trop de science, peut-être trop d'apprêt, trop d'efforts visibles pour grandir jusqu'à des proportions épiques un simple tableau de genre. Quant au poème, il peut servir de preuve frappante à cette vérité qu'il n'y a pas toujours une pièce dans un roman. Toutes les qualités de l'idylle berrichonne écrite jadis, au bon temps de Mme Sand, ont disparu dans le livret et ont été remplacées par des agencements longs, maladroits, banals, et par des subtilités amoureuses qui n'ont rien de commun avec la vérité. Même à l'Opéra-Comique on a senti que le mensonge et le convenu étaient poussés trop loin. On y passe bien un peu le ruban aux bergers et quelques faveurs roses aux poupons. Mais ceux de Mme Sand en sont véritablement trop garnis, et l'on ne saurait en conscience louer la berquinade compliquée où son talent s'est embarrassé et s'est amoindri.

Mme Galli-Marié, — qui joue toujours le même rôle, — a montré dans le personnage de la Petite Fadette sa grâce ordinaire et son talent primesautier. Elle est fort bien secondée par le reste de la troupe si bien disciplinée de l'Opéra-Comique.

HENRY FOUQUIER.

∴

Il a été question de démolir le palais Pompéien de l'avenue Montaigne qui a appartenu au prince Napoléon. Le propriétaire pensait qu'il lui serait plus profitable d'abattre ce spécimen d'habitation antique, de vendre les matériaux et de couvrir les deux mille mètres de terrain de constructions contemporaines. Cependant, ami de l'art et des sciences, il a jugé que ce palais pourrait servir plus noblement aux Sociétés artistiques ou savantes, en le disposant comme résidence des administrations d'art qui n'ont pas d'hôtels convenables pour le fonctionnement de leurs statuts. Ainsi il a songé qu'aménagé pour leurs bibliothèques communes, leurs salles des séances, leurs réunions de commissions, de conférences, de cours, d'expositions, leurs archives, leurs agents, le palais Pompéien recevrait une consécration toute logique, plus en rapport avec notre vie moderne que les édifices grecs de la Bavière.

Le propriétaire s'est adressé à l'Empereur dans ce but, et l'Empereur a demandé à M. le préfet de la Seine un rapport sur cette création. Espérons que la *Maison antique* ne sera pas mise en pièces et que nos Sociétés artistiques pourront fonctionner dans les murs d'un édifice qu'on pourrait croire construit exprès pour elles.

∴

En souvenir de son fils, Mme Troyon a fondé un prix biennal de 1,200 francs destiné à encourager les artistes paysagistes français âgés de moins de trente ans.

Ce prix doit être décerné par l'Académie à la suite d'un concours dont elle donne le sujet.

Cette année, le sujet proposé est :

Une vallée parcourue par des torrents (en automne, après midi).

Le tableau doit avoir 1 m. 50 de large, 90 centimètres de haut, il doit être encadré d'une plate-bande dorée mat, de 5 centimètres de large (pourquoi cette dépense imposée, toute minime qu'elle soit?). Le terme de rigueur pour l'admission des toiles est le 15 septembre 1869; elles sont reçues au secrétariat de l'Institut.

Les concurrents doivent justifier de leur qualité et de leur âge inférieur à 30 ans.

On exposera les toiles concurrentes dans un local spécial, et cette exposition durera trois jours.

Le prix est proclamé dans la séance publique de l'Académie de 1869.

Le sculpteur Dantan est mort ces jours-ci, à Bade, frappé d'une attaque d'apoplexie, à l'âge de soixante-huit ans. Il était élève de Bosio, et avait exécuté quelques statues monumentales et quantité de bustes fort ressemblants, dans la manière de son maître. Mais la grande vogue dont Dantan a pris, surtout de 1840 à 1848, fut due à ses bustes-charges innombrables. Il exécuta toute une série de célébrités contemporaines. Ces caricatures sculptées sont généralement d'une touche assez libre et fine. Mais la sculpture se prête-t-elle à la caricature? J'en doute fort, surtout lorsque, comme c'est ici-bas, la caricature n'a d'autre prétention que celle d'exagérer ces traits du modèle, sans se préoccuper de créer des types et sans s'élever jusqu'à la satire. L'œuvre de Dantan n'offre, en somme, qu'un aliment à la curiosité qui nous pousse à nous préoccuper outre mesure des traits des contemporains, et nous ne pensons pas qu'elle lui survive longtemps.

*
* *

— M. Duc, l'heureux lauréat du prix de 100,000 francs, a versé la somme de 40,000 francs à la caisse de l'Institut, dans le but de fonder un prix annuel destiné à encourager les hautes études architectoniques.

*
* *

— Le jury de l'Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich a décerné la croix de Saint-Michel à quinze artistes, dont Cabanel, Corot et Courbet; puis à Stevens, Alma-Tadema, à Oswald Achenbach et au sculpteur Drake, de Berlin.— Des médailles d'or ont été accordées à vingt-trois peintres, dont Delaunay, Jacques, Applan, César de Cock, le peintre d'animaux Brendel, Brand et Orchelt, de Vienne, etc.; et à sept sculpteurs, dont Carpeaux, Montevorde, de Rome; Bégas, de Berlin; Wagmuller, de Munich, et enfin au peintre d'aquarelles anglais Taylor.

*
* *

— On a beaucoup remarqué que le tableau de M. Chenavart, fort mal exposé dans la salle du buffet, ne lui a valu aucune récompense, bien que le roi de Bavière en ait fait l'acquisition.

P. Lantara.

Le Rédacteur en chef, Gérant,

Ernest Feydeau.

Paris. — Typographie Alcan-Lévy, boulevard de Clichy, 62.

REVUE

INTERNATIONALE

DE L'ART & DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

EXPOSITION INTERNATIONALE DES BEAUX-ARTS

A MUNICH

L'Exposition des Baux-Arts à Munich, ouverte le 20 juillet 1869, sera close le 31 octobre. C'est une Exposition internationale comme celle que nous avons eue en 1867, et bien que l'Angleterre n'ait pris qu'une part très minime à ce grand combat artistique, l'art contemporain en Europe y est représenté à peu près complètement dans son ensemble. La France a ici une bonne part, bien qu'on doive regretter l'abstention de plusieurs de nos artistes les plus éminents, Baudry, Puvis de Chavanne, J. Dupré, Daubigny, etc. En revanche, quelques amateurs ont eu le bon goût d'envoyer des tableaux ou des études des maîtres dont la

France porte encore le deuil, Ingres, Delacroix, H. Vernet, Brascassat, Troyon, Th. Rousseau, Decamps, etc. D'après la liste des récompenses qui a été publiée récemment, on peut trouver que la part de la France n'a pas été assez forte par rapport à l'importance et au succès de son Exposition. Elles ont été décernées sur la proposition d'un jury composé exclusivement d'artistes bavarois, qui ont eu la délicatesse de s'exclure eux-mêmes du concours. Mais d'après les règlements adoptés, les récompenses ne pouvaient être décernées qu'aux ouvrages créés pendant les dix dernières années et envoyés à l'instigation de leurs auteurs, et d'après cette clause un grand nombre des envois français étaient forcément écartés.

Le roi Louis, qui a doté Munich de tant de monuments intéressants, a fait élever vis-à-vis la Glyptothèque un édifice spécialement consacré aux expositions des beaux-arts. Mais sa dimension n'étant pas suffisante pour une exposition de l'importance de celle qui a lieu maintenant, on a dû la placer dans le Palais de l'industrie, imité du Palais de cristal, à Sydenham, auquel il est d'ailleurs très inférieur. Le catalogue des objets exposés a été traduit en français, mais il laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la clarté. Les artistes n'y sont pas placés par ordre alphabétique et, à vrai dire, il est rédigé au hasard et sans aucune espèce de méthode. Ainsi, un artiste qui a dix tableaux exposés, voit son nom placé à dix pages différentes, ce qui rend les recherches longues et difficiles.

Les tableaux sont en général disposés dans les salles selon la nationalité de leurs auteurs, mais il y a de nombreuses infractions à la règle. Quand on parcourt ces salles l'une après l'autre, on est frappé de l'unité qu'elles présentent dans l'aspect des ouvrages exposés. De la Seine à la Vistule, on ne voit que des transitions insensibles et il y a souvent plus de différence entre un artiste et son voisin qu'entre un pays et un autre. Il y a vingt ans, la différence était énorme entre la France, la Belgique et l'Allemagne. Là, on cherchait la couleur et la réalité; ici, au contraire, la peinture n'était qu'un langage chargé d'ex-

primer des idées de philosophes et d'écrivains. Aujourd'hui, l'effort est à peu près partout dans le même sens, et l'art européen constitue une moyenne très riche en talents estimables, mais complètement dépourvue de ces chefs-d'œuvre qui marquent une étape dans l'histoire de l'esprit humain. La peinture, à Munich, sous l'influence de Cornélius et de Kaulbach, avait été exclusivement décorative et monumentale, et il s'était formé une école qui, mettant l'inspiration bien au-dessus de l'observation et du rendu, a couvert la ville de fresques immenses et n'a pas pu produire un portrait passable. Cette école appartient aujourd'hui au passé et ne figure à l'Exposition que par des ouvrages isolés qui semblent des revenants d'un autre âge. A Munich comme à Berlin, à Dusseldorf comme à Bruxelles ou à Paris, la lutte est engagée partout sur le même terrain, celui de l'exécution et de la réalité.

Il est juste pourtant de commencer par le vétéran de la peinture à Munich. Le grand carton de Kaulbach représente la *Bataille de Salamine*. Au premier abord, l'ensemble présente une certaine confusion produite par la multitude de mâts, de voiles, de combattants. La scène se passe dans un bras de mer entre des rochers. Sur la droite, Thémistocle, debout sur le navire, dans une attitude calme, dirige l'attaque des vaisseaux ennemis. A gauche, une femme, probablement Artémise, est entourée d'archers et se dispose elle-même à ajuster une flèche contre le général grec. Sur un rocher au bord de la mer, on aperçoit Xercès sur son trône; entouré de ses courtisans éperdus, le roi cherche à ranimer du geste la valeur de ses soldats. Le premier plan est occupé par un groupe de femmes richement parées qui, avec l'énergie du désespoir, se cramponnent aux mâts brisés d'un navire qui sombre, car les femmes et les enfants avaient accompagné l'armée persane. Du côté des Grecs, un tout autre spectacle attire l'attention. Sur le vaisseau où est Thémistocle, des prêtres offrent un sacrifice, et, les yeux levés au ciel, aperçoivent les héros protecteurs de la Grèce, qui traversent les airs pour secourir la patrie menacée. Dans le fond

du tableau qui se perd dans la vapeur, s'engage une terrible mêlée, et les soldats grecs s'élancent, le javelot en main, à l'abordage des vaisseaux perses. Le défaut de cette vaste composition est d'être trop remplie. On n'y voit pas comme dans la *Bataille des Huns,* du même artiste, une grande ligne qui relie les groupes les uns aux autres. Les figures, prises isolément, sont d'un beau caractère, mais on voudrait en voir une dominer les autres, et on ne trouve qu'une foule où chacun travaille pour son compte au lieu de faire valoir son voisin.

Outre le grand carton de Kaulbach, l'école bavaroise présente une toile monumentale due à M. Feuerbach, *le Banquet de Platon.* Le poète tragique Agathon, qui vient d'être couronné pour la troisième fois, fête sa victoire par un banquet où sont réunis ses amis Socrate, Aristophane, Eryximaque, Phèdros et Glaucon. Couchés sur des lits à la façon antique, les philosophes se livrent à une discussion sur la nature de l'amour. Est-il un dieu enfant ou le plus ancien des dieux, ou bien encore le plus puissant des démons, esprits intermédiaires entre les hommes et les dieux? Mais le subtil dialogue est interrompu par un nouvel arrivant, Alcibiade, qui, le torse nu, le bras appuyé sur une jeune fille couronnée de feuillage, arrive entouré d'enfants qui portent des fleurs, de danseuses qui jouent du tambourin, de serviteurs dont les torches viennent illuminer la scène auparavant si grave. Alcibiade veut aussi féliciter le vainqueur qui debout, tenant en main une coupe ornée d'une image de l'amour, fait au nouveau venu un accueil hospitalier. C'est cette interruption, survenue inopinément au milieu des graves discours, qui forme le sujet du tableau. La scène est bien comprise et montre un artiste familiarisé avec l'antiquité , mais la couleur est absente : c'est presque une grisaille. Ce fait est d'autant plus remarquable que M. Feuerbach est un des premiers à Munich qui ont protesté au nom de la couleur et de l'exécution, contre la tendance idéaliste des Cornélius et des Kaulbach. On se rappelle qu'Ary Scheffer, après avoir été mêlé au mouvement romantique de 1830 et produit le *Gaston de Foix* et les *Femmes*

Souliotes, a rejeté comme gênantes toutes les richesses de la palette lorsqu'il a fait la *Sainte Monique* et les *Faust*. M. Feuerbach a suivi le même mouvement, et cependant quand toute l'Allemagne cherche à peindre, il se jette dans le camp de ceux qui condamnent la sensation pour ne voir que l'idée.

Si l'on veut connaître l'artiste qui affirme le plus résolûment la tendance nouvelle, il faut s'adresser à M. Mackart. Son succès à Munich rappelle celui que Diaz a obtenu à Paris lors de ses premières expositions. Il y a toutefois une grande différence entre ces deux artistes. Diaz n'a jamais été un dessinateur bien austère, mais, à défaut de formes châtiées, ses petites figures présentaient du moins une tournure que nous sommes loin de trouver dans celles de M. Mackart. L'esquisse que nous voyons à l'Exposition de Munich est la propriété de M. Kaulbach, le doyen des artistes de l'ancienne école ; c'est là un témoignage non équivoque des tendances qui se manifestent dans la peinture allemande. Cet ouvrage, ou plutôt ce projet, est assurément bien loin d'être sans mérite. Trois petites compositions sont réunies dans un même cadre et reliées entre elles par des ornements peints imitant la boiserie. Ce qu'elles représentent, il est impossible de le deviner, et le livret n'en dit rien. Des femmes, à moins que ce ne soient des enfants, car elles ont des formes de femmes et des proportions d'enfants, se poursuivent sur un fond d'or à travers des branches d'arbres, des buissons, des fleurs, des nids d'oiseaux. C'est charmant comme aspect décoratif ; mais avant de savoir quel rang il faut assigner à Mackart dans la hiérarchie des beaux-arts, nous attendrons que nous ayons vu de lui autre chose qu'une promesse de tableau.

Nous vous signalerons les portraits de M. Lembach qui sont, à notre avis, ce qu'il y a de mieux dans la peinture bavaroise. C'est, comme couleur, d'un charmant aspect, plein de vie, et, de plus, d'une individualité fortement accusée. Nous avons aussi de grands éloges à donner à ceux qu'a exposés M. Fussli.

La peinture officielle dans tous les pays du monde cherche à se tenir dans une voie moyenne, qui ne suit pas positivement

le courant de la mode, mais qui cherche à donner une certaine satisfaction aux idées régnantes. M. Piloty, peintre d'histoire, qui dirige actuellement l'Académie des beaux-arts à Munich, se trouve précisément dans ce cas. Sa *Marie Stuart* est un tableau sagement conçu, bien ordonné, qui n'offre pas de défaut saillant, mais qui n'accuse pas non plus une passion bien enthousiaste. La reine exprime une indignation contenue devant les seigneurs qu'elle considère comme rebelles, tandis que ses dames d'honneur, placées derrière elle, se livrent à un chagrin moins altier et plus féminin. Les têtes sont bien peintes, les costumes bien ajustés et conformes à la vérité historique, et le tableau forme un ensemble satisfaisant, qui ne suffirait pas pour faire la gloire d'un musée, mais qui ne serait déplacé nulle part. M. Piloty se rapproche beaucoup de M. Gallait, et ils dérivent tous deux de M. Paul Delaroche, avec plus de charme dans la couleur.

Un artiste qui a été fort remarqué à l'Exposition universelle de 1867, avec un tableau représentant le martyre d'une jeune chrétienne, M. Max, a envoyé cette année un tableau d'un aspect encore plus sinistre : c'est le cadavre d'une belle jeune fille qu'on voit étendu devant un docteur prêt à lui porter le premier coup de scalpel pour se livrer aux investigations de la science. La conception eût été fort prisée par les romantiques de 1830, mais l'exécution a une tenue qui en amoindrit le côté mélodramatique.

Les peintres de Berlin et de Vienne recherchent assez volontiers le genre anecdotique. M. Becker a traité avec un grand talent un sujet qu'on voit plusieurs fois répété à l'Exposition : L'empereur Charles-Quint avait emprunté une somme de quatre cent mille écus à un bourgeois d'Augsbourg appelé Fugger; mais au moment où il venait de donner son reçu, Fugger froissa le papier et le jeta au feu. Cette petite scène est traitée par M. Becker avec infiniment de goût et d'esprit. Mais nous fatiguerions inutilement le lecteur en lui décrivant tous les tableaux qui ont trait à un épisode de l'histoire d'Allemagne.

Contentons-nous de faire observer que la peinture anecdotique, un peu démodée en France, jouit encore d'une certaine vogue de l'autre côté du Rhin. Toutefois, l'école de Dusseldorf présente une physionomie toute particulière, qui demande à être étudiée un peu spécialement.

Depuis le commencement de ce siècle, la ville de Dusseldorf a été un des foyers de l'activité artistique en Allemagne. Située sur le Rhin et très près de la Hollande, cette ville a formé une école dont la tendance naturaliste était, dès l'origine, en opposition directe avec les principes d'art monumental qu'on professait à Munich. Observateurs minutieux de la nature, les artistes de ce pays ne sortaient guère de chez eux, et leurs petits tableaux de genre, très soigneusement terminés, traduisaient surtout les mœurs du pays qu'ils avaient sous les yeux. Ils se regardaient comme les successeurs directs des anciens maîtres hollandais, et pourtant ils ne leur ressemblaient guère que par le choix des sujets. Le principal charme de l'école hollandaise vient de la lumière et de la couleur, et cette partie de l'art était assez négligée à Dusseldorf. Rigoureux imitateurs de la nature, les Hollandais n'ont jamais reculé ni devant la laideur d'un type, ni devant la trivialité d'un sujet. Les Allemands, au contraire, ont toujours recherché une certaine distinction dans la physionomie; mais, préoccupés avant tout de l'expression du visage, ils ont négligé tout le reste et sont restés, comme peintres, bien inférieurs à ceux dont ils ont voulu être les continuateurs.

Depuis quelques années, les artistes de Dusseldorf envoient assidûment leurs tableaux aux expositions de Paris, et la plupart des noms que nous aurons à citer sont parfaitement connus de nos lecteurs. Le *Dîner champêtre au dix-huitième siècle* présente toutes les qualités habituelles de M. Knauss, mais ne constate pas un progrès sur *le Saltimbanque, la Cinquantaine* et les autres tableaux du même artiste. Les petites têtes d'enfant sont charmantes, mais elles se ressemblent toutes; l'exécution est épinglée, et bien qu'il y ait partout des tons agréables quand on les considère isolément, l'effet général est absent. Que

de qualités charmantes échappent au premier abord, parce que l'artiste ne s'est pas préoccupé des valeurs de la lumière, et qu'il a appliqué au fond une couche identique à celle du premier plan. Il y a bien de l'esprit dans un petit tableau intitulé *la Souricière*, où le peintre nous montre des petits enfants occupés à regarder une souris qui s'est laissé prendre dans la souricière, tandis qu'un chat revendique avec une ardeur non équivoque la proie qu'il a laissé échapper. J'en dirai autant de ce gamin qui croque une pomme verte, sans prêter la moindre attention au marmot qu'on lui a confié et qui braille à se démancher la mâchoire. M. Knauss a, en outre, quelques portraits finement peints, quoique d'une facture un peu mince, et une suite intéressante de dessins qui ont servi d'études pour ses tableaux.

M. Vautier est un très habile physionomiste; il ne se contente pas de saisir au passage l'expression particulière qui convient à la scène représentée, il sait trouver de véritables types, qui traduisent d'une façon bien caractérisée les habitudes du personnage. Tel est son *Amateur d'antiquités*, qui, assis chez des paysans, examine avec soin une petite statuette coloriée qu'il tient à la main. Son arrivée dans la maison, et l'achat qu'il est en train d'y faire ont mis toute la famille en émoi : chacun est occupé à trouver quelque vieillerie qui pourrait convenir à ce citadin qui donne son argent en échange de loques inutiles et de vieux objets cassés, gisant dans le grenier parmi les rats. Aussi voilà la pauvre grand'mère, qui descend à grand'peine un chaudron fêlé et un paquet de vieilles savates, ne doutant pas que puisque c'est ancien, elle en trouvera un bon prix, et il n'y a pas jusqu'à la petite fille qui présente sa poupée déformée, dans l'espoir qu'elle va pouvoir en acheter une neuve à la place. M. Vautier pense qu'une jolie fille n'ôte rien à la valeur d'un tableau et il ne néglige pas cet incident. Le tableau intitulé *le Maître de danse* nous en montre toute une collection fort séduisante, où on serait vraiment bien embarrassé pour faire un choix. Le vieux professeur, le violon en main, semble uniquement préoccupé de

la manière dont ses élèves posent leurs pieds : pour le visage, c'est l'affaire des garçons qui sont en face, occupés à fumer et à boire, et qui sont sans doute les heureux fiancés de cette petite armée féminine.

Tous les peintres de Dusseldorf obéissent aux mêmes préoccupations. Voici M. Jordan qui nous introduit dans un asile de vieillards parmi lesquels un bon-papa, dont c'est sans doute la fête, reçoit les cadeaux de ses petits-enfants, un pot de fleurs, un oiseau dans sa cage, une friandise, et M. Lasch, qui nous montre chez le magister du village une scène du même genre. M. Meyerheim se lance dans la peinture d'animaux, mais la figure n'y perd rien; car, à côté d'une vache qu'on vient de traire, voici un petit Savoyard qui avale une grande jatte de lait que lui ont offerte les paysannes enchantées de sa marmotte, et celle-ci, confiée aux soins d'une petite fille, n'est pas oubliée dans le festin.

M. Oswald Achenbach est le paysagiste de Dusseldorf, et dans nos expositions il compte parmi les plus habiles. C'est surtout par ses petites figures que ses tableaux nous intéressent, car il semble ignorer que la nature existe autrement qu'à l'heure du crépuscule, dans ce moment si court où la nuit n'est pas encore complète et où le jour est déjà passé. Il en résulte une certaine monotonie dans l'aspect de ses tableaux, mais ses rues de villes italiennes sont si bien prises, elles sont animées par un petit monde si vivant et si pittoresque, qu'on ne se plaint jamais de les reconnaître pour les avoir déjà vues. Les paysages de M. André Achenbach, son frère, sont aussi d'une exécution remarquable, quoique un peu froide; on regrette seulement que le ciel soit peint d'une façon lourde qui lui ôte son caractère aérien.

Qui aurait cru que la Hollande, cette terre classique des réalités de la vie, se ferait un jour remarquer dans le monde de l'art par les qualités personnelles d'un artiste archéologue? M. Alma Tadema, qui est aujourd'hui à la tête de la peinture en Hollande, ne s'inquiète guère de savoir comment les barques

filent le long des canaux, comment la voile d'un navire ou les ailes d'un moulin s'effacent dans les brumes du matin ; il laisse les buveurs de bière fumer et se disputer dans leurs cabarets, et les bestiaux ruminer à l'aise dans leurs humides pâturages. Ce qui l'inspire c'est l'histoire, mais non pas l'histoire banale, retraçant un fait politique appris sur les bancs du collége, où quelque anecdote scandaleuse racontée par un chroniqueur : il aime à plonger dans les périodes les plus inconnues du passé pour en reproduire les mœurs dans ce qu'elles ont de plus caractéristique. D'ailleurs, il passe assez volontiers de la cour des Pharaons à celle des Mérovingiens, et quelques siècles à enjamber ne sont pas une affaire pour lui. Les tableaux qu'il envoie ici ont presque tous figuré à l'Exposition de 1867, et nous ne rappellerons que pour mémoire la chambre funéraire où une momie reçoit les adorations des Égyptiens de la dix-huitième dynastie, et le charmant tableau où les enfants de Clotilde, entourés de guerriers francs, s'exercent en présence de leur mère à lancer leur hache vers un but tracé sur des planches grossièrement ajustées. Il est impossible d'entrer plus avant dans le caractère d'une époque, et nous croyons qu'Augustin Thierry se serait trouvé heureux de voir un pareil tableau.

La Belgique, qui, après avoir eu un si grand rôle dans l'histoire de l'art, s'était complètement effacée, a fait de grands efforts depuis la révolution de 1830, pour reprendre dans la peinture un rang honorable. M. Henri Leys, tout en se faisant le disciple décidé des maîtres du seizième siècle, a su trouver une originalité véritable; mais il est représenté à l'exposition par un petit tableau déjà ancien et qui ne peut donner qu'une idée très incomplète du talent de ce regrettable artiste. La petite colonie des artistes belges qui ont élu domicile à Paris, figure ici avec une série de tableaux importants, sur lesquels nous ne nous étendrons pas, parce que le lecteur a déjà pu les apprécier à nos expositions. M. Wilhems a fait son éducation d'artiste en restaurant des tableaux anciens : il a ici sa *Vente de tableaux*, le premier ouvrage signé de lui qui ait fait du bruit dans le

monde des arts, et il y a joint deux petites toiles d'un style élégant, fin et un peu froid : l'une, intitulée *Explication,* représente un jeune seigneur qui, dans la solitude d'un bosquet, se jette aux pieds de son amante, dont la robe de satin blanc est traitée avec tout le soin et la délicatesse qu'on peut attendre d'un disciple de Terburg. L'autre, d'une facture plus souple et d'un aspect plus agréable, montre une jeune fille debout devant sa bibliothèque et occupée à feuilleter un livre. M. Alfred Stevens a envoyé son tableau de la *Visite en deuil* qui retrouve ici le succès qu'il a obtenu à Paris. Nous signalerons ensuite les paysages de M. de Kock et ceux de M. Fourmoy, les fleurs de M. Robie, et le grand tableau de M. Verlat représentant une chasse au loup.

Tandis que la plupart des artistes belges s'adonnaient à la peinture de genre et faisaient des petits tableaux de chevalet, M. Gallait cherchait à inaugurer en Belgique le genre historique dont Paul Delaroche était le représentant en France. M. Gallait a fait pour la galerie de Versailles plusieurs tableaux qui ont obtenu du succès à nos expositions, mais sa réputation est toujours demeurée inférieure à celle de P. Delaroche et d'Ary Scheffer, avec lesquels il a de grands rapports. L'histoire des comtes de Horn et d'Egmont, si populaire dans son pays, a fourni à M. Gallait le sujet de plusieurs compositions qui ont eu en Belgique et en Allemagne un grand retentissement. Le tableau que nous voyons à Munich est une scène de nuit, et l'artiste a cherché à augmenter l'effet dramatique de la scène par le jeu de la lumière. Le flambeau est placé derrière un personnage qui lit la sentence de mort et se silhouette par une ombre vigoureuse. Le comte d'Egmont, debout, écoute la fatale lecture avec une indignation contenue, tandis que le comte de Horn, assis près de lui, laisse éclater davantage les sentiments qui le dominent.

Parlons maintenant des artistes français. Le premier tableau qui frappe en entrant dans l'Exposition, est la *Divina tragedia* de M. Chenavard. Ce tableau, qui a excité une si vive polé-

mique au dernier Salon de Paris, est arrivé à Munich quand l'Exposition était déjà ouverte et les tableaux placés, de sorte qu'au lieu de l'accrocher dans les salles, on l'avait mis dans le buffet. Aujourd'hui on lui a donné une place plus digne de lui et le public allemand est pleinement à même d'en apprécier la valeur. Nous avons souvent entendu dire, à Paris, que ce tableau, par la nature du sujet et de l'ordonnance, était appelé à avoir le plus grand succès en Allemagne. Nous sommes encore en France sous l'impression du mouvement que Cornélius et Kaulbach avaient imprimé il y a vingt ans à l'art germanique. Mais aujourd'hui c'est un mouvement inverse qui a lieu : Munich n'a plus de sa peinture monumentale que des fresques effacées et des souvenirs contre lesquels l'esprit public réagit. On n'aime à présent que le rendu, la réalité, la couleur, on ne fait guère que de petits tableaux. Aussi le tableau de M. Chenavard n'est-il pas destiné à avoir ici le succès qu'on devait en attendre ; il est venu vingt ans trop tard ! Bien loin de reconnaître que la France peut aussi avoir des penseurs et des peintres philosophes, les Allemands semblent tout au contraire prêts à s'écrier : Eh quoi ! les Français aussi donnent dans ce travers ! Ils font de la peinture littéraire au lieu de traduire la nature qu'ils ont sous les yeux ! Faudra-t-il, quand on voudra voir un tableau, emporter sous son bras un traité de symbolique ? On a donné à Courbet la croix de Saint-Michel, et Chenavard n'a même pas une médaille. Ce fait suffit pour prouver le changement qui s'est opéré dans la manière de voir des Allemands.

M. Courbet, au reste, est représenté ici par des ouvrages remarquables. Outre les deux tableaux du dernier Salon, des *Animaux au repos pendant la fenaison,* et une *Scène de chasse par un effet de neige*, il a envoyé sa *Femme au perroquet* et ses *Casseurs de cailloux*. Cette dernière toile est certainement la plus importante et celle qui caractérise le mieux son tempérament. Elle est placée à côté des *Bohémiens* de G. Doré, qui a obtenu aussi de grands honneurs à Munich. Bien que cette

famille de Bohémiens présente des types qui frisent un peu la caricature, il y a là une observation réelle et une exécution qu'on trouve rarement chez Gustave Doré. Dans les autres tableaux du même artiste, on voit trop la facilité d'un homme qui, habitué à faire des dessins d'illustration, traite la peinture d'une façon un peu cavalière, et n'y met pas la conscience et l'observation qui seules produisent les œuvres sérieuses.

M. Cabanel a envoyé une *Velléda,* une *Joueuse de luth* et son grand tableau d'*Adam et Eve* qu'on a vu à l'Exposition de 1867. Malgré les honneurs qu'on lui a décernés à Munich, nous pensons que les Allemands auraient eu une plus haute idée du talent de M. Cabanel, s'il avait pu leur montrer son *Poète florentin,* sa *Vénus* ou sa *Nymphe enlevée par un Satyre.* Nous avons vu avec plaisir un tableau de M. Robert Fleury qui a été popularisé en France par la lithographie, *l'Incendie du quartier juif.* M. Meissonier a envoyé trois petits tableaux qui trouvent ici le succès qu'ils ont partout.

M. Couture, qu'on ne voit plus figurer à nos Expositions, est représenté ici par son meilleur tableau, *le Petit Fauconnier,* qui a été envoyé de Berlin. Le succès de ce tableau est d'autant plus grand, que M. Couture a eu pour élèves beaucoup d'Allemands, et que bon nombre d'artistes qui ont aujourd'hui de la réputation s'empressent d'applaudir à un ouvrage de leur professeur. M. Diaz, qui n'expose plus guère non plus chez nous, a ici un *Intérieur de forêt* un peu noir, mais d'une coloration puissante. Nos paysagistes, au surplus, sont fort nombreux et généralement bien représentés. Si on regrette l'absence de Jules Dupré et de Daubigny, on peut se dédommager avec les toiles de MM. Corot, Bernier, Hanoteau, Lavieille, Mouchot, Pasini, Van Marcke, dont l'exposition est très importante et fort remarquée.

La Mort et le Bûcheron de M. Millet qui, après avoir été refusé à un de nos Salons, a été si justement apprécié dans un autre, représente dignement cet artiste éminent dont nous aurions pourtant aimé voir quelque tableau agreste. Au reste, la plupart des tableaux français sont pour nous d'anciennes

connaissances, et leur description n'apprendrait rien à nos lecteurs. Mais il suffit de citer les noms de MM. Gérôme, Lévy, Ribot, Vollon, Ch. Jacque, Ziem, Brion, Bonnat, Fromentin, Browne, J. Bertrand, Delaunay, etc., pour montrer toute l'importance de l'Exposition française à Munich.

La France a, depuis quelques années, perdu un grand nombre d'artistes qui avaient jeté un lustre singulier sur notre école de 1830. Les amateurs qui possédaient de leurs œuvres, ont tenu à en envoyer, pour concourir à l'éclat de notre Exposition, mais ce sont pour la plupart des études ou des tableaux peu importants qui ne peuvent donner qu'une idée souvent incomplète de leur talent. On ne peut pourtant pas passer sous silence *les Études pour le Saint-Symphorien*, et des *Têtes pour le plafond d'Homère*, par M. Ingres; une superbe composition de Delacroix représentant *l'Éducation d'Achille;* un *Soleil couchant* de Th. Rousseau, qui ne peut malheureusement pas compter parmi ses bons tableaux; de magnifiques *Études d'animaux*, par Troyon; deux tableaux de Decamps, *le Chercheur de truffes* et un *Paysage;* un *Pâturage* de Bracassat; le *Portrait du prince Napoléon*, par Flandrin, et un petit tableau de genre, par Horace Vernet, où l'on voit un zouave assis tenant une brebis que tette un enfant arabe dont la mère vient d'être tuée dans la bataille.

La sculpture a participé aussi bien que la peinture au mouvement imprimé aux arts par le roi Louis Ier de Bavière : Schwanthaler a été le sculpteur de l'école dont Cornélius et Kaulbach étaient en peinture les plus illustres représentants. Son œuvre est immense et on a formé à Munich un musée composé exclusivement de moulages d'après ses œuvres. Ce qui frappe dans ces statues aussi bien que dans les fresques de la même époque, c'est l'absence de vie et de réalité : il semble que tout soit fait de pratique, et quand on a apprécié la conception décorative qui rattache ses statues aux monuments qu'elles décorent, il faut s'en tenir là, car les figures prises en elles-mêmes ne supporteraient pas un examen approfondi. Aujourd'hui la sculpture

à Munich suit le même mouvement que la peinture et on s'attache avant tout à traduire les vibrations de l'épiderme. Les sculpteurs entrent même plus avant encore que les peintres dans la voie du réalisme et ne reculent pas devant la vulgarité, ni même devant la laideur des formes, s'attachant uniquement à les rendre exactes et frémissantes. Nous aurions ici bien des choses à dire à propos du principe qui ne nous paraît pas conforme à l'esprit même de la sculpture, mais nous devons nous contenter d'indiquer les ouvrages les plus remarqués.

La Femme soignant un jeune garçon malade, de M. Wag Muller, est destiné à la décoration d'un hôpital, et je ne puis blâmer l'artiste d'être entré dans son sujet en montrant chez l'enfant la fièvre et la maigreur, mais la femme qui le soigne gagnerait certainement, ne fût-ce que par le contraste, à être traitée d'une façon plus sculpturale. M. Begas n'a pas, comme M. Wag Muller, une raison de convenance pour amaigrir les formes, aussi il n'a pas épargné à sa *Vénus consolant l'Amour* la graisse et la santé. Il y a dans le dos de sa Vénus des parties très bien traitées, qui font penser à Rubens, mais une femme peut être florissante sans avoir de vilains genoux, et si l'Amour pleure quelquefois, nous n'admettons pas que jamais il puisse grogner. Quand on veut rendre les réalités de la vie, il faudrait laisser de côté les sujets empruntés à la mythologie, car c'est presque un sacrilége que de traduire en langue vulgaire les types immortels que nous a légués l'antiquité. Malgré le talent dépensé dans ce groupe, nous lui préférons de beaucoup l'enfant qui tient un vase sur sa tête, et que l'artiste a exécuté pour une fontaine. Mais dans la sculpture allemande, l'ouvrage qui nous paraît supérieur à tout le reste, est le portrait en pied du sculpteur Rauch, par M. Drake, de Berlin. C'est vrai et noble tout à la fois : l'artiste a su accuser les traits fortement individuels du visage, et conserver à l'ensemble une dignité d'allure qui en fait une œuvre monumentale.

La sculpture italienne semble la contre-partie de la sculpture allemande. Si l'apport que l'Italie a donné à la peinture est

peu considérable, c'est elle, au contraire, qui a envoyé la plus grande partie des statues qu'on voit à l'exposition de Munich. Les sculpteurs italiens sont avant tout de merveilleux praticiens ; en général, leurs ouvrages se ressentent encore un peu du style gracieux, mais empreint de mièvrerie, qui fut mis à la mode par Canova. Quelques artistes pourtant apportent dans leurs œuvres un sentiment plus personnel. La statue de Socrate, de M. Pietro Magni, montre des qualités viriles, et la *Petite paysanne*, du même artiste, est d'une élégance naïve et pleine de charme. Quoique conçue dans un sentiment un peu maniéré, la *Sylvia se regardant dans un ruisseau,* de M. Barzaghi, est véritablement gracieuse, mais on y voudrait plus de fermeté dans le modelé et de simplicité dans la tournure. Nous n'avons que des éloges à donner à la statue de M. Braga, représentant un jeune garçon qui jette un caillou qu'il veut faire attraper par un chien, et à la jeune fille endormie de M. Argenti, qui est intitulée *Innocence*, et dont la tête est vraiment ravissante de candeur et de sommeil tranquille. Dans la sculpture expressive, nous signalerons le buste d'*Othello*, de M. Calvi : la jalousie brutale du malheureux qui regarde le mouchoir, où il voit une preuve de la trahison de Desdémone, est parfaitement rendue, et l'association du bronze et du marbre produit dans ce cas particulier un effet vraiment piquant. Enfin, nous ne quitterons pas l'Italie sans avoir parlé d'un groupe fort curieux, parce qu'il montre que le réalisme veut aussi s'implanter au-delà des Alpes, dans un pays qui semble encore tout entier sous l'influence de Canova. C'est le *Bombardement de Palerme*, par M. Guta. De quelque côté qu'on se tourne, il est impossible de trouver une silhouette à ce groupe de quatre figures, mais la physionomie des enfants expirant dans les bras de leur mère est traduite avec une passion et une justesse remarquables.

L'envoi de la France en sculpture n'est pas très nombreux, mais il est de premier choix. MM. Carpeaux, Gumery, Millet, Lequesne, Marcello, Carrier-Belleuse, Moreau, etc., sont tous représentés par des œuvres importantes, mais comme elles ont

déjà figuré à nos expositions, il serait inutile d'en donner la description. L'impression générale qu'on éprouve à l'exposition de Munich est en somme satisfaisante, et elle confirme ce qu'on a déjà pu voir en 1855 et en 1867, c'est que Paris est le centre de l'activité artistique, et que c'est là le grand foyer où s'élaborent les idées qui ont ensuite cours en Europe.

René Ménard.

LA STATUE DE PONSARD

L'HEURE où nous écrivons, on inaugure dans la ville de Vienne (Isère) une statue élevée par souscription publique à la mémoire de François Ponsard. M. Émile Augier et le prince Napoléon ont dû se rendre dans la ville natale de cet auteur dramatique et rappelleront sans doute dans leurs discours les titres de François Ponsard, si ce n'est à la gloire, du moins à une juste notoriété littéraire. Cette statue, qui sera dressée sur un piédestal formé par un cube en granit des Alpes au milieu d'une des places de Vienne, a été exposée ces jours-ci dans l'espace libre qui précède le guichet du Louvre, en face du pont des Arts. C'est un usage généralement répandu parmi les sculpteurs d'exposer dans cet emplacement ou devant le palais de l'Industrie, aux Champs-Élysées, les œuvres sorties de leur ciseau et destinées à quitter Paris. L'habitude est excellente; mais il y aurait mieux à faire encore : ce serait de donner la plus grande publi-

cité possible aux concours qui précèdent la commande de ces travaux, et de montrer au public, dans quelque endroit central et bien approprié, les modèles des œuvres qui doivent être exécutées ensuite en bronze ou en marbre. Les artistes pourraient alors profiter des critiques du public, enregistrées par la presse. Faire collaborer le public à la composition d'œuvres créées pour lui est une bonne méthode, et l'on sait, par une anecdote célèbre, que Phidias lui-même ne dédaigna pas d'en user souvent à Athènes. Nous savons bien que le peuple de Paris a peu de goût pour les arts, est impertinent volontiers en telle matière, et que les cordonniers se hasarderont trop à parler d'autre chose que de la chaussure ; mais il y aurait néanmoins toujours quelque avantage pour les artistes à soumettre leur œuvre au jugement du public avant qu'elle ait reçu une forme définitive sur laquelle on ne peut plus revenir. La critique pourrait de son côté, au lieu d'avoir toujours devant elle des faits accomplis, sur lesquels les discussions n'ont qu'une valeur théorique, faire œuvre de collaboration utile et émettre des idées dont les exécutants se serviraient parfois pour améliorer leur œuvre. Je suppose, par exemple, que cette épreuve ait été tentée pour les groupes et les statues qui ornent la base de l'Opéra, nul doute que devant l'opinion unanime du public l'architecte et les sculpteurs ne soient arrivés à quelque compromis qui permît de garder à l'ensemble de l'œuvre l'unité qui lui fait défaut.

La statue qui nous occupe aujourd'hui est due à M. Geoffroy-Dechaume. Il a représenté François Ponsard assis sur un fauteuil très simple, presque un escabeau, le corps légèrement penché en avant, incliné sur la main droite qui supporte la tête et tient une plume entre les doigts, attitude assez naturelle de l'homme qui va transcrire une pensée qui lui vient à l'instant dans le cerveau. La main gauche tient un rouleau de papiers. Des volumes de grande taille s'empilent sous le siége et masquent le vide désagréable que laissent entre eux les pieds du fauteuil, en l'absence de toute draperie. Les jambes sont à demi croisées. Sur les quatre faces du socle de la statue sont

gravés les titres des productions dramatiques de François Ponsard, par ordre de date : *Lucrèce, Agnès de Méranie, Charlotte Corday, Homère, la Bourse, Horace et Lydie, Ce qui plaît aux femmes, Ulysse, l'Honneur et l'Argent, le Lion amoureux* et *Galilée*. Le costume est moderne : courte redingote, pantalon droit, gros souliers, gilet bien boutonné et la rosette d'officier de la Légion d'honneur. Enfin, derrière la statue s'appuie un masque antique, dont on ne saurait dire s'il est tragique ou comique, et qui jure horriblement avec l'aspect général de la statue, qui, pour tout dire d'un mot, a l'air d'un portrait obtenu par le procédé mécanique de la photosculpture.

Nous avons en effet le regret de ne trouver à l'œuvre de M. Geoffroy-Dechaume d'autre intérêt que celui qui s'attache à l'exécution d'un portrait. Les personnes qui ont connu François Ponsard assurent que la tête est fort ressemblante et donne une idée fort exacte du modèle. Le front est dégarni, les traits sont indiqués par de forts méplats, la moustache est en brosse, et le caractère général de la physionomie est la volonté. La volonté a joué un grand rôle dans l'œuvre littéraire de François Ponsard, auquel l'inspiration facile des vrais poètes a presque constamment fait défaut. Tel que le sculpteur nous le montre, et nous venons de dire qu'il paraît avoir été exactement renseigné, François Ponsard a l'air d'un officier en retraite devenu percepteur des contributions. Ce qu'il pouvait y avoir d'ingrat dans la figure du modèle n'enlève d'ailleurs rien au mérite du sculpteur qui l'a traduite. J'entendais blâmer autour de moi le volume exagéré de la tête; il ne faut pas oublier que si le piédestal destiné à recevoir la statue est d'une certaine élévation, il devient indispensable de forcer les proportions de la tête pour qu'elle prenne, dans la perspective, la place qu'elle doit avoir dans l'ensemble de la figure. Cela est indispensable et élémentaire; M. Geoffroy-Dechaume n'a eu garde de l'oublier et il n'y aurait même pas à l'en féliciter, si quelques exemples ne nous prouvaient combien il y a malheureusement encore d'artistes parmi nous qui, en exécutant une œuvre, ne

prennent nul souci de la place qu'elle doit occuper, et travaillent toujours sous la préoccupation des effets obtenus à l'atelier.

La tête est malheureusement la seule partie que nous trouvions à louer dans la statue de François Ponsard. Le reste est simplement correct, d'une correction sans élégance, sans cette qualité qu'on appelle dans les arts « l'esprit » et qui n'est autre chose qu'une certaine habileté dans l'interprétation de la nature. Nous avons condamné d'un mot l'œuvre de M. Geoffroy-Dechaume en la comparant à une photosculpture. Art et artifice ont la même origine, et plus les procédés mécaniques se multiplient pour reproduire la nature, plus les artistes sont tenus de la choisir et de la composer. Nous eussions donc consacré à cette œuvre une simple notice, si elle ne soulevait une intéressante question, celle du costume moderne en statuaire. Avant de l'aborder, disons que la fonte de cette œuvre a été confiée à M. Barbedienne, qui veut évidemment prendre rang parmi les fondeurs qui sont capables d'exécuter les grands travaux et les plus colossales statues. Le bronze, d'un aspect un peu clair, qui tient à la multiplication des surfaces planes dans les draperies, est d'une belle apparence et la fonte est très soignée, comme était celle de la statue de don Pedro, qui a été exposée l'an dernier au même lieu. Si le ton paraît un peu trop cuivré, ce n'est pas, nous le supposons du moins, que M. Barbedienne ait employé un autre mélange que celui dont il se servit alors. Mais la statue de don Pedro, due à M. Élias Regnault, très fouillée et où les brisures étaient multipliées dans les étoffes, était d'un autre caractère que celle de François Ponsard. Les saillies y donnaient naissance à des ombres qui assombrissaient le ton du métal. Il y a là une indication pour l'avenir, et nous pensons que l'habile fondeur se rendra compte des légères modifications que peut conseiller, dans le choix du mélange mis en œuvre, la façon dont est modelée la statue que l'on doit couler en bronze.

La question du costume moderne dans la statuaire est excessivement complexe et délicate, et de celles dont il est plus pru-

dent d'exposer les éléments que d'essayer de donner une solution définitive. Quelle que soit en effet l'opinion que l'on adopte, que l'on repousse ou que l'on défende l'emploi du costume contemporain dans les œuvres sculptées, il suffit d'une œuvre de génie pour vous donner tort Ce n'est donc que timidement que nous dirons pourquoi nous en acceptons l'emploi, sous certaines modifications il est vrai, et bien que la statue de François Ponsard soit un bien pauvre argument en faveur de notre thèse.

Quel est le but que l'on se propose en élevant une statue, et que veulent, par exemple, les souscripteurs de la ville de Vienne qui ont commandé son œuvre à M. Geoffroy-Dechaume? Leur but est double. Ils veulent d'une part conserver l'image; le portrait d'un contemporain qu'ils ont connu et estimé; d'un autre côté, ils veulent encore que ce portrait sorte des conditions ordinaires de ce genre, qu'il soit autre chose qu'un souvenir de famille. Ils demandent que quelque chose retrace le génie ou le talent du modèle, car s'ils se servent du bronze pour traduire le personnage, c'est qu'ils estiment qu'il a quelque droit à l'immortalité. De là une double nécessité : reproduire le modèle avec l'*habitus corporis* que lui connaissent ses contemporains, et cependant indiquer que ce ne fut point un homme ordinaire et préciser, autrement que par des inscriptions, le genre particulier de mérite qui le distingue. En un mot, exécuter un portrait et le dramatiser. Tâche difficile, que les sculpteurs grecs avaient souvent accomplie, grâce à l'ingénieuse nature de leur esprit et aussi, il faut le dire, à des conditions spéciales de milieu.

Les Grecs, et après eux les Romains qui les ont presque toujours strictement imités, nous ont laissé trois espèces de statues : d'abord les images pieuses, dont le type était consacré par des prescriptions hiératiques, qui déterminaient également les accessoires et les attributs qu'on devait ajouter à ces œuvres, et même la couleur et la nature des matériaux qui devaient être employés à leur exécution. Ces sortes de statues furent

sans doute les premières exécutées par des artistes grecs. Puis vinrent les portraits qu'ils traitèrent avec un naturalisme excessif, serrant la nature d'aussi près que prétendent la serrer les réalistes modernes, mais tout en restant fidèles à un sentiment inné et toujours sûr dans la race grecque, le goût. L'habitude du portrait et du modèle vivant ne fut pas sans exercer une influence assez vive sur la composition des statues pieuses. On rapprocha ces types de la réalité humaine. D'ailleurs, pour les Grecs, les dieux et les hommes se confondirent presque toujours très aisément et l'anthropomorphisme est le signe caractéristique de leur aimable et regrettable religion. Une troisième espèce de statue prit alors naissance ; les demi-dieux, les héros, les hommes célèbres furent reproduits en marbre, et en même temps que leur portrait réel ou traditionnel, l'artiste émancipé s'efforça de composer des représentations dramatiques, mettant en saillie les qualités distinctives qui avaient valu au modèle la célébrité ou la déification. Hercule fut la Force et Apollon lui-même se confondît avec la représentation allégorique de la Poésie. Il faut ajouter que lorsqu'il s'agit de personnages historiques, les sculpteurs grecs ont eu cette bonne fortune de ne pas être gênés par le costume. Leur génie si net et si pratique n'eût pas conçu qu'on représentât les héros pour garder leur image à l'avenir avec d'autres habillements que ceux dont ils étaient vêtus quand ils exécutèrent les actions héroïques qu'il s'agissait de célébrer. Léonidas n'était autre chose qu'un chef de gardes nationaux et c'est dans ce costume qu'on dut le sculpter. Mais ce costume était peu embarrassant et se prêtait à ravir à la statuaire. Un casque élégant, des armes, des chaussures qui ne déformaient pas les pieds, des tuniques et des manteaux légers. Encore les artistes étaient-ils libres de n'en prendre que ce qu'il leur convenait. Les hommes grecs étaient fort habitués à se voir nus ; aux bains, à l'armée, en marche, aux exercices de la palestre, ils se dépouillaient volontiers. Ils ne connaissaient pas les pruderies modernes et leur climat ne leur imposait pas de dissimuler sous des haillons les

splendides formes de leur race. De là, la facilité pour les artistes de représenter leurs héros à peu près nus, sans choquer la vérité, et sans leur donner un aspect insolite. Si l'on veut une preuve de ces atténuations que les sculpteurs de la Grèce apportaient à la réalité, on peut se rappeler que les Grecs portaient très fréquemment des espèces de bottes. Ces bottes, rompant la ligne de la jambe, faisaient un effet désagréable ; ils ne les reproduisirent presque jamais dans leurs statues, nous donnant ainsi une indication précieuse sur la façon dont on peut tourner les difficultés que présente l'exécution d'un costume disgracieux.

Les Romains suivirent la méthode des Grecs, et dans les statues-portraits de leurs hommes célèbres, adoptèrent le costume contemporain, non sans le modifier et le simplifier un peu, et tout en dramatisant souvent le portrait, comme par exemple dans la statue de *l'Orateur*. La renaissance fut une belle époque pour les statues historiques. L'Italie est encore pleine de chefs-d'œuvre qui datent de ce moment. La plupart du temps il s'agit de représenter quelqu'un de ces condottieri qui y déployèrent, dans la politique et dans la guerre, un génie digne d'un théâtre plus grand que la ville où ils commandaient. Ces statues sont en général équestres ; le cheval au seizième siècle, où l'on ne connaissait guère les produits anglais, et où l'on se servait peu des arabes pour la reproduction, était superbe de formes et d'une ampleur qui se prêtait bien à la sculpture. Le costume également ne faisait pas difficulté, il était pittoresque et riche. Pour exécuter de belles œuvres, les grands sculpteurs en bronze florentins, milanais et vénitiens n'eurent donc qu'à copier les modèles, en ayant soin de leur donner une expression en rapport avec leur caractère habituel. Ils nous ont aussi laissé de belles œuvres.

Vers le dix-septième siècle, la statuaire historique fit une évolution considérable. Le costume cessa de s'y prêter ; les souvenirs classiques envahirent les cerveaux, et c'est de cette époque surtout que datent ces quantités de portraits de rois et de grands

personnages habillés en Romains. Les souverains sont représentés sous les traits de César, les philosophes portent le manteau de Socrate; les uns et les autres ne dédaignent pas d'y joindre une perruque avec des lauriers. C'est absurde, mais cette absurdité prit force de loi. On s'y habitua tout à fait, et Diderot lui-même, qui avait cependant dit qu'il fallait qu'une statue fût facilement compréhensible « par un homme de bon sens tout court, » s'élève contre l'emploi du costume contemporain. « Que voulez-vous qu'on fasse, écrit-il, de vos culottes, de vos vestes, de vos boutons? Et voilà une belle chose que vos perruques de Faculté et de Parlement. » Hélas! qu'aurait-il dit de nos chapeaux, de nos redingotes et de nos pantalons droits!

La statuaire moderne se trouve, en face de notre costume, dans un très grand embarras. Ce costume est laid, et il est à craindre qu'il ne subisse de longtemps aucune modification importante. En effet, s'il est disgracieux, il n'est pas incommode; il est peu coûteux, il se prête à une régularité et à une similitude qui satisfont à notre soif de démocratie égalitaire. D'ailleurs le christianisme, à force de s'infiltrer dans nos mœurs, après nous avoir appris à rougir d'être nus, nous a enseigné à avoir honte d'être beaux. Un homme qui chercherait à relever par le costume, sans tenir compte de la mode régnante, les beauté de son corps ou de son visage, qui adopterait des vêtements collants pour montrer une jambe bien prise, ou amples pour élargir ses épaules, qui chercherait à combiner les tons éclatants pour faire valoir le ton de sa barbe et de son visage, et qui renoncerait à cacher les attaches de son cou, serait profondément ridicule. C'est très fâcheux, mais c'est ainsi. En attendant les autres égalités sociales, on nous a imposé celle de la mauvaise grâce. Il faut que les artistes en prennent leur parti, et cherchent des accommodements avec les modes du jour.

Quelques-uns y ont renoncé, et ont absolument déclaré que le nu seul était compatible avec la statuaire. A l'appui de cette opinion, ils ont cité l'exemple de Canova, exécutant une statue de Napoléon tout nu, et faisant une assez belle œuvre. Encore

faut-il remarquer que la statue historique de Napoléon, celle qui a contribué à le rendre légendaire, ce n'est ni celle de Canova, ni celle qui est à l'heure actuelle sur la colonne Vendôme, où il est costumé en César. C'est la statue qui le montre avec son costume habituel, la redingote longue et le chapeau à deux cornes, costume tout à fait ridicule, mais qui ne choque pas par un effet de l'habitude. Il faut encore ajouter que Napoléon a eu par hasard, à un moment de sa vie, une figure qui rappelle les têtes antiques; il faut se souvenir que lorsque Canova l'a sculpté, on se plaisait à confondre sa personne avec une personnification du génie de la guerre, et que la rhétorique du temps se prêtait à ces mensonges : encore Canova a-t-il été obligé de modifier complètement l'*habitus corporis* de Napoléon et de lui donner un corps qui n'était pas le sien, lourd et replet, prédisposé aux infirmités qui ont joué un assez grand rôle dans son histoire. Si donc on arrive, en recourant au nu absolu, comme pour la statue de Voltaire ou celle de Napoléon, à exprimer assez facilement le caractère du héros, on tombe dans un mensonge historique, et ce qui est possible à la rigueur pour des hommes d'un génie ou d'une réputation universelle, devient absolument ridicule pour des êtres de valeur secondaire. Voyez le bel effet de lord Wellington costumé en Achille! Et quel air aurait M. François Ponsard tout nu sur son piédestal!

De nos jours l'usage de dresser des statues s'est fort multiplié. Ce que le *Misanthrope* disait déjà des éloges des journaux,

> D'éloges on regorge, à la tête on les jette
> Et mon valet de chambre est mis dans la gazette,

on peut le dire aujourd'hui des flatteries en bronze et en marbre. Il faut donc, renonçant à créer des symboles avec des personnages historiques qui ne symbolisent rien du tout, se résigner à les sculpter tels que les ont connus les contemporains.

Quand il s'agit de militaires, on s'en tire encore; les culottes collantes permettent de montrer l'anatomie des cuisses, la botte

molle n'est point disgracieuse et un grand manteau jeté sur les épaules, qui tombe jusqu'au socle et soutient la statue, forme un costume qui ne messied pas trop. La robe des magistrats est encore une ressource et leur donne un air de dignité. Mais quand on a pour modèle un simple académicien, un homme d'État ou un banquier, l'embarras est grand. David d'Angers n'y réussissait pas toujours à sa gloire et nos sculpteurs y échouent presque toujours. Nous ne voyons guère qu'un moyen de s'en tirer et ce moyen n'est qu'un compromis. C'est de « tricher » comme disent les artistes, c'est d'interpréter le costume, c'est de le choisir. Interpréter! choisir! c'est le conseil des Grecs, c'est celui de tous les grands artistes. Je prends le cas présent, la statue de François Ponsard. Le sculpteur a voulu nous donner l'image d'un poète ou d'un homme réputé tel; il fallait bien renoncer à faire de François Ponsard le symbole de la poésie moderne; il fallait aussi renoncer à l'entourer de figures allégoriques qui ne sont guère dans le goût du jour et n'auraient pas, en tout cas, trop bonne grâce à quitter l'Olympe pour l'auteur de *la Bourse*. La seule ressource laissée au sculpteur, c'était de dramatiser l'expression du modèle; il l'a fait dans la figure; il eût dû l'essayer dans le costume. Au lieu de ce gilet fermé et de cette cravate correcte, que ne l'a-t-il montré dans le déshabillé de son cabinet de travail? que n'a-t-il mis dans le costume un peu de ce désordre qui, dit-on, marche avec l'inspiration des poètes? Des vêtements amples se fussent mieux prêtés à la draperie, ils eussent aisément laissé voir un peu de feu. Il ne faut pas plus que cela pour réchauffer une œuvre. Nos sculpteurs, à notre avis, ne pouvant éviter d'employer le costume moderne, le moment est venu pour eux d'en étudier de très près les ressources si peu nombreuses. On peut encore en tirer parti, si l'on ne dédaigne pas les habiletés que les plus grands artistes ont pratiquées sans croire commettre cependant un crime de lèse-vérité contre la nature.

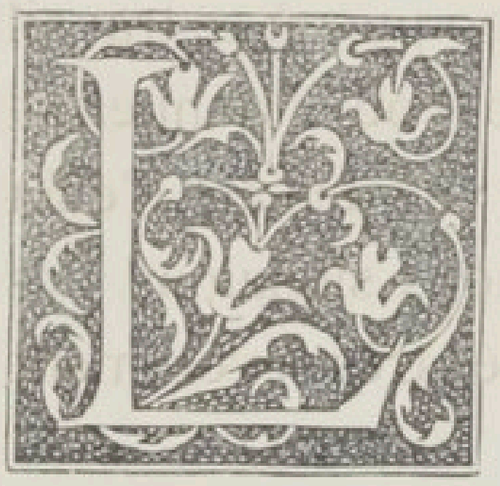
HENRY FOUQUIER.

LA PEINTURE

DANS LES ÉGLISES DE PARIS

—

I. — Sainte-Élisabeth



L'ÉGLISE Sainte-Élisabeth fut construite pour des religieuses du tiers-ordre de Saint-François; la reine Marie de Médicis en posa la première pierre en 1628. Le portail, d'une forme pyramidale assez élégante, est décoré de deux ordres d'architecture en pilastres doriques et ioniques. L'ordonnance dorique règne à l'intérieur.

Nous entrons par la porte gauche du portail : deux chapelles seulement s'ouvrent sur le flanc gauche de l'édifice, la chapelle des catéchismes et la chapelle à la Vierge. La disposition du monument est des plus simples : une nef et deux collatéraux sans travées ; le maître-autel est arrangé à la romaine à l'extrémité de la nef et les collatéraux font sans interruption le tour de l'église.

La chapelle des catéchismes, la première à main gauche en

entrant, renferme trois peintures : toiles mi-sphériques d'environ dix pieds de diamètre, encastrées sur châssis, dans les murailles : 1° *Jésus au désert, suivi d'une grande multitude*, par M. A. Hesse (1852). Cette composition fait honneur à l'artiste ; la couleur est blonde et gaie, le ciel est fluide, l'air vit, l'horizon fuit, le lac de Tibériade se voit au loin dans une perspective poétique; le geste du Christ est noble ; le fanatisme et la foi se lisent sur les physionomies de ceux qui entourent le Sauveur. Sur le premier plan, Madeleine s'est assise aux côtés du Christ ; auprès se tient une femme qui presse son enfant dans ses bras. Ici malheureusement, l'artiste trahit ses faiblesses. Le corps de l'enfant n'est pas fait d'os et de muscles, il cède sous l'étreinte de la mère comme une poupée de linge : des chairs molles et flasques désagréables à voir.

2° Un *Sinite parvulos* de M. A. Roger (1848), toujours un peu criard, se recommande cependant par deux têtes fort remarquables : une figure de disciple austère et noble, et une tête de femme rousse dans le sentiment le plus pur de l'école vénitienne. M. Roger a peint, parmi les enfants qui entourent le Christ, un petit nègre. La question des noirs était, à l'époque où ce travail a été exécuté, à l'ordre du jour. M. Roger a voulu donner sa note. L'idée était ingénieuse; mais, au point de vue de l'art, l'effet n'est pas heureux. C'est avec plaisir que nous signalons des peintures de ces artistes que nous avons jugés très sévèrement en autre part.

3° Le troisième tableau représente *Jésus enfant au milieu des docteurs*, par M. Emile Lafon (1851). Nous n'aimons pas, tout en la trouvant fort bien réussie en soi, la grande figure vêtue de rouge au premier plan à droite. Elle est orgueilleuse, déplaisante et théâtrale. Elle nous gâte la composition qui est parfaitement comprise et disposée et témoigne de fortes études. L'étonnement des vieillards en entendant la sagesse parler par la bouche d'un si jeune enfant est rendu avec un grand bonheur de gestes et d'expressions, ils se regardent les uns les autres, se parlent à voix basse, paraissent croire à peine au témoignage de leurs

oreilles; les physionomies sont vraies et animées. Çà et là les têtes font groupe sans confusion. Chacun prend part à la scène dont l'enfant-Dieu est le centre. Tous se sont levés et l'entourent à l'envi pour l'entendre mieux, sans souci de la gravité du lieu. Lui est assis calme et serein, avec cette assurance limpide qui est un des charmes et des mystères de l'enfance, et continue à parler sans se troubler. L'artiste le représente blond, les cheveux bouclés, avec de grands yeux bleus qui reflètent l'infini : il est d'une beauté idéale, un peu moutonnière cependant. Au fond de la composition on voit, descendant vitement les marches de l'escalier d'entrée, saint Joseph et la Vierge qui, après avoir cherché l'enfant tout le jour, le trouvent enfin. Il y a dans cette peinture un grand sentiment de force et de puissance. C'est une œuvre voulue, pesée, pensée, faite et en tous points remarquable.

Sur l'autel, au fond de la seconde travée que nous rencontrons en remontant le collatéral, est un grand tableau qui mesure seize pieds de hauteur sur douze de largeur, peint par Blondel, membre de l'Institut, en 1819, *Sainte Élisabeth, reine de Hongrie, déposant sa couronne devant l'image de Jésus-Christ*, tableau qui a figuré au Salon de 1824. Cette peinture est l'œuvre d'un praticien banal, qui ne se doutait pas de la forme, habitué à travailler de chic et à puiser ses ressources dans les accessoires faciles et vulgaires.

Œuvre sans accent, sans méditation, chose peinte sans enthousiasme et sans art, cette toile nous inspire un sentiment profond d'ennui et de tristesse, celui que l'on éprouve devant le spectacle de la médiocrité et de l'impuissance. Nous devons croire cependant que les artistes de 1830 aimaient la peinture et le talent de Blondel, puisque de telles œuvres ont mené l'auteur à l'Institut.

Le devant d'autel est peint en émail, sur lave, dite pierre de Volvic, par Abel de Pujol (1830). Nous regrettons que l'auteur ait pris soin d'assurer une durée inaltérable à ses trois Vertus théologales, qui ne sont que de ridicules caricatures.

A gauche de l'autel, contre les fenêtres murées, sont deux toiles marouflées de M. Serrur (1842).

Les parois de l'hémicycle sont ornées de quatre peintures murales mi-sphériques mesurant douze pieds de rayon.

1° Les *Sacrements*, par Jourdy (1847). Nous ne connaissons rien d'attristant comme ces peintures, qui ne sont ni bonnes ni mauvaises, qui n'ont la vertu de vous inspirer aucun sentiment ni de blâme ni d'approbation. On passe devant, on constate la peinture comme une manière d'être du mur qu'elle décore, et l'œil erre indifférent sur le sujet, mais n'est pas sollicité par l'expression d'une idée. L'artiste n'a, du reste, rien cherché au-delà de la représentation du fait. Le baptême, la pénitence, l'eucharistie, la confirmation, le mariage, l'ordre et l'extrême-onction sont figurés par la représentation des actions de la vie pour lesquelles ces sacrements sont exigés par l'Église. Il était difficile de tirer grand parti d'un pareil sujet si l'on ne voulait pas recourir au symbolisme, aussi l'œuvre de Jourdy amusera les yeux d'un enfant, mais ne supportera pas l'analyse. C'est régulier, c'est exact, c'est correct, pas de grosses erreurs, mais non plus de qualités remarquables. C'est bien ainsi qu'on baptise, qu'on se confesse, etc., etc.; mais alors que tout cela signifie-t-il?

La peinture voisine, de M. Bézard (1849), est une œuvre un peu froide qui ne manque cependant pas de qualités : *les sept OEuvres de Miséricorde,* donner du pain à ceux qui ont faim, des vêtements à ceux qui sont nus, désaltérer ceux qui ont soif, visiter les prisonniers, racheter les captifs, soigner les malades, accueillir les voyageurs, les orphelins, et ensevelir les morts. Nul doute qu'un maître du seizième siècle eût pris le parti de faire un grand tableau principal de la plus saillante et de la plus chrétienne des vertus de miséricorde, reléguant les autres sur des plans successivement éloignés, et nous aurions eu alors quelque chose à regarder, mais ici l'artiste se renfermant étroitement dans la donnée du programme, a groupé, l'un à côté de l'autre, autant de

tableaux qu'il y a d'œuvres, chacun bien en soi, mais sans relation entre eux; il en résulte une œuvre disparate et faible, peu harmonieuse, sans portée et sans élévation. Certes, la femme qui couvre deux enfants nus est bien dessinée et bien peinte et fournirait à elle seule le sujet d'une toile ; la jeune fille qui soutient le vase auquel se désaltère un mendiant est d'une belle tournure et rappelle même les modèles antiques ; la scène où, sur le seuil de sa maison, une vieille accueille un pèlerin et sa compagne, fournit un épisode gracieux, mais quelques pierreries jetées pêle mêle ne forment pas un bijou si l'art et la pensée de l'orfèvre ne les font vivre et valoir en les sertissant. M. Bézard s'est montré dans cette composition plus ouvrier qu'artiste. La procession des jeunes filles vêtues de blanc qui rendent les derniers honneurs à une de leurs compagnes, au fond du tableau, est traitée dans un style archaïque qui jure avec celui des autres groupes. Nous avons eu occasion de signaler à Saint-Eustache une chapelle du même auteur qui ne mérite que de sincères éloges.

A côté, M. Guermann Bohn a peint (1847), une vaste composition d'un mysticisme fade et langoureux. Il n'y a aucune discrétion à solliciter ainsi l'esprit du spectateur qui se met à la torture pour comprendre.

L'artiste a pris soin cependant d'indiquer, au-dessous de la décoration, le texte sur lequel elle est inspirée : *Beati pauperes, beati mites qui lugent, beati, etc., etc., quoniam est eorum regnum cœlestium*. Au lieu de lui servir, cette aimable précaution tourne contre lui, car en nous enseignant ce qu'il a voulu représenter elle nous démontre clairement ce qu'il n'a pas su exprimer : une sorte de Gretchen repentante accostée de deux enfants, un guerrier, le flanc ouvert par une effroyable blessure, un vieillard enchaîné, un agonisant ; au second plan, un roi sur une sorte de trône en pierre auquel un dignitaire de l'Église, un pape, sur un trône semblable, fait face ; des femmes qui filent, des enfants qui lisent, au dernier plan, n'offrent à nos yeux qu'un chaos inintelligible au milieu duquel le Dieu qui

apparaît dans les cieux entr'ouverts n'apporte aucune lumière. Cette peinture n'a pas, comme celle de Jourdy, un mérite réel d'exécution que l'on puisse louer. La couleur est terne et maigre, les contours sont mous et indécis. La pensée de l'artiste, en voulant s'élever aux hauteurs de la spéculation chrétienne, s'est perdue dans un gâchis sentimental et insignifiant.

M. Adolphe Roger a pris bravement son parti d'artiste terre à terre dans le *Jugement dernier* (1848) qui forme la quatrième et dernière peinture de l'hémicycle. Ce sujet terrible n'a rien dit à son imagination. A défaut de la foi qui n'est plus de notre temps, la poésie, ses souvenirs, son éducation d'artiste auraient dû le conseiller mieux.

A voir quatre diables rouges agrémentés de reptiles qui semblent émerger d'un four incandescent, quelques rois, princesses et moines qui montent au ciel où trône, sur l'arc-en-ciel, un Christ vêtu de blanc, on croit assister, dans la coulisse, à une répétition en famille pour la cérémonie du grand jour. M. Roger aurait dû imiter la modestie d'un artiste moderne, célèbre et vivant encore, qui, chargé de peindre, dans la cathédrale de Strasbourg, un jugement dernier, a décliné ce redoutable honneur. L'impuissance ici mène au burlesque, et burlesque en effet est la peinture dont nous nous occupons.

Au-dessous de la décoration de l'hémicyle règne une boiserie dans laquelle sont encastrés cent petits panneaux, en chêne sculpté, représentant des sujets de l'ancien et du nouveau Testament mis en présence, le nouveau établissant l'accomplissement des prophéties de l'ancien.

Ces bas-reliefs, d'un travail intéressant du seizieme siècle, proviennent, dit-on, d'une église d'Arras.

Au-dessus du maître-autel, sur la voûte qui s'arrondit en cul de four, une peinture sur fond d'or représente le *Ravissement au ciel* de sainte Élisabeth, patronne de l'église. Avant de quitter le monument, nous regardons à droite de la porte d'entrée, dans la chapelle des fonts, une cuve baptismale, en marbre sculpté, datée de 1654.

II. — Saint-Gervais et Saint-Protais

La construction de l'édifice actuel remonte à la fin du quinzième siècle : l'inscription gothique placée dans le collatéral du chœur, qui rappelle que l'église fut dédiée en 1420, provient, sans aucun doute, d'une église sous le même vocable qui a précédé immédiatement celle que nous voyons aujourd'hui.

Presque jusqu'à nos jours, les abords du monument furent encombrés de constructions de toutes sortes : échoppes, boutiques, maisons comme on en voit encore autour des vieilles cathédrales. De récentes démolitions ont dégagé le portail. Ce portail, de style grec, n'a aucun rapport avec l'architecture générale de l'église qui appartient à la période ogivale; il se compose des trois ordres superposés : le dorique, l'ionique, le corinthien. De loin il présente une perspective architecturale assez remarquable, mais on est bien revenu de l'admiration que cette œuvre inspirait au dix-septième siècle.

L'église est cruciforme; les croisillons servent de chapelles et n'ont point de portails; la maîtresse voûte est remarquable par sa hauteur que les proportions étroites du vaisseau font paraître plus grande encore. L'ogive règne à l'intérieur, les collatéraux sont simples, des travées les bordent dans tout leur développement; les piliers fasciculés s'élèvent d'un jet jusqu'à la voûte et ne portent point de chapiteaux. Les portes d'entrée conservent encore leurs anciens vantaux sculptés de palmes et de draperies.

A l'intérieur, au-dessus du tambour de la porte qui fait face au collatéral droit, est une copie de la Descente de croix de Rubens, dans les proportions de l'œuvre du maître, par M. Mo-

rain (1845). Cette copie nous rend assez bien l'effet d'une superbe page de poésie déclamée en « fouchtra majeur » par un descendant de Vercingétorix. Faire des copies, les maîtres eux-mêmes ont essayé quelquefois ce jeu-là; à défaut du parfum de l'original, on y trouvait la saveur de leur génie propre, mais une mauvaise copie faite par un peintre médiocre n'est que le cadavre sali du chef-d'œuvre.

La première travée ne présente rien d'intéressant, un mauvais rétable par Smith (1842). La seconde possède un Christ en croix de l'école flamande, de la fin du seizième siècle, d'une exécution remarquable. La travée suivante renferme une peinture allégorique du dix-septième siècle, d'une couleur assez séduisante.

La quatrième travée, dédiée à sainte Catherine, est décorée par M. Gendron (1861-1863). Ces peintures sont sur toile marouflée. Sur la paroi droite, vis-à-vis de l'autel, deux compositions : *Sainte Catherine devant l'empereur*. La sainte, debout, une croix à la main, explique et défend sa foi en présence des docteurs. La scène se passe dans une basilique qui fournit un cadre pittoresque et intéressant au sujet. La figure de l'empereur est d'un bel effet, sainte Catherine est noble et passionnée, et les draperies de son vêtement blanc sont traitées avec élégance.

Au-dessous, *Sainte Catherine dans sa prison*. La sainte, étendue sur le grabat de son cachot, dort d'un sommeil calme, la veille peut-être de son martyre; une lueur divine l'éclaire. L'impératrice, accompagnée d'un des préfets du palais, a pénétré secrètement dans la prison. Tous deux restent saisis d'étonnement et d'admiration à l'aspect de la jeune fille, et la légende ajoute qu'ils se firent chrétiens l'un et l'autre. M. Gendron s'égare dans les détails; les petites exactitudes le touchent plus que le sujet lui-même. Ici, il a pris à tâche de rendre dans un étroit espace trois effets de lumière : la clarté divine, qui entoure comme d'un limbe le corps entier de la jeune fille, le foyer rougeâtre d'une lanterne, et le jour blanc et froid qui pénètre à tra-

vers les barreaux du soupirail et prend les personnages à dos. Il en résulte un galimatias.

Ces deux toiles sont peintes dans une gamme noire ; elles ont l'aspect luisant de vieux tableaux revernis, tandis que sur la paroi opposée, la peinture est d'un gris clair. Nous avons lieu de nous étonner que dans une même chapelle, l'artiste ait osé commettre ce gros péché contre les lois de l'harmonie. *Sainte Catherine ravie au ciel* est une peinture confuse, amalgamée de bras, de jambes, d'ailes, de têtes et d'attributs sans destination fixe. Six grandes figures symboliques, d'une élégance glaciale, complètent la décoration : l'eucharistie, la religion, la sagesse, la pureté, le martyre et la récompense.

A hauteur d'homme, sur les panneaux de la boiserie, sept petites peintures, attribuées à Franck (dix-septième siècle), retracent divers épisodes de la vie du Christ, depuis sa naissance jusqu'à sa mort ignominieuse. Les négligences du dessin et la vulgarité grotesque des types sont rachetées par l'habileté de la composition et l'éclat lumineux du coloris.

La chapelle du Saint-Esprit occupe le croisillon droit; elle est ornée d'un grand tableau de M. Couder (1819); il mesure quinze pieds de hauteur sur dix de largeur : *Saint Ambroise refusant l'entrée du temple à l'empereur Théodose, souillé du massacre des habitants de Thessalonique*. Cette peinture est rouge et vulgaire, l'aspect en est raide et disgracieux; le sujet est composé sans élévation, le mouvement du saint évêque est banal, sa physionomie insignifiante n'est pas celle d'un homme qui ose braver le puissant empereur, sachant bien qu'il joue sa vie à une telle audace. Théodose se prosterne comme un frère de la doctrine chrétienne devant son supérieur; les quelques gardes qui forment son escorte sont empruntés à l'armée de l'Odéon les jours de répertoire classique. Il n'est pas jusqu'aux deux enfants de chœur qui suivent saint Ambroise, qui n'abusent de la permission d'être laids.

La travée suivante, la première de l'abside, renferme deux tableaux : une *Décollation de saint Jean-Baptiste* qui pourrait

bien être de Claude Vignon, l'artiste favori de Louis XIII et de Richelieu, au commencement du dix-septième siècle, et un *Ecce Homo* de Rouget (1819).

La *Décollation* nous semble appartenir à l'école française malgré qu'on y sente fortement l'influence du Caravage. Ce petit tableau mesure 6 pieds de largeur sur 4 de hauteur. Quel qu'en soit l'auteur, c'est une œuvre magistrale : saint Jean est à genoux devant un billot, la scène se présente de profil, les mains du saint sont liées derrière son dos par une corde dont un aide-bourreau tient l'extrémité, tandis que le bourreau, appuyant d'une main la tête de la victime sur le billot, lui scie tranquillement le col avec un couteau ; un sillon rougeâtre de chaque côté duquel le sang déborde, indique que le couteau pénètre dans les chairs et le sang goutte à terre où il forme de petites mares. A voir cette boucherie on se sent mal aux dents et au bout des ongles. A gauche, Hérodiade accompagnée d'une servante qui porte un plat attend cette tête que son royal amant vient d'accorder à la danse lascive de Salomé. Tous ces détails sont dramatiques et d'une réalité saisissante. Le bourreau est une large et pittoresque figure de coquin, à la stature colossale, aux bras musculeux, un ancien boucher, sans doute, qui égorge un homme avec le même sans-souci qu'il met à saigner un porc ou un mouton. Hérodiade ou Salomé, vêtue d'un costume de fête, attend avec un plat en faïence commune, un plat de cuisine, dernier outrage au malheureux qui a osé reprocher à Hérode ses débordements avec la courtisane. Le groupe des deux femmes se détache sur une échappée de ciel rouge et bleu comme sont les soleils couchants du Titien. Nous voudrions pour beaucoup que cette toile, enlevée de l'église, fût portée au Louvre où sa place est désignée à côté d'œuvres de maîtres. Le moindre petit saint bonhomme à la groseille ferait bien mieux l'affaire des dévotes.

Au-dessus, l'*Ecce Homo* de Rouget (1819) supporte péniblement, malgré sa grande taille (14 pieds de hauteur sur 9), ce petit voisinage. Nous sommes en pleine école de David, moins

la pureté du dessin ; c'est une peinture sculptée emphatique et théâtrale, un Christ gras et dodu, sans douleur, sans intelligence, sans poésie, un véritable Hannon, quelques têtes de modèles barbues et vénérables, quelques jolies femmes. Certes, ces gens-là n'auraient pas préféré Barabbas à Jésus le roi des Juifs. Ce sont de paisibles badauds du premier empire, regardant à la fête de saint Cloud l'exhibition d'un tableau vivant.

Les murs de la chapelle voisine, dédiée à saint Jean-Baptiste, sont ornés de trois compositions sur toile marouflée par M. Brune (1865).

Sur la paroi gauche, *Prédication de saint Jean au désert*. Cette toile est vide, l'artiste aurait pu la meubler davantage ; il nous dira peut-être qu'il a suppléé à la quantité par la qualité, car ses personnages sont élégants, de bonne compagnie, vêtus à la dernière mode de l'empire d'Auguste. Soit, pour un Décaméron cela nous satisferait, mais alors le Boccace n'est plus dans le style. Il est lourd, massif, et pose mal, quel que soit le personnage qu'il doive jouer.

Il n'y a pas grande unité dans la chapelle de M. Brune. Tout à l'heure nous étions au désert avec les costumes du bas empire romain tant soit peu bâtardés d'arabe, nous voici maintenant au dix-huitième siècle, à en juger d'après l'habillement du bourreau vêtu comme un maître de ballet dans une comédie de cette époque. Nous ne croyons pas qu'il se soit écoulé tant d'années entre la prédication de saint Jean et sa mort. Le bourreau est une figure manquée : il décapite avec un sabre de fantaisie et, si habitué qu'un homme soit à ce métier, il est indécent de lui voir tant d'aisance et de désinvolture. Ajoutons que saint Jean tourne la tête vers le spectateur, ce qui certainement va faire faire de mauvaise besogne à l'exécuteur. Pourquoi dans le coin de la prison ce guerrier empanaché, un croisé ou un saltimbanque? Mengin devrait comprendre que le moment est mal choisi pour venir offrir ses crayons.

La tête de saint Jean apportée à Hérodiade nous transporte en pleine renaissance. Deux groupes partagent la composition

en deux parties égales et égarent l'œil du spectateur. D'un côté le roi sur son trône; Hérode porte une longue aigrette à son turban : décidément c'est un tic. A l'autre extrémité Hérodiade semble descendre d'un perron; devant elle se prosterne un homme qui lui présente, sur un plat, une énorme tête bien propre, bien peignée, bien *parée*. Nous voudrions que les personnages présents à cette scène fussent plus animés et témoignassent par leur attitude et leur expression qu'ils y prennent part. Tout en admettant qu'à cette époque un plat de tête humaine fût un mets ordinaire qui n'étonnait plus, au moins la dimension du morceau devrait leur arracher un cri de surprise ou un geste d'admiration. Hérodiade elle-même fait une petite moue dédaigneuse. Quand Titien a traité ce sujet, il nous a fait une belle créature aux chairs sensuelles, à la crinière léonine, la meule du pressoir de l'abrutissement, une femelle fauve, dont l'aspect seul explique les haines sauvages et les caprices sanglants; mais cette petite femme chiffonnée, étriquée en son corsage tout gonflé d'artifice, comme on en voit par mille au boulevard Saint-Michel, est déplacée dans ce cadre.

Une superbe verrière attribuée à Jean Cousin, ferme la fenêtre de cette chapelle. Cette verrière est un monument unique à Paris et mérite de nous arrêter. Le sujet représente le *Jugement de Salomon,* le champ est vaste, la composition artistement dégradée, la perspective juste, le mouvement souple et les contours étudiés. On sent dans les têtes et les costumes l'influence de Raphaël et de l'école italienne, ce qui indique un grand mouvement dans une branche de l'art qui jusque-là était resté obstinément gothique. Il y a quelques années cette composition fut restaurée, on l'attribua alors à Pinaigrier, dont le nom fut écrit dans un cartouche au bas du tableau. Nous croyons à une erreur et nous verrons dans la chapelle de la Vierge des vitraux authentiques de Pinaigrier qui procédait tout autrement. Charles Lenormant, en 1828, dans une étude sur la peinture sur verre, attribue aussi cette dernière à Jean Cousin, et les auteurs anciens qui ont écrit sur Paris sont unanimes à cet égard.

La chapelle Sainte-Geneviève est ornée de peintures murales exécutées à la cire par M. Auguste Glaize (1863).

A droite, *Sainte Geneviève arrêtant Attila sur la route de Paris*. Cette composition séduit par l'harmonie et l'éclat des couleurs. La figure du Hun, à la tête horrible et puissante, est habilement conçue et pittoresquement campée : les quelques cavaliers qui l'accompagnent forment un groupe original. Quelques pas en avant du cheval du guerrier, sainte Geneviève est à genoux dans l'attitude de la prière, les yeux levés au ciel avec ferveur. A sa voix descendent d'en haut, visibles sans doute pour elle et pour le roi seulement, trois anges aux ailes diaprées. Surpris par cette vision, le barbare n'ira pas plus loin. La scène se passe en vue de Paris, la Seine coule au second plan et l'on voit au loin les murs et les constructions de Lutèce qui se détachent sur un lumineux coucher de soleil.

Au-dessous, une composition beaucoup moins réussie : *Sainte Geneviève délivre des prisonniers* que Childebert allait faire périr. Le roi est sur son trône, dans un costume rouge peut-être trop moderne : les prisonniers, au pied du trône, sont déjà livrés au bourreau. Il nous paraît que sainte Geneviève s'y prend un peu tard pour demander la grâce des deux malheureux dont l'un a déjà la tête sur le billot, tandis que l'autre gît à terre bras et jambes liés. A gauche, sainte Geneviève se détourne de ce spectacle avec une horreur banale et déplacée ici. Sa posture n'a rien d'une suppliante qui veut arracher deux victimes à la férocité d'un maître tout-puissant. Elle semble le gourmander, mauvais moyen pour amadouer une bête sauvage, et ne paraît tenir que médiocrement à la grâce qu'elle vient solliciter.

Les deux autres peintures, sur la paroi opposée, sont des allégories à la gloire de la sainte, dont il nous est difficile de percer le sens. Au-dessus de l'autel, la châsse de sainte Geneviève est enlevée au ciel par des anges. Dans la partie supérieure de la composition sont deux figures parfaitement réussies, une vieille femme qui tient un enfant par la main. On voudrait détacher ce

petit groupe épisodique qui, par le sentiment et l'habileté, nous plaît mieux que la peinture tout entière. Sur la droite de l'autel, on voit, autour d'un lampier chargé de cierges allumés, un essaim envolé de la Cour des Miracles, des indigents, des estropiés, des paralytiques, des affamés, hommes, femmes, enfants. Tous sont à genoux dans les poses bizarres que leur permettent leurs infirmités. Au-dessus du lampier plane un ange. Cette chapelle est néanmoins l'œuvre d'un artiste original et consciencieux, comme nous voudrions en rencontrer plus souvent.

Les peintures modernes les plus remarquables de l'église sont, sans contredit, celles de la chapelle dédiée aux deux saints patrons du temple. La travée présentait trois grandes surfaces à décorer. M. A. Hesse les a couvertes de fresques d'une ampleur magistrale (1863). L'artiste, il est vrai, se trouvait, pour mener à bien son travail, dans des conditions exceptionnellement favorables. Les magnifiques tableaux de Lesueur et de Philippe de Champagne lui fournissaient des documents précieux, mais c'est déjà un mérite peu commun d'avoir su s'inspirer à de pareils maîtres. L'œuvre de M. Hesse est bien loin d'être un plagiat : l'artiste a profité des indications principales, et l'ampleur de la composition et la noblesse du style sont les fruits certains qu'il a su tirer de l'étude de ses devanciers. Il faut encore louer l'auteur d'avoir rejeté le moyen terme de la peinture à la cire et d'avoir affronté franchement les difficultés de la fresque ; aussi son œuvre a-t-elle une fraîcheur, un éclat, une maestria qui font pâlir les chapelles voisines. Il semble que cette décoration donne de l'air et de l'espace à la travée.

A gauche, *saint Gervais et saint Protais refusent de sacrifier aux faux dieux*. Le tableau de Lesueur sur ce sujet ornait autrefois la nef de l'église : il est maintenant au Louvre. Dans la toile du maître les deux chrétiens sont amenés devant l'autel de Jupiter, au pied de la statue du dieu. M. Hesse a pris le drame quelques instants plus tard : les jeunes gens ont refusé de faire des libations en l'honneur du faux dieu et s'apprêtent à

marcher ensemble à la mort. La scène se passe, comme dans le cadre du Louvre, sous un portique majestueux qui fait sans doute partie du palais d'Artase que l'on voit assis à gauche, sur une sorte de tribunal en pierre. Au premier plan un vase d'or entouré de fleurs, destiné à recevoir le sang de la victime. A gauche un victimaire dont on n'aperçoit que le bras appuyé sur le cou du taureau destiné au sacrifice. La figure du grand-prêtre nous paraît empruntée de toutes pièces à Lesueur. L'expression des jeunes chrétiens est trop accentuée; l'amour de la patrie, et encore à certaines époques glorieuses, peut seul inspirer de semblables enthousiasmes. Les personnages accessoires sont chacun bien à sa place, parfaitement groupés et prennent à l'action un vif intérêt.

Ces faits se seraient passés sous l'empereur Dioclétien, puis on perdit bientôt le souvenir des deux martyrs et celui de l'endroit ou ils avaient été ensevelis. Mais vers l'an 386, saint Ambroise, évêque de Milan, ayant eu en songe la révélation que les corps avaient été déposés dans la basilique des saints Félix et Nabor, fit ouvrir la terre et les découvrit dans un complet état de conservation. *L'Invention des corps des deux saints*, tel est le sujet de la seconde peinture qui fait face à celle que nous venons de voir. Philippe de Champagne, dans un tableau exécuté pour l'église, traitait le même sujet. Cette toile est maintenant au musée de Lyon, mais les tapisseries que l'on accrochait autrefois dans la nef, les jours de grande fête, passent pour être la copie exacte des tableaux de Champagne, de Lesueur et de Bourdon. M. Hesse a pu avoir connaissance de ces tapisseries qui gisent maintenant roulées à terre, sur un sol humide, dans la première travée du collatéral droit. L'administration est impardonnable de les laisser perdre, malgré les avances que lui a faites le curé autorisé du conseil de fabrique, pour en provoquer l'échange contre *le grattage à neuf* des murs intérieurs de l'édifice ! M. Hesse nous transporte dans la basilique de Milan où l'évêque assisté de son clergé contemple les corps des martyrs qui viennent d'être mis au jour, et parfaitemeut reconnaissables.

La voûte s'entr'ouvre et laisse voir dans le ciel les corps spirituels des deux saints.

La translation des corps de saint Gervais et de saint Protais complète la décoration de la chapelle. Ici encore l'artiste avait pour s'aider le tableau de Champagne qui est dans les galeries de notre musée, aussi sentons-nous dans cette troisième peinture comme l'impression du grand maître du dix-septième siècle. Pour l'artiste contemporain c'était plus qu'un droit, c'était un devoir. Cette étude devait être pour lui comme la veillée des armes. Les corps étendus l'un à côté de l'autre sont portés, visages découverts, par les rues d'une belle ville dont l'architecture fournit au tableau un fond grandiose. Sur le passage des saintes reliques des miracles s'accomplissent ; une aveugle recouvre la vue, une malade la santé; une mère tenant dans ses bras son enfant mort, le voit revenir à la vie et l'expression de sa joie tient de la folie. Cet épisode est traité avec beaucoup d'âme, M Hesse a remplacé par l'aveugle qui recouvre la vue, l'anathème frappé de cécité du tableau du maître flamand.

Cette chapelle est une œuvre complète : elle place son auteur au premier rang des artistes, rares aujourd'hui, qui comprennent la grande peinture décorative et religieuse dans ses rapports avec l'architecture. Nous devons regarder dans cette même chapelle le tombeau en marbre du chancelier Letellier par Hurtrel et Mazeline, sur les dessins de Philippe de Champagne; les deux grandes figures assises sont d'une élégance et d'une souplesse ramarquables.

Nous retombons bien bas, dans la travée de l'abside, consacrée à la Vierge et décorée par M. Delorme (1843). Cette chapelle forme un oratoire charmant éclairé par cinq fenêtres à meneaux flamboyants fermées par des vitraux de Pinaigrier, représentant la légende de sainte Anne, de saint Joachim et de la Vierge. Les teintes fondamentales de ces vitraux sont les blus belles du monde et les plus variées, et les ombres placées avec art n'en dérobent jamais l'éclat. Les têtes et les nus mo-

delés légèrement sur un fond limpide conservent un ton argentin qui supplée à l'éclat naturel des carnations. Les draperies luttent d'éclat avec le paysage et tous les tons poussés au plus haut degré de vigueur se lient et se font mutuellement valoir par une harmonieuse opposition. Quelques panneaux ont été refaits à la manufacture de Choisy-le-Roi (1845) ; ils se distinguent facilement des autres par un dessin moins ferme et des tons moins vigoureux, mais l'ensemble reste néanmoins d'une grande harmonie. Dans les mains d'un artiste fin et distingué, cette chapelle serait devenue une petite merveille, mais les peintures de M. Delorme sont tristes et banales : quatre gros sujets à l'entrée : Une *Annonciation,* une *Visitation,* une *Vierge à l'enfant Jésus* qu'adore un petit saint Jean, rien de Raphaël, et une *Apothéose de la Vierge.* Aux côtés de l'autel six grandes figures debout, d'un style lourd et d'une couleur cuite, représentent les vertus chrétiennes.

A l'extrémité du collatéral gauche, non loin de la porte de la sacristie, est appendu au mur un Christ en bois de M. Préault (1849). Cette sculpture, qui mesure environ six pieds de proportion, est une œuvre fort intéressante de haute fantaisie qui a soulevé de violentes discussions. Le Christ se tord sur sa croix dans toutes les angoisses de la douleur, comme un misérable vulgaire qu'aucune idée ne soutient. Ce n'est pas un Dieu, c'est un homme crucifié. Quoi qu'il en soit, c'est une anatomie parfaitement étudiée et audacieusement traitée.

Vis-à-vis, un tableau de M. Dubufe (1824), *Jésus marchant sur la mer,* hauteur 10 pieds 6 pouces, largeur 16 pieds. On s'étonne de rencontrer ici l'auteur de *Souvenirs et Regrets* et de tant de médiocres portraits-modes des jolies Mmes X., P., B. Reconnaissons d'ailleurs les mêmes qualités qui ont fait la fortune des portraits de l'artiste : mollesse de contour, faiblesse de couleur, pauvreté d'anatomie. Son Christ ressemble à un abbé frisotté, un blondin de boudoir qui entre dans un salon : il s'avance sur les flots avec un air sautillant et précieux, à l'encontre de la barque que nous supposons dans le coin à gauche.

A droite, dans le collatéral, est un joli tableau de l'école de Mignard : l'*Enfant prodigue,* d'une couleur agréable et d'une naïveté amusante, par la manière dont on comprenait l'Orient à cette époque.

Au-dessus de l'autel de la Compassion, dont les deux anges adorateurs, d'une grande élégance, sont dus au ciseau de Guérin (dix-septième siècle), une vaste toile marouflée de Mme Narblin (1865) représente les *Sept œuvres de Miséricorde.* La couleur de cette peinture, habilement dessinée et laborieusement composée, nous semble froide. Trop de figures remplissent la toile, et il faut un véritable travail d'attention pour séparer et comprendre chaque groupe.

Cette manière de caveau sépulcral qui occupe presque la moitié de la composition achève d'ôter à la toile le peu d'attrait qu'elle possédait déjà. Un artiste devrait avoir conscience de la nature de son talent et ne pas chercher à exécuter des œuvres qui ne paraissent pas dans son diapason. Le public n'a rien à gagner à ces essais et l'artiste a tout à perdre en les rendant publics.

Dans la chapelle au fond, à droite de l'autel, un tableau de M. Guichard (1846), 8 pieds de hauteur et 5 de largeur, représente Moïse frappant sur le rocher d'où il fait jaillir l'eau. Cette toile est d'un dessin élégant, d'une jolie couleur, mais pauvre de composition et d'un intérêt plus que médiocre.

Descendons le collatéral jusqu'au transept où nous voyons, dans la chapelle Saint-Denis, un beau tableau de Heim (1819) : *Martyre de sainte Juliette et de son fils saint Cyr* (hauteur 18 pieds, largeur 12). La peinture est élégante, ferme et d'une couleur chaude et lumineuse; le dessin et savant et souple. C'est une de ces œuvres, comme nous en voyons rarement, destinées à passer un jour de l'église au musée. La sainte, vêtue d'une tunique blanche, est étendue sur un chevalet : des bourreaux la frappent violemment avec des cordes : elle lève vers le ciel de grands yeux noyés de larmes pour lui demander ou la force de supporter tant de souffrances ou d'épargner son tout

jeune enfant qui est aussi entre les mains des bourreaux. Le visage de sainte Juliette est des plus jolis et la douceur et le charme de son expression douloureuse attendriraient toute autre bête féroce qu'un homme. Cependant les coups de fouet continuent à tomber. Peut-être les bourreaux sont-ils bien jeunes pour accomplir sans faiblesse une si pitoyable besogne sur un corps jeune et beau : leur attitude, du reste empreinte d'une certaine noblesse, jure avec le métier qu'ils font. Nous n'aimons pas non plus ce préteur qui, sur son tribunal d'où il préside au supplice de la mère, se charge d'assommer lui-même, à coups de poing, le petit saint Cyr. La légende donnait peut-être ce détail, mais il appartenait à l'artiste de le modifier. Ce brutal qui frappe à coups redoublés sur un enfant qui, certes, n'a pas l'âge encore de s'entêter dans une croyance, vous soulève cœur.

Au-dessous de ce tableau une vieille peinture sur bois, de l'école allemande, divisée en neuf compartiments, retrace les principaux faits de la Passion. C'est une œuvre grossière et naïve dont les personnages portent le costume de la fin du quinzième siècle, et qui n'a d'autre mérite que celui de la curiosité, en dépit du nom magnifique inscrit sans vergogne sur la bordure : *Albert Durer*, 1500. Un rideau vert, à l'instar de ce qui se pratique dans les églises de Belgique, protége le tableau : en outre, une balustrade en bois en défend l'approche. Ce sont là de bien inutiles précautions qui ne peuvent ajouter à l'authenticité du panneau que pour les badauds et les ignorants. Il faut n'avoir jamais eu l'heur de regarder un tableau du grand maître allemand pour penser à lui devant cette petite drôlerie. Tel n'est pas le sentiment du bedeau, nous le savons bien ; mais son avis ne peut être désintéressé, quelque valeur artistique que nous lui reconnaissions du reste, car les curiosités de l'église doivent être pour lui une source de profits.

Au-dessus du banc-d'œuvre, un panneau semi-circulaire représente un Père éternel entouré de têtes d'anges cravatés d'ailes. On l'attribue au Pérugin. Cette fois, la chose nous paraît possible et nous pensons même que cette peinture est peut-être

la partie supérieure d'un tableau de ce maître qui est au musée de Lyon.

La première travée après le croisillon est dédiée à sainte Anne. Les peintures, sur toile marouflée, sont dues au pinceau de M. Matout.

Sur la paroi gauche, deux compositions : *Rencontre de sainte Anne et de saint Joachim à la porte Dorée*. Cette petite toile, d'un dessin châtié et ferme, et d'une certaine âpreté, respire une certaine originalité. Les deux figures principales, face à face, la main dans la main, se détachant sur le fond jaune clair des murs, forment tout le tableau; absence complète et voulue d'ombres et d'accessoires. Saint Joachim est un bel et vigoureux ouvrier, d'une élégance toute plébéienne. Sainte Anne est une figure modeste, habilement et sévèrement drapée.

Au-dessus, *la Présentation de la Vierge au Temple*. Si notre mémoire nous sert exactement, nous avons vu ce tableau au Salon de 1864. Cette toile est loin de valoir la première comme sentiment, comme couleur et comme ordonnance. D'abord sainte Anne, qui serait à sa place dans une chapelle qui lui est consacrée et qui accompagne toujours la Vierge dans cette circonstance, se dissimule complètement. Certes, ce ne peut être elle qui s'appuie cavalièrement sur l'épaule d'un homme au premier plan dans le groupe vu de dos; ce n'est pas elle davantage, cette figure à gauche, vêtue avec un luxe oriental. Nous ne la distinguons nulle part. La petite Vierge monte seule les marches du Temple avec un aplomb un peu trivial. Un ange plane dans l'air au-dessus de sa tête, mais cet ange si lourd nous inspire des inquiétudes; s'il venait à tomber, la pauvre fillette serait brutalement écrasée.

Au-dessus du rétable, *le Culte de sainte Anne et de la Vierge enfant* est figuré dans une peinture symbolique dont nous laissons la responsabilité à l'auteur. Le tableau d'autel, les ancêtres de Marie, quatre figures sur fond d'or, est aussi de M. Matout.

Sur le pan coupé, à droite de l'autel, les figures en pied de Salomon, David, Isaïe et Balaam.

Une des curiosités de l'église qui mérite le plus d'être signalée est le petit oratoire dix-septième siècle qui s'ouvre au fond de la chapelle Sainte-Anne : il se compose d'un vestibule assez large, établi dans le gros mur de l'église et de la chapelle construite entre deux contre-forts; il prend jour par une ouverture pratiquée au plafond et est complètement boisé. Les panneaux sont au nombre de trente-deux et chacun représente un épisode de la vie du Christ. Une petite moulure dorée entoure ces tableaux, qui sont reliés entre eux par des encadrements peints enrichis d'arabesques, de têtes de fantaisie et des monogrammes du Christ et de la Vierge Marie. Le cadre du maître-autel est soutenu par de petits anges en bois sculpté et surmonté d'un écusson *d'azur au lion d'or brisé d'une bande d'argent chargé de trois roses de gueule*. M. Cocheris, dans sa réimpression de l'abbé Lebœuf, nous apprend que ces armes sont celles des Bétauld de Chemault, et que l'oratatoire doit en conséquence avoir été construit par les soins de Jacques Bétauld, mort en 1684, président à la Cour des comptes de Paris.

Les auteurs qui ont écrit sur l'ancien Paris, Piganiol, Germain Brice, d'Argenville et autres ne parlent pas de cette chapelle connue des gens de l'Église sous le nom de *Chapelle dorée*. Les registres de la paroisse n'en font pas mention non plus. M. de Guilhermy lui même dans son savant *Itinéraire archéologique de Paris*, n'en dit pas un mot. Les peintures de cette petite retraite sont d'un artiste de l'école flamande, quelques-unes sont des chefs-d'œuvre de coloris et de naïveté; elles paraissent de la même main que celles que nous avons vues sur les boiseries de la chapelle Sainte-Catherine. Le suisse vous dira imperturbablement que Scarron est enseveli sous l'autel et que Mme de Maintenon a fait construire cet oratoire, plus digne d'elle que de lui, pour venir prier sur la tombe de son premier mari. Nous n'avons pu savoir sur quels renseignements le brave homme avait bâti ce petit roman original. Ce qu'il y a de vrai, c'est que le poète burlesque prédécesseur du majestueux roi de France fut enseveli dans l'église.

Aujourd'hui on célèbre dans la *Chapelle dorée* les mariages mixtes et l'on y remet à neuf les vieilles unions libres.

L'avant-dernière travée de ce côté renferme quatre toiles marouflées, de M. Gigoux (1864) : *la Fuite en Égypte, le Repos, la Mise au tombeau* et *la Résurrection*. Dans toutes ces toiles, absence complète de style et d'élévation, dans les deux premières, recherche déplacée de la grâce et de l'afféterie.

Figurez-vous Marie-Antoinette et les dames de sa cour jouant à la Sainte-Vierge dans les jardins de Trianon. Jésus n'est certes pas né de ces parents-là, et M. Gigoux semble n'avoir pas compris dans quel milieu et dans quelles conditions pouvait se produire un Christ. Sa peinture conviendrait à une salle de bain, à une chambre intime. A sa place, quoique manquant de fermeté, elle serait jolie, mais ici son pinceau manque de tact; ses anges tout mondains et petites maîtresses sont vêtus de tuniques relevées avec art pour laisser voir une jambe lisse et ronde ou entre-bâillées à propos pour offrir aux yeux un commencement de gorge à point. Ses figures ont des grâces d'éphèbe : très bien, *sed non erat hic locus*.

D'autre part, *l'Ensevelissement du Christ* et *la Résurrection*, toujours d'une peinture veule, sont complètement dénués de charme : figures plates, découpées en papier, rien de vivant; les soldats qui gardent le sépulcre sont certainement en carton.

Sur les murs de la chapelle des fonts, deux peintures exécutées à la cire par M. Caminade (1849). *Le Baptême du Christ* dans le Jourdain est une conception peu originale que relève le prestige d'un pinceau fort habile et d'un dessin élégant et consciencieux. *Adam* et *Ève* sont deux figures fort belles et modelées avec une grande science et une grande pureté.

A l'extrémité du collatéral, au-dessus de la porte, faisant pendant à la copie de Rubens, une copie d'une touche large et vigoureuse de *l'Exhumation de sainte Pétronille*, le chef-d'œuvre du Guerchin. Nous regrettons de ne pas savoir le nom de l'artiste qui a exécuté ce travail.

A. de BULLEMONT.

CONGRÈS INTERNATIONAL DES ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

'EST à l'initiative de la Société de l'Union Centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie qu'on doit la convocation et la réunion au Palais de l'Industrie du congrès qui vient d'avoir lieu. Cette même Société avait proposé au public, il y a quelque temps, un programme de questions sur le goût public, la production en général, l'enseignement, l'éducation, leur état actuel et les faits qui peuvent les modifier ou les améliorer dans l'avenir. Du 29 octobre au 5 septembre on a très courtoisement et très sérieusement discuté ces questions et, à la fin de chacune des séances, un ensemble de résolutions a été formulé et voté séance tenante. Très incessamment, ces décisions seront publiées *in extenso* et mises à la disposition du public, au Palais de l'Industrie. Ce sera le complément nécessaire de tous les enseignements que chacun peut rapporter de l'intéressante Exposi-

tion ouverte en ce moment et où la production moderne de nos industries de luxe se trouve, par le fait, mise en regard des traditions consacrées de l'art oriental d'un côté, et de l'autre, de cet avenir que préparent pour nos jeunes artistes ouvriers, dans les travaux agrandis et complétés de l'enseignement du dessin, nos écoles spéciales de Paris et de la province. Nous ne pouvons pas examiner en détail les conclusions formulées par le congrès dont les membres avaient tous qualité pour apporter les éléments d'une vaste enquête sur l'état actuel de nos arts. Plusieurs d'entre elles se rattachent plus particulièrement à l'économie sociale et politique dont les théories ne peuvent être discutées dans un recueil purement littéraire. Ce qui nous importe, c'est que ces résolutions, en ce qui concerne le caractère de l'art à tous les degrés, aient été prises et votées avec un tel ensemble qu'on peut les considérer comme l'expression fidèle, je ne dirai pas de l'opinion publique, mais de l'opinion de tous ceux qui, par conviction, par intérêt, par passion même, entrevoient pour nos arts industriels et décoratifs une expansion mieux réglée et une influence plus saine sur le goût public. La *Revue*, qui s'efforce de remette dans leur vraie lumière le talent des grands artistes contemporains, de ceux qui rayonnent parce qu'ils se rattachent directement à la lignée des créateurs, ne saurait être indifférente à la croisade entreprise par un grand nombre de généreux esprits et d'actives intelligences, contre cette marée du mauvais goût et de l'ignorance qui monte déjà trop haut. Nous l'avons déjà dit, pas de public pour les vrais artistes, si la généralité continue à être empoisonnée, comme elle l'est dès le berceau, par le spectacle continu de toutes les laideurs qui nous entourent dans la cité, dans l'habitation, dans tout le matériel indispensable au mouvement familier de la vie. Les arts industriels et décoratifs ont une haute importance parce que l'influence de leurs produits sur notre vie, sur notre esprit même, est journalière et incessante. Troublé par les contre-sens, les bizarreries sans caractère qui s'imposent à notre regard, le goût naturel se lasse, s'émousse et finit par de-

venir insensible à toute harmonie intense de forme et de couleur. Tels seront le caractère et la puissance de l'art décoratif dans un pays, tels seront aussi l'éducation, la susceptibilité, la délicatesse, les besoins du goût public.

Pour tout le monde, il y a quelque chose à faire. Quoi ? C'est ici que le congrès insiste fortement sur la réponse que le bon sens public a déjà faite. Il estime que le seul moyen de remédier à un mauvais état de choses est de créer à nouveau une éducation générale en matière d'art, et qui puisse en propager les notions les plus saines dans toutes les classes de la société.

L'éducation présentée comme remède, voilà, de très haut, la formule générale du progrès recherché, par les uns, au nom des intérêts économiques, et par les autres, au nom seul de la dignité humaine renonçant au rôle passif, et jalouse de présider à l'exercice des facultés natives de l'homme dans toute leur étendue.

Sur les moyens qui peuvent constituer cette éducation indispensable à refaire, on commence à s'accorder. Le congrès entend que le bienfait de cette éducation d'art s'étende même à ceux qui ne peuvent recevoir d'instruction spéciale. A l'action directe et méthodique de l'instruction reçue à l'école, il ajoute l'exemple donné par le musée d'instruction qui cesse d'être l'objet d'une curiosité banale et désintéressée. Vulgariser les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture, les mettre, comme on l'a cru possible, à la portée des intelligences les plus obtuses, des sentiments à l'état rudimentaire, c'est impossible ; mais c'est ici que les collections de produits bien caractérisés de l'art décoratif doivent exercer leur influence et familiariser peu à peu avec l'entente de l'harmonie ceux dont les sens seraient le plus réfractaires. La vue d'une étoffe, d'un vase, d'une décoration peinte, peut être, pour un enfant ou un homme, toute une révélation, parce qu'ils comparent mentalement l'effet et le caractère de cette composition décorative avec ce qu'ils connaissent d'analogue, ce qu'ils ont déjà vu ailleurs, mais avec ndifférence. Aussitôt que quelque chose a vibré en nous, si

bornés que nous puissions être, une initiation commence. La première impression subie fait naître le désir d'en rechercher une autre, et ce n'est plus seulement la curiosité qui s'éveille en nous, c'est un besoin qui commence à parler. Plus tard, devenu impérieux, il fera naître la passion ou il dégénèrera en manie, si notre éducation générale ne poursuit pas son cours ascendant.

Le congrès veut donc des musées partout. C'est assez indiquer par le nom de *Musées d'instruction* qu'il y a là tout un ordre de choses entièrement nouveau à créer. Je mets en fait qu'il n'y a pas d'artiste intelligent qui ne puisse, dans une petite et simple chambre, créer un musée instructif avec une demi-douzaine d'objets. La condition *sine qua non* est, par exemple, qu'ils soient, sinon beaux, du moins franchement et vivement caractérisés. L'ordre des dispositions, la présence et la comparaison avec des gravures ou photographies d'objets analogues qu'on peut dès aujourd'hui se procurer en grande abondance, pourront donner à toute collection, si minime qu'on la suppose par le nombre des pièces, une valeur incontestable au point de vue de l'éducation. Il demeure entendu que pour le choix à faire des objets qui composeraient un musée élémentaire d'instruction, l'intérêt historique doit être subordonné au caractère d'art, puisqu'il s'agit ici de former les yeux et non d'éclairer des travaux archéologiques.

Ce que le congrès a demandé est donc possible, et nous nous associons de tout cœur à la recommandation qu'il formule ainsi : « Donner aux musées d'instruction, au village comme à la ville, une grande et toute nouvelle importance. »

La conséquence naturelle de ce vœu, qui consiste à donner à chacun dans une certaine mesure la connaissance de la tradition dans les arts et à réveiller le goût endormi de l'ignorant par le spectacle d'harmonies piquantes et nouvelles pour lui, implique nécessairement la possibilité matérielle de mettre un très grand nombre d'objets d'art décoratif à la portée du public; et pour cela il est nécessaire de multiplier les beaux types par la reproduction.

Dès longtemps déjà la science appliquée et l'industrie moderne sont engagées dans cette voie heureuse de l'étude des moyens de reproduction, mais de reproduction textuelle avant tout, sans cesser d'être intelligente. Avant donc que cette idée des musées d'instruction ait été proclamée et mise à exécution par les Anglais à Sydenham et à Kensington, par les Allemands à Vienne et à Berlin, les procédés pratiques étaient déjà en usage, mais fonctionnaient pour ainsi dire dans le vide, parce que la conscience sociale ne s'était point encore assez émue au sujet des applications utiles qu'on pouvait en faire. Aujourd'hui le thème est écrit : profiter des admirables résultats de la photographie, de la galvanoplastie, de l'impression chromolithographique, pour faire sortir de la collection du simple amateur et faire pénétrer dans la bibliothèque, dans le musée de la commune et du canton, les admirables reproductions des œuvres d'art de tout ordre que tous ont aussi le besoin, que dirai-je, le devoir, de connaître et d'admirer. Les donateurs ne manqueront point ; à leur généreux concours viendront s'ajouter les ressources collectives fournies par les intéressés et, peu à peu, à côté de la chose donnée, viendra se placer la chose acquise, celle à quoi l'on tient le plus.

Tout ce qui s'est dit d'excellent au congrès en matière d'éducation d'art, généralisée et protégée par l'initiative individuelle de ceux qui en comprennent le mieux l'importance, n'est pas nouveau. Tout autour de nous, en Angleterre, en Belgique, en Suisse, en Allemagne, en Russie même, on s'est ému à la suite des grandes Expositions de 1855, 1862 et 1867, beaucoup plus que nous ne l'avons été nous-mêmes, sur les moyens d'obtenir un développement utile de nos arts industriels correspondant à la qualité de l'éducation d'art qui, sous toutes les formes, pourrait être donnée au public. Nous avons eu surtout ici à constater les efforts accomplis presque toujours d'un commun accord par l'initiative privée combinée avec celle des pouvoirs publics.

Ce n'est pas sans une émotion profonde que nous avons entendu, par exemple, M. G. de Schwarz, parlant au nom de

l'Autriche, nous donner le détail de l'organisation prévoyante et complète du musée d'Art et d'Industrie à Vienne, ainsi que des institutions actives qui s'y rattachent. M. Baümer, directeur de l'Ecole polytechnique de Stuttgard, nous a initiés au mouvement rationnel de l'éducation d'art appliqué, dans le Wurtemberg, et aux excellents résultats qu'il a produits. M. le général Nowitzky, aide de camp de S. M. l'empereur de Russie, attaché à l'ambassade de Londres, nous a dit avec quelle sollicitude le gouvernement russe veillait à doter les écoles professionnelles de l'Empire de tous les moyens possibles d'instruction et à demander à toutes les nations du monde des exemples dont elles puissent profiter à leur tour. M. Caneel, directeur de l'Académie de Gand, appuyé par la présence de plusieurs artistes et professeurs belges, nous a rappelé quel parti la Belgique avait su tirer, pour la régénération complète de son enseignement d'art, de l'étroite communauté d'idées libérales qui l'unit fraternellement à la France. MM. Yapp et Maxwell Lyte ont pu se convaincre par ce fait de la présidence d'honneur du congrès, décernée à M. Cole, concurremment avec M. Guichard, président de l'Union centrale, combien nous étions, nous autres Français, profondément reconnaissants à la libre Angleterre d'avoir marqué vaillamment les premiers pas dans cette voie de l'éducation d'art étendue comme un bienfait à tous ceux qui, obscurément et sans relâche, préparent pour une grande nation les triomphes pacifiques du travail et de la richesse acquise.

En même temps que le congrès payait un juste tribut d'éloges à cet esprit libéral et large qui se traduit par tant d'institutions utiles à l'étranger, il exprimait le désir que le bienfait répandu par l'étude de la tradition généralisée fût étendu dans de grandes proportions. En conséquence, il a demandé « qu'il soit donné suite à la proposition formulée lors de l'Exposition universelle de 1867 et approuvée par tous les présidents d'honneur des commissions internationales, propositions dans lesquelles on demande que chaque pays fasse exécuter des reproductions des objets d'art qu'il possède, et en répande par tous

les moyens possibles la connaissance et l'usage dans les autres pays. »

Ainsi la propriété des œuvres d'art, consacrées par la tradition, se trouve grevée d'une obligation, celle de donner toutes les facilités possibles pour les reproductions dont l'éducation générale peut tirer une si grande utilité. Si ces objets sont placés dans les galeries publiques et les musées, c'est un devoir pour les administrations locales que d'en favoriser la vulgarisation; si, au contraire, elles appartiennent à des particuliers que nulle prescription ne peut contraindre, c'est à l'action tutélaire des sociétés d'art, à l'initiative chaleureusement exercée par leurs adhérents qu'il appartient de décider leurs propriétaires à en autoriser la reproduction au profit d'un grand intérêt public. Rappelons que dans cette voie de l'instruction par des musées presque entièrement formés de reproductions, c'est l'Angleterre qui, par la création de Sydenham, a donné le premier et le plus utile des exemples. Une autre institution analogue s'établit à Vienne dans le nouveau *Musée d'art et d'industrie*, qui pourra développer à l'avenir la série instructive de ses collections dans un bâtiment neuf, spécialement construit sur un terrain abandonné à cet effet par l'empereur d'Autriche.

Des salles seront disposées dans un certain ordre correspondant aux développements chronologiques et locaux de l'état décoratif. Là on trouvera tout, depuis la haute salle à solives saillantes et à vitraux mystérieux du moyen âge jusqu'au salon Louis XV, tout égayé de boiseries blanches et des chatoyants reflets des soieries. L'on peut donc être certain que, sur ce type de restitutions complètes, local et mobilier, qui peuvent représenter les caractères saillants de l'art à une époque, s'élèveront bientôt dans toute l'Europe des collections ordonnées d'objets d'art, et que la connaissance exacte des styles du passé pourra être acquise, de cette façon, bien autrement que par les représentations nécessairement restreintes publiées dans les ouvrages d'art. Une illustration complète des traditions de l'art décoratif se prépare donc en ce moment de tous côtés, et le congrès

insiste avec raison sur l'avantage des échanges de reproductions entre les divers pays, ou plutôt entre les administrations et les sociétés libres à qui incombe la responsabilité d'en représenter l'esprit et les tendances.

Le congrès a reconnu encore que « des efforts dus à l'initiative gouvernementale, collective et individuelle, ont été faits et se font journellement; efforts qui ont abouti déjà à la création d'institutions importantes, musées, écoles, sociétés, etc. »

Il donne ainsi une approbation implicite à cette alliance de l'action gouvernementale et de l'initiative privée dont les récentes institutions établies en Angleterre et en Autriche lui ont fourni l'exemple. A vrai dire, le pouvoir central n'a exercé dans ces deux pays qu'une influence plutôt qu'un droit protecteur. A défaut d'un entraînement suffisant des particuliers pour fonder et soutenir par des souscriptions un établissement comme celui de South-Kensington, par exemple, le *Science and Art Department* anglais, quelque chose comme notre ministère de l'agriculture et du commerce réuni à celui des beaux-arts, a fourni des fonds pour l'établissement des musées d'instruction et des écoles publiques d'art industriel et de dessin. Le Parlement n'a point tout d'abord approuvé les dépenses qui avaient été faites, mais lorsque l'opinion publique a eu sanctionné la valeur et l'utilité pratique des établissements nouveaux pour la métropole et le royaume, les crédits demandés ont été non-seulement accordés aux ministres, mais encore les chambres, en toute connaissance de cause, les ont-ils augmentés. Comme complément essentiel à connaître de cet épisode de l'histoire intellectuelle d'un grand peuple, il est juste de dire que l'action individuelle des particuliers, réveillée par l'initiative gouvernementale, a bientôt apporté à celle-ci un contingent de ressources et de forces assez grand pour que le concours matériel et pécuniaire de l'État pût être notablement réduit. Une fois l'impulsion donnée, le rôle de l'État s'amoindrit ici en raison même de l'augmentation des subsides fournis par l'initiative privée. Loin de revendiquer comme un privilége le droit à la protection des établissements d'art, le

gouvernement anglais a seulement accepté la responsabilité d'un fait qui intéresse directement la prospérité publique. Aussitôt que les institutions nouvelles furent établies sur des bases solides, la surveillance et la direction gouvernementales durent s'effacer devant la vigilance des particuliers qui, peu à peu, prennent en main la conduite et le soin de ces institutions, protégées suffisamment désormais par l'approbation unanime de toutes les classes de la société anglaise.

En Autriche il en a été de même, et l'action de l'État s'est combinée avec celle des particuliers dans la plus sage mesure pour doter le pays d'établissements d'art dont l'importance et l'utilité ne sont plus en question.

Moralement donc, le congrès, dans les vœux qu'il exprime, s'appuie et s'autorise de tout ce qui a été fait à l'étranger. Reste la France, où nous désirons tous de voir enfin fructifier ces principes de solidarité dans le travail, comme dans la gloire, que notre grande Révolution a été la première à émettre. Ici se présentait un point d'appui naturel. Rien autre chose n'existe pour le moment, chez nous, comme centre d'efforts et d'informations, que cette même *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* qui, parmi tant d'idées utiles, a émis et réalisé celle de la convocation d'un congrès. Tout naturellement donc, à la suite des résolutions que nous ne pouvons donner ici *in extenso*, les membres de la réunion se sont entendus pour formuler un appel direct, une sorte de mise en demeure à l'adresse de l'Union centrale. On lui a demandé que, par des réunions mensuelles, par la publication d'un Bulletin, par la correspondance régulièrement établie et entretenue avec tous les établissements et sociétés de France et d'Europe, par la création d'un enseignement populaire, elle voulût bien constituer un centre moral intellectuel et pratique où la communication entre les personnes et l'échange mutuel des idées pût s'établir d'une manière permanente, au grand profit de tous. Nous ne pouvons rien augurer que d'excellent de ce mouvement créé dans le domaine des arts appliqués à l'industrie. Comme les préoccupations de tous ceux

qui s'associent de cœur aux travaux futurs de l'Union centrale portent aussi bien sur l'éducation à tous ses degrés que sur la production, il nous paraît difficile que, dans un délai assez court, cette importance reconnue aux intérêts de l'art, par tant de personnes à la fois et dans un aussi grand nombre de localités, ne finisse par exercer sur l'opinion publique la plus salutaire influence. Peu à peu les préjugés céderont sous une attaque incessante et bien dirigée. Citons un exemple, celui de la dénomination d'*arts d'agrément* encore usitée dans l'enseignement pédagogique vulgaire et contre laquelle s'est tout d'une voix élevé le congrès. Il y a là, dès le début dans la vie, pour les jeunes gens de la classe moyenne qui sont obligés de subir l'enseignement donné par les pensionnats, les lycées, les écoles, une sorte de vice originel dont ils ne se défont jamais entièrement plus tard, et qui fausse de prime abord l'idée qu'on pourrait se faire de l'utilité des arts dans la civilisation.

Celui qui aura pris dès sa jeunesse l'habitude de considérer l'art comme une amusante superfluité, sera tout disposé dans l'âge mûr à ne voir dans les artistes, en général, que des gens parfaitement inutiles à la marche naturelle de la société qu'ils entravent et fatiguent par les prétentions exorbitantes de leur amour-propre. On rétrécit de cette manière chez l'enfant les vues instinctivement grandes qu'il pourrait avoir sur le rôle de l'art dont les créations débordent et dépassent la réalité. Eh bien! le congrès qui n'a pas voulu inscrire dans ses résolutions le vœu de voir disparaître de notre terminologie usuelle cette désignation d'*arts d'agrément*, a porté, par le fait, à l'usage qu'on en fait, un terrible coup; l'éveil est donné. Et de plus, l'idée généreuse, humaine, grande, de réhabiliter devant l'intelligence tant d'insignifiantes productions de l'art industriel en les éclairant d'un rayon d'art, si faible qu'il soit, — le désir de voir pénétrer, jusque dans l'école primaire, quelques notions justes sur la nature de l'art en général et sur la vertu qu'il porte partout avec lui, — le vœu formel qu'on exprime de voir, par des échanges amicaux, disparaître les frontières lorsqu'il s'agit de

l'art, — le sentiment fraternel qui réunit tant de personnalités diverses dans un but commun, celui de voir l'art enfin rendu à lui-même et placé sous la seule sauvegarde de la dignité publique et de l'honneur national, — toutes ces choses importantes et nouvelles qu'on peut retrouver dans les aspirations et les résolutions du congrès de l'Union centrale, tout cela, dis-je, est non moins précieux pour consolider le sentiment de la liberté morale que pour asseoir et préparer les développements nouveaux et la puissance future de l'art qui sommeille et se transforme, mais ne s'éteindra jamais.

J. GRANGEDOR.

THÉODORE ROUSSEAU

SOUVENIRS

XVII

Jaulny, août 1869.

Le jury d'admission pour le Salon royal du Louvre était alors une institution qui conférait à ses membres des pouvoirs incommutables et à vie. La Maison du Roi s'était depuis longtemps substituée à l'action directe de l'État pour l'administration des beaux-arts qui, en 1790, avait été attribuée au ministère de l'intérieur. La Maison du Roi avait rejeté sa responsabilité sur un corps compétent, sur la quatrième classe de l'Institut, dite des Beaux-Arts, à laquelle tous pouvoirs étaient conférés pour

Voir les articles précédents aux numéros des 15 juillet, 15 août et 15 septembre.

recevoir ou refuser les œuvres présentées au jugement public par les artistes aux exhibitions nationales.

La quatrième classe de l'Institut, au retour des Bourbons, s'était empressée de renouer la chaîne des priviléges, en obtenant une ordonnance royale qui l'autorisait à ressusciter l'ancien titre de l'Académie de peinture et de sculpture créé par Louis XIV, corps exclusif et despote ; sous le règne de ce prince, il avait ouvert et continué l'ère des Expositions jusqu'en 1789, époque où elle prit fin avec les maîtrises et les priviléges. L'Académie des beaux-arts, si attaquée avant la Révolution, revivait donc avec ses pouvoirs et ses passions.

Le personnel de ses lumières s'était même élargi de notabilités étrangères à l'art plastique; les hommes de la quatrième classe de l'Institut, recrutée chez les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs, avaient aussi pour co-jurés les musiciens nommés à l'Institut, qui, comme les autres membres de la quatrième classe, étaient appelés à juger les peintres et les sculpteurs. Aujourd'hui on se refuserait à croire à la constitution d'un pareil tribunal, et cependant cela était et dura plus de trente ans, avant que le bon sens public eût raison de cette aberration.

Le droit à l'élection n'était pas encore conquis; le jury irresponsable et omnipotent jugeait et frappait sans autre considération que la voix de sa conscience ou le mobile de son intérêt.

Raoul Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, en était tout à la fois l'âme, la voix et le bras. On connaît son fanatisme pour tout ce qui touche à l'antique et son exclusion de tout art rebelle à l'expression du Beau qu'on enseignait à l'École. Il était en outre chargé du rapport annuel que l'Institut présentait au roi à propos du prix de Rome et des envois des pensionnaires. Sa plume et ses livres lui donnaient une grande autorité sur les académiciens (1).

(1) De 1834 à 1837 la section des beaux-arts ou le jury était ainsi composé : — *Peinture :* Gérard, Guérin, Gros, Meynier, Carle Vernet, Garnier, Hersent, Bidault, Thévenin, Ingres, Horace Vernet, Heim, Granet, Blondel,

Bidault, peintre de paysage, le premier qui ait été jugé digne de pénétrer à l'Institut en reconnaissance du mode grave et correct d'exprimer la « nature inanimée » qu'il faisait prévaloir, était fortement infatué de son importance. Il prétendait perpétuer la vallée de Tempée, les rochers du cap Mysène et les rives de l'Eurotas et les imposer à nos peintres modernes. Intraitable dans sa spécialité, il avait juré avec ses collègues, derniers rejetons de David, d'extirper l'hérésie du naturalisme et de faire rentrer dans le giron maternel toutes les intelligences dévoyées. Et il prétendait agir plutôt en père attendri qu'en juge inexplorable; affirmant que c'était pour le bien, pour l'avenir de ces téméraires égarés, qu'il les mettait hors la loi et anathématisait leurs travaux. Sa jurisprudence était celle des pères cinglants, il fustigeait avec conviction et excommuniait avec mansuétude.

Rousseau avait déjà soulevé son indignation; on parlait de lui, car il était de la petite phalange que le duc d'Orléans et que ses frères encourageaient et opposaient aux emphases et aux caducités de Meynier, de Picot, d'Abel de Pujol, de Blondel, de Fragonard, d'Hersent, etc., que le roi Louis-Philippe aimait et subventionnait parce qu'ils « faisaient vite et faisaient bien. »

XVIII

La Descente des vaches, présentée au jury du Salon de 1836, fut refusée par les pères de l'art. Ary Scheffer, qui en était l'ad-

Drolling, Delaroche, Abel de Pujol, Picot, Schnetz. — *Sculpture :* Bosio, Ramey, Cortot, David d'Angers, Pradier, Ramey fils, Roman, Nanteuil, Petitot. — *Architecture :* Percier, Fontaine, Huyot, Vaudoyer, Debret, Lebas, Labarre, Ach. Leclere, Guennepin. — *Graveurs :* Desnoyers, Galle, Tardieu, Richomme. — *Musique :* Chérubini, Lesueur, Berton, Boieldieu, Auber, Paër et Halevy. Quatremer de Quincy, puis Raoul-Rochette, secrétaires perpétuels. — Ingres se récusa et ne vota pas.

mirateur et le parrain, en fut indigné. Il fit installer le tableau dans son atelier de la rue Chaptal, l'exposa, et invita ses amis et tous les artistes et les écrivains de valeur ou d'action, à venir le visiter et à réagir contre l'abus et l'iniquité des jurés.

Ary Scheffer fut très beau dans cette protestation et dans la constance de son opinion. Il risquait de se brouiller avec le roi, de tarir ses travaux de la liste civile et de se discréditer près des ministres et des gens puissants, et il n'hésita pas. Ary et son frère Henri, aussi véhément que son aîné, brûlèrent leurs vaisseaux et se laissèrent aller tous deux à la fougue et à la générosité de leur caractère. Il est juste que les arts leur tiennent compte de leur belle action, dans un temps où déjà on reculait à se compromettre, et où l'habileté du moment se caractérisait par le « chacun chez soi » et le « tout pour soi » proclamés par les hommes du succès.

Rousseau avait formulé lui-même le sujet et la pensée de son œuvre : *La Descente des vaches, dans les montagnes du Haut-Jura. Portant au cou de pesants grelots, elles regagnent, sous la conduite des bergers, les pâturages d'automne; on voit étinceler à l'horizon, à travers les sapins, la neige des glaciers.*

Toute jeune qu'elle fût, son œuvre était éblouissante de vie et de tempérament. Il avait saisi à travers les sapins de la montagne la contrée scintillante des glaciers, ses puissances et ses mystères, les cimes blanchies et solitaires des contrées neigeuses, éclairées par les derniers rayons du jour. Il évoquait là les colères prochaines de l'hiver, au milieu des atmosphères sereines de l'automne ; il faisait songer à ce que ces glaciers si resplendissants de lumineuse paix contenaient de terreurs pour les mois noirs des brumes et des vents. Les vaches étaient toutes des merveilles de couleur, se heurtant les unes sur les autres, dans un ravin rocheux déjà envahi par les ombres du soir; leurs robes réjouissaient les yeux par la variété, la richesse et la beauté du poil, elles reflétaient l'air phosphorescent des tièdes journées d'octobre; tout cet ensemble donnait à

la vue une sorte d'enivrement comme en dégagent les plus resplendissantes heures automnales.

L'exposition de Rousseau fit scandale et fureur. La presse se jeta dans la bataille et Gustave Planche, tout solitaire qu'il fût et tout Grec qu'il paraissait être dans ses Études sur Phidias, prit parti pour Rousseau en s'adressant directement à Bidault :

« Nous devons regretter que M. Bidault ait fermé les portes du Louvre « à une toile de M. Rousseau exposée maintenant dans l'atelier de M. Ary « Scheffer ; car cet ouvrage serait compté parmi les meilleurs et les plus « importants du Salon. C'est une vue prise dans les Alpes. La toile est de « hauteur ; un troupeau de génisses descend le long d'une gorge escarpée ; « l'heure choisie est le soir ; la végétation est gigantesque et profuse ; les « plantes s'entrelacent comme dans une forêt vierge de l'Amérique méri- « dionale. »

Le jury ne s'était pas borné à exclure Rousseau, il avait osé beaucoup en frappant d'autres jeunes talents, comme Delacroix, Marilhat, Paul Huet, Preault, Antonin Moine et d'autres. La conciliation n'était plus possible entre les jeunes et les anciens. Ceux-ci devenaient cruels et jaloux. La guerre était déclarée et elle se montra tout d'abord furieuse et sans merci. Gustave Planche dirigea contre l'Institut des philippiques habiles et concluantes. Il eut des moments de bonheur et d'entraînement sous la forme concise et froide de sa parole.

« La quatrième classe de l'Institut, disait-il en substance, comme toutes « les académies d'art, se recrute dans la médiocrité, car les *hommes médio-* « *cres*, par un travail persévérant, par des amitiés habilement nouées, « obtiennent fréquemment une grande popularité, et l'Institut les appelle « dans son sein, espérant trouver en eux un auxiliaire contre la raillerie « et l'inattention. Le plus court moyen de réussir n'est pas l'originalité ; « car l'originalité effarouche avant d'exciter l'admiration, et la méthode « des médiocres est de descendre jusqu'au public, au lieu de l'élever jus- « qu'à lui ; les médiocres n'ont pas même la peine de descendre, ils « restent vulgaires, sur le terrain du vulgaire et plaisent aux vulgaires, « auxquels ils parlent leur langage. Après les médiocres on enrôle les

« *hommes usés* qui ont fait leur temps, qui ont dépouillé l'artiste et se « sont fait ouvriers, monnaie sans figure et sans revers qui passe de main « en main en perdant son empreinte. Puis, les *hommes épuisés* qui ne sont « pas à craindre ; devenus impuissants en face des obstacles, ils n'ont plus « la force de changer d'ambition, ils désirent encore et n'espèrent plus ; « ils consument leurs journées en conceptions invisibles.

« Restons dans le vrai ; acceptons et subissons les Médiocres et les « Usés comme des calamités, et regardons l'artiste découragé pour ce qu'il « vaut dans le jury du Louvre, c'est-à-dire pour un lâche ; attendons de « lui ce qu'il promet, le silence tremblant, mais combattons jusqu'à ce « que les opinions soient représentées au jury, combattons l'administra- « tion qui le commissionne et lui délègue les pouvoirs publics ; combat- « tons jusqu'à ce que les opinions conservatrices de l'Institut, les opinions « des novateurs de la jeune école et les opinions modérées et libérales de « la presse et des salons aient conquis le droit de juger les artistes..... »

« Savez-vous bien de quels méfaits le jury s'est couvert cette année? disait « encore Gustave Planche ; le jury a fermé les portes du Louvre à Préault « dont nous avons combattu les égarements et les prédilections trop mar- « quées pour la laideur et la souffrance, mais dont nous ne pouvons mé- « connaître le talent et l'originalité.

« Le jury a refusé un marbre d'Antonin Moine, dont le plâtre avait été « accepté par lui en 1831. Comment le marbre serait-il inférieur au « plâtre? Le dilemme est pressant et inéluctable.

« Le jury a refusé une *Scène d'Hamlet*, par Eugène Delacroix, l'un « des hommes les plus illustres, les plus neufs de l'école française, le « hardi novateur qui, depuis quinze ans, déroute les prophéties de ses « amis et de ses ennemis par ses conceptions, ses styles et ses pratiques « inattendus.

« Le jury a refusé une *Scène du roi Lear*, par Louis Boulanger, parce « que le peintre a mêlé la paille de la misère royale aux cheveux du mo- « narque. Le jury veut de l'antique sans réalité et dédaigne la vérité « puissante de Shakespeare par la voix chevrotante de M. Blondel et de « M. Heim.

« Le jury a refusé un portrait de Champmartin qui en sait plus que « certains de l'Académie.

« Le jury a refusé une *Marine* de Paul Huet. Or, vous ignorez par « qui est représenté le paysage à l'Institut? par le plus obscur, le plus « ignoré, le plus médiocre de tous les peintres, par M. Bidault, capable « tout au plus de faire le portrait en pied d'un moulin à vent.....

« Le jury a refusé un paysage de Marilhat, comme s'il naissait tous les

« jours des hommes capables de reproduire avec une littéralité irrépro-
« chable le climat exceptionnel de l'Egypte, comme si la *Vue du Caire*
« n'était pas une toile d'un rare mérite, comme s'il était donné à tout
« le monde d'exprimer, sans sécheresse, la végétation métallique des
« bords du Nil. Que M. Marilhat se console, car il a eu pour juge
« M. Bidault!!...

« Le jury a refusé un paysage de Théodore Rousseau, une *Scène pas-*
« *torale du Jura;* il a oublié, comme non avenus, tous les ouvrages où
« ce jeune peintre a su empreindre un amour sérieux de la réalité. Ce
« n'est pas nous qui acceptons sans chicane la peinture d'un terrain ou
« d'un bouquet de bois, si parfaite qu'elle puisse être. Nous demandons à
« l'art autre chose qu'une copie de la nature. Mais si Théodore Rousseau
« n'est pas encore un artiste complet, s'il lui reste des qualités à conquérir,
« du moins il faut reconnaître et louer en lui l'étude patiente et l'expres-
« sion forte et heureuse des formes pittoresques. Il fait très bien ce qu'il
« fait, il traduit avec une rare délicatesse et une grande fermeté les acci-
« dents et les harmonies. S'il n'a pas encore composé un vrai poème, il
« possède de grands éléments poétiques. Mais qu'il se console, car il a été
« jugé par M. Bidault (1)! »

XIX

Le réquisitoire d'un homme compétent et détaché de tout intérêt de parti, d'un critique incorruptible comme il l'était et le fut toujours, présenté par *chefs* d'accusation dans le mode cicéronien, produisit un grand effet. Dès ce jour, on combattit à outrance ; ce fut la première guerre Punique comme on disait alors ; punique, ingénéreuse, déloyale, en effet, car l'Académie avait en mains toutes les armes : l'autorité, l'âge, les faveurs, les commandes, les relations et la duplicité. Les académiciens pouvaient-ils être pour les artistes d'autres ennemis que

(1) Il est bon de se rappeler que tous les ouvrages refusés, signalés par Gustave Planche, sont restés dans le courant de l'art comme des œuvres classées, des morceaux hors ligne et qu'on se dispute à chaque vente.

des Carthaginois? Ce fut une animosité universelle qui dura treize ans et que 1848 vint arbitrer par les coups de fusil de la Révolution ; treize années pendant lesquelles l'Institut frappa, comme un maître colon frappe sur ses nègres, treize ans pendant lesquels Rousseau fut sans cesse expulsé avec préméditation. Ainsi, nous avons su qu'à chaque envoi de Rousseau au Salon du Louvre, ses tableaux étaient soigneusement mis à part et signalés par avance aux *jurés solides;* et au moment où les gardiens les produisaient en séance savamment composée on entendait Bidault, Raoul-Rochette et leurs amis, se recueillir et s'écrier : « Ah ! le voilà, c'est lui ! Attention ! » comme pour s'encourager dans une complicité solidaire.

Cependant, les refusés de 1836 ne s'étaient pas soumis. Planche annonçait que les œuvres exclues seraient exposées dans quelques ateliers, et qu'il en parlerait comme s'ils avaient été admis au Louvre. Une phalange de déterminés comme Ricourt, Jules Dupré, Lorentz, Diaz, Laviron, Decamps, Louis Boulanger, Gigoux, Garbet, Préault, Haussard, Jehan Duseigneur, Landon, etc., s'étaient mis en campagne. Leur activité était incessante, mais leurs attaques n'avaient créance que dans les ateliers. La critique était assez indécise, comme toujours, et la violence des *réformés* leur nuisait dans les centres bourgeois et chez les lettrés. L'indignation et la colère engendrent la maladresse.

Rousseau, au milieu de tout ce bruit et des encouragements sans nombre qu'il recevait, était trop perspicace pour ne pas sentir que sa victoire était de celles de Pyrrhus, et que deux succès de ce genre consommeraient sa perte. Il sut que les académiciens étaient irrités de la facon *familière* dont il traitait les beautés classiques de la Suisse. Les gens qui, comme la chauve-souris, se faisaient oiseaux chez les romantiques et belettes à l'Institut, lui rapportaient que le tableau de l'*Orage vu de la Faucille*, qu'il préparait, serait très sûrement repoussé par le jury, à raison de ses façons inattendues et toutes nouvelles par lesquelles il osait traiter la bonne Suisse de Berré de Diday, de

Calame et de Mme Empis. On lui signifiait qu'il était un téméraire, un outrecuidant, un insolent, un révolté; il recevait des lettres anonymes qui l'appelaient le Débauché de l'art, Hypocrite, et l'Antechrist de la nature.

Rousseau vit bien que ses projets de peindre les pays, les immensités des espaces, devaient être remis à d'autres temps. Ses toiles, de dimension importante, ne pouvaient être sérieusement appréciées qu'au Salon. Aucun amateur ou spéculateur ne se serait avisé de s'approprier ces grands spectacles; il fallait, pour le faire vivre dans le monde des grandeurs, les grands pour le stimuler ou l'État pour l'encourager. Le jury lui brisait son avenir, renversait ses projets en le rejetant à l'école et en le proscrivant des expositions.

Il se rejeta sur la forêt. Là il retrouvait les sauvageries des premiers âges, et il pouvait mettre encore la main sur le champ de ses observations. La montagne et ses beautés furent reléguées, non dans l'oubli, car il y pensa toujours, mais dans les contingents d'un avenir incertain.

Il faut regretter amèrement cet aveuglement du jury académique, cette animosité stupide, car Rousseau, rendu à la liberté, eût accompli de grandes choses. Ce n'est pas par le côté traditionnel et adouci que Rousseau nous eût montré la grande figure des Alpes; mais par ce qu'elle évoque dans nos sensations de profondément éternel et de légendaire; il eût, comme un géologue de génie, sondé la profondeur des âges, l'âpreté primitive des mondes, et leur incommensurable éternité. Sous sa main, la révolution des soulèvements terrestres, qui n'a eu pour interprètes que des chroniqueurs d'hôtelleries et des compositeurs de romances, eût pris une proportion dominatrice et entraînante. Avec Rousseau, on aurait jeté la sonde dans l'officine des créations, il nous eût fait pénétrer dans ces *cavernes des esprits* que Goëthe évoque avec tant d'éloquence dans ses jours de dévorante curiosité et d'amour de la nature. Et ce regret n'est pas de ma part une pensée isolée et amère, car bien d'autres en eurent la conviction et le chagrin.

XX

Rousseau, mis hors la loi, ne se découragea pas. Il courut à son refuge, aux bois de Fontainebleau; mais en route il s'arrêta en haut de la montée de la Cour de France, là où la vue se promène sur tout le cours sinueux de la Seine, sur les riches campagnes verdoyantes qui se perdent dans les fonds moites des alentours de Paris. Là, dans une auberge rustique qui fournissait aux rouliers le cheval de remonte, le son et la recoupette, il s'installa, quelques jours, à étudier les grande effets de ciel, les ombres nuageuses sur le poudroiement des campagnes, et il eut l'idée de plusieurs compositions qui le fixèrent à cet endroit. Il y était encore à la mi-septembre, attendant Scheffer, qui lui avait promis de venir le voir et qui se faisait attendre. Il saisit au mouvement la diligence et les voyageurs montant péniblement la côte, les troupeaux de bœufs et de moutons poussés au marché de Poissy, et les chevaux de labour achetés à la foire d'Arpajon ou de Montlhéry. Il commença à la Cour de France une série de dessins étonnants de finesse et de fermeté, qu'il continua à la forêt de Fontainebleau. Il ébauchait au crayon sur un album grossier des vues à vol d'oiseau et quelquefois des buissons, des vergers, des intérieurs d'écurie, qu'il retouchait le soir avec la plume éraillée de l'aubergiste, et, attristé de ne voir « rien venir, » il songeait péniblement au vieux proverbe : « Où la chèvre est attachée, il faut qu'elle broute. »

Scheffer l'encourageait dans sa résistance, mais il l'engageait aussi à préparer plusieurs œuvres nouvelles pour la prochaine exposition. Rousseau, stoïque dans la mauvaise fortune, ne voulait pas tenter une nouvelle bataille avec un travail qui pût trop choquer la susceptibilité de ses juges. Mais il ne voulait rien sacrifier au culte de Bidault; les éclectiques le pressaient d'imaginer un sujet historique ou fabuleux, de laisser promener

sur une terre antique un nom cher à l'Académie, ou de permettre qu'un chevalier errant, un croisé ou même un troubadour avec sa lyre, s'égarassent sous les voûtes de ses bois. Ils lui demandaient de rendre ses épines plus aimables et ses rochers moins cruels. Rousseau répondait à cette sollicitude par une obstination invincible, car sa raison se refusait à croire et ses yeux à réaliser ce qu'il ne pouvait comprendre. Scheffer, inquiet de l'avenir de Rousseau, lui écrivait pour secouer son calme apparent :

« Paris, 15 septembre 1836.

« Mon cher Rousseau,

« J'ai bien eu des regrets quand j'ai vu que le temps de mardi de la se-
« maine passée avait paru assez beau à la Cour de France pour nous faire
« attendre; j'en ai reçu la triste conviction par les débris superbes que vous
« m'avez envoyés. Depuis ce moment la pluie n'a pas cessé un instant à
« Paris; sans cela nous aurions repris notre projet auquel je ne renonce
« nullement, et que je compte exécuter au premier retour du soleil.

« Écrivez-moi franchement ce qu'il vous faut pour vous tirer du Clichy
« morne ou vous êtes, et de quelle façon vous le faire parvenir, aussi ce
« que je dois d'indemnité à votre hôte pour le repas préparé et perdu.

« Il vous faut prendre de suite un parti, soit en faisant un tableau
« d'après une de vos anciennes esquisses, soit en vous forçant d'en faire
« une nouvelle, mais il faut venir à tout prix à un résultat avant le Salon,
« je vous le dis carrément; vous êtes perdu sans cela.

« Adieu, répondez-moi de suite sur l'affaire d'argent.

« Tout à vous,

A. Scheffer.

« Ma mère est assez souffrante depuis quelques jours, elle vous souhaite
« le bonjour.

« Monsieur Rousseau, chez Monsieur Texier, aubergiste, à la Cour de
« France, route de Fontainebleau. »

Le « Clichy morne, » dans le langage convenu, voulait dire

que Rousseau était retenu à son auberge pour les frais de la pension qu'il ne pouvait solder. De pareilles captivités lui arrivèrent souvent. Vers 1832, il s'était attardé, pour semblable cause, dans un petit port de mer des environs du mont Saint-Michel, choyé qu'il était par un aubergiste qui l'affectionnait. Ses parents, déjà éprouvés par des revers de fortune, avaient fait flèche de tout bois et, laissant là les affaires et les inquiétudes, s'étaient précipités avec un entrain chaleureux à la délivrance de Théodore qu'ils croyaient déjà en butte aux mauvais traitements du créancier. Ils le retrouvèrent en otage à Pontorson, à une bienheureuse auberge qui lui semblait un pays de cocagne. M. et Mme Rousseau le ramenèrent chargé de butin récolté aux côtes de l'Océan. Qu'eût dit sa mère si elle eût pu voir *les Côtes de Granville* se vendre 8,000 francs en 1855, son *Étude de l'Abbaye* 4,000 francs en 1865, et ses charmantes vallées normandes atteindre à 2,000, 4,000, et, 6,000 francs. Mais c'était trente années d'attente et elle n'était plus !

« Il faut prendre de suite un parti, vous êtes perdu sans cela, » lui dit Scheffer, et Rousseau, pour répondre à cette menace, abandonne la Cour de France, il retourne à la forêt et s'y passionne pour des études spéciales et des morceaux qui lui font oublier les projets du Salon. Il « veut jouer sur le grand clavier, dit-il, et toucher à toutes les harmonies. » Il se met en pension chez le père Ganne et loue près de l'auberge une chambre chez un paysan.

C'est dans cette froide saison de 1866 et de 1867 que Rousseau peignit d'après nature cette belle étude de l'*Allée des Vaches* (1), soleil couchant de novembre qui empourpre une grande avenue de forêt et se joue sur les bruyères et les graminées, comme s'il ordonnait au monde des farfadets de paraître en formes végétatives. Puis l'étude du *Dormoir du bas Bréau*, où il réalisa toutes les magnificences de verdures et les tons assourdis de l'automne (2). La *Plaine de Machevin*, par un ciel

(1) Appartient à M. le chevalier de Knyf.
(2) Appartient à M. Laurent-Richard.

froid et pluvieux (1). Il peignit, toujours d'après nature, les vieilles maisons de Barbizon, leurs chaumes riches en lichens et en végétations parasites, leurs murs gris et tout couverts de bruyères desséchées et de joubardes en fleurs.

Le grand cirque celtique des gorges d'Apremont le séduisit et le fixa; il y passa des semaines à prendre l'ensemble de ce champ désolé, à étudier la bruyère fauve sous la bise de novembre, les petits chênes trapus et bronzés sortant en révoltés des crevasses rocheuses, les bouleaux affinés sous la gelée, les ronces mortes et les terrains sablonneux. Il imagina le parti grandiose qu'il pourrait tirer de cette poétique contrée. C'est aussi à Barbizon qu'il continua cette série de dessins de la forêt qu'il ébauchait le jour au crayon d'après nature, et que le soir il passait à l'encre, sous l'âtre de la cheminée du père Ganne.

Barbizon était, en ce temps-là, un hameau perdu au milieu des landes et des bois, et hanté seulement par quelques artistes inconnus alors, grands enthousiastes des beautés farouches; habité par de pauvres bûcherons et par des laboureurs de champs maigres, plus pauvres de leurs rochers de grès que des produits champêtres; on y vivait avec l'économie du paysan.

Aligny, qui cherchait la pureté de la ligne et la distinction du feuillé, et Diaz, qui s'enivrait de couleur locale, y étaient en même temps que Rousseau. C'est à cette époque que les fines études du refusé furent une révélation pour Diaz, qui, peintre sur porcelaine, cherchait tout seul à se purger des traditions de la peinture des pots de pharmacie et des bols de chocolat. Diaz fut aussitôt conquis à Rousseau et son admiration resta la conviction et la religion de toute sa vie. Qu'on en parle encore à Diaz dont la barbe a blanchi sous le travail et la peine, et vous verrez son regard castillan s'allumer, comme au souvenir d'un grand chef qui l'a conduit à la victoire, et vous sentirez son cœur se dilater à la mémoire de Rousseau.

(1) Appartient à Diaz.

Diaz était dans la plus profonde émotion, quand Rousseau rapportait chaque soir son travail de la journée. Il regardait du coin de l'œil ces merveilleuses études, fraîches et fortes en santé. Il n'osait s'en entretenir avec lui, car Rousseau parlait peu de son art ; son échec au Salon le mettait en garde et en méfiance. Rousseau partait le matin, son pochon garni pour le repas de midi, et Diaz le suivait de loin comme un ogre qui sent la chair fraîche, mais il respectait l'isolement de son compagnon d'auberge. Rousseau allait se perdre dans les coins éloignés où personne ne pénétrait, où il se croyait seul à savourer ces contrées dont aucun ne parlait, et Diaz, comme attiré vers Rousseau, se retrouvait à quelques pas, peignant un tronc d'arbre ou une roche moussue. Diaz se demandait comment Rousseau avait le don de pareilles splendeurs de matière, comment il inventait ces verts chatoyants et ces gris sinistres. Il croyait presque à du sortilége, car lui, si amoureux de la couleur, cherchait sans les trouver la finesse et la force de ton des études de Rousseau. A un moment de détente, Diaz osa lui demander l'énigme de sa palette. Ce jour-là fut un trait d'audace, mais aussi ce fut pour un passionné comme Diaz l'heure des découvertes. Rousseau s'empressa de lui indiquer comment il enflait, à un degré aussi vibrant, ses beaux tons et ses séduisantes harmonies, et il formula au naïf et futur grand coloriste l'emploi du vert émeraude, du jaune de Naples et de quelques autres honnêtes vessies que Diaz, sans conseils et sans maître, cherchait d'instinct à condenser. Ce n'était rien, à coup sûr, que de pareilles recettes; mais elles tombaient sous l'œil d'un admirateur de Rousseau, qui sut en user et en moduler avec toute la magie d'un étincelant virtuose. C'était la mèche qui met le feu aux poudres et qui métamorphose un homme ignorant et égaré en un artiste plein de visions poétiques.

La palette de Rousseau fructifia entre les mains de son plus ardent disciple, et elle fut le point de départ du réel talent de Diaz. Dès ce moment Rousseau se laissa approcher par son nouveau satellite et l'un et l'autre se connurent, s'estimèrent et

se tinrent sans cesse dans une considération réciproque, Diaz gardant toujours pour Rousseau une sorte de respectueuse affection et faisant pour son initiateur la plus chaleureuse propagande.

XXI

Quand Rousseau se vit à la veille de renouveler encore ses captivités de Pontorson et de la Cour de France, il s'en revint à Paris, à son atelier de la rue Taitbout. Poussé par un entraînement toujours dangereux, il se mit à retoucher ses belles études, travail délicat et trompeur, et qui change souvent les plus vivantes impressions en images factices. Mais Rousseau sut heureusement s'arrêter à temps sur cette pente fatale qui perd tant de jeunes artistes.

Il s'ingéniait à chercher le tableau qu'il voulait exposer au Salon de 1867, quand un matin on vint lui annoncer que sa mère était gravement malade.

Lorsqu'il arriva près d'elle, Mme Rousseau ne pouvait ni le voir, ni l'entendre, elle était déjà perdue pour tous ceux qui l'aimaient, et sa vie, comme frappée d'une mort anticipée, ne se manifestait que par des songes effrayants et des désespoirs muets.

Les affaires de M. Rousseau étaient devenues difficiles, l'homme bienfaisant avait vaincu l'industriel et fait tort au père de famille; M. Rousseau s'était identifié avec tant de misères, avait eu pitié de tant de noms illustres, que sa fortune sombrait dans les désastres de ses clients. Mme Rousseau, courageuse et compatissante, ne put cependant supporter cette pensée d'amoindrissement. Les jours tristes de la famille approchaient; fataliste et toujours en crainte, elle souffrait des inquiétudes de la maison. Elle fut bien plus sensible à la décision académique

contre son fils ; elle vit là un écroulement de toutes ses ambitions, et, frappée un vendredi d'une hémiplégie, elle mourut un vendredi 15 avril 1837! Rousseau ne quitta pas sa mère pendant cette agonie de neuf jours. Contenant ses angoisses, il ne dégonfla son cœur que quand la mort eut jeté sa terrible empreinte sur les traits de celle qui les avait quittés. Il tenait encore sa main et regardait son visage comme pour épier un dernier souffle de vie, quand sa douleur s'échappa par ces seules paroles que M. Bouneau se rappelle comme l'expression de la plus poignante émotion qu'il ait jamais vue : « Je l'ai tant « aimée! et il ne reste plus là qu'un cadavre. » Ce fut tout ce que put dire sa parole pour ceux qui vivaient près de lui, mais sa blessure ne se ferma jamais. Trente ans plus tard, j'en avais la preuve la plus éloquente.

XXII

Les arrêts du jury s'étaient répandus dans les provinces. A Nantes, un petit centre breton d'artistes et d'amateurs du crû, plus avancés en naturalisme que les pères de l'Institut, s'était formé et avait délibéré. Cette réunion de jeunes gens voulut faire une protestation provinciale contre Paris ; elle décida qu'elle organiserait une Exposition publique à Nantes, qu'elle composerait autant avec les refusés qu'avec les orthodoxes de l'Académie. M. Charles Leroux, fils d'un riche propriétaire de la Vendée, jeune peintre très ardent à l'étude des beautés de son pays, se rendit à Paris dans le but d'y recruter les ouvrages des artistes excommuniés. Il alla tout d'abord chez Rousseau et lui demanda son concours en l'excitant à venir à Nantes placer lui-même ses tableaux et se mettre en relations avec ses amis. Rousseau partit avec M. Leroux pour Nantes et y fut cordialement accueilli par les braves Bretons, auxquels il laissa pour

être exposés deux charmants petits paysages, dans son expression la plus fine : Un *Effet d'arc-en-ciel* et un *Site des environs de Paris*. Toujours pressé et sollicité par M. Leroux, il se rendit ensuite dans le Bocage, en pleine Vendée militaire, dans les environs de Tiffauge où il se prit d'attrait pour un marais qui bordait les prairies d'une papeterie. Il se mit à étudier, avec cette obstination que nous lui connaissons, ce que contient de germinations étranges ce coin réduit des végétations humides, de verdures aquatiques poussant dans une communauté de mystère et de profusion.

Rousseau y passa des journées entières à sonder l'invisible de ce nouveau marais de Lerne, travail d'Hercule, dans lequel il s'immergea comme un courageux plongeur.

Le *Marais en Vendée* est une œuvre longuement travaillée et peut-être plus longuement méditée. Rousseau s'y montra réaliste dans la plus large acception du mot ; sa contemplation fit épanouir en lui des multitudes de pensées qui le jetèrent dans les mondes des créations occultes. Il se parlait beaucoup à lui-même en idéologue pratique qui aime à voir l'en-deçà et l'au-delà de toute manifestation de vie. Son marais, admirable morceau de peinture par la puissance des tons, la transparence des harmonies et le nerf du dessin, fait jaillir en nous une pensée plus profonde ; il s'y montre alchimiste, calculateur et magicien. Tout, dans ce marais sans voix, devient un concert d'agitations insondables. Il a si fortement accumulé dans une réalité cristalline ces genèses étranges où le peuple coassant n'est que le premier chaînon de la famille des liquidités stagnantes, et où derrière lui se montrent des généalogies sans fin qui se détruisent pour se ressusciter, que j'y vois bien plus réels que dans un froid et transparent aquarium la vie intérieure des tourbières et des marécages. Je vois et je touche à ces myriades d'infusoires moitié plante moitié animal, à ces frontières de la vie que la main peut atteindre, mais où l'esprit descend comme dans les profondeurs des origines.

Après ce grand effort Rousseau se mit à peindre, pour se

délasser, une charmante petite étude du même lieu, très libre, très volontaire de couleur, mais où le pittoresque domine par la recherche des accidents du paysage. Un cours d'eau s'y promène à travers les cailloux et contourne cette petite papeterie ombragée par des ormes et des frênes, et plus loin un coteau vert projette en silhouette vigoureuse de jeune arbres touffus (1).

De Tiffauge M. Charles Leroux et Rousseau s'en allèrent au château du Souliers, près Cerisaye, où les souvenirs de l'insurrection vendéenne étaient encore tout vivants par la défense de la Pénissière et de la prise d'armes de 1831 et 1832. C'est là qu'habitait le père de M. Leroux dans un antique domaine où aboutissaient deux allées vénérables, l'une d'ormeaux, l'autre de châtaigniers.

Rousseau fut d'abord médiocrement touché par la nature du Bocage. On était en août, en pleine moisson; le pays, sous les rayons du grand soleil, lui semblait aveuglant de lumière, et la couleur jaunissante des blés, des seigles, des orges et des guérets fauchés, était au premier aspect d'une monotone uniformité. Le Bocage vendéen, poussé sur une terre d'alluvions sablonneuses, donne en effet un spectacle tout spécial; un ciel bleu saphir y répand une lumière fine et blonde qui harmonise toute cette contrée, dans une vaste teinte couleur panama, et Rousseau jusqu'ici tenait pour les âpretés des campagnes.

Pour se faire la main, il se mit à peindre un champ de genêts en feu, « un brûlot, » comme on dit en Vendée, champ que les paysans défrichent pour le purger des mauvaises herbes et qu'on brûle sur place pour fumer et faire fructifier les biens; il peignit encore une lande plate entrecoupée de rochers dans la bruyère, se profilant sur un ciel gris déchiré (2), et enfin, par une journée de plaisir il fit une course à cheval au *vieux château*

(1) Appartient à Diaz.

(2) Ces deux études, *le Brûlot* et *la Lande*, ont été prêtées par Rousseau et on ne sait où elles sont.

de Bressuire, et il en reproduisit par une ravissante esquisse, toute fauve, le caractère romantique et légendaire (1).

XXIII

Rousseau songeait toujours à son tableau pour le Salon prochain. M. Leroux le pressait de peindre l'une des deux avenues de la demeure de famille, et pour le décider il se mit lui-même à l'œuvre à l'allée d'ormes. Rousseau, le voyant en si bon train, se détermina pour les châtaigniers, mais non sans peine, car il prévoyait là un travail sans fin.

Il commença par la dessiner au fusin avec la plus grande exactitude, sur une toile blanche; puis, pour se parquer dans des limites invariables, il passa son trait primitif à l'encre, et avec cette patience infatigable qu'il déployait dans ses œuvres de longue haleine, il renforça toutes ses tailles de crayon par des traits à la plume trempée dans une encre jaunâtre et limoneuse qu'un écritoire desséché du village lui fournissait. C'était un travail insipide; mais il ne se rebuta pas et le dessin, commencé avec cette matière bourbeuse, fut terminé avec la même encre et la même plume. Il ne voulait même pas que la musculature de son œuvre apparût sous diverses teintes, et que son œil fût occupé par des contours de tonalité disparate.

Le premier acte de cette grande idylle était tellement imposant, que M. Leroux ne pouvait se lasser de l'admirer et qu'il eut la pensée de la lui acheter telle quelle, sous cette apparence ébauchée. M. Leroux lui proposait de la recalquer, afin que Rousseau pût recommencer et achever son travail sur une seconde toile : Rousseau s'y prêtait volontiers et fixait son travail au chiffre de mille francs; mais M. Leroux craignit d'attarder Rousseau dans

(1) C'est une des plus curieuses improvisations de Rousseau, que j'ai le bonheur de posséder.

cette colossale entreprise, et *l'Avenue de Châtaigniers* fut reprise peu après, et conduite à fin par diverses phases.

Elle fut d'abord peinte par glacis transparents et dans une sorte de monochromie puissante et toute fraîche. Les troncs d'arbres seuls furent empâtés au couteau à palette avec une force de réalité inimaginable. Il s'était servi des terribles chromes et avait joué sur ce clavier dangereux avec un bonheur étonnant. M. Leroux en était chaque jour surpris, car Rousseau, tout en se tenant ferme dans le programme et le contour de son dessin, modifiait souvent ses harmonies et les rendait toujours plus resplendissantes.

Ce n'était encore là que l'ébauche, et déjà *l'Avenue de Châtaigniers* paraissait une formidable cathédrale de constructions végétatives, un immense dolmen de verdures et d'inextricables branchages, où la science de l'artiste s'était donné cours jusqu'au fanatisme de la volonté. Chaque arbre y retrouvait ses ramures, ses retombées, ses divisions de rameaux, ses groupes de feuillages, et chaque tronc isolé confondait sa tête, ses bras et ses profusions de vie dans un *tout* homogène et ombreux.

Rousseau cependant se trouvait trop distrait sur nature, cette voûte feuillue et sombre avait fini par l'enchanter et par immobiliser sa main. Le recueillement intérieur l'avait saisi; il prit le parti de se confiner dans une chambre du manoir du Souliers, où, seul avec son idée, il continua la progression de son travail. Il y plaça d'abord un troupeau de vaches rousses et blondes, de cette belle race parthenaise qui n'a ni taches ni accidents de coloration et, jusqu'en décembre, il ne broncha de son travail que pour faire une petite excursion vers les Sables d'Olonne, où il ébaucha quelques aquarelles des marais salants et des sauniers des côtes de l'Océan. Il se remit en route en décembre, s'arrêta à Blois, à Chambord dont il dessina le château avec la précision d'un architecte et qu'il peignit hardiment comme un fils de Rembrandt; puis il revint à Paris vers la fin de décembre, en s'arrêtant en Sologne, dans les steppes de Romorantin et de la Motte-Beuvron.

L'Avenue de Châtaigniers eut des destinées malheureuses et retentissantes tout à la fois. Arrivée à Paris elle excita l'enthousiasme des connaisseurs et on ne douta pas que le tableau de Rousseau n'allait produire un grand éclat au Salon prochain.

Présentée au jury, *l'Avenue de Châtaigniers* fut refusée. On se demanda la cause technique de cette décision. Quand on se mettait à la place des académiciens, on pouvait, à toute force, se rendre compte du refus de la *Descente des Vaches,* par sa composition insolite, le hâté de son exécution et la nouveauté de son aspect; mais *l'Avenue de Châtaigniers* était une œuvre sage, dessinée avec un soin scrupuleux, avec la religion de l'exactitude et de la conscience, rien n'était abandonné à l'imagination et à la fantaisie de l'œil. On se perdait en conjectures. La sensibilité de Rousseau dut ressentir, au fond du cœur, un vrai chagrin et une profonde aversion pour ses juges, car il n'avait donné prise ni à leurs manies ni à leurs colères.

C'était donc le naturalisme qu'on frappait en lui; c'était le retour à la vérité, à la bonne foi, à l'expansion, à la liberté de contemplation qu'on punissait et qu'on voulait tarir.

En art, les procès de tendance sont plus violents encore qu'en politique. Les corps constitués, toujours médiocres et jaloux, veulent des médiocres et leur tradition n'est que la lettre morte d'une consigne hiératique. « Je ne reconnais pas là ma livrée, » disait un des jurés. En effet, l'Académie ne voulait que des recrues muettes et, sans s'en douter, elle tombait dans l'excès des congrégations despotiques qui entendent enfanter des cadavres plutôt que des disciples. « Chaque fois qu'un homme ira puiser à la source éternelle de la nature, au vrai modèle des modèles et qu'il ne pourra pas dire : Voyez, je suis le fruit d'un artifice, je suis le produit d'une formule, il aura contre lui l'habitude des foules, la méfiance et l'animosité des Académies, » disait Rousseau, trente ans plus tard.

Après le refus, Rousseau n'eut plus qu'à se renfermer en lui-même et à travailler pour lui et pour quelques amis; il se voyait repoussé systématiquement et mis au ban de l'opinion

orthodoxe. Il se mit à retravailler son beau tableau. Il concentra plus fortement encore ses vigoureuses beautés et ne résista pas à les couvrir de cette transparente coloration de bitume combinée avec l'huile grasse et avec le vernis double ; il n'en connaissait pas encore les dangers. Bien des fois il revint sur ce travail qu'il caressait comme un père dont on a repoussé l'enfant de ses entrailles; bien des fois il s'ingénia à en dissimuler les âpretés sous les couches limpides des huiles et des teintes adoucies de sa lumineuse palette; mais il ne chercha jamais, comme tant d'artistes agités par la surprise d'un échec, à fléchir les antipathies de ses juges. Il aurait pu, par les anciens amis de Guillon-Lethière, les souvenirs de Rémond, les relations de Scheffer avec les princes, joûter de souplesse avec les élèves de l'Académie, mais toute démarche spéculative lui répugnait, et Rousseau, convaincu et fier de la fierté des forts, aima mieux combattre par son travail et argumenter par ses œuvres. Le jury eut en lui un adversaire et non un ennemi, un modèle de stoïcisme, qui vécut en paix avec son devoir et sa dignité.

XXIV

L'*Avenue de Châtaigniers* et la *Descente des Vaches* restèrent dans l'atelier de Rousseau comme des injustices criantes, et bien des hommes fervents allèrent les visiter. Thoré, Diaz, Dupré et d'autres ne cessaient pas leurs protestations. Eugène Delacroix aussi alla les voir et en fut vivement remué. Thoré et Delacroix en parlèrent à George Sand qui, un jour, avec eux se rendit à l'atelier de Rousseau. Elle vit bien que ni l'œuvre ni l'ouvrier n'étaient choses vulgaires, et qu'elle avait affaire à un homme prodigieusement doué d'esprit, de volonté et d'aptitudes poétiques. George Sand, Delacroix et Thoré furent désormais unis pour la défense de Rousseau. Delacroix était lié avec

M. Cavé, directeur des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur ; M. Cavé, porté par caractère à obliger les intelligences, avait chaleureusement soutenu Delacroix dans ses grands travaux décoratifs de la Chambre des députés. Comme fonctionnaire, il ne lui déplaisait pas de mettre en échec l'amour-propre de l'intendance de la liste civile, de remuer un peu la tranquillité de M. de Cailleux, le directeur des musées royaux, directeur aussi des Salons d'exposition, et d'arriver ainsi à galvaniser l'Académie des beaux-arts qui n'était pour l'administration active qu'un embarras et un sujet de discussions.

M. Cavé, repoussé d'abord par la prudence ministérielle, finit par obtenir, du ministre même, l'acquisition de l'*Avenue de Châtaigniers* qui prit la forme d'une commande officielle d'une importance de deux mille francs.

Mais cette acquisition de l'État ne survint qu'en 1840 (1), après trois ans de luttes pendant lesquelles Rousseau ne vit venir à lui aucun amateur, aucun secours, si ce n'est l'encouragement de ses amis et la constance inaltérable de son père dans le talent de son fils; mais n'anticipons pas sur le temps. Car l'*Avenue de Châtaigniers*, que l'État ne posséda jamais, fut acquise plus tard par M. Paul Casimir-Périer, par M. Worms de Romilly, par MM. Durand-Ruel et Brame, par Khalil-Bey; puis, rachetée à la vente par les mêmes, elle a été revendue par eux à Mme de Cassin avec le dernier tableau de Rousseau, la *Vue des Alpes, prise de la Faucille* (2).

ALFRED SENSIER.

(*La suite prochainement.*)

(1) Voir à la page suivante les deux lettres du Ministère de l'intérieur.

(2) M. Paul Casimir-Périer l'acheta 2,000 francs; il le céda à Durand-Ruel père; M. Worms de Romilly 960 francs en 1848; MM. Durand-Ruel et Brame 10,000 francs, Khalil-Bey 15,000 francs, et cette *Avenue* fut rachetée 27,000 francs à la vente de cet amateur par les mêmes marchands.

MINISTÈRE
DE L'INTÉRIEUR
—
DIRECTION
DES
BEAUX-ARTS

Avis de la commande d'un tableau de paysage.

Paris, le mai 1840.

Monsieur, j'ai l'honneur de vous annoncer que M. le Ministre de l'intérieur a arrêté le 25 du courant que vous exécuterez, au compte de son département, un tableau de paysage, et qu'il a alloué pour ce travail une somme de 2,000 francs. M. le Ministre aime à penser que vous apporterez à l'exécution de ce tableau tous les soins nécessaires pour justifier la confiance de l'administration.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Le maître des requêtes, directeur des Beaux-Arts,

CAVÉ.

A M. ROUSSEAU, peintre, rue Taitbout, n° 9.

MINISTÈRE
DE L'INTÉRIEUR
—
DIRECTION
DES
BEAUX-ARTS
1er Bureau

Son tableau représentant une *Avenue* est acheté pour le compte du ministère.

Paris, ce 30 mai 1840.

Monsieur, j'ai l'honneur de vous annoncer que M. le Ministre a arrêté, le 25 du courant, que votre tableau représentant une *Avenue* sera acheté pour le compte de son département, moyennant la somme de 2,000 francs. Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien mettre ce tableau à la disposition de M. le Ministre, afin que le prix d'achat puisse être ordonnancé en votre nom.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Le maître des requêtes, directeur des Beaux-Arts,

CAVÉ.

A M. ROUSSEAU, peintre, rue Taitbout, n° 9.

NOUVELLES

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

On annonce pour le commencement de l'hiver la vente de ce qui reste encore de la célèbre galerie que possède M. Anatole Demidoff, dans sa villa de San-Donato, aux environs de Florence. La villa elle-même serait destinée à être aliénée par son propriétaire. Les experts et les commissaires priseurs chargés de la vente seraient déjà désignés, et dès à présent, nous dit-on, il se serait formé un syndicat de spéculateurs pour s'emparer des richesses artistiques qui sont accumulées à San-Donato. L'on cite même d'avance le chiffre auquel ils se sont arrêtés et avec lequel ils espèrent se rendre maîtres des enchères.

*
* *

Nous signalons avec plaisir à tous les amateurs l'ouverture des galeries que M. Durand-Ruel vient d'installer rue Lafitte, dans le vaste local occupé jadis par le café du Divan Le Peletier. Leur aménagement, au point de vue du jour et de la décoration, ne laisse rien à désirer. C'est une véritable exposition permanente qui ne présente pas l'inconvénient des expositions essayées jusqu'à ce jour, c'est-à-dire une promiscuité fâcheuse pour les bons tableaux, qu'on ne saurait éviter quand le droit d'exposition est acquis à tout le monde, moyennant rétribution.

Nous aurons souvent à revenir sur les œuvres exposées chez M. Durand-Ruel, et nous tiendrons le public amateur au courant des toiles qui vient dront augmenter les richesses artistiques de ce véritable musée. L'on y trouve déjà des Fromentin, des Th. Rousseau, des Delacroix, très intéressants, et quelques-uns de premier ordre. Parmi ces derniers, nous avons vu avec un plaisir extrême le grand tableau d'Eug. Delacroix, représentant saint Sébastien mort, entouré de femmes chrétiennes qui retirent de son

corps les flèches enfoncées par les bourreaux. Cette toile, d'une grandeur assez inusitée dans l'œuvre du maître, y tient une place exceptionnelle. Elle vient de l'église de Nantua, où elle est restée de longues années. M. Brame l'acheta à la fabrique, et après quelques difficultés qui ont été levées depuis, l'apporta à Paris, où M. Durand-Ruel en a fait l'acquisition. Nous craignons qu'elle n'y reste pas longtemps, car nous apprenons que déjà des pourparlers ont été commencés avec le directeur d'un des grands musées de l'étranger, qui voudrait enlever à la France cette œuvre capitale.

*
* *

Ce mois-ci est mort à Paris un amateur bien connu, M. Lacaze, frère du sénateur de ce nom. M. Lacaze était à la fois un collectionneur habile et heureux, et ce qu'on est convenu d'appeler un original. Quoique fort riche, il vivait avec la plus grande économie, mangeant, à ce que nous ont appris les journaux en quête d'anecdotes, au bouillon Duval, et attendant que sa redingote à la propriétaire fût usée pour aller l'échanger, à la Belle Jardinière, contre une neuve. M. Lacaze était docteur en médecine, et se tenait fort au courant des progrès de la science en fréquentant les hôpitaux et les cliniques. De plus, il peignait des natures mortes qui ne faisaient point mentir sa réputation d'amateur. Il a légué, assure-t-on, sa belle galerie au musée du Louvre. Cette galerie contient en très grand nombre des œuvres de l'école française, notamment un tableau fameux dans l'histoire de notre art, le *Gilles*, de Watteau. Mais on y trouve également des œuvres de maîtres étrangers, notamment deux superbes *Bethsabées*, de Rembrandt. Aussitôt qu'il nous sera possible de visiter à nouveau cette collection précieuse, nous en donnerons l'analyse aux lecteurs de la *Revue internationale*.

*
* *

M. Adam Salomon vient d'achever, pour la ville de Marseille, une statue colossale de la Vierge, destinée, croyons-nous, au sanctuaire de Notre-Dame de la Garde, et dont on dit le plus grand bien.

THÉATRES

La saison d'hiver a été inaugurée à peu près partout, et le moment est venu de jeter un coup d'œil sur les principaux théâtres de Paris. Le Théâtre-Italien a fait sa réouverture par *Il Trovatore*, où Mme Krauss a obtenu un légitime succès. La voilà décidément classée hors de pair comme chanteuse dramatique. A côté d'elle débutait une cantatrice inconnue à Paris, Mlle Morensi, qui sera mieux appréciée, croyons-nous, dans d'autres rôles que dans le rôle sévère de la sorcière Azucéna. A cette représentation a succédé la série des auditions de la Patti, qui ne donne à Paris, dit-on, que huit soirées avant son départ. Elle a chanté successivement *Lucia, Il Barbiere*, la *Traviata* et *Don Pasquale*, où elle a son meilleur rôle. Le succès de la Patti a été très franc ; si sa voix est légèrement altérée par instant, ou, pour mieux dire, si sa respiration paraît un peu moins longue qu'avant son mariage, en revanche elle a acquis des qualités dramatiques qui, dans la *Traviata*, lui ont valu un véritable triomphe. Mais si la Patti a été fort bien accueillie, il faut reconnaître qu'elle n'a pas été également bien secondée dans les opéras que nous avons pu voir déjà. M. Fraschini, qui, dans *Lucia*, a cependant trouvé des élans superbes, est un chanteur fatigué; M. Nicolini, dont la voix est fraîche, semble négliger de faire les efforts nécessaires pour animer un peu son jeu et tirer parti des qualités physiques qu'il possède pour être un bon comédien. Même observation pour M. Steller, dont la voix est souvent lourde et la diction sans relief. Par contre, M. Bonnehée, qui abordait à Paris pour la première fois la scène italienne, a montré les qualités d'un chanteur consommé, et s'est trouvé du premier coup fort bien acclimaté à la salle Ventadour.

L'Opéra reprend la *Favorite*, le Théâtre-Lyrique *Rigoletto* et le Théâtre-Français l'*Aventurière*. Nous pensons qu'ainsi qu'au Théâtre-Français, on se décidera à donner dans ces théâtres d'ici à peu une œuvre nouvelle pour remplir la saison d'hiver. Déjà les autres théâtres ont renouvelé leur affiche, et nous avons eu, dans la quinzaine, quelques importantes premières représentations.

Au Vaudeville d'abord, une pièce de M. Mario Uchard, *Tamara*. Cette pièce est tirée d'un roman qui a obtenu quelque succès, intitulé : *Une der-*

nière Passion. Il s'y agit d'une princesse géorgienne qui épouse un romancier français, par suite du dégoût que lui cause l'ivresse de son premier fiancé, le prince Michel. Ce drame, qui semble avoir été commandé par une société de tempérance, a peu réussi. Le public a même ri du singulier artifice imaginé par l'auteur pour lui donner un dénoûment heureux. Le prince Michel, revoyant Tamara mariée depuis deux ans, lui reparle de son amour, et la charmante femme s'en trouve très ébranlée. Elle court cacher son émotion dans la pièce voisine, et, l'acte suivant, en sort complètement remise et sûre d'elle-même. C'est que dans les dix minutes d'entr'acte, elle a découvert qu'elle était enceinte. Par quel mystère ne s'en doutait-elle pas un quart d'heure avant? Ce sont là les secrets de la physiologie à l'usage des auteurs dramatiques embarrassés de trouver un dénoûment vertueux. Cependant *Tamara* tient encore l'affiche, et le public montre quelque curiosité à y aller voir une actrice qui joue au naturel le personnage de la jeune Géorgienne, sans que pourtant son léger accent étranger ait le charme de l'accent anglais qu'avait adopté Mme Pasca, avec une si exquise mesure, dans une de ses dernières créations.

L'Odéon a donné un drame d'un jeune homme, M. Touroude, qui a le courage de son opinion et a bravement intitulé *le Bâtard* une imitation réussie d'Antony. Il y a beaucoup d'habileté dans cette œuvre, et la sauce fait passer le poisson. L'habileté du détail n'a pas suffi, par contre, pour faire obtenir un succès à M. Cadol, l'heureux auteur des *Inutiles*. La nouvelle pièce, *la Fausse Monnaie*, ne se tient guère. Il est vrai que l'interprétation est exécrable. Mais M. Larochelle, auquel tout était permis avant son succès, ne devrait-il pas nous donner un peu mieux qu'une troupe de banlieue, maintenant que son théâtre a pris rang parmi ceux que fréquentent les Parisiens? Ce serait le moyen de garder son public et d'engager les auteurs à s'adresser à lui pour aborder la scène.

HENRY FOUQUIER.

Le Rédacteur en chef, Gérant,

ERNEST FEYDEAU.

Paris. — Typographie Alcan-Lévy, boulevard de Clichy, 62.

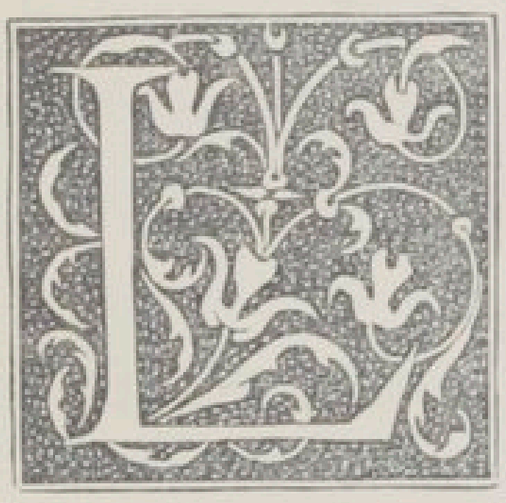
REVUE INTERNATIONALE

DE L'ART & DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

LES GALERIES D'AMATEURS

CABINET DE M. CH. EDWARDS



A *Revue Internationale* a déjà commencé à publier l'inventaire des richesses artistiques contenues dans les galeries particulières de la ville de Paris. Nous n'avons pas à insister sur l'intérêt que les amateurs doivent trouver à savoir ce que deviennent les tableaux qui passent sous leurs yeux dans les ventes publiques et dans les expositions. Mais il ne serait pas suffisant, selon nous, d'inventorier les tableaux qui composent les galeries privées ni même de les décrire. Il faut, avant tout, reproduire la physionomie de chaque collection. Il faut encore critiquer

le goût de l'amateur qui l'a formée, signaler les phases diverses par lesquelles il a passé, s'élever au besoin contre ses illusions, et réagir contre ses caprices.

Un certain nombre de collectionneurs, qui ne sont pas les moins intéressants, se plaisent uniquement, pour former leurs galeries, à découvrir les vieux tableaux et les jeunes peintres. Cette tâche n'est pas dépourvue de charme, mais elle exige beaucoup de temps, d'érudition, un certain flair qu'on n'acquiert pas, même à la suite d'une pratique laborieuse. Il faut non-seulement avoir la passion des belles peintures, mais encore être assez du métier pour ne pas se laisser prendre aux imitations souvent fort habiles qu'on rencontre partout à Paris. Quand on n'a ni les loisirs ni l'éducation artistique nécessaires pour fureter dans les ventes secondaires où l'on a vu souvent s'égarer des chefs-d'œuvre; quand on n'est pas de force à découvrir le mérite des peintres dont la réputation n'est pas encore consacrée, le meilleur moyen d'arriver à constituer une galerie dont la valeur ne périclite pas, c'est de ne la composer qu'avec des tableaux sortis du pinceau d'artistes d'un incontestable génie, et de savoir s'entourer de conseils éclairés pour faire un choix dans leur œuvre. En agissant ainsi l'on se met à l'abri des surprises et l'on compose des galeries qui ne peuvent jamais que gagner de valeur.

Nous venons de visiter une collection, évidemment formée par un amateur pressé d'atteindre son but, et qui a suivi la facile méthode que nous indiquons : acheter des tableaux de maîtres incontestés et les choisir là où l'on peut être sûr de les trouver non-seulement authentiques, ce qui est un mérite élémentaire, mais encore d'une qualité supérieure. C'est de la galerie de M. Ch. Edwards que nous voulons parler. Ce cabinet, de formation toute récente, est déjà considérable. Les Théodore Rousseau, les Jules Dupré, les Delacroix en forment le fonds, mais on y trouve aussi des œuvres anciennes et des spécimens des écoles étrangères. Quelques-uns de ces tableaux sont connus déjà de nos lecteurs et, à l'occasion de ventes

récentes, nous les avions signalés et même décrits. Nous sommes heureux et quelque peu fier de les retrouver dans un cabinet qui a dès à présent pris un rang excellent parmi les collections privées.

Nous devons aux maîtres anciens de commencer par eux notre revue du cabinet de M. Edwards. Ils y sont peu nombreux, mais bien choisis. Nous retrouvons là en effet quelques toiles de la galerie Koucheleff-Besborodko, des plus fines entre les fines productions de l'école flamande. C'est le *Maréchal ferrant* de Wouwerman, ce maître inégal parfois, mais si exquis quand il a rencontré, comme c'est le cas pour le *Maréchal ferrant*, un motif qui l'a captivé et que son pinceau s'est plu à caresser longtemps sur le chevalet. C'est encore le *Marchand de chansons* d'Isaac Ostade; c'est le *Bain* de Ruysdaël, toile remarquable surtout par la disposition agréable du paysage; c'est enfin le *Quai d'Amsterdam*, peinture précieuse, d'une originalité frappante, qui restitue avec l'accent le plus vrai la société hollandaise du dix-septième siècle, et à laquelle ont collaboré Berkeyden et A. Van de Velde, avec leur finesse et leur grâce.

Ces toiles anciennes, auxquelles il faut ajouter une grande peinture de Rembrandt, un peu noire et d'une composition quelque peu maladroite, mais d'une grande puissance d'effet, le *David et Saül* provenant de la vente Oudry, et une femme nue de Greuze, que nous nous contentons de mentionner, sont les seules œuvres du cabinet de M. Edwards qui n'appartiennent pas à l'école contemporaine, ou pour mieux dire à l'école qui a suivi la Révolution française. Sa galerie renferme par contre un bon nombre de toiles modernes, signées de noms divers et bien connus. Mais quatre maîtres, Delacroix, Goya, Th. Rousseau et M. Jules Dupré, y sont exceptionnellement représentés, sous leurs aspects divers et par des morceaux de premier choix.

On sait ce que nous pensons d'Eugène Delacroix. Si on a pu dire de Rossini qu'il était moins un musicien que la musique en

personne, on peut en dire autant de Delacroix et de la peinture. Il y a certainement bien des inégalités dans le talent de ce maître ; mais il n'existe pas un seul des tableaux signés de lui qui ne porte sa marque et ne révèle le génie particulier qu'il avait d'assembler les couleurs et d'arriver, par des contrastes apparents, aux plus éclatantes et aux plus douces harmonies. Le cabinet de M. Edwards offre cet intérêt tout spécial que l'on y trouve des œuvres de Delacroix aux diverses époques de sa vie On peut ainsi suivre, à travers des crises qu'on a souvent prises à tort pour des défaillances, le développement magnifique de sa manière.

Il y a dix toiles d'Eugène Delacroix dans la galerie de M. Edwards, toiles historiques, religieuses, toiles de genre, souvenirs de voyage. Parmi les premières figure la *Bataille de Poitiers*. Le roi Jean et le Dauphin, entourés de quelques fidèles, luttent vaillamment. Tout autour d'eux les morts et les mourants sont entassés. Cependant la bataille s'étend au loin, d'un mouvement enragé, sous un ciel d'orage qui semble, lui aussi, vivre et se dérouler comme les bandes des chevaliers qui se poussent et se heurtent dans la campagne. A ce tableau plein d'animation et de mâle vigueur fait face un pendant solennel et grave, *l'Amende honorable*, qui date de 1834. Sous une haute voûte ogivale s'étend une grande nef toute nue et toute froide. Le jour, qui pénètre par les fenêtres dentelées, s'est adouci en passant par les rosaces de verres colorés. Les rayons de cette lumière irisée s'accrochent en passant aux tentures d'un dais de velours, placé sur la gauche du tableau, et baignent à demi les peintures qui garnissent les murailles, et qui sont d'un effet superbe. Au milieu de la toile on aperçoit un groupe de moines faisant agenouiller un pénitent devant le dais où trône un cardinal. Perdu dans la salle immense, isolé sous la hauteur des voûtes, ce groupe est particulièrement sinistre. Jamais l'impression d'écrasement de l'architecture ogivale n'a été mieux exprimée que dans ce tableau poignant.

On sait combien l'école romantique, dont Eugène Delacroix

s'est toujours vainement défendu de faire partie, et dont il a agrandi tous les procédés, lorsqu'il s'en est servi, au point de les confondre avec ceux des plus grandes écoles, aimait à emprunter ses sujets aux œuvres des littératures étrangères. Dans cet ordre d'idées, peut-être un peu trop factice et littéraire, mais que le génie pittoresque de Delacroix relevait par l'expression plastique, nous trouvons dans le cabinet de M. Edwards plusieurs toiles importantes. L'une représente *la Mort de Gœtz* de Berlichingen; l'autre, datée de 1844, traite un sujet cher à Delacroix, et qu'il a reproduit plusieurs fois: *l'Enlèvement de Rebecca par le Templier*. Le paysage en est superbe et l'art de la mise en scène n'a jamais été poussé plus loin que dans les fonds de cette toile, où l'on aperçoit le château-fort incendié, d'où s'échappe une épaisse fumée, qui se confond avec les nuages lourds d'un ciel d'orage. Deux toiles sont consacrées à la légende d'Hamlet, qui préocupa si longtemps Delacroix. L'une, grand tableau exécuté en 1833, reproduit la scène du cimetière, quand Hamlet et Horatio philosophent parmi les tombes. Ce tableau a été exécuté alors que Delacroix revenait du Maroc. Il l'a composé à Toulon, et le cimetière d'où le fossoyeur vient d'extraire le crâne de Yorick est une reproduction exacte de celui de cette ville. Cette fois, Delacroix a joint à la note âpre et désolée du Nord, les splendeurs du ciel du Midi, et ce tableau dont les figures sont empreintes d'une stupeur romantique, prend un intérêt singulier à la rencontre de deux aspects si différents de la nature. C'est là le premier grand effort de Delacroix pour traduire cette scène du cimetière, qui lui a fourni l'occasion d'un de ses chefs-d'œuvre, le *Hamlet et le Fossoyeur*, de grandeur naturelle, que possède M. Cottier, mais auprès duquel celui de M. Edwards peut affronter, sans crainte, la comparaison. Une petite toile enfin, postérieure au cimetière de Toulon, représente *la Mort de Polonius*, tué par Hamlet. Elle est remarquable surtout par le mélange de dramatique et de comique qui caractérise souvent le divin Shakespeare, si admirablement interprété par Delacroix.

Le voyage d'Eugène Delacroix au Maroc est, dans l'histoire de son talent, une date décisive. C'est là que sa manière, encore un peu romantique, s'élargit au contact d'une nature où abondent les colorations harmonieuses et dont l'aspect, toujours éclatant, n'est jamais heurté. C'est à ce moment que furent conçus, sinon exécutés, quelques-uns des tableaux de la galerie de M. Edwards, *le Cheval arabe*, qui appartenait à M. Diaz, et les deux toiles représentant des *Chevaux au bain*. Elles sont belles toutes deux, quoique la dernière en date soit d'une exécution beaucoup plus large que celle qui a été peut-être composée avec la nature sous les yeux. Nous trouvons enfin, dans le cabinet qui nous occupe, un des plus beaux souvenirs d'Afrique qu'Eugène Delacroix ait jamais fixés sur la toile, *les Convulsionnaires de Tanger*, digne pendant comme exécution de *la Noce juive*, fête du fanatisme bruyant dont l'horreur disparaît dans l'éclat des couleurs et la splendeur de la lumière.

Nous préférons cependant peut-être aux tableaux que nous venons d'énumérer, *le Christ pendant la tempête*, seul mais admirable échantillon possédé par M. Edwards, de la façon dont Delacroix a traduit la légende chrétienne. Les eaux du lac de Génésareth soulevées par la tempête, grises et transparentes à la fois, ont un mouvement et un coloris extraordinaires, et si le drame n'a pas l'impression profonde de *la Barque de Don Juan*, qui appartient à M. Moreau, le paysage ne le cède pas à celui de ce chef-d'œuvre.

Il est d'usage d'opposer Ingres à Delacroix quand l'occasion se trouve de faire ce facile parallèle. M. Edwards ne possède d'Ingres qu'une étude pour l'*Andromède*, et ce serait cruauté et injustice d'essayer une comparaison entre cette œuvre correcte et froide et les admirables toiles que nous avons citées. Un tableau de Decamps, fort important et très connu, *Jésus et le Centenier,* peut soutenir le terrible voisinage des toiles de Delacroix. Ce tableau est plein d'esprit, d'adresse, et révèle un metteur en scène de premier ordre, un stratégiste dans l'art de disposer les effets, mais là où Delacroix peint, Decamps rai-

sonne trop souvent. Les seules toiles de Théodore Rousseau ne perdent rien au foudroyant contact des symphonies peintes par Delacroix.

Les paysages de Th. Rousseau sont nombreux dans le cabinet de M. Edwards. On en compte environ autant que de tableaux de Delacroix. Nous ne saurions les décrire tous ; mais nous ne pouvons nous dispenser de dire un mot de trois ou quatre qui sont véritablement des morceaux hors ligne. Tel, par exemple, un magnifique *Coucher de Soleil*, remarquable par le ton cuivré de l'ensemble. On ne peut regarder cette toile sans songer aux vers de Victor Hugo, comparant les nuages étincelants auxquels le soleil couchant donne ses reflets métalliques à des armures suspendues à la voûte d'une haute salle. L'éclat de la lumière frappant les nuages de tous côtés, caressant leurs flancs, trouant leur masse et s'étalant au travers, est fait avec cette conscience sévère que Th. Rousseau mettait en toutes choses. Cette parfaite étude de la lumière se retrouve encore dans un paysage de nuit, — ils sont assez rares dans l'œuvre de Th. Rousseau, — représentant le *Jean de Paris* (petite montagne des environs de Barbison) au clair de lune. C'est une toile d'une mélancolie et d'une fraîcheur pénétrantes. La grandeur de l'aspect est, par contre, le caractère dominant d'un autre paysage du même maître, représentant une *Clairière en automne*. Autour d'un creux humide du terrain, des arbres d'une fière silhouette sont rangés en cercle, et la pleine lumière fait valoir le ton jaune de leurs feuilles gelées : cependant, tandis qu'un rayon de soleil court sur cette partie du tableau, le ciel est noir et l'on y sent passer le vent de pluie. Rien de plus saisissant que cette peinture; ce sont là de ces paysages qui sentent bon, tant on croit se retrouver en face de la nature vivante. Cette intensité de vie fait encore le mérite principal d'une étude prise au Bas-Bréau, par un soleil couchant (1847). Quel admirable fouillis de branches et de feuillées! Comme le ciel, au travers, est haut et l'atmosphère légère! Mais il faut nous arrêter et ne faire que citer une autre étude, provenant de la vente Manequin, qui avait primitivement

appartenu à M. Diaz (1838). C'est, comme les œuvres que les peintres font pour des confrères, qui, bien qu'amis, sont presque des rivaux, une œuvre très distinguée, très montée de ton, d'un grand caractère. Nous devons aussi appeler l'attention sur la *Lisière de forêt à la plaine de Clairbois* (1836), et *les Bûcherونnes* (1837), deux toiles classées en première ligne dans l'œuvre de Th. Rousseau, ce maître admirable, que le cabinet de M. Edwards nous montre sous ses aspects les plus variés. Le tableau des *Bûcherونnes*, on peut le proclamer, est une des œuvres capitales du maître, et d'un « nouveau » qui appartient tout à Rousseau. Jamais ses devanciers, les Ruysdaël, les Cuyp, les Hobbema, n'ont trouvé une pareille interprétation forestière; Rembrandt seul pourrait ici revendiquer sa parenté. La *Lisière de forêt* fut, en 1851, au Salon du « Palais-National, » un des grands succès du moment. Il est un des spécimens les plus connus de l'intensité du ton dans la palette de Rousseau. On sait combien il a poursuivi d'effets divers, tout en restant fidèle à sa même méthode, et combien il a réalisé ce problème d'être toujours varié, en gardant toujours et partout sa note personnelle.

Nous avons nommé M. Diaz en parlant d'une étude de Th. Rousseau. Citons, dans le cabinet de M. Edwards, un charmant *Paysage turc* de ce peintre, moins sévère que Th. Rousseau, mais toujours séduisant. Mentionnons également un Corot du plus beau choix, dans une gamme claire et tendre, et nous n'aurons plus à nous occuper, en fait de paysagistes, que de M. Jules Dupré. Cet artiste est exceptionnellement bien représenté dans le cabinet de M. Edwards, qui possède une dizaine d'œuvres de sa main. M. Jules Dupré, on ne l'oublie pas, est un des initiateurs du paysage moderne et n'a jamais été dépassé par ses nombreux imitateurs. Parfois ses compositions reflètent la chaleur du romantisme; mais en revanche, dans la plupart de ses toiles, quel mouvement et quel accent juste et profond! Ici, dans les paysages qu'on peut appeler *Soleil couchant*, *la Barque, le Pacage*, que de beautés

réunies! Les montagnes qui garnissent les fonds, les arbres dramatiques des premiers plans, les animaux d'une valeur si exacte dans le paysage, par dessus tout les ciels d'une animation extraordinaire et d'une exécution franche qui ne laisse pas voir le soin extrême avec lequel ils sont traités. *Le Pacage* est notamment une toile à part dans l'œuvre de M. Jules Dupré. Le ton en est roux, et cependant elle n'a pas cet aspect bitumineux, et, qu'on nous passe le mot, « *culotté*, » que l'on reproche avec raison à Decamps. Il faut encore admirer une étude faite à l'Isle-Adam, intitulée *le Soir;* une autre étude extrêmement calme, un peu noire et d'un aspect tranquille, rare dans l'œuvre de M. J. Dupré ; une autre étude, prise dans la forêt de Compiègne et qui a la saveur d'une œuvre peinte sur nature, tandis qu'un autre tableau, où l'on voit un pâtre passant un ruisseau avec son troupeau, est d'une exécution très poussée et savante ; enfin, un morceau capital, *le Pont*. Des vaches passent sur un petit cours d'eau, inquiètes et retournant la tête sur le pacage qu'elles abandonnent, tandis que le ciel, bas et lourd, semble descendre sur terre avec le soir et annonce un orage prochain. Toutes ces scènes de la vie rustique ont, chez M. J. Dupré, un accent sincère. Laissant à d'autres le soin d'exprimer les mélancolies et les tristesses de la nature, il a pris pour lui la tâche de nous la montrer, dans le moindre coin du Limousin ou du Berry, grande et puissante. Aussi, malgré la hardiesse de son exécution, ce peintre a-t-il acquis dans l'art contemporain une des premières places, et la gardera-t-il, quand le temps sera venu de mettre à leur rang véritable les paysagistes contemporains. M. Jules Dupré est un des grands artistes de l'époque, car il sait faire *grand*.

Il n'y a, dans le cabinet de M. Edwards, qu'une toile de M. F. Millet, mais elle est particulièrement intéressante ; c'est *la Femme qui enfourne du pain*. Une paysanne, vue de dos, vêtue d'une jupe rouge qui se relève sur les hanches, se penche devant le four enflammé où cuit le pain de la maison. La lumière claire du jour la frappe par derrière tandis que le feu du

four rougit les objets autour de son ouverture. Cette opposition des deux lumières, sans arriver à produire un effet puéril à la van Schendel, ajoute du piquant à une composition déjà remarquable par la belle tournure familière et grande à la fois de la paysanne robuste qui a servi de modèle au peintre.

Il ne nous reste plus qu'à parler de quatre toiles du cabinet de M. Edwards. Je ne dirai point que je les ai gardées pour la bonne bouche, après avoir énuméré des chefs-d'œuvre qui défient la comparaison. Mais cependant je dois reconnaître que pour nous autres Français, ces quatre tableaux, qui sont de Goya, ont un intérêt particulier. Ce sont des portraits. Les lecteurs de la *Revue internationale* en connaissent déjà deux, dont nous avons donné la description. Apportés de Madrid par M. Stevens, qui les avait achetés au patriarche des Indes et à M. Madrazo, et les céda à M. Durand-Ruel, ils représentent un *Chantre,* ami de Goya, et *Charlotte Corday*. Le portrait du chantre, qui, détail bien digne de l'Espagne, est habillé en torero, est une œuvre enlevée et brossée avec furie. L'énergie en est la qualité dominante. Le chantre de la cathédrale de Tolède était d'ailleurs un artiste distingué, nommé Mocarte, fort lié avec Goya. Sa passion pour les courses de taureaux, son goût d'*afecionado* pour ces divertissements superbes expliquent la fantaisie qu'eut Goya de le peindre en torero. Quant au portrait intitulé : *Charlotte Corday,* il est bien avéré que Goya ne vit pas le modèle. Mais il est certain que, frappé de ce tragique assassinat de Marat, il essaya deux fois d'en représenter la scène sur la toile, suppléant aux documents qui lui manquaient par les conceptions de son génie. Peut-être encore Goya, dont la jeunesse fut pleine d'aventures, fut-il lui-même victime d'une tentative d'assassinat, de la part de quelques maîtresse jalouse dont il fit le portrait et qu'il compara plaisamment à Charlotte Corday. Ce nom, en 1793, était dans toutes les bouches. Quoi qu'il en soit, portrait ou idéalisation du type de Charlotte Corday, cette figure, costumée à la mode française de la fin du siècle dernier, est une œuvre superbe,

d'une extraordinaire finesse et d'un caractère admirable. « Il n'y a rien, disions-nous, dans cette toile si expressive et si troublante, amoureusement caressée par le pinceau du grand satirique, qui rappelle la race française. C'est la race espagnole dans sa passion, son esprit et dans sa violence, nous pourrions dire aussi dans la saveur particulière de sa beauté. » Ce jugement que nous portions sur la *Charlotte Corday* de Goya, on peut le porter également sur sa *Joueuse de guitare*. Jamais la note indigène de l'Espagne n'a été mieux exprimée que dans cette figure de femme; à demi couchée sur une chaise longue, ayant laissé tomber la guitare à ses pieds, elle semble s'être abandonnée aux douceurs d'une rêverie sensuelle. Ses yeux se ferment à demi, ses cheveux se dénouent, sa gorge se soulève. Son vêtement clair, collé sur le corps, à la façon d'une draperie mouillée et presque transparente, en laisse voir les beautés un peu sèches, les formes mignonnes. Ses pieds, sortis de la robe, chaussés de souliers lacés, dont les cordons de soie s'enroulent autour de la jambe, sont de vrais pieds d'Espagnole, à tenir dans une main d'enfant. Cette peinture est d'un aspect exquis, fin et passionné à la fois. Elle forme le digne pendant de la *Maja* couchée que l'on admire à Madrid, vêtue d'abord, nue ensuite, sans pouvoir décider de quelle façon cette adorable créature est la plus séduisante.

Telles sont, avec un autre portrait de Goya, d'une belle exécution, les principales œuvres collectionnées dans le cabinet de M. Edwards. Peu de maîtres, mais de chacun d'eux l'on a choisi des échantillons variés et précieux. Ce n'est point une mauvaise méthode pour former un cabinet, quand les maîtres s'appellent Jules Dupré, Th. Rousseau, Goya et E. Delacroix.

Encore une fois, nous considérons la formation de cette galerie comme un véritable succès pour la *Revue internationale*. Elle est presque exclusivement composée d'œuvres que nous avons étudiées et louées ici même, de tableaux signés des noms que nous nous plaisons le plus à citer. Il n'est pas une de ces belles choses dont la valeur ne fera qu'augmenter entre les

mains de leur heureux possesseur, il n'est pas une de ces merveilles qui serait déplacée au Louvre. Nous ne pouvions nous empêcher, en les revoyant, de nous demander par quel étrange motif elles ne s'y trouvaient pas toutes et depuis longtemps.

ERNEST FEYDEAU.

L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

EN ALLEMAGNE

ous avons montré, en parlant de la grande exposition internationale de Munich, le changement qui s'était opéré dans la peinture allemande où l'influence des artistes français est aujourd'hui prédominante. Une transformation encore plus radicale a lieu dans l'architecture, mais c'est un mouvement dans lequel nous n'avons rien à revendiquer; il est d'ailleurs purement archéologique; la science y a plus de part que l'imagination. Pour se rendre compte du style qui préside aujourd'hui à la construction d'un grand nombre d'édifices en Allemagne, il faut d'abord jeter un regard en arrière. On sait les discussions qui ont eu lieu entre les archéologues français et allemands au sujet de la priorité dans le style qui a prévalu au moyen âge. Si, après avoir vu nos villes de France, toutes transformées par la Révolution, on se trouvait subitement transporté à Nuremberg, on ne pourrait douter un instant qu'on ne fût là dans le foyer où s'est

élaboré l'art dont on voit ailleurs les débris plus ou moins transformés.

Dès qu'on arrive, il semble que les trois derniers siècles dont parle l'histoire ont dédaigné de s'arrêter là, et que la population, en adoptant nos costumes, a rejeté tout le reste. Quand on parcourt la ville, l'illusion, loin de décroître, va toujours en augmentant. Les maisons ont toutes conservé leurs pignons, leurs combles aigus, leurs saillies sur la rue : on vous vendra les romans nouveaux et les articles Paris, mais la forme ancienne des boutiques est soigneusement conservée et ne jure pas avec les saints qu'on voit dans les niches, avec les grilles soigneusement ouvragées, avec les grosses portes armées de ferrures monumentales. Les fontaines, les statues, les lanternes, les ponts, tout est ancien et parfaitement entretenu. Les édifices nouveaux sont construits dans un style approprié au reste de la ville et la gare gothique du chemin de fer elle-même ne paraît pas étonnée de se trouver en face des vieilles tours qu'Albert Durer a élevées pour défendre sa ville chérie. Si une maison tombe de vétusté, ne croyez pas qu'on lui refasse une façade dans le goût moderne : bien au contraire, on rétablit soigneusement les choses comme elles étaient. Habitants et constructeurs sont d'accord pour conserver la tradition, et la seule concession que l'amour du passé ait faite au goût moderne, est l'extrême propreté des rues. Nuremberg est une ville ancienne, balayée et nettoyée par des habitants modernes, qui traitent leur résidence avec tout le respect qu'on a pour une collection.

Cependant Nuremberg est un point isolé en Allemagne. Beaucoup d'autres villes, Augsbourg, Ratisbonne, etc., présentent, il est vrai, des parties bien conservées, mais en général, ce qui domine presque partout, c'est le dix-huitième siècle. Le *rocóco* allemand n'est qu'une charge mal réussie du rococo français. La Renaissance française a formé une architecture bien caractérisée, mais les Allemands n'ont pour ainsi dire pas eu de Renaissance : ils ont passé presque sans transition du gothique au style enflé et lourd qui a prévalu dans toute l'Europe à la

suite de Louis XIV. L'architecture du dix-huitième siècle en France est relativement sobre, et si, dans la peinture, David a réagi violemment contre Boucher, les artistes qui dans le même ordre d'idées ont bâti la Madeleine et la Bourse, ne pouvaient pas avoir de bien grandes colères contre ceux qui, à l'époque précédente, avaient élevé le Garde-meuble et le Panthéon.

Mais en Allemagne le dix-huitième siècle a produit une architecture vraiment grotesque et qui n'a pas son équivalent de ce côté-ci du Rhin. Figurez-vous des colonnes dont les chapiteaux présentent toujours leur angle en avant de la façade, des guirlandes qui grimpent en tournant autour de ces colonnes, de petits amours assis sur tous les angles, des superpositions de frontons coupés, contenant des figures entassées, tandis que d'autres, ne se trouvant pas à l'aise, montent sur leurs frontons, s'asseyent ou se remuent dans des postures impossibles; figurez-vous des églises dont la façade est couverte de haut en bas de lourdes niches, et dans ces niches des saints qui mettent la main sur leur cœur, des évêques qui tendent le jarret et lèvent les bras en tenant leurs crosses, partout de grosses draperies flottantes qui ont la prétention d'être agitées par le vent, des corbeilles chargées de fleurs en pierre surmontées de petits enfants, des ornements boursouflés, des consoles qui se contournent en portant des personnages qui gesticulent, et vous n'aurez qu'une idée encore bien imparfaite du rococo allemand. Comme, au dernier siècle, tous les princes allemands cherchaient à modeler leur cour sur celle de France, on n'appréciait que ce qui émanait de Versailles; ce style baroque fut qualifié de goût français, bien que tout ce dévergondage fût aussi éloigné de ce qui se faisait chez nous, que nos propres monuments l'étaient de l'antiquité dont ils avaient la prétention de reproduire le style.

La réaction contre le maniérisme avait été préparée par les écrits de Winckelmann, mais elle ne devint un fait accompli qu'après la chute du premier Empire, lorsque le sentiment national des Allemands, nous imputant tout ce qui était mau-

vais chez eux, imposa à l'art la nécessité de chercher sa voie dans les souvenirs de l'antiquité ou dans la tradition nationale. Partout alors des édifices s'élevèrent dans un genre nouveau, et Munich, dont tous les monuments sont postérieurs à cette époque, nous offre un spécimen complet et très intéressant des tentatives qui ont été faites dans l'architecture.

Ceux-là seulement qui ont assisté aux luttes des classiques et des romantiques en 1830, pourront comprendre avec quelle passion et quelle foi naïve les artistes se sont jetés dans le mouvement qui, disait-on, allait régénérer l'Allemagne et dont Munich était le centre. Les grandes fresques de la nouvelle Pinacothèque ont eu pour but de perpétuer le souvenir de ce combat pacifique. Il y a à Munich deux musées de peinture, et ils pourraient servir de modèles pour la manière dont les salles sont distribuées et dont le jour éclaire les tableaux. L'un, l'ancienne Pinacothèque, est destiné aux anciennes écoles, l'autre, la nouvelle Pinacothèque, est pour la peinture contemporaine. Ce dernier, où les salles sont éclairées par en haut, n'a pas de fenêtres au deuxième étage, et la muraille extérieure est couverte de peintures dont le sujet a trait à la rénovation de l'art en Allemagne.

Parmi ces fresques, exécutées d'après les dessins de Kaulbach, il y en a une qui symbolise et résume toutes les autres : elle est intitulée *la Lutte contre le mauvais goût*. Le mauvais goût est personnifié par un chien à trois têtes portant perruque, et ce cerbère est préposé à la garde d'une prison où les Grâces sont retenues captives. Mais on peut prévoir leur délivrance, car le monstre est attaqué de toutes parts. D'un côté, Winckelmann lance son encrier contre un de ces trois visages; M. de Klenze, l'architecte du bâtiment, sort de la mer on ne sait pourquoi, et se prépare à la lutte, dédaignant d'énormes crapauds qui, placés sur le rivage, lancent leur venin à l'artiste novateur. Enfin, Pégase fend l'air, portant sur lui Cornélius qui brandit une lance, Owerbeck, tenant une croix, le sculpteur Schwanthaler, tendant la main à un autre artiste dont on ne voit pas le

visage, mais qui pourrait bien être Kaulbach lui-même. En s'élançant sur l'ennemi, Pégase écrase un malheureux académicien qui porte perruque et est habillé à la Robespierre. Que vous en semble? N'est-il pas vrai que nos romantiques eux-mêmes n'auraient pas trouvé cela? Et ce qu'il y a de curieux, c'est que cette caricature monumentale, où les personnages sont plus grands que nature, est peinte d'une manière froide et magistrale, tout comme si c'était un Léonidas ou une Descente de croix. Mais les gens qui ont la foi ne s'aperçoivent pas du ridicule, et les Allemands, au lieu de rire, ont applaudi des deux mains à cette grotesque décoration.

Quant au mouvement artistique, il était beaucoup plus sérieux que cette charge ne semblerait l'indiquer. Il s'agissait, pour l'architecture, de revenir aux types primitifs et d'en chercher l'appropriation à nos usages modernes. De là, la préférence donnée au dorique dans les monuments inspirés de l'antiquité, et la recherche de la tradition chrétienne dans les édifices religieux. Cette tendance à régler l'inspiration par la science archéologique est encore aujourd'hui le fond et le principe de tout ce qui se fait en Allemagne en fait d'architecture. Mais ce système archéologique n'a rien d'arbitraire, il est parfaitement réfléchi et les applications qu'on en fait sont toujours déduites avec une certaine logique. Prenons pour exemple les églises : quatre églises nouvelles ont été élevées à Munich depuis quarante ans. Il semble que, dans ces constructions, on ait eu surtout pour but d'empêcher la curiosité d'être voyageuse, en donnant des échantillons de tous les styles qu'a produits l'art chrétien : il y a une basilique, une église byzantine, une lombarde et une gothique. La basilique de Saint-Boniface, terminée en 1850, a été élevée par l'architecte Ziebland, d'après le modèle des plus anciennes églises de Rome et de Ravenne. Elle présente sur sa façade un péristyle ouvert, formé de neuf arcades portant sur des colonnes de calcaire blanc. Trois portes donnent accès dans l'intérieur où il n'y a point de chapelles latérales, mais cinq nefs, et au fond, un hémicycle à fond d'or, dans lequel se

détache un grand Christ en robe blanche entouré du chœur des anges. Le plafond laisse voir sa charpente couverte de dorures et son toit parsemé d'étoiles d'or. Les colonnes sont des monolithes de marbre gris, surmontés de chapiteaux en marbre blanc. Le chœur est décoré de grandes fresques tirées de la vie de saint Boniface, et se détachant sur fond d'or. Ces peintures, ouvrage de Henri Hess et de ses élèves, sont vraiment remarquables par l'élévation et la beauté du style, et plus encore par leur accord avec la décoration architectonique. Cette église est peut-être ce qui a été fait de mieux à Munich, et on est surtout frappé par cette unité d'ensemble qui fait si souvent défaut dans nos édifices.

C'est encore M. Henri Hess qui a décoré la chapelle de Tous-les-Saints, dépendance du palais du roi, qui passe à Munich pour un diminutif de Saint-Marc de Venise. L'église Saint-Louis, de style italien, qui renferme le grand *Jugement dernier*, de Cornélius, présente un grave défaut : sa grandeur apparente ne répond pas à sa grandeur réelle. Le chœur paraît court et comme muré, parce que le maître-autel est appliqué sur un fond plat ; c'est une galanterie que l'architecte a faite à Cornélius qui a pu ainsi développer sa grande composition, mais l'édifice y perd en majesté. En outre, les deux clochers annexés au parvis sont trop écartés, ce qui fait paraître le monument plus bas qu'il n'est. En revanche, la petite église gothique du faubourg d'Au est vraiment élégante, c'est un excellent pastiche de l'architecture religieuse du treizième siècle ; elle est éclairée par des vitraux très remarquables dont Henri Hess a composé les sujets.

On voit que l'archéologie a présidé à la construction des édifices religieux. Il en est de même à peu près dans tous les pays; Notre-Dame-de-Lorette et Sainte-Clotilde sont également des imitations. Mais il faut convenir que comme les besoins du culte ne varient pas d'un siècle à l'autre, les architectes sont toujours entraînés à suivre une tradition, seulement ils l'interprètent plus ou moins bien. Pour les monuments civils, c'est autre

chose : là pourtant nous retrouvons à Munich la préocupation du passé. Nous nous occuperons d'abord de l'art grec qui a fourni des modèles pour plusieurs monuments importants, et nous verrons que si l'écorce est toute imprégnée des traditions d'un autre âge, on est quelquefois frappé, dans la Glyptothèque, par exemple, de l'intelligence qui a présidé à la disposition du plan pour l'usage auquel l'édifice est consacré.

La Glyptothèque se rattache à un ensemble d'édifices élevés autour d'une place, avec l'intention déterminée de rappeler les beaux temps de la Grèce, et de caractériser les traits principaux de son architecture. On n'y voit pas, comme sur notre place de la Concorde, des fontaines jaillissantes, de larges trottoirs et une circulation incessante. La place est déserte, silencieuse, et le gazon qui la couvre est coupé par le chemin qui mène aux édifices, encadrés sur leurs côtés par des arbres et des bois touffus. Deux péristyles, l'un d'ordre corinthien, l'autre d'ordre ionique, sont en face l'un de l'autre. Dans le premier sont diverses collections, la plupart relatives à l'antiquité : des bijoux, des inscriptions, une série nombreuse de réductions très intéressantes des monuments de la Grèce et de l'Italie, etc. Le second, qui est la Glyptothèque, renferme les statues classées chronologiquement depuis l'époque archaïque. La disposition intérieure offre comme la façade un souvenir de l'architecture grecque : les salles sont disposées autour d'une cour carrée par où elles reçoivent la lumière, comme cela avait lieu dans l'antiquité. Les peintures de Cornélius qui la décorent ont trait à l'histoire des Dieux et à la guerre de Troie. Il était difficile de trouver des sujets mieux appropriés à la destination du monument, et l'ornementation peinte qui les encadre reproduit d'une manière heureuse le style décoratif usité dans l'antiquité. Tout l'édifice est en somme parfaitement convenable pour son emploi, et c'est là ce qui en fait la valeur et ce qui en explique la décoration. Nous comprenons bien ce qu'il peut y avoir de choquant dans une église chrétienne qui, comme la Madeleine, présente la forme d'un temple païen, dont l'extérieur ne rappelle

en rien le Dieu qu'on y adore et la sainte qu'on veut honorer. Mais ici le cas n'est pas le même : il s'agit de loger les chefs-d'œuvre pieusement recueillis de l'art grec, et il nous semble que l'antiquité ne pouvait être mieux que chez elle. Les artistes qui ont sculpté le fronton du temple d'Égine, dont les débris figurent à la Glyptothèque, ne se plaindraient assurément pas d'un logement construit selon leurs habitudes, et les ennemis du pseudo-grec seraient fort embarrassés si on leur demandait dans quel mode doit être conçu un monument spécialement consacré à l'antiquité.

Les deux monuments dont nous parlons sont reliés entre eux par des Propylées, en souvenir de ceux d'Athènes qui servaient d'entrée à l'enceinte sacrée de l'Acropole. Ici l'ordre dorique se montre dans son austère grandeur. On sait que Pausanias considérait les Propylées comme l'ouvrage le plus admirable de l'antiquité ; il n'est donc pas étonnant que les Allemands, si amoureux de l'archéologie, aient voulu en avoir une imitation. Peut-être peut-on regretter que l'imitation ne soit pas plus complète, et que l'architecte ait placé de chaque côté du péristyle un pylone qui fait songer à l'Egypte quand on voudrait ne songer qu'à la Grèce. Mais l'effet est en somme imposant, les proportions heureuses, l'ensemble plein de grandeur et d'une noble simplicité. Je sais qu'en France, où l'antiquité est aujourd'hui fort dénigrée, grâce aux maladroites imitations que depuis deux siècles nous faisons du style romain, les ennemis du classique vont me dire : « A quoi bon des Propylées? Si on a élevé un pareil monument pour l'étude de l'art grec, une réduction en carton-pierre placée dans notre école des Beaux-Arts remplirait le même but et eût été bien moins coûteuse. Nous admettons à la rigueur qu'on place des statues grecques dans un monument grec, mais des Propylées ne servent à rien et nous ne pouvons y voir qu'un joujou à l'usage des professeurs et des érudits. »

Je répondrai que des Propylées sont une porte, et que ceux de Munich servent d'entrée à la ville. J'ajouterai que c'est vrai-

ment une entrée imposante, et que j'ai une haute idée d'une ville qui, au lieu de s'annoncer au dehors par un attirail militaire ou administratif, présente au voyageur une magnifique colonnade qui n'est pas plutôt franchie qu'on se trouve en face du sanctuaire de l'art.

Les colonnes qui sont à l'intérieur des Propylées sont rehaussées par une polychromie sobre qui ne porte que sur les arêtes, et empêche la froideur sans altérer la calme simplicité de l'ensemble. De là on voit se dérouler, sur les marches d'un escalier monumental, les péristyles des deux monuments consacrés à l'art. Leurs frontons sont décorés de groupes en marbre dus à Schwanthaler. Sur l'un, l'artiste a représenté Minerve ayant à ses côtés le sculpteur, le peintre, le toreuticien, le fondeur, l'ornemaniste et le potier, car la Déesse protégeait également l'art et l'industrie, pensant que l'industrie, faite pour les besoins de l'homme, n'était vraiment digne de lui que lorsque par la recherche du beau elle s'élevait à la hauteur de l'art. Sur le fronton, en face, on voit la Bavière distribuant des couronnes aux artistes.

La place où sont ces palais n'a d'autre décoration que la verdure de son gazon et de ses feuillages, et aucun bruit ne vient troubler la tranquillité de ce lieu qui semble fait pour la méditation et le recueillement. On peut contester aux artistes qui ont conçu cet ensemble le génie de l'invention, puisqu'ils n'ont fait qu'appliquer une tradition connue, mais j'ai vu dans bien des endroits des monuments conçus en réminiscence des Grecs et des Romains, je n'ai vu nulle part un lieu qui éveille plus vivement les souvenirs de cette noble antiquité dédaignée par les uns, parodiée par les autres, mais rayonnant à travers les siècles par son inaltérable beauté.

Transportons-nous maintenant dans un quartier tout différent, à l'autre extrémité de la ville. La rue Maximilien est en voie de formation. Les édifices qui la décorent sont de construction récente : quelques-uns sont encore inachevés. Elle commence sur une grande place; on voit la façade de la nouvelle résidence,

imitation assez malheureuse du palais Pitti de Florence, et deux autres bâtiments, la poste et le théâtre, décorés de fresques d'après les dessins de Schwanthaler. Ces trois monuments ont été élevés par M. de Klenze sous le roi Louis.

La rue Maximilien, qui débouche aussitôt après le théâtre, montre l'effort le plus récent de l'architecture à Munich; l'imitation continue, mais c'est le moyen âge ou plutôt la Renaissance qui est maintenant en vogue. Ici l'archéologie est obligée de faire des concessions, car il y a des besoins nouveaux, et un simple pastiche ne remplirait aucunement le but qu'on se propose. L'originalité pénètre donc en Allemagne par la force des choses. Par la nature même des mœurs une ville du moyen âge était très différente d'une ville moderne. Resserrée dans les murailles qui la défendent, la ville du moyen âge a nécessairement des rues étroites, et comme il n'y a qu'un nombre extrêmement restreint de voitures, ces rues n'ont pas besoin d'être alignées, tirées au cordeau, et de ménager de larges espaces pour les carrefours. La rue Maximilien, au contraire, est large comme nos grandes rues de Paris. Voilà donc déjà dans la physionomie générale une modification importante.

Entrons maintenant dans le détail de la construction. Les tours, les clochers, les beffrois, qui donnent aux anciennes villes une tournure si pittoresque, n'ont plus guère de raison d'être et, à part les églises, nous n'avons pas d'édifices qui demandent la surélévation d'un détail d'architecture. Voilà donc encore les silhouettes qui changent et qui, au lieu de présenter des arêtes imprévues dans la hauteur, montrent presque partout des lignes horizontales. Pourrons-nous du moins conserver les grands toits de la Renaissance qui rompaient l'uniformité des façades? Pas davantage, car dans un hôtel de la Renaissance, on voit que le premier étage était habité par un grand personnage, tandis qu'une nombreuse domesticité occupait les combles. Rien de pareil ne peut avoir lieu aujourd'hui, et le constructeur est entraîné naturellement à sacrifier le toit en surélevant d'un étage.

Le palais du gouvernement et le musée national, placés vis-

à-vis l'un de l'autre dans la rue Maximilien, développent leur façade sur une très grande étendue et n'ont pas de profondeur. C'est là un défaut incontestable, et c'est ce qui a fait dire que ce n'étaient pas des palais, mais de simples placages. Un monument en effet peut réserver pour la façade sa plus grande richesse décorative, mais même s'il n'a point de cour intérieure il doit au moins affirmer son existence sur la face postérieure et sur les côtés, sous peine d'être incomplet. Les palais dont je parle sont comme nos hôtels de la rue de Rivoli, leur existence n'est manifestée que d'un côté, mais s'il n'est pas possible d'en faire le tour, leur effet sur la rue est vraiment saisissant. D'abord ils sont parallèles sans être identiques, et s'accompagnent sans se répéter.

Ces deux édifices sont en briques, car la pierre est très rare à Munich. Le palais du gouvernement est en briques rouges : l'architecture fait penser à la fois aux monuments du moyen âge italien et à ceux du moyen âge espagnol; les fenêtres, inégalement espacées, forment des groupes symétriques, ce qui fait que les ailes, malgré leur peu de saillie, se distinguent du corps principal. L'ornementation est d'une richesse sobre ; au lieu de séparer les étages par de grandes lignes horizontales, qui donnent à tous nos monuments l'aspect de constructions superposées, on les a réunis par de grandes ogives dont les arêtes verticales accusent nettement l'élévation de la façade. Le musée national, placé en face, présente un aspect analogue, mais cette corespondance, suffisante pour la symétrie, n'a pas l'ennuyeuse monotonie de nos édifices parallèles; les formes sont empruntées à l'architecture gothique du quinzième siècle, mais parfaitement appropriées à la destination du monument. L'entrée présente à l'extérieur un escalier monumental d'un bel effet. Parmi les maisons qui bordent la rue de chaque côté, plusieurs ont un aspect tout à fait grandiose ; tel est surtout le grand hôtel Maximilien, dont les deux ailes sont réunies par un portique ogival surmonté de statues. La rue Maximilien traverse un pont sur l'Isar, et va aboutir à l'extrémité de la ville, vers le Maximilianeum, vaste édifice en construc-

tion qu'il n'est pas encore possible d'apprécier à cause des échafaudages qui le couvrent.

Le nouvel hôtel de ville, bâti en style gothique, à l'angle de deux rues, n'est pas encore terminé. Mais la construction est assez avancée pour qu'on puisse le mettre dès aujourd'hui au nombre des plus beaux monuments de Munich. Ici comme dans l'église paroissiale d'Au, l'emploi combiné de la brique et de la pierre forme un effet de polychromie naturelle des plus heureux.

On retrouve la même association de la pierre et de la brique dans la gare du chemin de fer, formée de trois corps de bâtiments réunis par des portiques de style italien. Sous les arcades sont des fresques d'un caractère à la fois allégorique et réel dont la composition représente la vapeur rapprochant les peuples. Enfin, n'oublions pas de mentionner le nouveau cimetière, dont les arcades, imitation lointaine du *campo santo* de Pise, sont en partie décorées de fresques. Plusieurs monuments funéraires importants y sont déjà construits ; le premier de tous est celui de l'architecte du cimetière, M. de Gaertner, élevé aux frais du roi.

On voit d'après ce qui précède que les monuments de Munich semblent avoir été élevés en vue de former une collection de tous les styles, dont la réunion constitue une véritable histoire de l'architecture. Considérée comme une annexe de l'école des Beaux-Arts, ou placée dans un édifice spécial consacré à l'étude, une pareille collection serait pleinement justifiée : le palais de Sydenham, près de Londres, a été conçu à ce point de vue, et les promenades qu'on y fait sont des plus instructives. Mais une ville n'est pas un musée, les édifices qu'on y bâtit ont une destination et répondent aux besoins des habitants : il semble donc qu'il y ait quelque chose d'un peu puéril à vouloir que chacun d'eux rappelle par l'aspect un monument d'un autre âge, et construit pour des besoins tout autres. Toutefois on revient peu à peu de cette impression première, et en étudiant ces monuments, on reconnaît bientôt qu'il y a un mérite réel

dans cet effort réfléchi pour renouveler l'art par l'érudition et l'étude du passé. Si le style et l'ornementation sont empruntés à un autre âge, il y a toujours un accord parfait avec la destination. Les contre-sens sont rares en Allemagne, et si les architectes n'y brillent pas par un génie absolument inventif, ils ont du moins le talent d'approprier si bien leurs larcins, qu'on finit par les trouver non-seulement excusables, mais presque légitimes.

A vrai dire, il n'y a pas dans tout cela une bien grande originalité, mais nous aurions mauvaise grâce à en faire un reproche aux Allemands, nous qui depuis Louis XIV avons toujours recherché une solennité d'emprunt, et qui sommes arrivés à une effrayante monotonie. On ne voit pas, dans ce que nous faisons, des écarts de goût comme il y en a en Allemagne, parce que la tradition que nous suivons est toujours la même ; mais en somme, quand nous aurons encore élevé un certain nombre de monuments tout pareils à ceux que nous avons déjà, percé de nouvelles grandes rues de tout point semblables à leurs aînées, prodigué outre mesure le style froidement solennel de nos casernes et de nos ministères, donné à tout une allure officielle et administrative, nous finirons peut-être par reconnaître que tout cela est mortellement ennuyeux. En Allemagne on fait des tentatives de tout genre, et si aucune ne nous montre une individualité franchement accusée, l'ensemble a du moins le mérite de la variété.

RENÉ MÉNARD.

GASPARD DE CRAYER

UTRE les hommes qui reçurent directement de lui l'inspiration, qui étudièrent sous ses yeux, il faut encore grouper autour de Rubens les artistes qui se rattachèrent à son école par l'imitation et lui empruntèrent les éléments principaux de leur style. Le nombre n'en est pas moins grand que celui de ses élèves. Nous ne leur consacrerons donc pas des notices aussi détaillées; ce serait entreprendre une tâche énorme, qui nous ferait dépasser notre cadre. Il nous suffira d'examiner rapidement cette seconde phalange recrutée par le génie de Pierre Paul. Quelques individus enrôlés sous sa bannière ont poussé fort loin l'étude de ses procédés.

A leur tête se place naturellement Gaspard de Crayer. Les *Liggeren* constatent que son père était maître d'école et fut admis dans la jurande de Saint-Luc, en 1587. Il avait sans doute une belle main, car on l'employait à faire des écritures. En 1603,

la compagnie des romanistes lui paya cinq florins du Rhin, qu'on lui devait depuis longtemps, pour avoir copié les statuts de la ghilde. Le 22 février 1579, il avait épousé Christine Abshoven dans l'église Saint-André, quoiqu'il habitât la paroisse Saint-Jacques. Deux parents lui avaient servi de témoins, Philippe et Jean de Crayer. Gaspard, leur second enfant, reçut le baptême dans l'église Saint-Jacques, le 1er avril 1582. Il eut deux parrains, Nicolas Verbiest et Richard Aertsen, membre d'une famille d'artistes, quoique simple bourgeois, lequel avait épousé une Catherine van der Weyden. Sur le *Martyre de saint Blaise*, qu'on voit au musée de Gand, notre artiste a indiqué lui-même la date de sa naissance. Ses parents allèrent sans doute habiter Bruxelles pendant qu'il était fort jeune, car il devint le disciple de Raphaël van Coxie, fils de Michel et son élève. Ce fut à Bruxelles qu'il obtint le titre de franc-maître, pendant l'année 1607.

Un tableau signé : *D. Craaijer fe.*, qui orne le musée de Bruxelles, offre la trace des leçons que lui donna son premier maître. Il fut peint pour le tombeau du chevalier Henri Dongelberge et de sa femme, Adrienne Borluut, placé autrefois dans l'église du Grand Béguinage de la même ville. Marie, assise sur une pierre, porte en travers de ses genoux le divin crucifié, que saint Jean soutient par derrière. A gauche, au premier plan, on voit les portraits du couple enseveli. Le travail présente tous les caractères du seizième siècle. La peinture est plus lisse, plus voisine de l'émail, l'exécution plus timidement finie, le dessin moins libre, moins savant et moins hardi que dans les autres tableaux de Crayer. La couleur, assez lourdement appliquée çà et là, sur les traits de saint Jean et sur la figure de la Vierge, par exemple, révèle une main peu expérimentée. Aucun indice ne manifeste une imitation quelconque de Rubens. L'auteur travaillait encore sous l'influence de ses premières études : c'était ainsi qu'il devait peindre au moment où il quitta Raphaël Coxie. Le bois employé au lieu de la toile rappelle également les habitudes de l'ancienne école. Le portrait du hideux chevalier

est une bonne effigie, traitée presque à la manière de F. Pourbus le vieux. Une mauvaise gravure de ce tableau a paru dans le *Grand théâtre sacré du duché de Brabant*, par Le Roy, mais le texte ne donne aucun renseignement sur le modèle.

Quoique tous les peintres crussent alors nécessaire d'aller terminer leurs études au delà des Alpes, notre artiste ne partagea point cette opinion et acheva de former son talent sur le sol où il avait vu le jour. Peut-être aussi fut-ce la pauvreté qui l'empêcha de courir au delà des monts, car les maigres bénéfices de l'enseignement n'avaient pas dû enrichir sa famille. Quoi qu'il en soit, il n'y perdit rien, il y gagna peut-être, car les populations flamandes ne sont point les vassales de l'art italien, et le lait maternel vaut toujours mieux que celui d'une nourrice.

Un autre fait semble prouver que la fortune ne lui prodigua pas tout d'un coup ses faveurs. Il était franc-maître depuis six ans déjà, lorsqu'il se mit en ménage; le 17 février 1613, il épousa dans la cathédrale d'Anvers Catherine Janssens, qui pouvait être la parente, mais qui n'était pas la fille d'Abraham Janssens : son père et un nommé Jean Vermeulen lui servirent de témoins. On voit d'après l'acte d'union qu'il habitait alors Bruxelles.

Gaspard de Crayer était un beau cavalier. Sur son portrait, peint par Van Dyck et gravé par Pontius, il a une tête fine, élégante, un front large et pur, encadré de boucles naturelles, de grands yeux noirs, des mains aristocratiques. De jolies moustaches et une impériale accentuent sa physionomie. Une ample collerette tombe sur ses épaules. Il y a dans toute sa personne un air de distinction qui eût facilité les succès d'un homme à bonnes fortunes. Voilà comment Paul Pontius nous le montre ; sur une gravure de Jacques Neefs, burinée aussi d'après Van Dyck, le charme a disparu. Le modèle avait sans doute franchi dans l'intervalle le cap orageux de la cinquantaine.

Sans quitter Bruxelles, sans aller se mettre sous le patronage de Rubens, Gaspard de Crayer modifia son style, abandonna la manière et les procédés de Raphaël van Coxie, entra, pour ainsi

dire, en amateur dans l'école d'Anvers. Il adopta la méthode, il s'éclaira au génie de Pierre Paul, mais garda son individualité, ne fit pas acte de servage. Il eut son domaine dans le grand fief, ses sources personnelles d'inspiration. Aussi fut-il bien accueilli de la noble phalange ; Rubens et Van Dyck le traitèrent comme un ami.

Le grand initiateur ayant vu le tableau de sa main qui orne l'église Sainte-Catherine, à Bruxelles, et représente la glorification de la sainte, accueillie dans le ciel par la Vierge, Dieu le père, le Rédempteur et saint Jean, s'écria, dit-on, avec enthousiasme : « Crayer, Crayer, personne ne vous surpassera (1) ! » Cette belle toile, placée encore sur le maître-autel, justifie l'admiration exaltée de Pierre Paul. Si elle décorait un monument de Paris, on viendrait la voir de tous les quartiers.

Mensaert et Descamps attribuent le même élan de haute approbation à Rubens, mais disent qu'il fut occasionné par un autre ouvrage, *Saint Benoît reconnu par Totila*. Cette riche composition embellissait jadis le réfectoire de l'abbaye d'Affligheim, opulent monastère qui tombe en ruines près d'Alost. Elle a été transportée dans l'église Saint-Pierre, à Gand, où elle se trouve encore. Il y règne un sentiment d'onction et, en quelque sorte, une grâce religieuse. Le chef barbare, qui est tombé à genoux devant l'apôtre, le regarde avec un sentiment de tendresse et de douce piété. Un charmant écuyer, aux traits élégants, tient le cheval du roi des Goths. La composition, en même temps simple et judicieuse, donne à la scène tout l'effet qu'elle pouvait produire. Le coloris, plus sombre et plus intense que dans les autres ouvrages du maître, accuse énergiquement les formes. Une poésie légendaire anime, idéalise cette belle page, qui obtiendrait en gravure un succès européen.

Gaspard de Crayer semble avoir consacré ses premiers tra-

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 328. L'auteur hollandais rapporte que le souvenir de cette exclamation était conservé traditionnellement à Bruxelles.

vaux et dû ses premiers succès aux couvents et aux églises. Cette même abbaye d'Afflighem possédait de lui une *Vierge portant son fils devant une troupe de saints qui les adoraient*. Il exécuta un grand nombre de morceaux pour le couvent de Nazareth, situé près de Lierre (1), et peignit plus de cent tableaux d'autel. Pendant le siècle dernier, on en voyait encore vingt-sept à Bruxelles et douze dans les environs. Jacques Boonen, archevêque de Malines, installé au milieu de l'année 1620, traitait Gaspard de Crayer avec une faveur toute spéciale.

La cour ne le négligea point. On prétend qu'il fut attaché aux gouverneurs généraux comme archer de la garde noble, emploi bizarre, distinction étrange pour un prince de la palette. Le belliqueux don Ferdinand, qui aimait mieux les notes du clairon que les psaumes de la messe, et abandonnait volontiers son chapeau de cardinal pour prendre le morion, lui témoigna une grande bienveillance. Après avoir fait son entrée à Bruxelles, le 3 novembre 1634, il voulut être peint par lui, de pied en cap. Le portrait fut expédié au roi d'Espagne. Philippe IV le jugea si beau, qu'il envoya au peintre son médaillon en or, suspendu à une chaîne, et lui accorda pour le reste de ses jours une forte pension.

Descamps rapporte une singulière anecdote, reproduite dans le catalogue du musée d'Anvers. « A mesure, dit-il, que l'on cherchait à le combler d'honneurs, il croyait devoir refuser tous ceux qu'il ne tirait pas de son propre talent, et pour l'augmenter, il se déroba au grand monde, qui lui faisait perdre le plus précieux de son temps. Sans rien dire à personne, excepté à son ami et son élève, Jean van Cleef, il fit louer une maison spacieuse à Gand, où il se retira, abandonnant la cour et l'emploi dont on l'avait gratifié ; il trouvait, disait-il, dans ce repos un bien dont il n'avait pas joui depuis longtemps. »

Ce qui donne à ce récit un attrait peu ordinaire, une saveur piquante, pour ainsi dire, c'est que Jean van Cleef, né en 1646,

(1) Cornille de Bie, page 244.

apprit les éléments de la peinture dans l'atelier de Louis Primo, d'où il passa chez Gaspard de Crayer. Ce nouveau maître ne put le regarder comme son ami avant qu'il eût au moins vingt ans, c'est-à-dire avant 1666. Or, Gaspard de Crayer était alors âgé de quatre-vingt-quatre ans. Si le désir lui prit à cette époque d'abandonner ses fonctions d'archer, puis la ville de Bruxelles, pour aller travailler dans la solitude, il faut convenir qu'il lui prit un peu tard. Ce fut donc bien plus tôt qu'il dut habiter Gand, s'il y a jamais vécu. De Bie n'en souffle mot : il répète trois fois que Bruxelles était sa résidence, qu'il y demeurait encore en 1662; « il avait placé à Gand de très beaux ouvrages, » dit-il; *placé* ne signifie point *exécuté*, implique même tout le contraire. En feuilletant les comptes des nombreuses églises qui lui ont demandé des tableaux, on trouverait sans doute moyen de résoudre cette question. Le peintre laborieux passe pour être mort à Gand, le 27 janvier 1669, et l'on assure qu'il fut inhumé dans l'église des Dominicains. On signalait même la chapelle de Sainte-Roose comme devant abriter ses restes. Le fait se trouve d'ailleurs constaté sur l'obituaire du couvent, déposé à la bibliothèque publique de la ville. Mais j'ai cherché vainement le tombeau du grand peintre, quand l'édifice était encore debout. D'autres curieux en ont cherché les traces pendant qu'on démolissait la chapelle, et n'ont rien découvert (1). Papebrochius affirme que Gaspard termina ses jours à Bruxelles (2). Quoique âgé de quatre-vingt-six ans et dix mois, il peignait pour le roi de France des cartons de tapisseries, qui furent achevés par son disciple Van Cleef.

En 1853, la maison qu'il habitait dans la capitale braban-

(1) Le monument fut rasé en 1860, pour faire place à une grande rue. C'était là que se trouvait jadis le *Martyre de saint Blaise*, dernier tableau peint par Crayer.

(2) « Habitabat autem fere Bruxellis, Ferdinandi cardinalis pictor domesticus, et ibidem mortuus circiter octogenarius. » *Annales Antwerpienses*, tome V, page 224.

çonne existait encore, rue des Fripiers, n° 30 (1). Elle venait justement d'être vendue, lorsque je me présentai pour la voir : on l'avait même divisée en deux lots, afin de rendre l'acquisition plus facile. J'agitais depuis quelques minutes la sonnette, dont le bruit retentissait dans le monument désert, quand un pâtissier se montra en face, sur le seuil de sa boutique, la tête parée de sa toque virginale. Le blanchâtre personnage s'approcha de moi et me demanda ce que je voulais.

— Je désire voir, lui répondis-je, la maison de Gaspard de Crayer.

— Est-ce qu'il habite Bruxelles? répliqua le pétrisseur de gâteaux. Je ne le connais pas.

— Il n'y demeure plus, car il est mort, mais c'était un grand peintre.

— Un grand peintre, Gaspard de Crayer! En êtes-vous sûr? Je n'ai jamais entendu son nom.

— Voici l'hôtel où il résidait.

— Quoi! dans ma maison! s'écria le pâtissier.

— Dans votre maison? m'écriai-je à mon tour.

— Sans doute! puisque je l'ai achetée hier, non pas entièrement, mais par moitié, avec un autre acquéreur.

— Vous, un marchand de tartes et de galettes? Vous en avez donc bien vendu?

— Parbleu! un Suisse! Personne ne fait de la pâtisserie comme les Suisses!

— Alors, voulez-vous me montrer l'intérieur de votre immeuble?

— Certainement, monsieur; attendez-moi.

Et le brave homme ayant été chercher les clefs de l'hôtel, nous en parcourûmes toutes les salles. La largeur et la hauteur

(1) « Le célèbre Gaspard de Crayer habitait dans la rue des Fripiers, à Bruxelles, une maison située en face du couvent des Madelonnettes. Ce couvent, abattu en 1795, a été remplacé par une petite place que l'on nomme le *Marché aux Peaux*. » *Histoire de Bruxelles*, par MM. Henne et Wauters.

de la porte cochère, les vastes dimensions du bâtiment, de l'escalier, des différentes pièces, annonçaient le faste et l'opulence. Les historiens nous apprennent que Gaspard de Crayer était fort laborieux et gagna beaucoup d'argent. L'aspect de sa demeure confirmait pour moi leurs assertions. Il y a peu de villes dans le monde où les jardins soient aussi rares qu'à Bruxelles. Or, notre artiste pouvait, sans sortir de chez lui, se promener sous les arbres d'un enclos spacieux : l'ortie, le chiendent, le réveil-matin, les herbes de l'abandon y croissaient, à l'époque de ma visite.

— Et qu'allez-vous faire de ce logis princier? demandai-je au marchand de gâteaux, comme nous achevions notre tournée.

— Je vais le faire abattre, me répondit-il, et ce ne sera pas long. La moitié seulement de l'hôtel m'appartient, et, quoique on puisse le diviser, j'aime mieux bâtir à la place une maison moderne, avec une boutique et un four.

— Il ne vous restera plus, lui dis-je, qu'à prendre pour enseigne la figure et le nom de l'ancien propriétaire.

— C'est une idée excellente et qui pourra augmenter ma clientèle, me répliqua le chevalier du fourgon. J'en causerai avec ma femme.

Mon conseil ne fut pas suivi, mais la demeure du peintre a depuis longtemps cessé d'exister.

Sa sœur, qui vivait chez lui, gouvernait peut-être sa maison, car on ignore si sa femme lui tint compagnie jusqu'au bout dans son terrestre voyage. Il travaillait beaucoup d'après nature, et une de ses nièces passait pour lui servir de modèle. Louis de Vadder et Achtschellinx exécutaient ordinairement les paysages de ses fonds.

Gaspard de Crayer ne quitta jamais le pinceau. La mort le surprit comme il venait de terminer le *Martyre de saint Blaise*, et il avait alors quatre-vingt-six ans. Ce tableau, qui orne le musée de Gand, n'offre aucun signe de décadence. On doit même le ranger, chose étonnante ! parmi les meilleurs ouvrages de l'artiste. Composition, dessin, couleur, attitudes, expression,

tout y est bien, tout y annonce la verve de la jeunesse (1). Crayer était de ces fortes natures qui bravent le temps, qui ne subissent qu'à l'extérieur les outrages de la vieillesse. Il a donc produit un nombre immense de tableaux. Maintenant encore, après tant de guerres et de révolutions, une foule d'églises, en Belgique, possèdent quelque toile ou plusieurs ouvrages de sa main.

La *Pêche miraculeuse*, que l'on voit au musée de Bruxelles, atteste les obligations de l'auteur envers Rubens. On la croirait peinte dans l'atelier du grand coloriste, et elle figurerait sans désavantage parmi ses plus brillantes productions. L'homme appuyé sur une gaffe rappelle l'individu posé de la même manière, qui occupe le haut de la célèbre *Pêche miraculeuse*, admirée par tous les voyageurs à Notre-Dame de Malines. Le vaste ciel déployé au-dessus des personnages, la mer qui s'étend derrière eux et vers la droite, sans que rien voile ce double espace, sont seuls en opposition avec la méthode, avec les habitudes de Pierre Paul. L'éclat et la beauté de la couleur, l'élégance des types, la vérité des attitudes et l'harmonie de l'ensemble font de ce morceau une œuvre supérieure. Sous sa robe violette et son manteau de pourpre, le Sauveur a un tel relief qu'il paraît sortir de la toile et qu'on s'attend à le voir marcher hors du cadre. Le petit marinier blond, vêtu de rose, qui écarte avec d'autres pêcheurs les bords du filet, égale les plus charmantes créations de n'importe quel grand maître. Enfin, ce tableau est si étincelant qu'on pourrait l'attribuer à Jordaens : le ton en dépasse la gamme de Rubens.

Si l'école d'Anvers est la plus dramatique entre toutes les écoles de peinture, Crayer est un de ses plus dramatiques représentants. Il l'emporta quelquefois à cet égard sur Pierre

(1) Le tableau est signé : *G. D. Crayer*, A° 1668 Æ. 86. On en voit au musée de Bruxelles une répétition modifiée, d'une exécution parfaite et sans date. Elle fut sans doute peinte par l'auteur immédiatement après l'original.

Paul et sur Van Thulden. Non pas qu'il mette plus de mouvement dans ses lignes, dans ses attitudes, plus de force dans les expressions violentes, plus de sang, plus de terreur dans ses inventions ; mais il a, mieux que personne peut-être, rendu les émotions profondes et le courage sublime des martyrs. Il nous montre à la fois les spasmes de la chair, l'inévitable effroi de l'homme corporel devant la mort, et le triomphe de la volonté sur les sens, de la conviction sur la douleur et la crainte. Il sait élever ses personnages au dernier faîte de la grandeur morale. On ne l'a point apprécié comme il le mérite, on n'a pas signalé la noblesse de caractère qui lui permettait d'atteindre à ces effets majestueux. Il avait en lui du Corneille et du Schiller. Ses *Martyrs enterrés vivants*, que possède le musée de Lille, honorent en même temps l'artiste, l'art qu'il exerçait et la nature humaine. Trois personnages vont subir les horreurs de cet affreux supplice. L'un deux est à demi couché dans la bière où on doit le clouer, pour ensevelir avec lui ses généreux principes. Deux bourreaux le forcent de s'étendre, pendant qu'il lève les yeux vers le ciel et regarde les anges qui lui apportent la palme du triomphe. Debout sur le premier plan, une seconde victime considère avec exaltation les messagers divins et leur montre le vieillard qu'on met au cercueil. « Voilà, semble-t-il leur dire, comment les hommes traitent leurs frères, traitent les élus du Christ, les défenseurs de la justice et de la vérité ! » Sa pâle figure n'a point de belles lignes, mais le type en est original, plein de distinction : elle exprime un trouble douloureux et la fermeté d'une âme intrépide. Si son cœur frémit à l'idée de la mort, d'une mort épouvantable, il saura dompter son cœur. Le troisième martyr, lié avec des cordes, semble absorbé en lui-même : une vision intérieure le fortifie contre le supplice et lui montre au delà les régions de l'éternel Éden. Tous les personnages secondaires sont dignes des trois héros. La couleur a un aspect triste et sombre, en harmonie avec le caractère de la scène

Une simple tête dessinée par Crayer, que possède, à Anvers, madame Wuyts, forme un drame complet. Ce n'est point,

comme on le dit, le portrait de Sénèque, mais la figure d'un chrétien voué au martyre. Fatigués par l'âge, les veilles, l'abstinence et la douleur, ses traits délicats émeuvent comme un chant funèbre ; ses cheveux gris et incultes, sa barbe en désordre ajoutent à son expression de délabrement et de souffrance. Dans ses joues creuses et blêmes, dans sa bouche entr'ouverte, sur son front intelligent respire une sensibilité maladive. L'enthousiaste confesseur regarde le ciel, comme pour y chercher la confirmation de ses espérances, comme pour lui demander quand finiront ses épreuves : jamais regard n'a été plus éloquent, plus interrogatif. La couleur fine, monotone, presque en grisaille, convient au sujet : ce ton morne et sourd est comme une désolation du pinceau, qui augmente l'effet tragique de la donnée.

Crayer ne possédait pas un sentiment moins vif de la délicatesse et de la grâce que du sublime et du tragique. L'église d'Anderlecht, petit village situé près de Bruxelles, renferme un tableau charmant, qui prouve la souplesse de son esprit. On y voit saint François d'Assise en adoration devant la Vierge. La manière rappelle le style de Van Dyck plutôt que celui de Rubens, et quelques parties de l'œuvre ne sont pas sans analogie avec les spirituelles compositions du dernier siècle. Marie a une élégance de type, une désinvolture de formes, que ne lui ont pas souvent données les peintres néerlandais. Le personnage le plus délicieux de la toile est une sainte aux cheveux blonds, sainte Barbe sans doute, car elle porte une épée nue et un livre ouvert. Je ne sais à quoi pensait l'artiste, en modelant et coloriant cette aimable femme. Ce n'est pas la dévotion qu'inspirent ses joues roses, sa chair blanche, potelée, ses yeux vifs, sa gorge succulente et son air joyeux. Boucher, Lancret, Watteau se seraient épris de son nez coquet, de sa mine égrillarde. Comme l'auteur l'a souvent reproduite, quoique d'une manière moins heureuse, je soupçonne qu'elle nous offre le portrait de sa femme ou celui de sa nièce. Saint François d'Assise a lui-même une beauté un peu féminine. Sainte Hélène, dans une noble et

sérieuse attitude, contemple Marie avec une fixité pensive, qui remet en mémoire les tableaux héroïques de Crayer. Une belle tête de moine à longue barbe les rappelle aussi. Les trois petits anges groupés autour de leur reine, comme la nomme l'Eglise, tiennent le milieu entre ces deux tendances ; ils se distinguent par leur naturel, par la facilité de leurs poses et l'ingénuité de leur expression. Une vapeur rougeâtre semble composer l'atmosphère du tableau. Elle enveloppe fréquemment les personnages du peintre anversois et forme un trait caractéristique de sa manière.

On voit dans la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand, un magnifique tableau de Crayer, qui mêle la grâce à la terreur, qui montre réunis, en conséquence, les deux aspects de son talent. Il figure la *Décollation de saint Jean-Baptiste* et offre la date de 1657, époque où l'auteur avait soixante-quinze ans. Le bourreau vient de trancher la tête du précurseur, dont le corps gît à ses pieds. Par le tronçon du cou jaillissent des flots de sang, qui baignent le pavé de la salle. Pieds nus, en caleçon, portant une chemise débraillée dont l'écartement laisse voir toute son épaule, un mouchoir blanc noué autour du crâne, l'égorgeur officiel est une superbe canaille, au type de truand, à la physionomie originale. Il a déposé avec soin le chef du voyant sur le plat que tient la fille d'Hérodiade. La jeune personne est ravissante, et l'on conçoit que le tétrarque n'ait pu lui refuser une légère faveur, la mort d'un utopiste ; mais avec cette douce et aimable figure, avec ces yeux caressants, avec cette bouche gracieuse, comment a-t-elle pu demander le supplice du martyr, comment a-t-elle pu recevoir cette tête ensanglantée ? Ses traits, sa pose, son regard, tout en elle est fait pour plaire. Grasse et blanche Flamande, elle n'éveille que des idées de joie et de volupté, elle égaie un peu ce tableau sinistre. Debout près d'elle, Hérodiade, belle femme en turban, lui pose la main sur le bras et lui fait signe de porter le présent lugubre dans la salle du banquet. Les types des personnages secondaires sont très bien choisis. La couleur, d'un ton chaud et d'une grande harmonie,

a partout cette nuance rougeâtre qui teint les objets, qui flotte dans l'espace ; c'est, en quelque sorte, un brillant fluide que l'auteur répandait à travers sur ses toiles.

Comme Rubens, Van Dyck, Jordaens et Teniers le fils, Crayer était un de ces merveilleux ouvriers des Flandres, qui avaient toujours le pinceau à la main, qui produisaient avec une facilité inépuisable, non pas des morceaux vulgaires, mais des œuvres excellentes. On trouve partout en Belgique des tableaux de sa main, et ce grand poète a ménagé aux connaisseurs des surprises inattendues. Un jour que je passais à Gand dans une rue écartée, devant une petite église ou chapelle, consacrée à saint Etienne, la pluie qui commençait et ma curiosité d'amateur me firent pousser la porte du monument désert. C'était une bonne inspiration que m'envoyait le sort. A peine eus-je fait quelques pas à travers la lumière douce et recueillie, tombée du ciel humide, que je me trouvai en face d'un ravissant tableau, le Triomphe de Marie encore adolescente, placée encore sous le patronage de son père et de sa mère, qui se tiennent debout derrière elle. Un ange la couronne, ange aux formes admirables, pendant que sainte Elisabeth de Hongrie, sainte Barbe, saint Etienne et une charmante femme d'un âge mûr, portant des balances, sont en adoration devant elle. La Vierge a toute la poésie de l'âge innocent qui touche à l'âge des passions. Les autres têtes sont, sans exception, d'une beauté, d'une grâce extraordinaires. Le tableau a conservé la force de son coloris, égal à celui de n'importe quel maître. Il y a dans l'ensemble une harmonie de lignes et de tons qui séduit complètement le regard. C'est un de ces attrayants chefs-d'œuvre qu'on voudrait posséder, pour la joie des heures sereines, pour la consolation des jours de tristesse et d'ennui. Le dessin a d'ailleurs une si parfaite élégance, que la douce illusion obtiendrait en gravure un succès incontestable. Mais on grave au hasard, comme on fait toute chose.

De l'autre côté du chœur, sur un second autel, Crayer a mis un tableau où l'on retrouve ses qualités ordinaires, mais qui

n'a pas le même prestige, la donnée faisant obstacle. Saint Nicolas de Tolentin y célèbre la messe. Le peintre a tiré du sujet tout le parti possible ; mais que faire d'une aussi tranquille cérémonie ? On remarque pourtant çà et là des têtes excellentes et d'heureux motifs : une mère, qui implore le secours du ciel, forme avec ses enfants malades un groupe pathétique. Mais l'ensemble ne pouvait offrir la même unité que dans l'autre tableau, et des accessoires vulgaires occupent une partie de la surface.

C'est peut-être à Gand que l'auteur se trouve le mieux représenté. Les deux toiles de sa main, qui ornent le musée, ont un intérêt spécial. Quelques ouvrages de Crayer sont un peu légers de couleur, et l'on pourrait voir dans ces teintes pâles un trait caractéristique de sa facture. Mais l'air humide et froid des églises, dans un pays souvent brumeux, doit en mainte occasion avoir amorti ses nuances. Les deux toiles du musée de Gand et la *Pêche miraculeuse* de Bruxelles paraissent le démontrer. Les premières ont une vigueur et un éclat de tons qui ne le cèdent en rien aux œuvres de Pierre Paul et de Jordaens. Examinez d'abord ce *Jugement de Salomon*. Charmant de type, de formes et d'attitude, le roi novice étend son sceptre, en prononçant la fameuse sentence ; les deux mères sont admirables de maintien, de gestes et d'expression : leurs regards parlent, au défaut de leur voix. L'extrême vigueur des ombres semble faire exception aux habitudes de l'artiste. L'autre toile a pour sujet la *Glorification de sainte Rosalie*. Elle est agenouillée, la dévote, et ses belles formes se détachent sur un fond obscur : la splendeur et l'harmonie se trouvent associées dans la couleur. Le reste du tableau a peu d'importance. Crayer était surchargé de travail à un tel point qu'il a dû quelquefois traiter avec négligence certaines parties de ses ouvrages. Mais l'ensemble de cette toile ne prouve pas moins ce que nous avons dit sur la force et la richesse de tons auxquelles parvenait l'artiste bruxellois. Peut-être a-t-il eu deux méthodes qu'il employait tour à tour, l'une plus légère, l'autre plus solide.

Parmi ses œuvres dans la gamme forte se classe le *Repentir de Madeleine*, qui orne, à Valenciennes, la collection publique. La ravissante pécheresse, pour témoigner le regret de ses fautes, commence par se couper les cheveux ; ils flottent en longues tresses autour d'elle. Seule, près d'une table, devant une draperie, elle est vêtue avec un goût parfait. Son visage exprime admirablement la contrition et la douleur. Elle tient dans une attitude charmante sa tête superbe de traits, d'élégance et de sentiment. Pour le coloris, on ne peut rien voir de plus moelleux, de plus riche et de plus doux à l'œil. Tout le corps se détache sur un fond sombre, avec un bonheur extraordinaire et sans aucune dureté. C'est un chef-d'œuvre.

La même galerie contient une page où la suavité domine : l'*Institution du rosaire*. La Vierge, assise sous un grand dais, tient sur ses genoux le petit Emmanuel, qui se retourne, pour donner un chapelet à saint Dominique, agenouillé sur les marches du trône ; derrière le saint, un jeune personnage apporte une corbeille pleine de fleurs. A gauche sainte Cécile tient compagnie à une sainte debout, portant un diadème royal et appuyée sur un glaive. Un petit ange est assis aux pieds de la Vierge. Marie a un type d'un grand charme et d'une extrême originalité. Le Christ n'est pas moins beau, avec sa figure ingénue et expressive. Pour saint Dominique, on trouverait difficilement un plus admirable personnage, une tête plus élégante et plus fine, sans tomber dans la recherche et dans l'afféterie. Les autres dévots ont moins d'importance comme exécution, mais leurs draperies sont superbes. La couleur, en même temps très vive et très douce à l'œil, produit l'effet d'une sonate brillante et mélodieuse. La belle vierge flamande et le beau saint!

Le musée de Bruxelles a, depuis peu, acquis une toile analogue, mais plus calme, une *Adoration des bergers*, où les tons moelleux dominent, comme les lentes modulations d'un air tranquille et doux.

Gaspard de Crayer avait l'esprit si fertile, la main si prompte, que les toiles les plus vastes ne l'effrayaient pas. Un tableau de

sa main, conservé à Munich, a 18, pieds 8 pouces de haut sur 11 pieds 11 pouces de large, 212 pieds carrés environ ; il porte une signature et une da te : *Jasper de Crayer fecit* 1646. Marie, assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu, y reçoit les hommages de plusieurs saints, genre de disposition que l'artiste paraît avoir beaucoup aimé. Tout y est bien, agencements, types, expressions, vêtements, attitudes, dessin et couleur. Les personnages féminins ont la grâce de leur sexe, les personnages masculins la dignité de l'autre. Et cet énorme travail semble avoir été fait si aisément! Aucun indice d'hésitation, de gêne ou de lassitude. Quelle race de peintres que celle qui exécutait en se jouant de pareilles entreprises (1)!

On n'en finirait pas, si on voulait juger, même rapidement, toutes les œuvres d'élite où Gaspard de Crayer a laissé courir son agile pinceau. Nous recommanderons pour terminer le beau *Triomphe de sainte Apolline*, tableau plein de détails charmants, que possède le musée de Bruxelles, et l'*Institution du rosaire*, qui charme le voyageur dans la cathédrale de Malines; *Saint Macaire implorant Dieu pour les pestiférés,* le *Martyre de sainte Barbe*, compositions originales et dramatiques placées dans la cathédrale de Gand; une belle page mystique de l'église Saint-Pierre, à Louvain, représentant *la Trinité, la Vierge, la Foi, l'Espérance et la Charité,* sujet bizarre, donnée ingrate, dont le peintre a fait une vision splendide.

ALFRED MICHIELS.

(1) Ce grand tableau, le plus spacieux que Gaspard de Crayer ait exécuté, ornait autrefois l'église des Augustins, à Bruxelles, construite sur les plans de Wenceslas Cobergher; il fut acheté aux moines pour une somme très importante par l'électeur palatin Jean Guillaume, qui prit l'engagement d'y substituer une copie et transporta l'original à Dusseldorf, d'où il a passé à Munich. L'esquisse en grisaille se trouve dans la même collection, n° 372, seconde série.

LA STATUE DU MARÉCHAL MONCEY

On vient d'élever au milieu du rond-point de la barrière Clichy un monument commémoratif de la défense de Paris, en 1814, par le maréchal Moncey. Bien que ce nouvel « embellissement de Paris » rappelle un des faits les plus mémorables de notre histoire, c'est à peine si, à part dans le quartier qui l'a vu s'élever, on a paru s'apercevoir que la capitale comptait dans son sein un produit de l'art officiel de plus. C'est que les désastres du premier Empire sont maintenant bien loin de nous. Ce monument au maréchal Moncey qui, il y a trente ans, en replaçant sous les yeux de tous le spectacle de l'héroïsme inutile, eût apporté une sorte de consolation dans le souvenir encore vivant de l'humiliation subie, n'a pas éveillé jusqu'ici une bien vive curiosité. L'artiste chargé d'exécuter cette œuvre ingrate eût-il déployé le talent le plus consommé qu'il n'eût point réussi à attirer à lui la centième partie de l'attention que les Parisiens ont prodiguée au groupe de

la *Danse,* par M. Carpeaux; et nous doutons même qu'une autre tache d'encre, souillant les plis du drapeau qui joue un si grand rôle dans sa composition, réussît à conjurer cette disposition du public. Mais la *Revue de l'art et de la curiosité* doit compte à ses lecteurs de tout ce qui touche à son domaine, et il nous faut voir au juste ce que l'art peut réclamer dans cette nouvelle œuvre.

Le monument de la barrière Clichy se compose d'un groupe en bronze de genre hybride, semi-symbolique, semi-historique, qui surmonte un massif piédestal de granit, haut d'une vingtaine de pieds environ. Ce piédestal affecte la forme d'une tour crénelée et percée de meurtrières; mais créneaux et meurtrières sont plutôt indiqués que découpés dans la pierre, et, en l'absence de tout creux ou relief, il faut, en quelque sorte, deviner la pensée de l'artiste. Encore hésite-t-on beaucoup quand on s'aperçoit que cette espèce de donjon de Vincennes minuscule est orné, dans la partie qui fait face à la grande rue de Clichy, de bas-reliefs, ni plus ni moins que le classique piédestal de la statue de Louis XIV sur la place des Victoires. Des bas-reliefs nous n'avons rien à dire, attendu qu'ils ne sont point encore achevés; mais pourquoi, si l'artiste avait pensé à donner pour piédestal à son œuvre une fortification, n'a-t-il point exécuté simplement et complètement cette conception logique, après tout, et neuve. Placer un groupe de soldats combattant sur la plate-forme d'un bastion, c'était une idée naturelle et simple; mais encore fallait-il que cette plate-forme fût une vraie fortification, avec des meurtrières béantes, et non point ces petites lignes perpendiculaires qui font l'effet de fentes dans la pierre. Il fallait se garder surtout de coller sur les flancs de cette construction guerrière de jolis bas-reliefs, et de partir enfin d'une idée juste et vraie, pour aboutir à exécuter un grand joujou militaire. Piédestal et bas-reliefs sont du reste aujourd'hui encore cachés par de hautes palissades et par des affiches commerciales multicolores qui empêchent qu'on puisse en juger définitivement l'effet. Mais enfin, tel

qu'il est, on peut se faire une idée assez complète du monument et il n'y a pas témérité à formuler un jugement.

On sait quel est le fait qu'il s'agissait de rappeler, quelle est la scène que le sculpteur, M. Doublemard, avait à représenter. Il y a sur le même sujet un tableau d'Horace Vernet qu'on peut voir au musée du Luxembourg. Ce tableau n'a guère que les proportions d'une peinture de genre, et semble plutôt une *illustration* de livre qu'un tableau. C'est même, à notre sens, une des œuvres les plus médiocres de son auteur; mais enfin, telle qu'elle est, elle a le mérite de représenter ce qu'elle veut représenter. A droite du tableau, on voit une femme du peuple, qui serre son enfant dans ses bras; à gauche, des soldats blessés, qui ont quitté les remparts, et qui y retournent; au centre, c'est le maréchal Moncey, à cheval, entouré de ce qui lui reste d'état-major. Enfin, au fond, derrière la fumée et les groupes indécis des combattants, on distingue le cabaret légendaire du Père Lathuille, aujourd'hui restaurant à la mode, avec salons et cabinets particuliers. Voilà ce que le peintre a imaginé pour rendre cette grande et triste scène.

Comment le sculpteur, lui, a-t-il traité le sujet? Sans doute les conditions de la sculpture ne sont pas les mêmes que celles de la peinture; sa conception doit être plus sévère et moins disséminée. Elle doit se défier des détails, s'imposer un choix rigoureux et se concentrer sur un effet unique. Mais enfin, ici, tout se réunissait pour faciliter sa tâche à l'artiste. Sur les lieux mêmes autrefois témoins de la grande lutte, Moncey et l'héroïque garde nationale devaient revivre dans le bronze au moment où, faisant un rempart de leurs corps à la grande ville, tournés vers la campagne et vers l'ennemi, ils sentaient derrière eux Paris morne et silencieux.

En faisant non point une œuvre réaliste, mais en sculptant un groupe naturel, vraisemblable, l'artiste, dans ce cas, eût produit une œuvre suffisamment pittoresque et mouvementée. C'était là une conception trop simple, et M. Doublemard a mieux aimé aller chercher son inspiration dans un symbolisme

suranné, dont le moindre défaut est d'être toujours froid, et presque toujours faux. Ainsi, au lieu de ce groupe de soldats assiégés que chacun se figure aisément, au lieu de ce groupe qui présentait à la sculpture des ressources infinies d'attitude et de costume (celui de soldat, et surtout de soldat combattant, meurtri et en désordre, étant de ceux qui échappent à ces difficultés du vêtement moderne qu'exposait, l'autre jour, la *Revue internationale*), au lieu d'une œuvre simple et pathétique, il nous a donné une composition soignée sans doute et fort bonne dans quelques parties, où il a fait preuve d'une certaine habileté de main, mais où nous trouverions difficilement autre chose à louer. Dans le groupe de M. Doublemard, la figure principale se trouve être la ville de Paris. Figurez-vous une de ces grandes femmes monumentales, aux bras monumentaux, à la tête monumentale, coiffées, comme Cybèle, de la couronne crénelée, qui, décemment assises, représentent autour de l'obélisque de la place de la Concorde le congrès des principales villes de France; figurez-vous la ville de Strasbourg ou la ville de Lyon, que nous avons vue cent fois, debout, appuyant la hampe de son drapeau sur une sorte de caisse, qui doit être sans doute l'*Autel de la Patrie*, et s'enveloppant avec calme dans les plis épais du drapeau, comme dans un schall de laine, et vous aurez l'idée de l'allégorie par laquelle M. Doublemard a voulu figurer Paris assiégé, Paris plein d'un morne découragement, ce Paris de la fin de la triste campagne de France. Comme s'il était besoin de nous représenter la ville de Paris, comme si une figure vivante et active de plus dans ce groupe n'eût pas mieux fait notre affaire, et comme si, à cette place, sur cette barrière de Clichy, on avait besoin de cette lourde ville allégorique pour comprendre, par l'action des combattants, que c'est Paris qu'ils défendent. Elle servirait bien plutôt à dérouter les esprits, cette ville de Paris de cantate, car elle est placée si haut et elle a l'air si tranquille, que, malgré le geste protecteur du maréchal Moncey, faible et petit devant elle, on peut se demander si ce n'est pas elle plutôt qui protége Moncey et le rassure. Ou si l'on

veut absolument que le bras gauche du maréchal, étendu devant elle, pendant que le droit brandit le sabre, indique qu'il veille sur elle et lui recommande d'avoir confiance en sa valeur, nous nous refusons à croire qu'une si grande et si grosse divinité que la ville de Paris de M. Doublemard puisse être défendue par un si mince et si fluet maréchal que son maréchal Moncey. C'est en effet là un des moindres inconvénients de l'emploi de l'allégorie que la vraisemblance et la logique soient si rarement de son côté. Enfin, et c'est ici que l'on verra où peut mener l'abus du symbolisme et de l'allégorie, derrière la ville de Paris et derrière Moncey un garde national est tombé. Il expire, la main sur sa poitrine, son œil mourant est tourné vers Paris et, affaissé sur l'affût d'un canon, il semble offrir à la France le sacrifice de sa vie. Eh bien! vous croyez sans doute que le canon est le canon hurlant, brûlant et bondissant d'une ville assiégée. Non, c'est un canon très tranquille et bien refroidi, et la preuve, c'est qu'un laurier (il fallait là sans doute un laurier) croît et serpente autour de la culasse, comme un lierre grimpant autour d'une colonne pacifique.

Est-ce à dire que l'œuvre de M. Doublemard est une œuvre sans mérite? Non. La tête de Moncey est fine et bien modelée, elle respire une énergie tranquille qui est bien dans le caractère de l'acte courageux qui l'a illustré; elle nous semble, de plus, réunir ces deux qualités si rarement unies : un grand cachet de ressemblance avec une exécution tout artistique et monumentale. M. Doublemard est un artiste qui n'en est pas à faire ses preuves, et nous pensons que s'il n'a pas réussi autant que nous l'eussions souhaité dans cette circonstance, c'est que dans sa conception, à la fois ambitieuse et surannée, il a cherché le mieux qui est l'ennemi du bien.

N'oublions pas de dire que le groupe de la place Clichy sort de la fonderie de M. Thiébault, et que le bronze obtenu a bien la nuance sévère et nette qui convenait pour une œuvre de cette nature.

LUCIEN RIGADE.

CONCOURS POUR LE PRIX TROYON

On se souvient que madame veuve Troyon, désirant consacrer la mémoire de son fils par une fondation artistique, a institué un prix de douze cents francs qui doit être donné chaque deux ans à un paysagiste âgé de moins de trente ans. Le concours pour ce prix vient d'avoir lieu pour la première fois, et pendant trois jours on a pu voir — plus ou moins bien — dans une salle basse et obscure du palais de l'Institut, les quinze tableaux envoyés par les concurrents et entre lesquels le jury a dû — tâche difficile! — choisir un vainqueur. On trouvera plus loin le nom du lauréat. Ce qui est surtout important, c'est de comparer entre elles des œuvres malheureusement assez faibles et de donner une idée de la valeur générale de ce concours.

Nous ne voulons pas soulever, pour le moment, la question de savoir ce que valent les concours et les prix officiels pour le

progrès des arts. Beaucoup de gens pensent qu'ils ne valent pas grand'chose, que les artistes s'y trouvent gênés, que le prix est presque toujours dévolu à ceux d'entre eux qui ont des qualités moyennes, au détriment et en décourageant ceux qui, au contraire, ont des instincts supérieurs. Nous ne discuterons point ces opinions aujourd'hui; il nous suffira de donner au lecteur une idée des envois réunis au palais de l'Institut.

D'abord, un mot du sujet. Les concurrents devaient représenter une vallée parcourue par un torrent, en automne. On a bien fait de préciser la saison, mais les autres indications du programme sont bien vagues et indéterminées! Dans quel pays sera cette vallée? Cela valait la peine d'être dit, car une vallée de l'Apennin ressemble peu à une vallée de la Normandie. Et quelle heure du jour devra-t-on choisir? Le matin, le soir, le plein midi, la nuit, offrent des aspects dissemblables, qui demandent des mérites particuliers aux peintres qui les expriment. Il fallait encore dire sous quel ciel ce paysage devait être représenté, et si l'on voulait un effet de beau temps ou un effet d'orage. Enfin, il convenait de préciser un peu plus ce que seraient ce torrent et cette vallée. Sur les quinze tableaux que nous avons eus sous les yeux, dix font courir le torrent dans des rochers, les autres entre des arbres ou même dans un désert de sable. Nous savons bien que toutes ces indications sont étroites, mesquines, et de nature à gêner le génie du peintre. Mais dans un concours à l'usage de jeunes peintres, il s'agit moins d'avoir du génie que de faire montre de la connaissance du métier. Pour cela, il faut absolument que l'on puisse comparer des travaux à peu près analogues. Je défie qu'on juge justement, par exemple, entre deux des meilleurs morceaux exposés, dont l'un nous montre une vallée normande, l'autre, une plaine de sable, probablement prise le long du Rhône. Puisqu'on ne donne pas aux concurrents à exécuter une étude d'un même site, on entend, sans doute, qu'ils exécutent un paysage composé. Auquel cas, on peut parfaitement leur imposer de le composer avec des éléments strictement déterminés. On pourrait alors savoir comment chacun d'eux

exécute les ciels, les eaux, les arbres, les rochers, les terrains, toutes les parties constitutives du paysage.

Malgré la latitude laissée aux concurrents, l'ensemble du concours est faible. Mais si les toiles envoyées sont d'une valeur peu considérable, il est intéressant d'étudier les tendances des jeunes artistes, et de faire le dénombrement des écoles auxquelles ils appartiennent.

Un seul (n° 7) est resté fidèle, ou à peu près, aux traditions de l'école classique, dont on peut regarder comme définitivement abandonné le procédé de composition. D'autres, plus nombreux, se sont inspirés de la manière romantique dont Paul Huet a donné, dans son temps, de si intéressants modèles. Tels sont les paysages désignés par les numéros 11, 6 et 15, sans parler d'une toile (n° 13), tout à fait insuffisante, et qu'on eût dû écarter du concours, et d'une autre, sous le numéro 14, qui n'est qu'une esquisse tout à fait puissante, mais obscure, où le paysage est traité comme les grandes scènes historiques de l'Anglais Martynn, dans une manière qu'on peut appeler apocalyptique. Le jury a récompensé le numéro 6, auquel il a donné le prix, et le numéro 15, auquel il a accordé une mention très honorable. Le premier lauréat, M. Girard, est remarquable par des qualités de coloriste. Son paysage rappelle un peu l'aspect de ceux de M. Gustave Doré, dont il a la mollesse brillante. Celui du second lauréat, M. Desachy, est également remarquable par le coloris. C'est une œuvre soignée; les eaux sont lourdes, mais nous ne nions pas que les eaux torrentueuses aient souvent cette lourdeur, due aux détritus qu'elles entraînent avec elles. Ces œuvres couronnées ne nous semblent pas avoir du reste une supériorité très marquée sur les toiles cataloguées sous les numéros 1 et 5. La première a l'avantage d'être très fidèle aux conditions du programme, de bien exprimer l'automne; la seconde est bien composée et peinte avec beaucoup de sûreté de main. Il faut encore citer le numéro 2, qui imite la manière de Decamps, un maître bien trompeur! le numéro 3, qui a cherché à surprendre le public par un ciel exceptionnel, d'un vert

émeraude; le numéro 8, conçu à la façon sèche d'un paysage de Calame; le numéro 9, où l'auteur a cherché l'originalité, en accumulant des pierres à côté les unes des autres, comme a fait souvent M. Penghuilly L'haridon; le numéro 10 enfin, qui est une bonne étude, sauf les eaux mal exprimées. Il faut encore faire une mention spéciale du numéro 12, dont l'auteur n'a pas rempli les conditions du programme, mais exécuté une assez belle œuvre. Le jeune peintre, sous un effet de pluie et d'orage, a représenté une vaste plaine de sable traversée par un cours d'eau. Pas un arbre, pas un rocher isolé, mais un assez bel effet, pris probablement le long du cours du Rhône.

Tel est l'aperçu rapide du concours pour le prix Troyon. En somme, beaucoup de désarroi dans l'esprit des jeunes peintres, pas de doctrine commune, une tendance marquée à chercher l'originalité en imitant des peintres excentriques. Les meilleurs semblent ceux qui, ne passant par aucune école, ont naïvement cherché la nature.

J. Raffey.

THÉODORE ROUSSEAU

SOUVENIRS

XXV

ci se place un travail de Rousseau dont la date n'était pas précise en sa mémoire, mais qui dut être exécuté entre 1835 et 1837. Je veux parler de la *Vue du château de Broglie,* que M. le duc de Broglie lui commanda sur la recommandation d'Ary Scheffer, et qu'il désirait offrir comme un témoignage de son attachement à M. Guizot, et aussi en souvenir du temps que son collègue au ministère avait passé à son domaine avec Mme Guizot, qui y était décédée.

Rousseau s'y rendit dans le courant de l'été, il y entreprit et termina deux charmantes toiles. Le matin, il peignait le village de Broglie, vu d'une éminence, dans les vapeurs du soleil levant, ayant à sa droite les communs du château, profil grave qui faisait contraste avec les toits scintillants et les arbres paillettés sous la vive lumière. Après midi, il peignait une belle prairie bordée de grands hêtres qui se termine par le château de

Voir pour les articles précédents les numéros des 15 juillet, 15 août, 15 septembre et 15 octobre derniers.

Broglie. Cette dernière étude est celle qui appartient à M. Guizot, et qu'il garde encore au Val-Richer avec le souvenir à la fois de l'amitié qu'il avait vouée à M. de Broglie, de son culte pour la compagne qu'il avait perdue, et de l'estime qu'il professait pour l'artiste.

J'ai dit dans un précédent numéro (1) que ce travail suscita entre M. Guizot et Rousseau, au point de vue de ses idées en art, une étincelante conversation. Rousseau s'y montra convaincu et précis, il étonna justement un homme aussi clairvoyant que son illustre auditeur qui, lui-même, avait beaucoup songé et écrit sur cette matière.

La *Vue du village de Broglie*, rapportée à Paris, est sortie des mains de Rousseau, il n'a jamais su comment, et il ne l'a revue qu'en 1864, après vingt années de disparition. Elle était encore admirable d'effet, de lumière et de calme champêtre, mais elle avait subi les outrages des spéculateurs ; dévernie à outrance dans le but de faire revivre des tons lisses et soyeux, que Rousseau n'avait jamais inventés, elle n'était plus pour son auteur qu'un enfant perverti. Restée jadis à l'état d'étude, Rousseau se refusa de la signer ; il laissa la responsabilité de cette profanation à la lignée anonyme de ses possesseurs. « Ils m'ont ratissé ma peinture, me disait-il, je n'ai plus qu'à constater ses infirmités. » Néanmoins ce tableau avait encore conservé une puissance merveilleuse. Vendu à un riche amateur, il figura plus tard dans le cabinet de M. Paul Demidoff, et fut vendu 10,000 fr., il y a deux ans, à M. Bischoffshein, de Bruxelles.

XXVI

En passant en revue tous les tableaux du Maître, je suis obligé de constater quelles difficultés on éprouve pour se reconnaître dans les œuvres multiples d'un paysagiste. Rousseau,

1) N° 1er de la *Revue internationale* du 15 janvier 1869.

ennemi du fracas, dédaignait le sujet, l'anecdote, le trait historique et le titre à effet qui a tant de vogue aujourd'hui. Il est donc malaisé, hors la portée de l'œuvre, de signaler suffisamment, par un titre, l'ouvrage dont le type ne se caractérise nettement que dans la langue de la peinture. En effet, dès qu'on a catalogué un tableau sous le nom de Forêt, Plaine, Soleil levant, Effet d'orage, Marécage, Coucher de soleil, on est à bout de ressources et il est nécessaire de recourir aux dénominations du lieu que la tradition s'empresse d'oublier et que l'éloignement des amateurs et du peintre font bientôt perdre. Il est arrivé que des tableaux de Rousseau ont reçu de nouveaux baptêmes en se transmettant de cabinets à collections et que la trace s'en est perdue pour les visiteurs de la première heure. A l'étranger, en Belgique, en Hollande surtout, où Rousseau a été apprécié tardivement, mais avec une louable ardeur, on a substitué aux dénominations de l'auteur, des titres assez étranges. Ainsi, le *Marais en Vendée* a été appelé le *Fouillis* (1), qualification commune et inexacte. Le *Grand chêne des monts Girard*, appelé *Lisière de forêt*, est très improprement nommé ; une *Vue de l'Oise* a été cataloguée : *l'Escaut*, fleuve que Rousseau n'a jamais vu ; *le Pêcheur de truites*, paysage d'Auvergne, a été transformé en *Bûcheron passant un gué*, parce qu'on a substitué dans la sévère Allemagne « un pauvre bûcheron tout couvert de ramées, » personnage devenu semi-académique, au pêcheur abrupt qui lançait son épervier au fond d'un gave noir. Un rocher a été adroitement glissé au milieu du torrent, et le pacifique bûcheron s'y promène doucement avec son fagot décoratif.

Pour me reporter à une dénomination uniforme je me suis conformé aux livrets des Salons, aux titres que Rousseau a lui-

(1) C'est sous ce titre que le *Marais en Vendée*, acheté par Baroilhet vers 1844, puis par M. Papeleu en 1856 ou 1857, figure au cabinet de M. le lieutenant général Goethals. On me dit qu'il est daté de 1838. Ce serait à peu près l'époque de son premier achèvement ; mais Rousseau le retoucha pendant quatre ou cinq ans.

même donnés sur ses notices, puis pour ceux qui n'ont pas figuré aux expositions nationales de France, je m'en suis référé aux indications que Rousseau a d'abord relevées avec moi-même, et ensuite avec Ph. Burty dans la *Notice des études peintes par M. Théodore Rousseau exposées au cercle des Arts* (1), rédigée sous ses yeux et sous ses plus formelles prescriptions et corrections. Enfin, pour les ouvrages qui n'y figurent pas je me suis aidé de sa correspondance et de l'usage des dénominations qui variait fort peu entre lui et ses amis.

Rousseau lui-même était très embarrassé quand on l'entretenait à distance de ses tableaux en les affublant de noms inconnus et étrangers à toutes ses créations. Le *Fouillis,* par exemple, fut un acte de baptême qui le peina beaucoup, il finit par en rire; mais quand il travaillait sur un tableau de nature plantureuse, de végétation abondante, il me disait : « Eh bien! « je refais encore un fouillis, un ouvrage de balayeur et d'entre- « preneur de fumure; un fouillis! Quels terribles apôtres que « mes amis les Belges et les Hollandais; anabaptistes invétérés « jusqu'aux peintures et aux choses inanimées, ils rebaptisent « mes tableaux. — Pas si simples qu'il vous semble, répondais- « je à Rousseau, ne voyez-vous pas qu'ils baptisent parce « qu'il leur semble que votre œuvre vit et leur parle? — Tiens, « c'est peut-être vrai, et au fond je les aime, car eux au moins « me critiquent par le côté naïf, ils ne voient peut-être là qu'un « fouillis, tandis que j'ai tenté de faire un marécage avec ce que « j'y voyais vivre. — Oui, mais ils les gardent, vos tableaux, « ils s'y attachent, ce qui ne se fait guère ici. — Allons, va pour « fouillis et qu'il soit fait à leur volonté, pourvu qu'ils ne les « revisent et ne les expurgent pas comme en Allemagne ou à « Paris. »

(1) Se trouve à la librairie de l'Académie des Bibliophiles. Paris, juin 1667. Petit livre elzévirien, très précieux comme document authentique émané de Rousseau.

XXVII

La *Vue du parc et du château de Broglie,* envoyée au Salon d'exposition, fut encore refusée! C'était le troisième affront que le jury infligeait à Rousseau; ce dernier lui fut plus sensible que les précédents; il ne put douter de l'animosité de l'Institut qui lui signifiait le parti pris de le supprimer et de l'éteindre. Il en souffrit beaucoup; déchoir encore dans l'esprit public était une humiliation, après l'opinion qu'il avait laissée de lui à M. Guizot, d'autant que M. Guizot, hiérarchique en politique, lui paraissait devoir l'être encore plus en art, surtout vis-à-vis d'un jeune homme dont on pouvait présumer l'avenir, sans être sûr toutefois qu'il pût y atteindre. « M. Guizot, que je n'ai jamais revu, « dut penser de moi, me disait-il, que je n'étais qu'un rhéteur et « un orgueilleux, et pourtant M. Guizot avait été attentif et fort « patient pour moi et il aimait, je crois, mon paysage auquel je « m'étais appliqué de tous les élans de ma perception. Je « m'étais efforcé de soutenir une thèse devant un esprit critique « que je sentais porté vers ma jeunesse, et je succombais par « les hommes qui devaient tout naturellement me soutenir; « j'étais vraiment humilié, sans me croire vaincu. »

La vie d'un artiste comme Rousseau, indignement frappé dans sa religion, dans la virtualité de sa nature éminemment digne, ne peut être que mélancolique et retirée. Réduit aux ressources fort restreintes de sa famille, les expansions, les excursions, les voyages, lui furent interdits. Toute sa vie se concentra dans son atelier où quelques amis qui croyaient en lui, ou qui aimaient l'homme sans faire bruit de son œuvre, allaient donner diversion à ses tristes réflexions et à ses travaux.

Il allait autant qu'il pouvait à Barbizon, où il retrouvait sa forêt toujours belle et toujours consolatrice, et il s'y plongeait dans les études les plus ardentes et les plus nouvelles. Il aimait à condenser les splendeurs des températures d'automne, à saisir ces couchers de soleil d'or, où la brume encore indécise

cherche à surgir de terre et à envelopper le grand astre dans des voiles transparents et irisés. Tout ce qui était éclatant de couleur ou puissant de vie l'entraînait à la découverte. Il fit, de 1837 à 1840, des études longuement travaillées par des retours incessants sur des tableaux qu'on aurait cru achevés et que Rousseau cherchait toujours à élever dans la gamme intense des colorations. Il vivait en artiste-trappeur, étudiant au *Plateau de Bellecroix,* à la *Plaine de Clair-Bois,* aux *Gorges d'Apremont,* aux *Landes de Macherin,* aux *Futaies du Bas-Bréau.* Tout signe de vie fortement caractérisé était pour lui un sujet d'observation. Je n'ai que la mémoire des yeux pour me rappeler ces réduits couverts, ces coins perdus qu'il peignait en silence, comme acharné à la poursuite d'un idéal qu'on n'osait entrevoir, tant il semblait insondable et éloigné, et cependant je vois encore ses plus radieuses études perdues maintenant jusqu'en Russie et en Amérique. Je vois un *Petit chêne* nerveux, poussé de jet sur la bruyère, qu'il faisait briller au soleil comme une réalisation anticipée d'une photographie de main humaine dans tout l'éclat des nuances de la vraie couleur; des *Terrains d'automne* (1), qu'il repeignait à satiété pour arriver à jeter en nous l'impression douloureuse de la tombée des feuilles et le mystère de leurs métamorphoses. Un endroit de prédilection pour lui était le sol antique et rocheux de Belle-Croix; il l'étudiait par les jours les plus sinistres, dans les brouillards, sous la pluie, à la gelée; dans une étude, que nous aimions tous, il voulait exprimer cette heure indécise du prologue de la nuit, qui laissait entrevoir sous des arbres tortueux la forme vague d'un cavalier qu'on pouvait prendre pour le *Roi des Aunes* (2). « Si la toile vous le dit, c'est bon, nous disait Rousseau, mais, vous savez, je ne traduis pas un traducteur, j'ai assez de traduire sur nature. » Puis, dans un jour triste de novembre, il peignait un superbe effet de journée brumeuse qu'il se décidait

(1) Acquis par Baroilhet en 1845.
(2) Rousseau donna ce tableau à Thoré qui le garda jusqu'à sa mort.

à nommer les *Bûcherommes* (1). « C'est la fin de l'automne, dit-il « dans la notice du *Cercle des Arts*. Sur le bord d'un chemin, « dans la forêt de Fontainebleau, deux femmes achèvent de « dépouiller de ses branches basses, roussies par les premières « gelées, un chêne brisé; deux autres s'éloignent, l'une sur son « âne, l'autre courbée sous un fagot. » Rousseau n'en dit pas plus long, mais on est convaincu que son émotion est profonde, et ce que sa voix retient dans une pudeur concentrée, son cœur le répète à son esprit. A coup sûr, il sentait là toutes les froidures de l'hiver pour les pauvres gens, l'aridité de leur sol et la misère de leur vie. Un autre jour, c'est la lumière éclatante qui l'entraîne même vers ses antipathies, vers ces uniformités de pins importés nouvellement à Fontainebleau; d'une ligne droite et inflexible, d'une tonalité froide et verte, il fait sortir une perspective de brillantes aigrettes qui se balancent sur un ciel clair et paisible, comme attirées par l'aimant lumineux, et il fait apparaître ces beaux nuages d'automne que la loi des attractions condense et modèle en sublimes figures, où les hallucinés de contemplation voient les sérénités des prophètes et les béatitudes des Indous. Dans son poème infini, Rousseau veut tout dire; tout ce qui sort de la création a pour lui son jour d'éloquence, même ce qui l'offusque et le trouble dans ses amours forestiers. Je pourrais citer un nombre considérable de ces curieuses études, mais je me sens impuissant à éviter les répétitions sur des thèmes aussi variés; il suffira de les voir là où elles sont gardées comme des trésors de lumière, de distinction et de persévérante patience, pour se faire une idée de la terrible volonté d'un homme qui aime avec passion et qui se laisse aller à tout l'entraînement de son génie.

L'automne et l'hiver étaient surtout ses saisons de prédilection et d'étude. Il restait seul après le départ des hôtes du père Ganne, seul dans une triste maison basse et froide de bûcheron, seul avec sa forêt et comme emporté dans un tourbillon de sen-

(1) Appartient à M. Edwards.

sations dont il aimait à savourer les âpretés ou les grands silences. Il rêvait et créait sans distractions, n'ayant pour interlocuteurs que les corbeaux et les vaches paissant sous bois. Ce qu'il a peint d'études qu'il détruisait le lendemain comme mécontent de sa journée, ce qu'il a laissé sécher pour repeindre ensuite comme sur une banale préparation, ce qu'il a gratté, poncé, passé au rasoir, au grattoir, est incalculable! Diaz, qui se rappelle toutes ses charmantes visions disparues, n'en parle que comme des songes heureux de sa jeunesse, mais aussi comme d'un temps de regrets et de destructions. Rousseau était impitoyable pour lui-même et, quand quelque tonalité hésitante inquiétait son regard, quand un noir malencontreux se glissait sous sa main, il sacrifiait bravement son travail qui devenait pour lui *un dessous* modeste, un auxiliaire neutre qu'il savait faire jouer ou faire intervenir en transparence heureuse sous un nouveau travail. « Il faut savoir profiter des accidents et une « toile avortée doit être une leçon pour le tableau qui vient; « rien ne doit figurer au passif d'un voyant, tout doit servir, « même une erreur, quand elle ne serait pour nous qu'une « gymnastique. »

Souvent, quand il rentrait le soir à son logis campagnard, il rangeait ses études sur la huche; il considérait longtemps celles dont il était médiocrement satisfait, et, tout en fumant sa pipe, il se plaisait à voir, dans la pénombre vaporeuse, des paysages fantastiques dont il dotait son étude imparfaite, et lorsque l'inquiétude avait excité son cerveau par des images frappantes, il se mettait à les réaliser, en sacrifiant son précédent ouvrage. C'est ainsi que certaines visions romantiques furent amèrement critiquées par des loustics, comme des paysages dont on ne pouvait distinguer ni le ciel, ni le terrain, et qu'on accrochait la tête en bas; mais ce n'étaient que des amusements de fin du jour et des variations qu'il improvisait à travers les fumées de sa pipe, et auxquels il n'attachait que l'importance d'une fantaisie. Il en fit don quelquefois à des artistes peu scrupuleux, qui lui rendirent sa confiance en amères ironies.

Toujours l'esprit en travail, Rousseau dormait peu et songeait sans cesse. Tout était pour lui un sujet de réflexion, tout se fixait avec force dans son œil brun, qui aspirait en vorace les réalités et les fantômes. Tout lui parlait, depuis les herbes, les graminées, les insectes, jusqu'aux chênes et aux nuages; il passait tout au crible du cerveau; il se disait, comme un autre paysagiste de génie :

> Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique,
> Les chimères, le rien, tout est bon.

« Ah! *le silence est d'or*, me disait-il; quand j'étais à mon observatoire de Belle-Croix, je n'osais bouger, car le silence m'ouvrait le cours des découvertes. La famille des bois se mettait alors en action; c'est le silence qui m'a permis, immobile que j'étais comme un tronc d'arbre, de voir le cerf à son gîte et à sa toilette, d'observer les habitudes du rat des champs, de la loutre et de la salamandre, ces amphibies fantastiques. Celui qui vit dans le silence devient le centre d'un monde; pour un peu, j'aurais pu me croire le soleil d'une petite création, si mon étude ne m'eût rappelé que j'avais tant de mal à singer un pauvre arbre ou une touffe de bruyère. »

C'est ainsi qu'il passa comme un ermite les saisons d'automne et d'hiver de 1837 à 1840. C'est à cette époque qu'il fit cette suite de jolis dessins au crayon et à la plume qui le signalèrent sous une forme et une invention toutes nouvelles, c'est là qu'il eut le don d'intéresser sur le site le plus modeste et de nous rendre attentifs aux monotonies des sables et aux tristesses des landes.

XXVIII

Dans son isolement à la campagne et dans sa vie retirée à Paris, Rousseau avait vu plusieurs amis se grouper auprès de lui et lui témoigner une affection délicate. Jules Dupré s'était senti attiré vers cette nature contemplative et laborieuse, toujours en

productions d'images et de paroles poétiques; il y avait en Théodore Rousseau de l'analogie avec la situation et la pénétration limpide et attendrie de Jean-Jacques; la similitude de nom, de persécutions, de dignité et d'originalité de race attirait vers Rousseau cette lignée de fiers contemplateurs qui aiment à vivre dans la pudeur et dans la solitude de leurs sensations. Jules Dupré était un foyer plein de flammes que la proscription de Rousseau agitait sans cesse. Il craignait que, toujours ballotté et provoqué, Rousseau ne perdît le sens de sa véritable force; il le voyait créer et détruire, inconscient de son travail, mécontent, inquiet et possédé de cet esprit du mal qui confond les belles œuvres avec les médiocres et jette au vent de la destruction l'ivraie avec le bon grain. Dupré, souffrant de voir disparaître tant de superbes choses, s'était rapproché de Rousseau, le suppliant d'être clément pour lui-même et de s'en rapporter à son discernement quand la fièvre des sacrifices venait à s'emparer de lui. Dupré avait voulu resserrer encore le pacte d'alliance des artistes frappés par le jury; tous les quinze jours, il offrait un dîner spartiate dans son logement de l'avenue Frochot, à Ary Scheffer, à Decamps, à Eugène Delacroix, à Barye, à Chenavart et à Rousseau. On y était tous fort exacts; on conspirait ouvertement contre la tyrannie de l'Académie; la question de l'exposition y était très ardemment discutée, et Ary Scheffer, le seul épargné par le jury, était le combattant le plus courageux de l'avant-garde, toujours prêt à la lutte et aux grands moyens d'attaque. Les statuts des sociétés des artistes anglais furent apportés par Arrow-Smith et devinrent la base d'une organisation qui, plus tard, prit un corps très sérieux que la situation de Rousseau animait sans cesse.

Rousseau fut touché d'une amitié aussi soucieuse de sa renommée; dès lors s'établit entre eux une vraie fraternité d'art, de cœur, d'habitudes, et les deux amis résolurent d'aller vivre ensemble, comme deux ermites, au fond des bois. On choisit le petit village de Monsoult, près Mafliers, sur la lisière de la forêt de l'Isle-Adam, pays de la famille de Dupré, char-

mante vallée parsemée de vergers, de plantations rustiques, et où tous deux avaient sous les yeux les belles verdures des bois et des campagnes où chassaient jadis les princes de Conti et de Bourbon.

Rousseau cherchait aussi à écarter de son esprit une nouvelle déception qui était encore venue l'assaillir; Delacroix était pour lui le grand chef de l'art moderne; il suivait tous ses travaux avec le plus vif intérêt et attendait impatiemment le jour où ce grand artiste devait, par un coup de tonnerre, confondre ses ennemis et éclairer les aveugles. Delacroix, depuis une année, s'était renfermé pour peindre sa composition des *Croisés entrant à Constantinople*. Rousseau et quelques fidèles avaient vu naître cette grandiose création et l'avaient suivie jusqu'à l'apogée de sa puissance. C'était pour Rousseau l'œuvre du jour, la plus frappante manifestation du génie du maître. Il s'attendait à un triomphe pour Delacroix, et son cœur s'en dilatait à l'avance; mais le tableau, exposé au Salon de 1841, fut accueilli assez froidement par le public. Rousseau en fut indigné et, tout confus d'une pareille injustice, ne demanda plus qu'à se réfugier chez les Scythes.

Ce fut donc avec enthousiasme, qu'au mois de juillet 1841, ils allèrent s'installer à Monsoult, dans une petite maison appartenant à l'ancien charpentier et constructeur de la colonne Vendôme. Dupré et Rousseau y avaient chacun leur atelier, porte à porte, qu'on avait aménagé exprès pour eux; et, pour compléter cette bonne installation, Mme Dupré, mère de Jules, était venue rejoindre son fils et présidait aux soins du ménage. C'était une existence à trois, calme, réservée, intime, avec les douceurs de la vie de famille qui plaisait fort à Rousseau.

Dire qu'on y travailla fructueusement, serait inexact. Tous deux se livrèrent à des épreuves, à des essais, à des commentaires sur nature, qui finalement, ne présentèrent que des résultats insignifiants. Rousseau, très exalté à la vue d'un nouveau pays, d'une zone plus tempérée dans ses harmonies, poursuivait avec une certaine confiance cette pierre philosophale de la puis-

sance du ton, qui fut un des tourments de sa vie. Cependant, c'est à Monsoult qu'il arriva à formuler quelques toiles assez insignifiantes de composition, mais qui peuvent être citées comme des morceaux de peinture qui n'ont jamais été égalés par la force de la couleur. Procédant par glacis imperceptibles, il revenait sans cesse en repeignant en pleine pâte, puis en reglaçant pour voir encore surgir de nouvelles intensités de ton. Dans cette pratique patiente et minutieuse, Rousseau était arrivé à des résultats qu'on ne peut concevoir et que personne ne peut analyser. Mais il fallut renoncer à ces chimères; les toiles eussent exigé des mois et des années de culture, et il n'était pas certain que, poussées ainsi à de telles ardeurs, elles ne devinssent plus tard comme des mondes refroidis et carbonisés, car le travail souterrain de la peinture est toujours pour les grands artistes un problème et une crainte. Une œuvre trop distillée et trop surmenée, se venge et « pousse au noir; » c'est ce qui est arrivé à quelques splendides travaux de Rousseau.

La retraite à Monsoult ne fut donc qu'un temps d'épreuves et une idylle de jeunesse, que venaient rarement interrompre les visites de quelques amis comme Decamps, Barye, Baroilhet et les propositions de M. Paul Casimir-Périer.

XXIX

Aussitôt que Rousseau eut cédé son tableau de l'*Avenue de châtaigniers* au ministère de l'intérieur, il s'en repentit. Il se disait que son tableau, placé dans les Salons de la direction des Beaux-Arts, allait encore affronter les hostilités de l'Institut, et que la nouveauté même de sa conception deviendrait pour lui un sujet de débats, de menées qui devaient infailliblement faire revenir M. Cavé de ses bonnes impressions pour son travail. Ses amis ne seraient pas toujours là pour repousser les attaques sourdes des Académiciens, et son tableau, considéré

comme une insolente provocation, serait relégué dans les magasins des tableaux acquis « par raison d'Etat. »

Il louvoya longtemps pour livrer son tableau. Il avait encore et toujours à y retoucher ; il ne pouvait s'en séparer; on trouva alors un expédient pour préserver son *Avenue* de l'atteinte des malfaisants, c'était d'en proposer l'échange contre une simple commande à la direction des Beaux-Arts. Mais il y avait encore la difficulté de trouver l'amateur, l'acheteur. Les côtés les plus élevés, les plus désintéressés de la question artistique étaient toujours soumis pour ces pauvres grands hommes à la misérable question d'argent. Diaz eut l'idée d'en parler à M. Paul Casimir-Périer, jeune amateur, riche, et très enthousiaste des talents de la jeune école, excellent connaisseur qui était en quête des bonnes choses. M. Périer commençait son cabinet par des œuvres d'Albert Cuyp et d'Hobbema, et c'était un bon présage pour Rousseau. Diaz le conduisit chez Rousseau, qui toujours sous ses verrous, n'ouvrait la porte à personne et se plongeait dans les recherches les plus concentrées. Il fallait « montrer patte blanche » pour pénétrer chez lui et le signe maçonnique de reconnaissance pour obtenir le « Sésame, ouvre-toi. »

Dès que M. Paul Casimir-Périer vit l'*Avenue de châtaigniers,* sa décision fut arrêtée; ce tableau « l'empoigna; » il voulut en prendre possession. « Je vous en prie, mettez-y la dernière main, « écrivait-il à Rousseau, et envoyez-le moi... Mes yeux en sont « avides ; surtout, courage et confiance ; vous êtes le vrai maître « et bientôt vous commanderez comme il vous appartient. »

C'est alors que Rousseau, plus confiant, se décida à proposer à M. Cavé de lui laisser son tableau tout en maintenant sa commande, offre bien hardie de la part d'un nouveau favorisé de la Direction des Beaux-Arts, mais qui heureusement eut un bon résultat.

Monsieur,

Soyez assez bon pour me permettre de vous adresser une demande un peu pressante au sujet d'un tableau inscrit au ministère sous ce titre : *Une*

Avenue et que vous avez bien voulu remettre en un temps entre mes mains. Voici ce dont il s'agit. Ce tableau commencé sur nature, d'après une chose qui m'avait frappé comme donnant libre carrière à l'étude de certains effets de lumière, je l'ai en grande affection parce que, ressortant d'une préoccupation intime, il m'a valu de vous, Monsieur, et de quelques autres personnes d'un jugement délicat, des félicitations et des conseils. Il est vrai de dire aussi une brutalité de plus de la part du jury de peinture, ce qui vient à propos pour me faire frémir, vu la donnée d'exception, en pensant à la destination officielle de mon tableau. J'aurais désiré, comme dans le second que je termine en ce moment, pouvoir me donner en public l'avantage d'une composition encore plus développée et prêtant plus à l'acceptation générale, avec le secours de votre bienveillance d'accord avec votre parfait discernement : tout se trouverait arrangé pour le mieux, car M. Paul Périer m'offrirait une place dans sa galerie, et moi, Monsieur, je prendrais avec vous l'engagement de m'occuper de suite d'un tableau, le même en substance; mais avec le bénéfice d'un amendement progressif. Si vous croyez devoir accepter ma proposition, comme j'ose l'espérer, vous me rendrez grand service, ainsi qu'à M. Périer, qui me fait l'honneur de désirer vivement ce tableau; et vous apprécierez plus fortement encore — sur un encouragement que j'apprécie trop pour vous laisser la moindre crainte — que toutes mes forces seront employées à le justifier. Je me confie, Monsieur, dans votre généreuse sollicitude pour que tout soit au mieux dans le domaine de l'art, et vous prie d'agréer l'hommage de mes sentiments empressés et reconnaissants.

Votre tout dévoué serviteur

TH. ROUSSEAU.

M. Cavé répondit gracieusement à la demande de Rousseau, et l'*Avenue* put être livrée à M. Paul Casimir-Périer qui la paya le prix fixé par le Ministère de l'Intérieur, c'est-à-dire deux mille francs.

C'est avec une partie de cette somme que Rousseau résolut d'aller faire un voyage dans le Berry, sur les bords de la Creuse, pays que Dupré avait déjà visité plusieurs fois et qu'il considérait comme un sol inexploré et tout plein de beautés inspiratrices. Dupré, retenu à Paris par la fatalité des artistes, la séche-

resse du Pactole, ne put que le conduire à la cour des Messageries.

Rousseau partait triste, c'était en juin 1842, et l'année avait été pour lui pleine de combats et de réflexions. Dupré restait à Paris. Thoré s'était aussi envolé de la rue Taitbout et avait fixé son nid à l'angle des rues Notre-Dame-de-Lorette et Labruyère, sous les toits, d'où il pouvait contempler le panorama de Paris, en se livrant à ses utopies politiques, épicuriennes et artistiques. Au moment du départ, Thoré courait les champs, poursuivi par les limiers de la police comme complice d'une conspiration imaginaire. Thoré s'était encore transformé. Il cherchait à fonder avec M. Paul Lacroix, le Bibliophile Jacob, l'*Alliance des Arts*, où il s'agitait en grande fièvre comme intermédiaire de ventes de tableaux et d'objets d'art de toutes sortes. Thoré s'élançait à la découverte des chefs-d'œuvre anciens et, forcément, négligeait l'art moderne; il poussait Rousseau à l'aider de ses conseils dans ce monde de la grande brocante; et Rousseau, retiré sous sa tente, enfermé à double clef, ne répondait à aucune de ses agapes. Voici une des lettres que Thoré lui adressait pour l'exciter à sortir ; pour le déterminer à prendre part un peu à cette activité dévorante qui était une de ses forces :

Mardi, 4 mai 1842.

Mon cher maniaque, je parie que tu n'es pas seulement sorti de ton atelier pour aller voir M. Scheffer et lui recommander mon tableau. Tu sais pourtant ce que c'est que d'avoir besoin d'argent. Il est vrai que tu ne t'en tourmentes guère. Va donc cependant chez Scheffer et recommande-lui chaudement mon tableau qui en vaut la peine. — Vas-tu à la campagne ? moi je pars samedi pour un ermitage charmant au milieu des bois. Je te donnerai mon adresse, à toi seulement, et j'espère que tu viendras m'y retrouver.

Je tâcherai d'aller te voir avant mon départ. Viens donc me dire bonjour un de ces matins, vers dix heures, nous déjeunerons au coin du feu ; un poulet froid, du vin exquis et du café; on causera. En même temps apporte-moi l'esquisse.

A toi,

TH. THORÉ.

Rue Taitbout, 9, M. Rousseau, peintre.

Le tableau n'était qu'un Boucher ! « Ah ! si Thoré m'avait parlé d'un Claude, je n'aurais pas été si résistant, » disait Rousseau.

XXX

Rousseau s'arrêta dans le Berry, à un relai de poste nommé Le Fay, hameau de cinq à six maisons, chez le maître de poste, qui lui donna la chambre qu'avait habitée Dupré, lorsqu'il y était vénu de 1833 à 1837 avec Jules André, Troyon et son frère Victor. Le Fay, arrondissement du Blanc, dans l'Indre, est à 350 kilomètres de Paris. C'était alors une contrée toute pleine de beautés sauvages, de pacages primitifs entrecoupés par des cours d'eau et des grands bois au milieu desquels paissaient les vaches et les chevaux. Le Fay est voisin des cascades de Montgerno, des sinuosités mystérieuses de la Bousane, et des fracas dramatiques de la Creuse. Aussitôt débarqué, Rousseau ne se contint plus et alla comme un affamé de nature à la découverte des antiques chênaies et des grands ormes des fiefs de Boisremond, de Saint-Paul et de Villebussière. Il n'avait jamais vu d'arbres d'une telle proportion. Le terrain, doucement imprégné d'eau, entretient une sève qui ne donne même pas à l'hiver le temps de calmer ses énergies ; et ces géants de végétation, poussant sur un sol de schiste noir, semblaient à Rousseau un coin de l'immense planète Saturne sur laquelle il aurait été jeté. Depuis l'apparition des chemins de fer, le feu de la locomotive, en nivelant tout, à tout détruit.

Le Fay, pays perdu sans voies de communication, a dû extraire de son sol l'attirail et le matériel, pour se doter de voies ferrées. Pendant cinq ans, la cognée et la pioche n'ont pas cessé d'accomplir leurs fonctions ; la fièvre s'était emparée des plus pacifiques ; et, dans l'espoir de s'enrichir par l'apparition de la vapeur, chacun criait : guerre aux arbres, et les jetait à terre pour les émietter en traverses et en solives.

Rien n'a été apporté en échange dans cette pauvre vallée :

elle a fait sortir de ses flancs le Moloch tout armé des chemins de fer; mais, épuisée, elle ne semble plus aujourd'hui qu'un champ de bataille sans écho.

Rousseau visita les campagnes et les bois poétiques de Saint-Benoist du Sault, les marais de la Souterraine, les bords de la Creuse et les noires approches de Gargilesse; il avait conservé de cette contrée toute celtique un très vivant souvenir; il s'était régalé du vieux brouet gaulois, de la fromentée, qu'il avait voulu goûter dans l'écuelle de hêtre des Némovics. Gargilesse est devenu célèbre sous la plume du grand écrivain berrichon, George Sand, et en quelques lignes elle en peint un tableau caractéristique : « Il y a des masses admirablement composées, « des lierres merveilleux, des arbres d'une attitude sereine, « des fouillis impénétrables, des gazons qui se cachent dans les « fentes des ruisselets babillards qui jaillissent on ne sait d'où, « et qui tombent dans des vasques invisibles; quand on les « découvre, après avoir laissé un peu de sa peau, on est un peu « tremblant d'avoir osé violer des sanctuaires si bien gardés. »

Rousseau n'avait pas rapporté une impression aussi agréable de ces contrées; leur austérité et leur morne silence l'avaient plutôt saisi que leur effigie bocagère; il s'y était senti esseulé et comme oublié. La température humide, le ciel presque toujours embrumé et prodigue de pluies, d'orages et de changements capricieux, avaient tourné ses idées au temps couvert et aux mélancolies. Aussi ses tableaux du Berry sont-ils tous péniblement empreints de vapeurs inquiétantes; les ciels y sont ou menaçants ou chargés de buées et de brouillards sulfureux. Dans son superbe tableau de *la Mare*, où il joûte avec la nature de force, de diversité de formes et de tons, sur les arbres et sur les terrains qui bordent une marnière ronde, près de laquelle une femme à jupon rouge est assise, le ciel, d'une harmonie douteuse, figure exactement l'atmosphère inquiétante de cette contrée (1).

(1) Ce tableau a appartenu d'abord à M. Paul Casimir-Périer, puis à MM. Faux, Tesse et Noël; il a été lithographié par Français, dans les *Beaux-Arts* de Curmer.

La Jetée d'un étang en Berry après l'orage, charmante page d'une impression douloureuse, et peinte avec la légèreté d'un Bonington, nous montre encore un ciel couvert par des brumes d'une telle opacité, qu'elles résistent aux efforts du soleil qui cherche à les dissoudre. *La Jetée d'un étang* fut fort admirée et l'est encore, mais elle jeta un tel trouble dans le regard de Marvy, qui voulut la graver, qu'il n'y put voir qu'un clair de lune.

C'est encore au Fay que Rousseau commença son tableau du *Curé*, acheté par le docteur Véron (1). Le curé n'est ici qu'un signalement, et non une idée. Sous les petits chênes clairsemés d'une route, passe à cheval un prêtre campagnard enveloppé de sa soutane et de son manteau noir. Le temps est froid, venteux, et les champs déjà grillés par les gelées d'automne se montrent flétris sous les bises d'octobre; les arbres roussis s'enlèvent en clair sur un ciel bleu foncé quelque peu opaque. Rousseau a sans doute voulu rendre ces effets renversés de lumière, qui par des bonds instantanés se déplacent et vont illuminer les objets que la logique des ciels tient ordinairement dans une subordination mathématique; toutefois, ce tableau pétillant d'esprit, d'élégance, de singularité, dégage de son organisation fiévreuse une atmosphère artificielle et semble plaider un paradoxe contre la simplicité de la nature. On y sent trop l'extraordinaire et le compliqué.

Un autre tableau commencé en Berry fut achevé à Paris avec la même préoccupation de tristesse, c'est un *Coucher de soleil par un temps orageux* (2); mais là, les vapeurs basses ont fait place à un superbe spectacle du ciel; là, le soleil daigne paraître dans ces contrées froides où les nuages résistent encore sous leurs linceuls noirs et chargés de grêle. Ah ! le Berry dut être pour Rousseau la Scythie d'Ovide, car ses peintures du Fay peuvent être appelées ses *Tristes*.

(1) Appartient à M. de Rothschild qui l'a acquis à la vente Henri Didier; a été lithographié.

(2) Lithographié par Français, appartient à M. Gavet.

Cette impression se retrouve même dans les tableaux qu'il exécuta plus tard sur des souvenirs de cet endroit : deux ans avant sa mort il retouchait encore une grande page à effet d'automne, vaste pays que des bouquets d'arbres animent sous un ciel chargé d'eau et qui jette par éclats trompeurs les vivacités de sa lumière (1). On y touche à un sol inhospitalier qui pèse sur nous de son silence et de ses caprices.

Et pourtant, lorsque le soleil faisait trève aux orages ou aux froidures, Rousseau se lançait aussitôt à la piste du rayon et se mettait à dessiner rapidement les plus jolis sites de ces contrées. Muni d'un petit carton et d'un papier de teinte gris-rosé, il traçait prestement, comme un leveur de plans pressé par l'ennemi, les accents pittoresques de Villebussière et de Boisremond. Chassé par une ondée, il se cachait dans le moulin Brachot ou dans la tuilerie, ou bien se protégeait d'un tas de bourrées et finissait au crayon noir et blanc, et de souvenir, ces commencements d'ébauche. Il fit ainsi une quarantaine de ces charmants dessins plus poétiques que réalisés, plus nerveux que volontaires, mais où il sut prendre le côté spécial de chaque lieu : marécages, grands bois, taillis visités par le pâle soleil de novembre, vieux arbres déracinés par le drainage des cours d'eau, pacages solitaires, sentiers à travers bois; tout le pays enfin se fixa dans ses yeux et sur ses admirables dessins comme sur un objectif : patient toujours, mais distrait par une inquiétude qui obsédait sa liberté d'expansion. Cette solitude absolue, au milieu d'un pays accablant de beautés austères, de mutismes prolongés, alors qu'il n'avait pour diversion que la malle-poste qui s'arrêtait quelques minutes pour lui apporter l'air ou plutôt le symbole du grand bruit de Paris, avait terrassé son esprit. Rousseau, si avide de sauvageries et si réfractaire aux sentimentalités efféminées, s'était senti envahi par la nostalgie parisienne. Le passage de son ami Thierry, le savant décorateur, n'avait qu'aggravé son état moral, car Thierry, plus malheu-

(1) Appartient à M. Edwards.

reux que lui, courait à travers monts pour étourdir sa douleur; il venait de perdre sa femme, cette charmante fille de Filastre. Ce fut Dupré qui, par une lettre, sortit Rousseau de son engourdissement.

« Paris, ce lundi 6 juin 1842.

« Le soir même de votre départ, mon cher Rousseau, je suis allé chez « votre ami Thoré, où j'ai appris qu'il ne lui était rien arrivé de fâcheux « et qu'il se portait parfaitement. Mon intention était de vous l'écrire de « suite, mais vous savez comment le temps passe ici, avec le travail et les « affaires. Je pense pourtant bien à vous et je vous regrette tous les jours ; « je fais souvent seul des promenades le soir, ce qui ne m'arriverait pas si « vous étiez ici. Cependant je suis heureux de vous savoir tranquille dans « un beau pays, et livré tout entier à notre si difficile métier! Je vous crois « chez Delanneau, au Fay; le désir de vous mettre à la besogne vous aura « peut-être empêché de faire votre excursion projetée à la Souterraine; si « je dis vrai je vous engagerais à ne pas revenir sans pousser une pointe de « ce côté. Je voudrais bien être de la partie, mais je n'ose vraiment pas « l'espérer ; j'ai trop de choses à terminer, et je craindrais qu'un voyage ne « me donnât le dessein d'en commencer de nouvelles, ce que je regarderais « comme vraiment pernicieux. Cependant si avant votre retour je puis dis- « poser d'une quinzaine de jours, j'irai les passer avec vous, pour prendre « un peu d'air, de repos, et surtout pour vous voir et tâcher de vous « ramener; car je ne prévois guère être libre avant la fin de juillet. »

Inutile de dire que Dupré, malgré ses désirs, ne put aller retrouver Rousseau, mais il connaissait le caractère de son ami et il craignait qu'installé dans un pays aussi productif en inspirations que le Berry, en inspirations élégiaques surtout, Rousseau n'y prît racine comme les tristes aunes de cette contrée. Aussi lui rappelle-t-il leur bon temps de Monsoult et les projets d'installation de l'avenir, un ermitage à la Ferté-sous-Jouarre, qu'ils ne réalisèrent jamais. Puis, il l'engage à distance à se contenter plus facilement de ses travaux, il s'ingénie à le prémunir contre ce délire de destruction qui le dominait sans cesse :

« J'ai eu vraiment bien tort, mon cher ami, de ne pas être allé m'ins- « taller tout à fait avec vous à Monsoult ou à la Ferté. Je me rappelle sans

« cesse la bonne existence que nous avons menée ensemble, et la vie aurait « encore pu se passer de même cet été. Pour m'ôter un peu de regrets, je « fais des projets pour une bonne installation à la campagne, et comme « nous avons à peu près les mêmes goûts, il faut espérer que nous y vivrons « un jour, tranquilles et heureux. Je n'ai pas encore bougé de Paris, mais « je compte aller prochainement passer deux ou trois jours à la Ferté; je « vous dirai un mot du pays qui pourrait bien être l'endroit où nous plan- « terions un jour notre tente. — Mais vous, mon cher Rousseau, dites-moi « comment vous avez trouvé la Sologne, que vous avez dû traverser par un « beau temps ; parlez-moi surtout de vos travaux. Je ne saurais trop vous « engager à vous satisfaire plus facilement ; ce que vous ferez sera toujours « supérieur à tout ce qui se produit et vos peintures seront belles comme « celles des vieux maîtres. Vous connaissez ma franchise et vous ne « pouvez douter de ma sincérité. Avez-vous fait des dessins sur les fameux « châssis ? le papier est-il bon ? dites-le moi. »

Rousseau ne put se servir que difficilement de cette invention nouvelle, qui permettait de dessiner sur place de très vastes compositions, mais la pluie le dérangeait sans cesse, et quant au papier ce fut un de ses tourments; il était grenu et rétif comme si l'on dessinait sur « un granit de trottoir. » Il fit cependant sur cette matière résistante les plus poétiques dessins de sa vie, de vrais mélodies berrichonnes, plaintives ou graves comme les sites de cet étrange pays.

« ..... Votre père, que j'ai vu hier, est bien portant ainsi que tout votre « monde; ma famille me parle de vous, et moi, mon cher Rousseau, je suis « du fond du cœur votre bien affectionné

« Jules Dupré. »

« J'oubliais de vous dire que l'ami Jeanron avait eu le travail qu'il « sollicitait par l'entremise d'Ary Scheffer; cette nouvelle, j'en suis sûr, « vous fera plaisir... Croiriez-vous que Calame et son digne maître Diday « viennent d'avoir la croix ! Quelle misère ! Adieu encore, si vous avez « besoin de moi écrivez-moi. »

Rousseau était déjà dans le fort de sa désespérance quand cette lettre lui arriva, elle fut pour lui un coup de foudre et le

réveilla de son marasme. Il prit aussitôt la plume et d'une main fiévreuse il répondit tout ému à son ami une de ses lettres les plus agitées ; elle dénote sa profonde sensibilité, sous les apparences souvent tendues ou distraites de sa physionomie. Rousseau était de ceux pour lesquels Montaigne a dit : « Ce « n'est pas pour la montre que nostre âme doibt iouer son « roolle ; c'est chez nous, au dedans, où nuls yeulx ne donnent « que les nostres... »

« Mon cher Dupré, la seule vue de votre lettre m'a causé une émotion « indicible, voix amie reconnue tout à coup au milieu de l'affreux silence « d'un désert. Toute ma réponse est dans un profond sentiment de recon- « naissance pour ce soin et cette indulgence de l'amitié. Par quelle fatale « disposition d'esprit n'ai-je pas sollicité une communication qui m'était « si nécessaire ! quel mauvais génie m'a poussé à créer autour de moi une « solitude qui m'a été si amère ! Pourquoi ne vous ai-je pas confié les pre- « miers chagrins qui sont venus m'assaillir, et ai-je ainsi accumulé un « abîme de réflexions douloureuses dans lesquelles j'étais comme anéanti ? « J'ai eu bien tort de me retrancher ainsi dans une austérité sauvage. Mais, « croyez-moi, ne faites pas pour cela une raie sur le passé et ne regardez « pas l'amitié comme lésée ; dans cette triste vacance, le passé a son ensei- « gnement et j'ai subi une cruelle épreuve ; mon pauvre père a eu la même « part que vous et j'ai bien besoin de vous revoir l'un et l'autre. Si j'avais « vécu dans la sérénité, vous auriez eu de mes nouvelles. Ah! mon cher « Dupré, avec notre malheureuse passion de l'art nous sommes voués à un « tourment perpétuel, sans cesse nous croyons toucher à une vérité qui « nous échappe. Et quelle position ! sans cesse aussi en lutte avec les exi- « gences de la vie positive, toujours insoluble! quelle torture morale! Et « penser que tout cela est ridicule et risible pour la plupart du monde, « parce que ce n'est ni la peste, ni la lèpre, c'est cent fois pis. Tout « cela est trop triste, il faudra que nous avisions ensemble au moyen d'en « sortir.

« Pouvez-vous demander 500 francs pour moi à M. Périer? Oui, car je « rapporterai un tableau, peut-être deux et quatre en train, œuvres « modestes pourtant et de sainte résignation, débris ralliés encore une fois « après une défaite ; mais je suis tout entier maintenant aux moyens de « retourner auprès de vous et de mon père. Quant au départ, je le fixe « au 15 novembre, mais malheureusement vous savez qu'on ne peut « prendre ici de place qu'à l'aventure, peut-être cependant pourrai-je vous

« prévenir du jour et ce serait pour moi une grande joie de vous apercevoir « à l'arrivée.....

« J'ai la tête en meilleur état maintenant que je me suis débarrassé de « mes remords. Il y a quelques jours M. Delanneau m'ayant demandé si « j'avais de vos nouvelles, j'ai tressailli comme si je vous avais tué, mon « pauvre ami ; adieu, je vous aime de tout cœur et j'ai un ardent désir de « vous revoir. A bientôt. Votre tout affectionné

« TH. ROUSSEAU. »

« Je suis bien content que vous ayez pu donner à M. Paul Périer le « tableau du *Petit Berger*, qui doit lui plaire infiniment, et qui le fera « patienter pour les autres. »

Dupré reconnut au style de cette lettre combien son ami était profondement atteint du mal de l'oubli ; il lui répondit aussitôt et lui envoya la rançon de sa captivité :

« M. Périer m'a beaucoup parlé de vous et de votre peinture dont il est « enthousiaste ; il compte voir le premier ce que vous rapporterez ; vous « recevrez à part de cette lettre une petite boite qui ne vous déplaira pas « (je le crois bien, c'étaient les bienheureux 500 francs) ; je ne puis assez vous « dire combien je suis heureux de savoir votre travail en train ; mais c'est « vous surtout que je voudrais voir, car je m'ennuie de votre absence et je « n'ai pas l'espoir d'aller vous retrouver ; les tableaux sont interminables, « quelque acharné que je sois à vouloir les finir. Quelle dure chose que la « fin!..... Je ne puis terminer ma lettre sans vous apprendre la mort « affreuse du duc d'Orléans : hier matin, vers onze heures, en revenant de « Neuilly, il s'est élancé de sa voiture dont les chevaux étaient emportés ; « il s'est blessé mortellement et quelques heures après il avait cessé de « vivre. Vous comprendrez sans peine combien cette nouvelle m'afflige ; « tout le monde en est attristé. JULES DUPRÉ.

« Paris 14 juillet 1842. »

Rousseau se sentit rasséréné en voyant arriver les subsides, et sa philosophie reprit un peu le dessus ; l'approche du départ lui rendit un semblant de gaîté, mais ce ne fut qu'un éclair.

« Le Fay, 15 décembre.

« Mon cher Dupré, dans le pays fabuleux du Fay, je me suis mis à pour- « suivre trop longtemps une chimère ; elle me tient encore en haleine,

« mais la queue tout au plus me restera dans la main. Vous connaissez « bien la Chambre du Portail. Eh bien, voyez-y votre homme au milieu « des bocages verdoyants qu'y fait naître sa brillante imagination avec « laquelle il se démène à la manière de Don Quichotte. Mon cher ami, il « faut m'écrire vite et avoir la complaisance de mettre un petit paquet « d'argent à mon adresse, car me voici las de me trouver la folie d'une « vieille femme qui nourrit un numéro à la loterie.

« Je vais être condamné à revenir comme ma pauvre malle, ma compagne « d'infortune, avec du linge sale. J'étais parti brave, pourtant m'y voilà « encore une fois pris; heureusement encore que vous m'avez adressé à de « braves gens qui ont bien eu soin de me faire boire et manger, de telle « sorte qu'à l'extérieur j'ai encore l'air d'un homme comme un autre. Sans « cet antidote j'aurais couru le risque d'intriguer par trop les braves habi- « tants du pays, qui me demandent souvent si c'est que je veux tirer tout « le pays en perspective. Ne manquez pas de m'écrire, je vous en prie, ne « serait-ce qu'un mot, j'en tirerai beaucoup de satisfaction. Si ma bonne « humeur avait pu se maintenir un peu, il y a longtemps que vous auriez « eu des bulletins de mes campagnes. Vous avez vu mon ami Thierry qui « vous en a dit la plus riante moitié, mais entre nous c'était déjà un peu « forcé. Vous avez fait probablement un ou deux bons tableaux et je me « promets du plaisir de les voir encore plus peut-être à présent que je con- « nais votre patrie; sans compliment, je dois vous dire que je trouve votre « peinture une bien belle impression du pays, et je n'ai pas manqué de porter « votre souvenir à chaque individu de cette gracieuse campagne. J'irai vous « prendre à Paris au débotté, et si vous voulez nous décachetterons ensemble « deux esquisses faites depuis longtemps déjà et que je ne veux pas voir, « ayant crainte de ne pas résister à une déception complète. J'attends un « mot de vous pour partir et suis à vous de tout mon cœur comme votre « ami sincère.

« Th. Rousseau. »

« Mes compliments et mes bons souvenirs à votre famille. M. Delanneau, « qui a écrit hier à M. Comte (1) pour réclamer un kilomètre arrière sur le « parcours d'Argenton et de la Ville-au-Brun, vous serait bien obligé de « l'appuyer d'un mot, ainsi que pour réclamer le sixième cheval à mettre

(1) M. Comte était alors le directeur général des postes. Jules Dupré le connaissait beaucoup, et Delanneau, le maître de poste, se recommandait à lui.

« aux malles qui sont trop lourdes pour cinq. Je vous fais de sa part des « compliments affectueux, il me parle fort souvent de vous.

« Ne dites rien de mes chagrins aux infidèles, j'aime mieux pour eux « être n'importe quoi que d'avoir ce ridicule à leurs yeux. »

Monsieur Jules Dupré, artiste peintre, avenue Frochot, rue Breda, Paris.

Timbre de la poste *Argenton-sur-Creuse*.

14 décembre 1842.

La certitude de fuir à jour fixe ce pays des pluies le remit en verve ; à la veille de le quitter il en saisit pour ainsi dire sur nature une image frappante qui est comme la traduction des agitations de son âme en rapport avec le génie néfaste du lieu (1).

C'est un marais dont les roseaux ploient sous les vents d'automne. Sur ses bords, lave une femme abritée par un petit bois de chênes au travers duquel passe le rayon jaune et mourant d'un soleil sans force ; il lèche de ses dernières lueurs les figures allongées des arbres. Ce tableau, d'une exécution indécise, d'une harmonie douteuse, est un chef-d'œuvre de plaintives émotions, je ne connais pas en paysage de page plus poignante ; c'est le cri de détresse de l'homme des villes exilé aux pays rachitiques. N'eût-il enfanté que ce morceau de peinture, Rousseau serait un de nos grands poètes. Personne mieux que lui n'a caractérisé la verdure terne, la structure affligeante des pays perdus, qui n'ont pour s'exhaler que la monotone complainte des pastourelles ou le cri sauvage du sonneur de cornemuse. Ne saisit pas qui veut le souffle d'un hameau et la douleur des campagnes.

Parti de Paris sous le coup de préoccupations inexplicables, le Berry fut pour Rousseau plus qu'un champ d'explorations et d'études ; pour la première fois il se sentit étreint par l'extérieur et le plein air paludéen ; il n'y acquit pas de nouvelles forces,

(1) Vendu primitivement à M. Collot, ce tableau est passé dans diverses collections et appartient aujourd'hui à la Société des beaux-arts de la ville de Nantes.

mais il y affina sa sensibilité! Le Grand Pan des Gaules le mordit comme le loup-garou invisible dont les campagnards sentent les approches et la dent imaginaire. La haute structure des arbres gigantesques, la musique des eaux et des pacages ne firent qu'endolorir son esprit ; il vit tout par ce côté souffrant et attristé. Gargilesse lui laissa au cœur l'effroi que dans le moyen âge elle donnait aux voyageurs et aux pèlerins : « Mon beau « monsieur, n'y allez mie, disait-on alors, tout un chacun qui y « passe, gorge y laisse; les malfaisants vous y coupent le col. »

XXXI

Revenu à Paris, Rousseau ne se libéra pas, aussi vite qu'il l'eût désiré, de la malaria berrichonne. Il lui en resta longtemps des intermittences et des refrains. L'air des bois maigres avait jeté en ses veines un élément romanesque. Rousseau, jusque-là si franc du collier sur nature, tourna quelque peu à un idéal mystique. Jeanne d'Arc et ses voix lui soufflèrent aux oreilles, et il s'ingénia un jour de figurer l'héroïne de la délivrance attentive et extatique aux voix de ses anges inspirateurs. Il fit un croquis, puis un petit pastel, puis une toile où Jeanne d'Arc, assise au milieu d'un bois, recevait du ciel l'inspiration par les effluves d'un rayon solaire. Peu d'amis virent cet étrange projet, car Rousseau, revenu bientôt à son véritable tempérament, se retrouva en possession de lui-même, et fit disparaître la sainte fille comme on chasse un cauchemar. Il la transforma en un robuste chêne qui sentait plus son Hamadryade que sa vierge chrétienne.

Ce fut son dernier accès de fièvre du pays des Fées et des Tristesses. Depuis, Rousseau ne pensa plus aux évocations anecdotiques. « L'arbre qui bruit et la bruyère qui pousse est « pour moi la grande histoire, celle qui ne changera pas, disait-« il; si je parle bien leur langage, j'aurai parlé la langue de tous « les temps. »

Plus tard je retrouvai dans des papiers qu'il m'avait confiés

ces deux lignes d'un ancien : *Non enim hilaritate, nec lascivia, nec risu aut joco, comite levitatis, sed sæpe etiam Tristes firmitate et constantia sunt beati* (1). — Qu'est-ce cela? dis-je à Rousseau. — Ah! fit-il, comme un homme qu'on éveille d'un grand sommeil, c'est au temps du Berry, à mon retour; il faut brûler cela, c'est de la faiblesse.

L'année du retour, 1843, fut employée à terminer les tableaux du Berry, que MM. Paul Périer, le docteur Véron et M. Collot lui achetèrent plus tard. L'intimité de Rousseau et de Dupré se resserra encore. Rousseau sentait peut-être que dans cette dualité de l'amitié, Dupré était l'élément actif, prévoyant inquiet de son avenir; comme un frère aîné il était celui qui donnait et protégeait sans cesse. Leur fraternité devint absolue. Rousseau quitta son atelier de la rue Taitbout, vint se loger à l'avenue Frochot, à la porte de Dupré, tout près de Théodore Chasseriau, d'Isabey, d'Alfred de Dreux et de toute la pléiade militante. Rousseau et Dupré ne faisaient plus qu'un; chaque soir ils sortaient ensemble et toute invitation était refusée si elle ne comprenait pas celle des deux jumeaux. Ils formèrent bientôt le projet de faire ensemble un voyage vers le Midi. On leur avait raconté que les landes de Gascogne étaient un pays abandonné et plus inculte encore que les déserts de la Sologne. « Cela doit être beau, disait Dupré; puisqu'on fuit ce pays, « allons-y, » et après avoir rassemblé quelques ressources ils partirent à la fin d'avril 1844.

XXXII

Quand ils eurent dépassé Bordeaux et Mont-de-Marsan, ils visitèrent ces étranges contrées sablonneuses où les aborigènes gardent leurs troupeaux montés sur des échasses; où pendant des

(1) Ce n'est ni par la joie, ni par les plaisirs, ni par les jeux ou les ris, amis de la frivolité, qu'on est heureux : les âmes austères trouvent le bonheur dans la constance et la fermeté.

lieues et des heures on ne voit que des dunes et des grèves, que des végétations qui ne sont ni herbes ni lichens, cherchant à couvrir le sol de leurs griffes rampantes. C'était l'excès de la solitude; ils passèrent et descendirent à Peyrehorade (Pierre qui roule), charmante petite cité qui leur sembla un échantillon de ces coins heureux où on vit de l'azur du ciel et du bruit de l'eau. De là, ils allèrent à Tartas, puis à Begars; ils y trouvèrent des trésors de paysage et d'existence primitive, contrée bienheureuse des bois et de la chaleur; tout y pousse avec la force des tropiques : les melons grimpent aux arbres; les citronniers, les orangers y croissent robustes et frais comme nos pommiers, en communauté avec des chênes aussi majestueux que ceux de Fontainebleau. Les habitations, en bois abrupt et en chaume, se construisent sous leurs ombrages et jusque dans leurs branches. L'homme y aime l'arbre qui le garde des vents et des sables. L'eau y séjourne ou y coule à son gré; elle donne souvent une fièvre presque salutaire, car la fièvre préserve du choléra, du typhus, des affections de poitrine, du foie et du cerveau.

Ils se fixèrent à Begars qui fut le point central où ils rayonnèrent dans cet heureux pays. Rousseau y était dans des admirations sans fin, comme un vrai Don Quichotte auquel il se comparait souvent. Ses yeux s'émerveillaient des splendeurs de cet Eden rustique; son cœur s'épanouissait au bonheur et le savourait en se laissant doucement aller à cette contemplation sensualiste. L'homme, les animaux, les arbres, les pâturages, les jardins y foisonnaient dans une béatitude primitive. Les habitations vastes, couvertes en paille, trapues sur leurs murs de bois, mais élevées par leurs toits de chaume, toujours enlacées dans un vieux tronc ou une robuste branche, semblables à celles des anciens Gaulois, amis des arbres, donnent à cette petite contrée l'impression d'une colonie du temps des Druides. Les Landais en ont quasi la religion, ils sont fiers de leurs chênes et amoureux de leur sol. Quand les Maures furent chassés d'Espagne, ils ne demandèrent, disent-ils, qu'une grâce, celle de

repasser les Pyrénées et d'aller revoir les ruisseaux et les prés des landes de Tartas.

Enfin, tout près des bois, apparaît à travers les pins maritimes le golfe de Gascogne, le flot bleu comme un saphir, qui sans colère et sans obstacle arrive calme et puissant des rivages de l'Amérique; jugez ce que pouvaient penser deux artistes aussi enthousiastes que Dupré et Rousseau, mis en possession d'une nature et d'une société aussi primordiale que celle des anciens Visigoths ou des Kimris agriculteurs. Ce n'était plus là l'épopée théâtrale et belliqueuse de Decamps ou de Salvator, mais c'était la vraie pastorale des hommes durs à la vie, doux à l'hospitalité et contents de leur sort.

Rousseau voulait tout voir, tout posséder et tout peindre, il ne savait par où commencer pour tout embrasser et tout conquérir. Il finit par se décider à faire des dessins, car son œil était encore trop ému des splendeurs de cet étourdissant pays. Dupré lui conseilla de répudier le dessin fragile sur papier et de réaliser, comme il l'avait déjà tenté au Berry, des dessins-peintures, ou plutôt des grisailles à l'huile et sur toile, afin de conserver à son travail une solidité inaltérable.

C'est alors qu'il se mit à peindre *la Ferme* et *le Four communal*, deux motifs qu'il avait sous la main. *La Ferme* (1), une de ses plus belles œuvres si amèrement critiquée, représente un pays boisé, où apparaissent sous de grands arbres une habitation campagnarde, et à gauche un grand toit de paille près d'une haie, où sèche au soleil le linge du paysan. Dans la prairie qui entoure la maison on aperçoit tous les animaux domestiques, chevaux, poules, oies, cochons, qui picorent ou broutent en compagnie. Rousseau mit le plus grand soin à ce travail infini ; il détermina avec une exacte patience tout ce qui était forme, tout ce qui était accent, tout ce bel ensemble de végétations et tout le détail pittoresque des accidents et des originalités du lieu. Puis il attendit pour se donner le temps et la réflexion de

(1) La peinture appartient à M. Frédéric Hartmann.

colorer ce monde du premier âge, pour animer cette création qu'il mettait au jour, sans la vêtir de la couleur, et qu'il laissait vierge des prismes de la réelle lumière.

Le Four communal est une composition plus simple ; c'est un bouquet de grands buis et de citronniers qu'ombrage la construction basse d'une espèce de hutte, au centre de laquelle on aperçoit l'ouverture d'un four en plein air. Une femme accroupie sur ses genoux y défourne ses pains (1). Derrière ce groupe de construction primitive et d'arbustes, on voit au loin, dans le plein soleil, une plaine cultivée et les maisons éparses d'un village. Rousseau procéda comme à sa *Ferme,* en grisaille, et ne s'arrêta que lorsqu'il eut formulé avec une exactitude religieuse tout ce qui était vie, dans cette charmante composition.

Ce qui frappait puissamment Rousseau dans ces parages méridionaux, c'était le bleu constant, toujours profond et insondable du ciel, ce bleu sans ton analysable, sans couleur on pourrait dire, et qui en est un des plus vifs attraits, parce qu'il en est un des plus insaisissables mystères. « Ce que l'homme touche, « disait Dupré, il peut en devenir le maître, mais ce ciel sans « nuages, ce puits de lumière, est un problème aussi désespé- « rant à peindre qu'impossible à mesurer ; cette demi-teinte « lumineuse, toujours douce à l'œil, toujours effrayante à la « pensée, est un chaos et un sphinx merveilleux. »

Le *bleu,* la paix implacable du firmament, fut pour les deux artistes l'étude de l'*absolu* et les bornes où s'arrêtèrent leurs observations et leurs forces. Rousseau et Dupré en restèrent possédés toute leur vie. Ce pays de la fécilité où ils touchaient à la limite du bonheur terrestre, furent pour eux le mirage d'un monde irréalisable, la frontière où tout esprit, comme celui de Pascal, s'épuise et se détruit. Pour les peintres plus encore que pour les calculateurs, c'est le cas de dire le *steterunt ubi defuit orbis* de Regnard. Ils s'y arrêtent, mais leur vie se consume à le dépasser et à le conquérir. Belle et

(1) La peinture appartient à M. Frédéric Hartmann.

noble tâche pour laquelle il doit leur être pardonné parce qu'ils ont beaucoup osé, pour avoir trop aimé!

Rousseau, à la fin de cette épreuve, esquissa dans une tonalité douce et demi-colorée un marais, plat et limoneux, où les vaches flânent au milieu des herbes, et qui fut la préface, le germe inspirateur de son admirable tableau du *Marais dans les Landes* (1), et enfin, après cinq mois de luttes, Rousseau et Dupré se transformèrent en touristes, laissèrent leurs bagages à Tartas et partirent à pied, le sac sur le dos, jusqu'à Bayonne, par Oloron et Saint-Jean-pied-de-port, et visitèrent une partie des Pyrénées à travers ce pays basque qui les émerveilla encore par la beauté de son sol et la pureté de sa race; puis, comme épuisés mais inassouvis de cette débauche de villégiature, ils revinrent à Paris en jurant de se retrouver à chaque printemps, à la Pentecôte, « au temps où les belles changent d'amis, » sur la place du village de Begars, pour se lancer encore à la découverte de l'*azur*, du bleu sans fin, dans son immatérialité. Serment d'ivrogne, disait d'eux un artiste philosophe! serment d'amour et de jeunesse.

A son retour à Paris, Rousseau, tout frais et tout inspiré de ce pays des légendes, des souvenirs de Roland, des Maures, des Basques fiers et heureux, de Peyrehorade, des maransins, des pins agrestes et de la grande figure pyrénéenne, se jeta comme un inspiré sur une toile, et en une semaine il ébaucha d'un jet tout féroce une grande plaine couverte de marécages, de prairies incultes, de flaques d'eau et de végétations rabougries, au fond de laquelle, sous un ciel agité de nuages et de tempêtes, se dresse l'imposante silhouette de toute la chaîne des Pyrénées (2). Rousseau portait en lui l'invincible attrait des soulèvements terrestres; les Alpes étaient son premier bonheur et son premier enfantement; les Pyrénées le retrouvaient fidèle; il leur paya son tribut de reconnaissance lorsqu'il put jouir de son

(1) Peinture appartenant à M. Frédéric Hartmann.
(2) Appartient à M. Frédéric Hartmann.

premier jour de retour en lui-même, à Paris, où tout se résume, se clarifie et se transfigure, malgré ses brumes.

Le voyage aux Pyrénées fut un bon temps, mais aussi une dure épreuve et qui pour tous deux ne prit jamais fin; il fut l'époque où ils s'aperçurent que le *modelé aérien* est la grande perception de l'art, où tout se subordonne à ce despote lumineux; où le temps était venu de sonder ce grand problème, l'alpha et l'oméga de la création, l'*ultima et prima ratio* de l'art, et où se heurtèrent les plus grands génies depuis Phidias, Michel-Ange, Poussin, Gericault, jusqu'à Dupré, Rousseau et Millet.

Les landes de Gascogne et le voyage des Pyrénées furent en outre pour Rousseau un progrès et une distraction. Il s'en trouva lié plus étroitement encore à Dupré, qui fut toujours pour lui un admirateur perspicace, et un témoin assez autorisé pour arrêter souvent Rousseau dans ses exigences et ses excès sur lui-même. Il lui fit entrevoir la terre promise des grands artistes : le modelé aérien que les contrées du Nord, enveloppées dans une lumière plus douce et plus pittoresque, sous leurs ciels agités, ne lui avaient pas encore fait apparaître en exemple palpable; et ce voyage, fait en société d'un ami aussi ardent que lui, mais plus vif et plus expansif de caractère, détendirent son esprit porté à la concentration intérieure, à la recherche de cette alchimie de l'art qui n'a plus de bornes, qui ne touche qu'à des formules, et qui fuit l'admiration de la nature pour la spéculation de ses effets.

Tous deux avaient été si heureux de cette expédition à travers sables, bois et montagnes, au milieu de ce pays de la lumière et de l'existence des antiques sociétés pastorales, qu'ils avaient fait, on l'a vu, sur les chênes de Bégars, sur l'Océan bleu dont ils voyaient les flots venir à eux des rives brûlantes de la terre de Christophe Colomb, le serment de revenir chaque année, comme les hirondelles, à cette bonne contrée inspiratrice, tant ils étaient convaincus d'en extraire les trésors inépuisables de l'art. Ils jurèrent, et comme tous ceux qui jurent, ils n'y revin-

rent plus. Les temps devinrent plus durs pour les deux amis, et Rousseau, pacifié par l'aspect de sa forêt, trouva, au service de sa tranquillité, les arguments les plus subtils pour prouver qu'il ne fallait voir qu'une fois en sa vie de semblables beautés, sirènes dangereuses, dont les navigateurs sur cette mer des tempêtes ne devaient entendre que de loin les voix et les harmonies entraînantes.

XXXIII

Le grand air qu'ils avaient absorbé leur fit voir Paris, à leur retour, sous ses aspects les plus antipathiques; ils ne voulurent plus y vivre; ils allèrent se fixer, vers le mois d'octobre 1845, à l'Isle-Adam, dans un petit atelier que M. Mellet, beau-frère de Dupré, leur fit construire dans sa maison. Et ils vécurent en famille comme des frères et des sœurs, que Mme Dupré présidait avec son activité si cordiale.

L'automne est une saison poétique et saisissante, peut-être plus encore dans notre Ile-de-France que dans les autres parages des anciennes Gaules. Mais sur les confins de la Picardie, aux bords de l'Oise, au milieu de ces petits vallons boisés et traversés par les rus qui font moudre les moulins et pousser les peupliers, les aunes et les saules, qui excitent le campagnard à une culture où la vie des arbres, des vignes, des céréales se mélangent dans une promiscuité profuse et amusante, c'est un spectacle ravissant que l'automne; c'est, chaque matinée, un changement de décoration que le vent, la gelée ou le soleil brillant de la Saint-Martin font apparaître comme une suite inépuisable de phénomènes et de combinaisons lumineuses. Tout y surgit en attraits fascinateurs, les prismes solaires prennent toutes les formes et toutes les plus puissantes harmonies. L'automne, dans nos pays froids et durs, est la fournaise limpide où apparaissent, sous la voix de l'astre rayonnant, le temps des embrasements et des fusions des premiers âges où

s'entre-choquaient tous les métaux de la création; depuis l'or et le bronze jusqu'aux diamants, aux émeraudes et aux améthystes. Rien de plus éblouissant que le bronze solide et grave du chêne qui se dépouille, l'or pur du peuplier qui répand ses feuilles, le rubis des vignes sanguines frappées par le rayon du soir. Tout y revit dans une puissance indescriptible de résurrection antéhistorique. Le peintre croit toucher au grand ressort de la vie, il n'atteint qu'à un de ses plus décevants mystères. Ce fut pour Rousseau l'attrait de son art, et il faut bien reconnaître que c'est l'automne qui l'inspira le mieux et par lequel il fut le plus grand et le plus poète. Il fallait des harmonies tranchées, parlantes, des contrastes et des audaces de contemplations, des existences qui se hâtent de vivre, pour que Rousseau, touché de cette fin prochaine, se hâtât d'en sauver les beautés. Il y avait excès en lui; l'automne l'inspirait trop par le sens métallique et cyclopéen; mais cet excès était celui d'un grand esprit qui voit trop loin dans les profondeurs des siècles et qui veut en excéder les majestés; l'homme ne devenait plus pour lui qu'une anecdote et un enfantillage. Le paradoxe est toujours le produit d'un excès. Il en fut un pour Rousseau.

ALFRED SENSIER.

(*La suite prochainement.*)

NOUVELLES

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

L'ancienne Salle des Séances, au Louvre, qui contenait depuis plusieurs années les belles terres cuites du musée Napoléon III, provenant des collections Campana, est maintenant fermée. On enlève tous les objets antiques qu'elle contenait pour y disposer les peintures léguées au musée du Louvre par M. Louis La Caze. Le désir du testateur a été que sa collection ne fût pas disséminée, et que dans ce but, une salle entière lui fût consacrée sous la dénomination de *Salle Louis La Caze*. S. Exc. le ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts s'est empressé d'accéder à ce vœu.

On assure qu'avant 1870, on pourra voir et apprécier ce cabinet célèbre. Nous doutons fort que ce fonds, composé de six cents toiles, tout intéressant qu'il puisse être, surpasse en qualité et en utilité surtout, la belle suite des monuments de la vie pratique et industrielle des Anciens, qu'on pouvait étudier dans la Salle des Séances.

***

La ville de Mâcon vient de prendre récemment une excellente mesure. La municipalité fonde un musée de beaux-arts dont le fonds se compose déjà de huit tableaux de Jean-François Perrier, peintre mâconnais, un des fondateurs de l'Académie de peinture à Paris, en 1648. Perrier, on le sait, figure au Louvre par plusieurs tableaux, et a peint le plafond de la galerie dorée de l'hôtel Lavrillière (maintenant hôtel de la Banque), et a décoré le couvent des Chartreux, à Lyon. Le musée de Mâcon qui vient de naître possède en outre des tableaux de Bourguignon, de Laurent de Lahire, d'Amaury-Duval, de Chintreuil, d'Appian, de Fauvelet, d'Arnold Scheffer, de Lapierre, de Pernot, etc. La commission, composée d'amateurs éclairés de Mâcon, cherche à organiser ce nouveau centre, où Prud'hon et Greuze seront les dieux.

Lamartine aura aussi sa chapelle. On y verra un portrait du grand citoyen, par Gérard.

On nous annonce qu'on recherche tout ce qui touche à Prud'hon et à Greuze.

M. Chambellan, ancien élève de Léon Cogniet, a été nommé, le 11 octobre, conservateur du musée.

***

L'*Union centrale des Arts*, dont on admire en ce moment l'exposition au palais des Champs-Élysées, a ouvert le concours d'un grand prix dit : le *Voyage en Italie*, à ses jeunes travailleurs. 87 jeunes gens, dont 14 modeleurs et 24 jeunes filles, ont pris part à l'épreuve. Les lauréats sont : MM. Damousse et Chedeville. Le sujet du concours était une horloge de salle à manger. Il sera exposé jusqu'au 30 novembre au palais des Champs-Élysées.

***

Mme Jenny Le Guillou, la gouvernante d'Eugène Delacroix, légataire d'une somme importante, de tableaux et de dessins du maître, vient de mourir à Paris. Elle a, par son testament, transmis toutes les œuvres de Delacroix à une de ses amies, qui sera tenue, dans un temps fixé, de les remettre à l'Etat.

***

Le prix *Troyon* a été décerné à M. Paul-Albert Girard, auteur du tableau n° 6 ; M. Henri-Emile Desachy, auteur du tableau n° 15, a obtenu une mention honorable.

***

Par suite du décès de M. Tournois, M. Alfred Arago, inspecteur général des Beaux-Arts, a été chargé de la direction des Beaux-Arts en conservant son titre d'inspecteur.

***

On nous annonce que M. Adolphe Braün, photographe à Dornach, dont on connaît les publications des musées de l'Europe, va livrer au public, prochainement, une grande portion de l'*œuvre* de Théodore Rousseau.

THÉATRES

Les théâtres de musique n'ont pas présenté, ce mois-ci, un grand intérêt. L'Opéra, trouvant toujours un public pour le vieux répertoire, quand il est chanté par M. Faure et Mme Miolan-Carvalho, ne se presse pas de monter des œuvres nouvelles. La seule innovation à signaler, c'est la création, dans la salle de l'Opéra, des concerts du dimanche, dirigés par M. Littolf ; ils paraissent devoir retrouver le succès qui a marqué la création des concerts populaires. Au Théâtre-Lyrique, on a repris *Rienzi* et donné la traduction de *Un Ballo in maschera*. Depuis le départ de la Patti, les représentations du Théatre-Italien sont un peu languissantes, malgré le talent grandissant de Mlle Krauss. La reprise de *Poliuto* n'a obtenu qu'un demi-succès, et à part la cantatrice que nous venons de citer et M. Fraschini, dont la voix fatiguée a encore de beaux éclairs, l'interprétation de *Un Ballo in maschera*, qu'on a également repris, a paru un peu insuffisante.

A l'Opéra-Comique nous n'avons pas à signaler de pièces nouvelles, mais il faut nous féliciter de la façon dont Mlle Daniele a débuté dans le rôle de Galathée. L'opéra comique de ce nom est un des plus charmants que nous connaissions et le rôle de Galathée l'un des plus propres à faire ressortir les qualités d'une cantatrice. Outre que le poème rappelle par un mélange de grâce et de satire ces antiques fables milésiennes qui nous viennent de l'Inde et charmeront longtemps encore l'humanité, la partition est écrite de telle façon que la chanteuse peut y montrer toutes les qualités du métier. On y trouve, en effet, à côté des vocalises les plus hardies, plus d'un morceau qui confine au style du grand opéra. Mlle Daniele, fort belle personne à qui sied à ravir le costume antique, a, surtout comme chanteuse, parfaitement réussi : elle ne tardera pas à être complètement maîtresse du public de l'Opéra-Comique.

Au Théâtre-Français, reprise d'une vieille pièce, l'*Aventurière*, interprétée par Régnier, Bressant et Mme Plessy, qui représentent à eux trois, dans les rôles de jeunes gens auxquels leurs emplois les condamnent, bien du talent et bien des années ! Il faut encore signaler une pièce nouvelle de M. Claretie, *Robert Lindet* aux Menus-Plaisirs, et la reprise du *Chevalier de Maison-Rouge*, d'Alexandre Dumas, à la Porte Saint-Martin. Ces deux pièces avaient excité une certaine curiosité et l'on croyait qu'elles occasionneraient quelque tumulte. Il n'en a rien été :

l'une a paru vieille et l'autre vieillie, et le public ne s'est guère troublé des tirades plus ou moins conformes à l'esprit de la révolution qu'elles renferment toutes deux.

Partout ailleurs l'on joue des vaudevilles déjà connus, des féeries ou de gros mélodrames. Il n'y a d'exception à faire que pour le théâtre du Gymnase, où MM. Meilhac et Halévy ont remporté un grand succès.

Leur pièce porte le titre original de *Froufrou*. Il s'y agit de deux sœurs dont l'une est un modèle de vertu bourgeoise, tandis que l'autre a sacrifié à toutes les modes et à toutes les opinions les plus excentriques du jour. Froufrou épouse un gentilhomme sévère qu'elle cesse bientôt d'aimer pour se donne à un élégant jeune homme qui excelle à jouer la comédie de salon. Sa sœur, qui aime en silence son mari, essaie en vain d'éviter une catastrophe et ne peut empêcher un enlèvement, suivi de duel et de mort d'homme.

Cette donnée générale n'est point neuve, et la trame de cette pièce ne s'élève pas sensiblement au-dessus du niveau des plus vulgaires mélodrames. Mais que de détails charmants, surtout dans les trois premiers actes! quelle habile entente de la scène! quels tableaux plaisants, exacts, puissants même par instant, de la vie contemporaine! Cette pièce est d'ailleurs admirablement jouée par Ravel et Pujol et surtout par Mlle Desclée qui, après avoir quitté Paris il y a dix ans, inexpérimentée et inconnue, y revient aujourd'hui pour être du premier coup et incontestablement l'une de nos actrices les plus sympathiques et les plus parfaites.

HENRY FOUQUIER.

ERRATA

Tome II, numéro 3, livraison du 15 Septembre 1869. Page 215, ligne 23, lisez : père au lieu de frère, à l'article *Souvenirs, Théodore Rousseau*.

—

Tome II, numéro 4, livraison du 15 Octobre 1869. Page 236, ligne 26, lisez : 1836 et de 1837 au lieu de 1866 et de 1867.

—

Même livraison. Page 239, ligne 14, lisez : 1837 au lieu de 1867; et page 236, ligne 33, lisez *Macherin* au lieu de *Machevin*.

Le Rédacteur en chef, Gérant,

ERNEST FEYDEAU.

Paris. — Typographie Alcan-Lévy, rue Lafayette, 61, et passage des Deux Sœurs.

REVUE

INTERNATIONALE

DE L'ART & DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

FRÉDÉRIC OVERBECK

L'Allemagne vient de perdre un de ses plus célèbres artistes, un de ceux dont le rôle dans la prétendue Renaissance d'outre-Rhin a été le plus important, Frédéric Overbeck. Il s'est éteint le 16 novembre dernier, à Rome, où, dès l'âge de vingt ans, il s'était fixé et qu'il n'avait guère quitté depuis. Frédéric Overbeck était âgé de quatre-vingts ans.

Le temps est passé où l'existence des artistes était semée de luttes et d'aventures extraordinaires. Celle de Frédéric Overbeck, comme celle de la plupart des contemporains, s'écoula dans le calme le plus absolu, et son histoire n'est autre que celle

de ses travaux. Né à Lubeck, en 1789, d'une famille luthérienne aisée, il se voua de bonne heure à l'étude des beaux-arts. Sa ville natale lui offrait peu de ressources. Aussi obtint-il des siens d'aller se perfectionner à Vienne, où il séjourna de 1806 à 1810. A ce moment, il se rendit à Rome. Il y emmena avec lui ou y trouva déjà en résidence un groupe compacte de peintres allemands, dont les noms sont depuis devenus célèbres, Pierre Cornélius, Philippe et Jean Veit, Charles Vogel, Wilhelm Schadow, Eggers, Henri Hess. Plus tard, Schnorr vint se mêler à ce cénacle, auquel toucha également Kaulbach. Bien qu'il fût jeune, Frédéric Overbeck acquit vite une certaine autorité morale sur ses compagnons d'étude, et les engagea tous plus ou moins dans la voie qu'il voulait suivre lui-même. Doué d'un esprit cultivé et enthousiaste bien plus que d'un tempérament de peintre, il résolut de faire servir son art à l'expression d'idées morales et spécialement d'idées religieuses. Tandis que Louis David et ses élèves, nombreux à Rome, célébraient les pompes napoléoniennes ou cherchaient à plaire aux esprits français par des qualités anecdotiques et pittoresques, le groupe des peintres allemands se consacra aux plus sévères travaux de la peinture d'histoire. Frédéric Overbeck se plaisait à répéter à ses compagnons, devenus ses disciples, que l'art n'était rien, que la beauté ne méritait pas d'exister par elle-même, mais seulement par les services qu'elle peut rendre à la religion. Ces doctrines, plus dignes d'un théologien étroit que d'un artiste, témoignaient chez Frédéric Overbeck d'un mysticisme exalté qui le conduisit bientôt à abjurer le protestantisme pour embrasser le catholicisme romain. A partir de ce moment, fidèle à sa foi nouvelle, il s'occupa exclusivement de peinture religieuse; et, tandis que ses compagnons essayaient de réhabiliter et d'exprimer les conceptions de la mythologie teutonique, et s'efforçaient de résumer dans leurs fresques l'histoire de la patrie allemande et jusqu'aux idées abstraites qui y ont fleuri à tour de rôle, Frédéric Overbeck se consacra à peindre des *Sainte Famille*, des sujets religieux, et composa un nombre considérable de dessins,

notamment ceux de *la Passion de N.-S. Jésus-Christ*, publiés en 1842 par l'éditeur Curmer, œuvre remarquable qui fit connaître son nom à la France.

Nous avons dit que la vie de Frédéric Overbeck s'était passée sans incidents, mais non pas sans avoir eu un certain éclat. Son existence à Rome était large et considérée. Soit au palais Cenci, soit plus tard dans un couvent dont il avait fait sa demeure, et où il vivait en famille, s'étant remarié quoique arrivé déjà à la vieillesse, les visiteurs abondaient dans son atelier, immense galerie où les plus grandes toiles pouvaient prendre place et être examinées à leur point. Peu d'artistes passaient à Rome sans y faire un pèlerinage ; le dimanche, un salon était ouvert à tous les visiteurs indistinctement. Au milieu de la foule se promenait Frédéric Overbeck, vêtu d'une robe de chambre rouge, la tête couverte d'une calotte de forme antique, d'où s'échappent de longs cheveux, dans le costume d'un maître du seizième siècle ; et là, sans lier conversation avec ses visiteurs, Frédéric Overbeck, avec cette bonhomie allemande proverbiale, qui n'exclut ni une grande finesse ni une certaine dose de prétention et de recherche théâtrale, écoutait les observations du public sur les œuvres exposées à ses jugements. La plupart du temps, ces critiques étaient fort respectueuses, car Frédéric Overbeck jouissait d'une très grande autorité dans l'école mystisque et ses adeptes avaient fait passer dans le public les sentiments qui les animaient envers leur maître. Ces sentiments étaient fort excessifs. On raconte, par exemple, que lorsque Hippolyte Flandrin entra pour la première fois dans l'atelier de Frédéric Overbeck, il se précipita devant lui et embrassa ses genoux. Eh ! qu'eût-il donc fait pour Raphaël ! Il y a, selon nous, une singulière exagération dans ces manifestations enthousiastes. Nous ne pouvons les croire sincères. Nous y voyons plutôt un puéril ressouvenir de la vie des peintres du passé dont on s'imagine pouvoir copier jusqu'à l'existence et contrefaire le caractère en même temps que le génie.

Cependant, Frédéric Overbeck nous apparaît le plus souvent comme un homme de bonne foi, travailleur infatigable, amoureux de son art, convaincu de la légitimité de l'œuvre qu'il avait entreprise, et bienveillant et bon dans les rapports de la vie. Quelques-uns de ces traits de caractère apparaissent assez bien dans une lettre inédite de lui, qu'on veut bien nous communiquer et qui était adressée en 1839 à M. L. Curmer, éditeur de *la Passion de N.-S. Jésus-Christ*. Voici cette lettre. On remarquera que le style en est plein d'italianismes.

Rome, 2 novembre 1839.

Monsieur,

Je vous demande mille et mille fois pardon de ce que j'ai dû différer de quelques jours la réponse à votre lettre du 9 d'octobre, quoique vous m'aviez exprimé le désir de recevoir promptement mes observations sur la gravure de la Pentecôte qu'elle contenait. J'espère que ce petit délai involontaire n'aura pas entravé vos plans, ce que je regretterais bien sincèrement.

Come (*sic*) je n'ai que peu de temps aujourd'hui pour écrire, je dois me borner à vous dire que cette gravure me semble exécutée avec beaucoup de soin, et dans sa totalité bien satisfaisante ; je n'ai pas manqué cependant à faire quelques observations à M. Keller dans la lettre ci-jointe, qui regardent l'effet et la fisionomie (*sic*) de quelques-unes des têtes des figures du second plan, choses toutes que je ne doute pas qu'il puisse aisément corriger.

Quant aux renseignements que vous me demandez sur le compte de M. Schulze, je dois vous dire, en premier lieu, que je le connois comme très honnête homme de manière que vous ne risqueriez rien du tout avec lui. Il étoit autrefois artiste ; mais obligé par des maladies continuelles d'abandonner l'art, il a formé peu a peu un petit négoce d'estampes, fourni de quantité de belles choses de l'étranger, qu'on ne trouve pas ailleurs à Rome, ce qui lui procure une subsistance médiocre, étant visité pendant l'hiver, par beaucoup de voyageurs qui aiment l'art religieux et le bon style.

Malheureusement le mauvais état de santé du pauvre M. Schulze fait craindre que ce petit établissement si intéressant ne puisse pas être d'une très longue durée.

Ce qui regarde ma curiosité de connaître votre *Livre-d'heures*, elle est certainement bien grande, d'autant plus que j'en ai entendu faire bien des éloges; mais je remette (*sic*) absolument à vous, Monsieur, de choisir le moment et la manière qu'il vous plaira de préférer pour me le faire parvenir.

Si d'un côté je suis bien impatient de connaître les livraisons, de l'autre côté je comprends bien que le volume entier me le présentera d'une manière d'autant plus complète. Recevez, en attendant, par anticipation mes sincères remerciments de quelle manière que ce soit qu'il vous plaira de me l'envoyer.

Agréez, Monsieur, je vous prie, l'expression réitérée des sentiments d'estime avec lesquels j'ai l'honneur d'être

Votre très humble

Fréd. Overbeck.

A Monsieur Léon Curmer, éditeur, à Paris.

La vie d'Overbeck rappelle celle de Thorvaldsen, et a tout entière été partagée entre ses travaux, la fréquentation de la société si bizarre et si attrayante qui, de toutes les parties du monde, vient chaque hiver coloniser Rome, et les joies absorbantes que procure à un artiste le séjour de la ville éternelle. Habiter Rome, en découvrir chaque jour un recoin nouveau ou surprendre un nouvel aspect des choses déjà connues, est une occupation qui a suffi pour remplir plus d'une existence. Combien, qui se sont rendus à Rome pour y passer « une saison » et qui y ont passé dix ans, vingt ans, leur vie entière quelquefois! Il s'exhale de ces ruines une mélancolie pénétrante qui s'empare de l'âme, comme une maladie de langueur funeste et douce, et ôte au voyageur la force et le goût de s'en aller. C'est une *mal'aria* morale qui fait plus de ravages que l'air des marais Pontins, et dont on guérit moins aisément. Ajoutez à cela que Frédéric Overbeck, en qualité de nouveau converti, fut, dès l'origine de son séjour, entouré de soins par le monde cardinalesque, et qu'il acquit à Rome, sur les artistes allemands et anglais qui y abondent, une autorité qu'il n'eût peut-être pas

gardée dans son pays, et l'on s'expliquera de reste qu'il soit resté fidèle à une ville à laquelle il était cependant plus étranger encore par la tournure de son esprit et la nature de son talent que par la naissance.

Nous ne connaissons Frédéric Overbeck en France que par des gravures. Ceux qui ont vu ses fresques et ses tableaux à l'huile assurent que son œuvre gagne beaucoup à passer par l'interprétation du burin. Cela ne nous surprend guère ; toutes les fois qu'un peintre abandonne l'étude de la nature et se livre à celle d'une convention historique, il ne peut que trouver un avantage à ce qu'on le regarde, abstraction faite de son coloris, qui ne saurait être que faux et blessant pour l'œil. Les mensonges du dessin choquent moins que ceux de la couleur, sans doute parce que la foule est plus vivement impressionnée, en face de la nature, par le ton que par la forme. Parmi les œuvres gravées ou non de Frédéric Overbeck, en outre de la *Passion*, à la suite de laquelle il fut nommé membre associé étranger de l'Institut de France, tandis qu'il refusa plus tard de faire partie de l'Académie des Quirites, à Rome, nous devons énumérer, sans y insister : *l'Adoration des Mages*, œuvre de sa jeunesse, qui fonda sa réputation, et qu'il exécuta dès les premiers temps de son séjour à Rome ; les fresques représentant *l'Histoire de Joseph*, dans la villa du consulat général de Prusse à Rome, celles de *la Jérusalem délivrée*, à la villa Massini, et celle du *Miracle de la Rose*, dans l'église des Saints-Anges, à Assises, œuvres entreprises par le cénacle allemand, à Rome, et presque toutes exécutées par Frédéric Overbeck seul. Les madones et les *Sainte-Famille* abondent encore dans l'œuvre de cet artiste, et ses petites images de piété sont devenues populaires, sans qu'il soit possible pour nous d'attacher un bien grand prix à ces habiles pastiches.

On a beaucoup admiré, en Allemagne et parmi les artistes anglais, dont plusieurs ont suivi les errements de Frédéric Overbeck, ses dessins : *Jésus bénissant les enfants; la Prédication de saint Jean-Baptiste ; la Résurrection du jeune homme*

à Naïm ; la Récolte de la Manne, et ses peintures représentant : *l'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem,* dans l'église de Notre-Dame, à Lubeck; *le Christ dans le Jardin des Oliviers,* qui est à Hambourg ; *le Mariage de la Vierge; la Mort de saint Joseph,* et surtout une vaste toile qui s'intitule : *l'Influence de la Religion sur les Arts.* Ne pouvant tout décrire, nous reviendrons sur cette dernière œuvre, qui donne une idée très exacte du mysticisme de Frédéric Overbeck et traduit une idée qui a dominé toute sa vie.

Il est temps d'essayer de caractériser le talent de Frédéric Overbeck et d'en dire les origines. La tâche est assez aisée. En effet, cet artiste n'ayant jamais eu un tempérament de peintre, sa manière n'a subi aucune de ces transformations qui sont si fréquentes chez les maîtres sincères et primesautiers, et expriment moins chez eux des partis pris étroits qu'ils ne trahissent des modifications de leur esprit, des entraînements de leur génie. Tout au contraire, la manière de Frédéric Overbeck a gardé toujours une grande unité, une parfaite monotonie. Peu coloriste de nature, persuadé en outre, comme toute son école, que la couleur est un élément inférieur et dangereux dans l'art du peintre, il a trouvé du premier coup, dans l'imitation, un procédé d'expression pour les idées auxquelles il est resté fidèle pendant toute sa longue carrière. Quand, en se rendant à Rome, il eut vu Santa Maria Novella de Florence, avec les fresques de Giotto et celles de Taddeo Gaddi, l'église del Carmine, avec celles de Lippi et de Masaccio, et surtout le Campo-Santo de Pise, tout couvert des peintures des deux Orcagna, de Buffalmaco, de Simone Memmi, et du charmant Benozzo Gozzoli, sa méthode fut trouvée. Il était en possession d'une langue, très belle si l'on veut, mais d'une langue morte; ce fut la seule qu'il parla désormais.

Il est nécessaire de connaître l'état des esprits en Allemagne au moment où Frédéric Overbeck résolut de s'expatrier, pour s'expliquer comment des hommes jeunes, dont quelques-uns connaissaient déjà bien la grammaire de leur art, purent

se résoudre à abandonner sur sa trace leur patrie, la chère patrie allemande, à rompre avec les idées et les préoccupations contemporaines, à s'astreindre à apprendre un art nouveau, tout archaïque, illogique et insuffisant. Vers 1810 les esprits étaient, en Allemagne, profondément abattus et troublés. Les soldats de la Révolution francaise et les soudards de l'Empire avaient depuis dix ans foulé la terre allemande sans pitié ni merci. Déjà, il est vrai, dans les Universités, au fond de quelques cœurs intrépides, se préparait le mouvement de 1814, qui devait faire connaître à l'Allemagne les élans superbes de 92, et le légitime orgueil des victoires patriotiques. Mais combien peu étaient ceux qui espéraient encore qu'on pourrait briser la puissance du vainqueur d'Iéna et d'Austerlitz! La plupart considéraient que c'en était fait de l'indépendance et de l'influence politique de l'Allemagne. Dans le domaine des idées, les Français, odieux alors plus que jamais à leurs voisins d'outre-Rhin, avaient apporté le même trouble que dans celui des faits. On sait combien les Allemands, audacieux dans leurs spéculations, sont timides quand il s'agit d'en arriver à la pratique. Pendant le dix-huitième siècle, ils avaient donné le branle à l'esprit de libre recherche et d'indépendance philosophique; mais le peuple restait attaché à ses croyances d'autrefois. Les Français, tout au contraire, n'avaient pas plutôt secoué le joug des superstitions, qu'ils se prirent à en briser partout les instruments. En France, la politique de Napoléon exigeait que l'on eût quelques égards pour le clergé, qui servait ses projets de restauration monarchique. Mais l'esprit antireligieux et révolutionnaire persistait dans les camps. Les vieux soldats des premières levées en masse traitaient les prêtres du Tyrol, les pasteurs de la Bavière et les cathédrales du Rhin comme ils traitaient les moines d'Espagne, les jésuites de Rome et les églises de partout. De là, en Allemagne, même chez des gens instruits et qui avaient été élevés dans la lecture des philosophes, un mouvement de réaction tout naturel vers des croyances qui faisaient partie des traditions nationales, vilipendées par les vain-

queurs. Ce sentiment, joint à l'impression que Rome, avec ses pompes et ses séductions grandioses, a toujours exercée sur les imaginations exaltées, suffit à expliquer la conversion de Frédéric Overbeck, et donne en même temps la clef de la tentative qu'il fit pour constituer un art allemand avec des souvenirs du passé.

La patrie matérielle paraissant définitivement perdue, Frédéric Overbeck résolut de se réfugier dans une patrie idéale et de créer un nouvel art allemand pour remplacer l'influence de l'Allemagne déchirée. Le philosophisme n'ayant, en apparence et pour un temps, amené que des désastres avec lui, il retourna au catholicisme, qui avait, au temps jadis, fait de l'Allemagne la première puissance du monde. Mais comment exprimer ces idées patriotiques ? Quelle forme donner à ces aspirations ? L'embarras était grand. Un homme de génie n'eût point eu besoin de modèles et s'en fût remis à la nature du soin de lui apprendre à exprimer les idées qu'il portait en lui. Mais Frédéric Overbeck n'était pas un homme de génie. Il avait absolument besoin de se raccrocher à une tradition qu'il ne savait où trouver. L'art allemand n'existait plus depuis Albert Durer. Les rares artistes qu'avait eus l'Allemagne pendant le dix-huitième siècle avaient subi l'influence des peintres français de la même époque, et l'on comprenait de reste l'insuffisance et le manque de sérieux de cette école. Louis David, il est vrai, venait de réformer la peinture ; comme le voulait un Allemand lui-même, Winckelmann, il avait pris pour uniques modèles l'antiquité et la nature ; sa méthode eût pu servir aux inspirations de Frédéric Overbeck. Mais celui-ci eût brisé ses pinceaux plutôt que de marcher sur les pas d'un Français, chantre de la Révolution et de la Grande Armée. Éperdu, le jeune artiste se retourna vers Albert Durer, et avec lui vers les peintres italiens du quinzième siècle. Albert Durer, on le sait, quel que soit le caractère original de ses compositions, était assez près de l'école primitive italienne. Il avait vécu à Venise, il avait étudié de près les Mantouans et les Milanais, qui tou-

chaient eux-mêmes aux Florentins. Si bien qu'en arrivant à Florence, en face de ces derniers, Frédéric Overbeck put encore se croire à Nuremberg, et penser qu'il avait retrouvé d'un coup la vraie tradition teutonique et catholique à la fois.

Frédéric Overbeck, en adoptant, pour traduire la pensée catholique au dix-neuvième siècle, une forme archaïque, tomba dans une double erreur historique et philosophique. Il s'imagina d'abord que le catholicisme contemporain était le même que celui du quinzième siècle, ce qui, même à Rome, est inexact, sans qu'il soit nécessaire de le démontrer ici. Qu'il nous suffise de dire, pour ne pas sortir des limites de la critique d'art, que déjà Raphaël, en peignant le catholicisme selon Léon X, s'est montré très différent non-seulement par les progrès de sa forme, mais encore par le fond des conceptions, de ses prédécesseurs, qui vivaient avant que le mouvement de la réforme ait produit certains effets jusque dans le sein de l'Église orthodoxe. Frédéric Overbeck eut encore le tort de penser qu'une croyance se formule de la façon la plus complète à l'heure où elle est universelle. Sans même lui opposer le nom de préraphaëlesques qui furent des incroyants déterminés, et parmi eux le maître même de Raphaël, Pérugin, on peut révoquer en doute cette opinion. Pour juger les croyances dans leur ensemble et leur essence, il faut peut-être en être un peu loin et en avoir l'esprit dégagé, de même que, pour considérer un paysage, il faut, en dehors même du motif qu'on veut peindre, se placer au point de vue d'où l'on en embrasse l'ensemble. Ce qu'on trouve dans les civilisations jeunes, c'est une expression primesautière et naïve. Elle existe chez les préraphaëlesques, elle y est palpable et charmante. Mais cette expression ne se retrouve pas plus tard et toute la science du monde est impuissante à la reconstituer, pas plus qu'on ne pourrait, à l'âge mûr, sans tomber dans le ridicule, vouloir en revenir aux bégaiements touchants de l'enfance.

Nous blâmons donc absolument et sans réserve autre que celle qu'on doit faire en faveur du talent d'exécution, le système

suivi par Frédéric Overbeck. Il est la négation de la vérité et du progrès artistique. Malgré tout son mérite, l'artiste allemand n'est qu'un imitateur, et par conséquent un maître secondaire. Encore s'il avait choisi parmi ses modèles ceux qui l'eussent ramené un peu vers le culte des sentiments intimes et vers l'étude de la nature. Il en est parmi les préraphaëlesques. C'est, en effet, par suite d'un jugement superficiel, qu'on a confondu sous une même rubrique tous les prédécesseurs de Raphaël. Parmi les fresquistes de Pérouse, d'Assise, de Subiaco, d'Orvieto, de Sienne, de Pise et de Florence, on peut distinguer deux courants très nets. Les uns, et au premier rang parmi eux Benozzo Gozzoli, le maître admirable qui, au Campo-Santo de Pise, a peint toute l'histoire de la Bible, convertie par lui en une gracieuse idylle italienne, et Masaccio, le merveilleux peintre de l'église del Carmine, ont été ouvertement des naturalistes, épris d'amour pour la beauté humaine, et l'exprimant de leur mieux. Les autres, dont Orcagna donne surtout une idée exacte, et Vasari remarque lui-même que leur style est archaïque, pensaient déjà, au quinzième siècle, que l'expression de l'art chrétien exigeait un style particulier et contre nature, et demandaient cette tradition aux œuvres barbares de l'école byzantine. Poussé à la fois par son tempérament d'Allemand et d'archéologue, imbu du souvenir oppresseur de Van Eyck, de Memling, d'Albert Durer surtout, qui lui-même avait vécu à Venise sans assouplir entièrement son style aux grâces de l'Italie où l'on a toujours vécu beaucoup plus près de la nature que dans les pays du Nord, Frédéric Overbeck suivit les pas des plus sévères et des moins humains des maîtres. Quand bien même il imite Raphaël, on l'a fait remarquer déjà, il le fait de mauvaise grâce, et en amincissant, en épurant, — c'est de ce mot que se servent les fanatiques d'archaïsme, — le dessin admirable du plus grand des peintres.

Un critique regrettable, mort il y a quelques années, Léon Lagrange, a bien caractérisé l'œuvre d'Overbeck. Il n'y a pas une de ses peintures, a-t-il dit, où l'on ne retrouve ses partis

pris : le parti pris tudesque, et le parti pris catholique ou, pour mieux dire, mystique. Ces deux partis pris l'ont également éloigné de la nature. Ses paysages, ses types, ses draperies, rien n'est emprunté à cette éternelle source de beauté. Il est faux et, de plus, obscur. Ces défauts éclatent dans une de ses compositions les plus admirées en Allemagne, où, grâce à la réaction anti-française, elle a été considérée comme l'œuvre d'un homme de génie. Cette composition semble vouloir donner le secret de son esthétique et ne peut que montrer le triste résultat qu'on en doit obtenir. C'est un grand tableau, qui appartient au musée de Francfort, et représente le *Triomphe de la Religion dans les arts*. Il est, à la façon de certaines grandes compositions raphaëlesques, divisé en deux parties, l'une céleste, l'autre terrestre. Dans la première on aperçoit une Vierge avec le *Bambino*, figure purement classique, entourée d'un nimbe et d'un cercle où sont peint des signes hiératiques. Autour de la Vierge sont rangés Salomon, saint Luc l'évangéliste et le soi-disant peintre, Moïse, David et d'autres personnages qui sont censés représenter l'art dans l'ancienne foi, — art tout entier pris par les Hébreux aux païens de Tyr et d'Égypte. Jusqu'ici la conception n'est que banale ; mais voici où elle devient subtile. Sous la Vierge, sur terre, s'élève une fontaine d'un dessin plat, surmontée d'un jet d'eau. Un rayon de lumière fait briller les couleurs du prisme à travers ce jet d'eau, et dans la vasque se reflète l'image de la Vierge. Les peintres viennent s'inspirer de cette image de la beauté catholique, les dessinateurs regardant dans la vasque, les coloristes contemplant le jet d'eau. Puis tout autour sont rangés des peintres et des élèves. Dans le fond, des fabriques maigres et une ombre de paysage empruntée aux anciens maîtres. Tel est ce tableau, qui résume véritablement bien l'œuvre et le système de Frédéric Overbeck. Il n'a jamais regardé la beauté humaine en face, et s'est, comme les peintres qu'il met en scène, contenté de poursuivre une beauté prétendue idéale, à travers les souvenirs et les œuvres du passé ; aussi accorderons-nous qu'il fut bon catholique, bon

archéologue, excellent dessinateur d'images hiératiques à l'usage des paroissiens ; mais un grand peintre, un véritable artiste, jamais! Ce n'est point aux imitateurs que conviennent ces noms.

HENRY FOUQUIER.

THÉODORE ROUSSEAU

SOUVENIRS

ANS ce petit atelier où tous deux, Dupré et lui, tenaient à peine, il fit deux chefs-d'œuvre : une *Lisière de forêt, soleil couchant* (1) qui, sauf le grandiose de la nature, donne toutes les puissances des harmonies, des formes, des accents d'une fin de journée d'automne sur le bornage d'un bois, soleil d'or et de rubis qui jette ses derniers feux dans une gerbe d'éclatante lumière.

Si ce tableau nous a été conservé, nous le devons à Jules Dupré ; Rousseau voulait encore le détruire, ou pousser son œuvre à une plus puissante intensité, et ce fut par un coup d'État de l'amitié, par un appel à la raison de Rousseau que Dupré sauva cette admirable page. « Je n'ai pas la prétention de vous imposer « mon opinion, lui disait Dupré, mais j'ai la conviction qu'on « ne peut aller plus loin et que vous exténuer sur ce travail ne « fera que l'amoindrir ; faites une épreuve ; eh bien ! retournez au

(1) Acheté par M. Collot, il appartient aujourd'hui à M. Van-Praet. Français en a fait une charmante lithographie.

« mur votre toile, laissez-la un mois sans avoir le courage de la « regarder; puis, quand votre vue se sera rafraîchie, que vous « aurez dominé la fièvre de la création, regardez froidement, et « si vous êtes encore mécontent, alors, jetez-vous dans la fournaise et retravaillez l'œuvre. Mais accordez-vous un sursis « d'un mois ; promettez-le moi. »

Rousseau promit et, pour oublier sa terrible thèse, un jour de givre il se mit à peindre sur une toile blanche, non préparée, les coteaux de Valmondois, vus d'une demi-lieue, à la route des Forgets, sur le côté opposé de l'Oise, toile toute simple de composition : des monticules de terre sont amoncelés sur le premier plan, la neige à moitié fondue les couvre, et le soleil rouge, au milieu d'un ciel plombé, se montre mourant et menaçant à travers les nuages. Spectacle sinistre, accablant, où Rousseau a été grand par la profondeur de l'expression ; aucun artiste n'a égalé cette formidable création, aucun peintre n'a trouvé dans sa palette une puissance de réalité aussi technique et aussi parlante. L'*Effet de givre* est une œuvre moderne dans son esprit, sa poésie et sa souffrance ; l'homme y est invisible ; mais son âme y respire et y souffre ; on y gèle sous l'étreinte d'un souffle destructeur, on s'y morfond dans ces combats de la nature qui se détend, s'irrite et s'affaisse, sans pitié pour la faiblesse de la créature. Cependant notre admiration ne s'aveugle pas devant un si farouche enfantement ; l'art, ce grand artificier, y met peut-être sa main mathématique et, sous le ciel consterné, la mise en scène sait encore se dissimuler et se contraindre.

Rousseau exécuta tout en fièvre ce beau tableau en huit jours ; il m'a fallu le témoignage de Dupré pour croire à un semblable prodige. Quiconque a tenu dans sa main le fardeau de la palette se demandera comment un artiste peut arriver à une si forte harmonie de ton, comment il a pu entasser, coordonner une telle solidité de peinture en si peu de jours, alors qu'il faut à tant d'hommes habiles une succession de temps, une alluvion de travaux pour faire surgir sous des années de patience une symphonie aussi retentissante. J'en demande l'explication

aux hommes du métier, aux peintres maîtres ès-arts et ès-sciences. Tous me répondront par le « je ne sais » des douteurs ou des hommes confondus. Et cependant cela est; et cet admirable tableau fut encore pour Rousseau une triste épreuve de la vie artistique. Il ne put le vendre. Personne ne voulait de ce drame pathétique ; l'homme des villes n'aime pas à être distrait de ses plaisirs ou de ses visions. Il veut l'attrayant et l'aimable, et la rudesse d'un Eschyle le mettrait en fuite. Acheté en désespoir de cause par M. Paul Périer, amateur enthousiaste de Rousseau; puis cédé à un marchand, il fut, dix ans plus tard, cédé encore par échange à Troyon pour une étude de moutons; et c'est à sa vente qu'il a été vu dans sa véritable lumière. Il avait fallu vingt ans pour le faire comprendre (1).

Après le mois de sursis, Rousseau revit sa *Lisière de forêt*, et là, en présence de Dupré, il lui fit subir son examen implacable. Il fut silencieux, épuisa tous les arguments de son regard et finalement il dit à Dupré : Eh bien, je vais le signer; c'est achevé! n'en parlons plus. Et voilà comment ce beau tableau doit son existence. Rousseau le créa et Dupré le sauva.

Leur intimité ne s'en concentra que plus. La force des choses, la nécessité de la vente, les fit revenir à Paris où ils ne passèrent que quelques mois, car en 1846, je les vois retourner à l'Isle-Adam; Rousseau, trop à l'étroit, prend à loyer un atelier, avenue des Marronniers, en face de M. Mellet, et y fait une charmante plaine éclairée par tous les caprices de la lumière en jeu de coquetterie avec les nuages et les vents (2); puis, comme un homme ahuri de la solitude intérieure, il se décide à entreprendre une œuvre considérable, une route de forêt, où la forme du détail des arbres sur un ciel tranquille et printanier sera son thème et sa poétique; une route au milieu des bois, tout herbue, et qui ne décèle le passage de l'homme que par un étroit sentier dans la verdure; une clairière forestière en végétation

(1) Acheté par M. Bocquet à la vente Troyon, il appartient aujourd'hui à M. Laurent-Richard.

(2) Appartient à M. Laurent-Richard.

universelle avec ses silhouettes sur le ciel, les troncs de ses arbres et leurs dessous ombreux. Ce tableau célèbre fut une *Avenue de la forêt de l'Isle-Adam*, dont on parla tant avant et après 1848 (1). Cette composition n'avait aucune analogie avec l'*Avenue de châtaigniers*, dont le ciel ne s'entrevoit que sous la voûte des arbres ; c'était une belle allée verte, riante comme un souvenir de jeunesse, toute pleine des bonnes senteurs et des efflorescences du printemps. La première était un temple druidique, la seconde une promenade dans les purs sentiers d'un bois poétique.

Cette peinture en hauteur fut exécutée par Rousseau d'après nature, à l'allée des Bonshommes, maintenant abattue, prise entre le carrefour du Tremble et le rond de l'Isle-Adam, sur les hauteurs où se déroulent dans une lignée sans fin les coteaux de Parmaing, de Champagne, de Jouy, et jusqu'aux sombres pentes de la forêt de Carmel.

Son premier travail de mise en place et d'ébauche était déjà resplendissant; Rubens n'était pas plus artiste ni plus magicien, mais Rousseau était plus libre, plus personnel encore et surtout plus respectueux de la nature. Les traits caractéristiques de cette première création captivaient plus en quelque sorte que les efforts d'un travail achevé. On y voyait à découvert chaque germe de la pensée du maître, chaque fibre où s'accentuaient les délicatesses et les fermetés de sa traduction.

Rousseau, chaque jour, allait à son travail éloigné de son atelier de près d'une lieue, et à la fin du jour il déposait sa toile et sa boîte dans une cabane de garde-vente au rond de l'Isle-Adam. Tout le printemps de 1846 fut employé à cette admirable ébauche. Il y plaça un petit troupeau de vaches paissant dans l'herbe de l'avenue ; groupe pittoresque qui ne sert qu'à l'animation de cette scène de verdure, car Rousseau ne s'occupa jamais du volume ni de la structure réelle des animaux. Il eut

(1) Achetée par Baroilhet; c'est M. Van-Praet qui la possède en ce moment.

l'esprit de leur mouvement, le sens de leur sauvagerie, le scintillement de leur robe; mais le caractère brut et grave de l'espèce ruminante dans le matérialisme de sa forme et de son souffle ne l'occupa que très peu; il voyait avant tout l'universel, il voulait faire parler ses arbres et ses ciels; le reste n'était plus pour lui qu'une observation qu'il subordonnait à ses métamorphoses.

L'Isle-Adam fut encore pour Rousseau le lieu où il commença une de ses plus grandes compositions, *Une Forêt au soleil couchant en hiver* (1), grande toile de dix pieds, qui donne une idée frappante d'une vaste futaie de chênes, par un soir de décembre, au moment où le soleil livide au milieu des nuages s'abaisse sur la terre et ranime les arbres, les terrains et jusqu'aux plantes ensevelies sous la gelée. Cette peinture, un souvenir du Bas-Bréau, est un portrait plus ressemblant de cette héroïque contrée que toutes les études faites d'après nature. Rousseau y a accumulé des multitudes de formes forestières, des générations d'arbres qui s'étreignent et surgissent en silhouettes frémissantes, sans se confondre et s'annuler; on dirait un peuple irrité, métamorphosé en arbres, et qui n'attend que la baguette magique d'un enchanteur pour pousser le cri terrible de la délivrance. Si jamais forêt a eu sa voix prête à éclater dans un chœur mystérieux, c'est la *Forêt d'hiver* de Rousseau. Je n'ai jamais pu voir cette magnifique composition sans entendre chanter à mon oreille ce vieux refrain de nos pays :

Dans une forêt des Ardennes
Lancelot s'en allait errant,
Quand tout à coup un fier géant
Apparut entre deux vieux chênes.

Faire parler ses arbres était sa pensée constante, et sa *Forêt d'hiver* fut jusqu'à sa mort l'œuvre à laquelle il voulait donner

(1) A fait partie de sa vente après décès; a été adjugée à M. Durand-Ruel.

toute sa force et toute sa plus retentissante poésie. Il n'y voulait ni le charme, ni l'attraction, ni la paix des bocages, mais il avait pour but de formuler deux grandes puissances dans leur austère grandeur, la majesté des forêts et la domination de la lumière. Rousseau, je l'ai dit, avait en lui le souffle du grand Weber, il savait faire chanter les esprits de l'air et les divinités des bois.

Sous une exécution patiente qui donne à l'ensemble l'impression d'une forêt d'airain soulevée des entrailles de la terre, la *Forêt d'hiver* nous semble un des morceaux les plus poétiques et les plus personnels de Rousseau; aucun des tableaux de ses devanciers n'a porté en nous la terreur comme ce « Lucus » fatidique.

Rousseau peignit encore à l'Isle-Adam une belle esquisse en souvenance du Berry, mais là il y associa aussi le souvenir de Rembrandt. C'est un chemin rural bordé de grands arbres dont plusieurs ont été brisés par le vent; le ciel est gris et couvert comme en décembre, et la lumière apparaît par un coup de soleil timide sur les champs à l'horizon (1). Le mode roux, transparent et libre, en fait une des peintures les plus distinguées de Rousseau; on y sent la préoccupation du grand maître hollandais, mais le côté nerveux et passionné du peintre français en est le plus grand charme. Rousseau en fit plus tard, sous l'obsession d'un amateur, un tableau important, préparé avec méthode et patience, peinture inférieure à l'esquisse, qui n'a ni l'entrain ni la chaleur de cette belle improvisation.

XXXIV

Cependant le séjour à l'Isle-Adam n'était pas fructueux pour Rousseau. Il y accomplissait de belles choses, mais son éloigne-

(1) Acheté par M. Collot, il a appartenu à M. de Ferrol et est, en ce moment, nous assure-t-on, en Belgique. Je possède le dessin primitif de ce tableau, exécuté avec le plus grand soin et comme le modèle d'une eau-forte que Rousseau voulait exécuter.

ment de Paris le faisait oublier. Ses amateurs étaient rares. En dehors de M. Paul Perrier, trop absorbé par d'importantes affaires, MM. Henri Didier, Collot, Adolphe Dugléré, tous assez prudents dans leurs acquisitions comme on devait l'être en ce temps d'épreuves, et deux ou trois amis, Rousseau voyait toujours sous ses yeux les sept vaches maigres du songe de Pharaon. Il était urgent de revenir à Paris. Dupré décida que pour tenir tête aux « Infidèles » il fallait se montrer dans un atelier qui pût en imposer aux visiteurs et sortir des trous où jusqu'à présent Rousseau s'était confiné.

Ils louèrent tous deux, place Pigalle, au premier étage d'une maison construite exprès pour des peintres, deux beaux ateliers sur le même carré (1), avec petits logements y attenants : c'est là que je connus intimement Rousseau que j'avais vu depuis longtemps chez Jules Dupré et à la taverne anglo-française d'Arrow-Smith, où l'école militante s'assemblait, discutait et jouait quelquefois à une bouillotte qui excédait ses ressources et transformait ses bénéfices en fétiches de convention, ou en bons de peintures à exécuter. Rousseau y était impassible et souriait, comme Bertram, de ces entraînements diaboliques, sans jamais y participer. De Dreux avait beau lui souffler à l'oreille la mélodie de *Robert-le-Diable* : « Cela peut te conduire à tout, » mais Rousseau résistait comme un chêne inébranlable. On lui proposait de jouer sur un crédit de dessins, sur une parole de peinture, tout était inutile ; le pauvre garçon n'avait même pas en espérance la somme nécessaire pour se fournir de tabac, et rien n'était humiliant pour lui comme de divulguer aux indifférents, qui sont souvent des envieux, sa détresse et le néant de sa fortune. « Mais mon cher, me disait-il, c'est que je ne vois rien venir, « je suis comme sœur Anne, je ne vois que le soleil qui poudroie « et l'herbe qui verdoie ; j'en suis à me demander si je ne ferais

(1) Cette maison était habitée au rez-de-chaussée par Clésinger le sculpteur, Jules Laure, les deux Pils, Fontallard, tous peintres. Berat y avait un petit logement, c'est là qu'il composait, sous la pression et l'inquiétude de ses créanciers, ses jolies chansons normandes.

« pas mieux d'apprendre le métier de sabotier, de creuser le « bois jusqu'à midi et de peindre au coucher du soleil; on doit « vivre tranquille dans les huttes de nos sabotiers de la forêt. »

L'existence de Rousseau était donc en ce temps très problématique; l'animadversion de l'Institut avait porté ses fruits; il n'avait ni débouché ni exposition pour ses œuvres, c'est tout au plus si Deforges, Durand-Ruel et Léopold se hasardaient à produire à leurs vitrines quelque tableau et comme s'ils tentaient une grave épreuve. Dupré avait exposé dans son atelier deux toiles admirables, *le Marais en Vendée* et *l'Allée aux vaches,* et après des commentaires sans fin, il ne parvenait à les vendre à Baroilhet que 600 fr. toutes les deux (1), à Baroilhet, le seul amateur assez osé pour s'approprier ces deux études dont l'une était appelée *la Soupe aux herbes* et l'autre *la Danse des arbres*.

Il eut cependant deux occasions d'exposition; d'abord au boulevard Bonne-Nouvelle, où le baron Taylor organisait, au profit de la caisse des secours de l'Association des artistes peintres et sculpteurs, un petit salon composé des maîtres résistants de l'école moderne : David, Géricault, Prudhon, Ingres, Bonington, Delacroix, etc., puis au foyer de l'Odéon, où Bocage, directeur du second Théâtre-Français, innovait une double représentation artistique : à la scène par le *Diogène* de Félix Pyat, et au foyer par l'Association de peinture de la jeune école. Pour donner un piquant plus nouveau, des littérateurs s'y étaient produits sous la forme plastique : M. Théophile Gautier par une *Pandore,* Eugène Sue par une *Marine;* et on annonçait que Mme Sand allait envoyer l'original d'une eau-forte qu'elle avait publiée dans *l'Artiste*. Victor Hugo y figurait aussi par un de ses burgs fantastique qui se mirent en désespérés sur les eaux du Rhin. Tout cela était inattendu et prétentieux peut-être, mais pour Paris c'était l'attrait, et Rousseau, attristé de ces travestissements de talents, disait avec une certaine amertune : « Mon Dieu, pourvu

(1) Aujourd'hui on offre 30,000 fr. au général Gœthals du *Marais*, et le chevalier de Knyff trouverait 12,000 fr. de son *Allée aux vaches*.

« que Bocage ne demande pas aux peintres de chanter un chœur « de Berlioz ; à cela, je ne pourrais jamais m'y résoudre. »

Le paysage de Rousseau était un effet du soir et d'orage, l'hiver, dans la forêt de Fontainebleau. « C'est une de ses compositions « les plus poétiques, disait alors Thoré, la peinture de Rousseau « est si particulière et si franchement sentie qu'elle ne tient ja- « mais à aucun des maîtres du passé, si ce n'est peut-être à « Rembrandt et à Hobbena. Ici le ton vigoureux des terrains, la « violence de l'effet et la mélancolie du site, font songer aux « rares et admirables pages de Rembrandt ; on pourrait en dire « comme Shakespeare dans *Comme il vous plaira*. Au milieu « de la forêt des Ardennes, loin d'un monde bruyant, nous trou- « vons un langage dans les arbres, des livres dans les ruisseaux « murmurants, des sermons sur les rocs, du bien et du beau en « toutes choses. »

Mais le foyer de l'Odéon n'était qu'une fantaisie d'impresario, une tribune où le public distrait ou excité par le bruit de la scène n'apportait à la peinture qu'une attention médiocre, dans un lieu où la lumière factice du gaz était pernicieuse pour les peintres harmonistes.

Le foyer de l'Odéon avait aussi donné asile au tableau d'un pauvre enfant du peuple que le jury avait refusé impitoyablement au Salon, et qui venait de mourir de misère et de découragement, de Hector Martin, qui à vingt ans annonçait un tempérament de poète et de peintre (1). C'était pour Rousseau la fin d'un frère d'infortune qui ravivait encore sa douleur.

XXXV

Si les temps étaient difficiles pour les artistes de race, ils devenaient moins doux pour l'Académie; l'opinion publique s'indignait de son omnipotence, la Cour elle-même rejetait sur le jury

(1) *La Revue de Paris* fit à ce moment un article nécrologique très touchant sur la fin et le talent de ce pauvre jeune homme.

la responsabilité de ses embarras, et la désaffection des travailleurs. L'Académie succombait sous son excès de despotisme, et les plus vieux de ses membres, fatigués de leur rôle de censeurs, se proposaient, par une scission éclatante, de s'abstenir pour le Salon de 1848 qui s'approchait. David d'Angers, Ingres, Delaroche, Horace Vernet, avaient déja fait acte de sécession et ne paraissaient plus depuis des années ; MM. Blondel, Hersent, Fontaine, Petitot, Heim, Garnier, Abel de Pujol, Brascassat étaient la force résistante du vieux parti académiste, et on les voyait hésiter dans leurs résolutions; il y eut même une pétition adressée à la liste civile pour la réforme du jury et c'est le jury lui-même qui protestait contre les vices de son institution et demandait à être relevé de sa dictature, et la liste civile, effrayée d'un tel renversement de principes, restait muette et remettait à l'an 1848 l'étude de la réorganisation du jury. Les temps étaient proches; tous se sentaient attaqués sur un terrain qui se dérobait sous leurs pieds, et Thoré, toujours en vigie du haut de son journal, les apostrophait ainsi : « Que gagnez-vous à persécuter ainsi « l'art français ? La réprobation de tous les esprits indépendants « et la haine des artistes ! La plupart, d'ailleurs, invalides obs- « curs, n'ont aucun intérêt à étouffer la jeune peinture.... Ils « ne sont plus peintres eux-mêmes ou ils ne l'ont jamais été. »

Les expositions libres se renouvelaient et se multipliaient, le comité de la Société des artistes peintres, sculpteurs et architectes, préparait une exposition pour faire suite à celles du boulevard Bonne-Nouvelle et de la rue Saint-Lazare.

« Que deviendra donc le Salon? disait Thoré. M. Ary Scheffer « ne s'y présente plus, M. Meissonier n'expose pas depuis 1845, « Decamps, Barye, Dupré, Rousseau s'abstiennent ou sont re- « fusés. Peut-être ne les reverra-t-on plus au Louvre, ni eux, « ni M. Ingres, ni Delacroix, ni tous les hommes de talent « et de caractère... Au Salon de 1767, il n'y avait rien de « Boucher, ni de Latour, ni de Greuze, et Diderot nous expli- « quait pourquoi : « Ils ont dit pour leurs raisons qu'ils « étaient las de s'exposer aux bêtes et d'être déchirés. »

Le vide, le plus insaisissable des ennemis, se faisait autour de l'Institut, et la presse, jusqu'alors prudente, hormis celle de Thoré, commençait à attaquer sérieusement la sénilité académicienne, comme un mal qui menaçait de devenir funeste pour le bon sens public. On se groupait, on s'encourageait, on s'indignait contre cet ennemi comme on s'associe contre un malheur universel.

M. Émile de Girardin, le grand conseiller de l'opinion, voyant l'instant propice, entrait en lice avec M. Théophile Gautier, son rédacteur d'art. M. de Girardin donnait sa recette pour conjurer la maladie de l'Institut.

« Je proposerais, disait-il, de ne pas changer ce qui existe, « mais de le compléter.

« Je proposerais de maintenir l'Académie royale des Beaux-« Arts dans l'exercice de la magistrature dont elle est investie, « mais en même temps je proposerais de donner aux artistes « qui croiraient avoir à se plaindre de ses jugements, un recours « à un tribunal supérieur. A cet effet je diviserais de la manière « suivante la durée de l'exposition :

« Artistes admis. . . . . 40 jours.
« Clôture de l'exposition. . . . . 10 jours.
« Artistes interjetant appel. . . . . 10 jours.

« Rien de changé à la durée de l'exposition.

« La justice aurait ses deux degrés :

« *Première Instance :* l'Académie ;

« *Appel :* le public.

« Le public jugerait en dernier ressort; d'une part, il réforme-« rait les jugements arbitraires et erronés; d'autre part, il con-« damnerait les prétentions illégitimes et souvent ridicules.

« Que pensez-vous de cette idée, mon cher Gautier? 2,550 « ouvrages ont été exclus cette année, combien croyez-vous « qu'il s'en présenterait en appel, si l'appel était admis ?

« Je suis certain qu'il ne s'en présenterait pas un cinquième, « car ceux qui maudissent avec le plus de bruit le tribunal qui

« les a condamnés, ne sont pas toujours ceux qui sont le moins « sévères pour eux-mêmes dans le recueillement de leur con- « science. »

C'était en germe l'exposition des Refusés, qui devait se produire vingt-cinq ans plus tard ; mais le jury ne voulait en réalité ni amendement ni capitulation ; il jugeait et frappait, c'était son droit, sa fonction, sa conviction et ses délices.

Le jury resta sourd même à la voix de M. de Girardin, la Cassandre des mauvais jours, et ne répondit que par le plus complet silence.

Jusqu'au coup de tonnerre du 24 février, qui vint ouvrir l'ère simple et concluante du suffrage universel pour la nomination du jury par le vote des artistes, la question se traîna péniblement dans les explications et les expédients des hommes de plume. Une tentative sérieuse et très hostile fut sur le point d'aboutir. C'était une séparation complète d'une grande partie des artistes aimés du public ou le plus en vue pour leur avenir, d'avec l'administration de la liste civile. Une association fut discutée, votée, adoptée et rédigée devant notaire pour que tous les sociétaires adhérents s'engageassent à ne plus exposer leurs œuvres au Salon royal, et par contre, promissent de ne se produire en public qu'au Salon d'exposition de la nouvelle Société. Cette mesure était radicale et digne d'un réel désespoir. Le schisme était déclaré ; l'administration et son associé le jury allaient commander dans le vide et succomber sous la médiocrité de leurs adhérents.

Les hommes qui tenaient la tête de cette redoutable insurrection étaient Ary Scheffer, Decamps, Ingres, Meissonier, Dupré, Delacroix, Rousseau, Barye. Delaroche et Horace Vernet n'attendaient qu'une occasion pour se joindre à eux. Ils avaient donné leur adhésion à l'acte arrêté et approuvé chez Barye, le 15 avril 1847, et déposé chez M. Faiseau-Lavanne, notaire.

Rousseau cependant n'avait que peu d'espoir dans cette expédition artistique. Il connaissait le fort et le faible de ses confrères, leur ondoyante versatilité et l'éternelle revanche

de l'intérêt personnel. Thoré lui assurait que les temps étaient venus où la royauté de Juillet allait être contrainte de détendre ses ressorts et de livrer passage à l'esprit de réforme dont on avait soif.

Rousseau, dans ces moments d'agitation politique et sociale, était violemment excité contre l'esprit borné et superficiel qui étouffait toute personnalité naissante ; contre ce déplorable entraînement qui poussait le roi Louis-Philippe à peupler le musée de Versailles et le Luxembourg de toiles de commande et de procès-verbaux à l'huile ; contre la torpeur de la direction des musées qui résistait à toutes les améliorations implorées par les amis des arts. Mais la politique entrait peu dans les goûts et dans les aptitudes de sa vie. C'est en vain que Thoré avait cherché à en faire une recrue pour son parti, en l'associant aux pique-niques du père Lathuile, avec Félix Pyat, Pierre Leroux, Viardot, Celliez, Hawke ; Rousseau aimait mieux converser avec les arbres que commenter sur les systèmes de la Triade ou du Circulus; et le lendemain de ces réunions beaucoup trop parlantes, il venait me chercher pour « se remettre au vert, » comme il disait, et faire une promenade à Saint-Ouen et aux Moulins de Sanois. « Ah ! mon cher, quelle belle république nous « voyons là sous nos yeux, me disait-il du haut de la belle « colline d'Argenteuil, et comme il serait facile de nous disci- « pliner à l'exemple des végétaux et, comme les rivières, de nous « imposer le niveau des équilibres! Les hommes auront-ils un « jour le bon sens de disposer leurs besoins comme les pers- « pectives de leurs regards, de savoir être humbles à leurs « plans, doux dans leurs grandeurs et logiques dans leur droit « de vivre ! Est-ce donc si difficile de se modeler sur l'ordre qui « nous enveloppe ! »

Un jour nous allâmes à Sèvres et de là dans l'île Séguin; Rousseau fut horriblement désespéré de ce qu'il y vit; on y abattait tous les grands arbres qu'il avait tant de fois étudiés; on exécutait tous ses amis et déjà on les équarrissait en grumes et on les sciait en planches. Il en fit, *ab irato* et tout tremblant d'indi-

gnation, un croquis, puis il revint le lendemain et là, plus réfléchi, il ne quitta plus la place qu'il n'eût relevé tout l'ensemble de ce champ de bataille ; et, renfermé chez lui, il se mit à peindre sur une toile de grande dimension cette « scène d'autopsie; » en deux jours il avait exécuté cette belle composition où il ne s'épargna aucun détail de vérité : la vaste clairière où les bûcherons se sont établis, les cordages qui enlacent et entraînent les arbres, et les hommes qui les jettent à terre. Il voulait faire voir les scieurs de long à leurs pièces avec leurs scies et leurs cognées, les chênes jonchant le sol, les ramures flétries, les branches saccagées, et au fond les élégantes figures des baliveaux qui sentent pour la première fois leurs corps et leurs basses branches éclairées par le soleil. Ce tableau, cependant, ne fut pas fini et il est resté dans un état de demi-grisaille propre à recevoir ces admirables verdures que Rousseau gardait sur sa palette comme les coups de la fin. M. Burty le mentionne ainsi à la *Notice des études peintes, exposées au Cercle des Arts :* « N° 59, abatage dans l'île de Croissy. Des bûcherons nouent « des cordes aux chênes qu'ils ont ébranchés, un arbre gît en « travers, couché et tragique comme le cadavre d'un vieillard « auguste. 1847 (1). »

Nous revenions ensuite chez Dupré faire la veillée, Rousseau dessinait de jolies aquarelles à l'encre de Chine, et retravaillait sans cesse des dessins à la plume qu'il rehaussait de couleurs brillantes. C'est là que je le vis gratter, passer à l'eau et éponger cette superbe aquarelle du « *Sommet des Gorges d'Apremont,* que Diaz a conquise, à la vente posthume de Rousseau, comme un des accents les plus éclatants de l'art romantique dans ce qu'il a de violent et de réel (2).

(1) Largeur 1 mètre 45 ; hauteur 94 centimètres. Rousseau voulait avoir toujours en vue cette étude ; elle était accrochée dans son atelier de Paris. « Je voudrais arriver à soulever le remords à ceux qui abattent bêtement les arbres, me disait-il ; c'est un plaidoyer *pro ligno.* » — Ce tableau appartient à M. H. Brame.

(2) N° 97 du catalogue; hauteur 18 centimètres, largeur 29 centimètres. 1840-1860. Adjugé à Diaz pour 1,700 fr.

Souvent aussi Rousseau passait la soirée près de son père ; là, au foyer paternel, en vue de ses premières études et entouré de portraits de famille qui semblaient attentifs à ses travaux et attristés de ses peines, je le vois saisir, sur l'établi de tailleur, la feuille de papier à facture sur laquelle je lisais : « *Rousseau, marchand tailleur, rue Neuve-Saint-Eustache, n° 4, près la Place des Victoires, fait tout ce qui concerne son état dans le plus nouveau goût,* » et tracer d'une main fiévreuse les arabesques scintillantes de son imagination, créer des pays ombreux, des allées couvertes, des plaines heureuses où l'esprit faisait souvent tort à la réalité, mais où, en perdant pied sur cette terre de déceptions, semblait entrevoir les tranquillités des mondes qu'on espère.

C'est vers ce temps, de 1846 à 1847, que Rousseau fit un voyage à Nohant, chez Madame George Sand, et qu'il revint ému et charmé de l'hospitalité de la sirène du Berry. Peu après il faisait la connaissance de François Millet. L'apparition des peintures et des pastels de ce robuste inconnu nous avait fait rechercher de tous côtés un artiste qui se montrait armé de toutes pièces, et qui vivait laborieusement dans son coin, au Havre, en proie aux duretés de la vie artistique à son début.

Millet se rendit à Paris où il vit bientôt Rousseau ; mais leur intimité ne se forma que trois ans plus tard sur le sol de la forêt de Fontainebleau, car Millet, effarouché d'abord des « somptuosités » bien peu somptueuses cependant, des ateliers de Dupré et de Rousseau, s'était recueilli dans sa pauvreté et ne voyait guère que ceux qui allaient le visiter.

XXXVI

J'arrive à l'époque où Rousseau faillit renoncer à la vie claustrale de célibataire. Jusque-là il n'avait jamais été touché par l'élément féminin. De la femme, il n'avait connu que sa mère dont la tendresse était restée en son cœur comme le type sacré de l'abnégation. Son existence s'était absorbée tout entière dans

la contemplation. Une volonté constante de tout savoir et de tout aimer, avait suffi pour équilibrer sa virile constitution. Il pouvait passer des mois entiers seul et livré à ses personnelles impressions. Il traitait les amoureux de pauvres collégiens et de jeunes premiers de comédie. Plusieurs amis avaient même épié ses actions, dans leur incrédulité de cette existence monastique; mais ils avaient été promptement convaincus. Rousseau était un panthéiste inconstant et n'admirait que l'universel.

Cependant cet homme ardent et impressionnable dut aussi payer son tribut. Rousseau devint éperdûment épris d'une jeune fille belle et vertueuse; elle l'aima, et elle eût été heureuse de partager sa misère.

Il ne m'appartient pas de révéler ici cette phase passionnée de la vie d'un ami; elle a intéressé dans ses vicissitudes toute une famille, et engagé à la fois la responsabilité de Rousseau et celle d'une de nos plus brillantes illustrations littéraires de notre temps.

Rousseau était pauvre, ses ressources à peu près nulles, son avenir glorieux, on le reconnaissait, mais il en était encore bien loin. Cependant cette union avait été résolue. Dire quelles ont été les fatalités qui intervinrent entre ces deux âmes, je ne me sens pas le droit de les révéler.

Le mariage de Rousseau ne se réalisa donc pas; tout fut rompu par une susceptibilité outrée de son caractère, par une force de logique qui l'entraîna, presque malgré lui, à sacrifier sa passion à l'opiniâtreté de sa raison.

On ne trouvera donc pas ici les détails d'un épisode qui excita la curiosité de ce temps et, tout instruit que je sois des faits et écrits de ce malheureux dénoûment, le temps ne me semble pas venu de révéler les intimités de la vie et de soulever le linceul des morts. Tous deux ne sont plus; Rousseau a trop durement souffert de sa détermination pour que je tente ici d'en relater fidèlement les phases.

Il ne serait pas sans intérêt de se demander quelle influence un mariage d'inclination, dans les conditions les plus sympathiques

et les plus intelligentes, aurait exercé sur son caractère et sur son talent. Rousseau était homme à résister à toutes les forces violentes, à briser toutes les chaînes dont on l'aurait chargé, mais il eût été entraîné par un fil de la vierge ou par un cheveu d'enfant. Une existence de délicatesses, de confidences et de consolations féminines eussent donné à son cœur des expansions, dont il avait besoin, et qu'il ne cessait de concentrer en lui-même comme des faiblesses. Une communauté de déférences et d'attentions eût détendu son esprit trop porté aux métaphysiques. Rousseau, dégagé des subtilités sans fin qui venaient l'assaillir, eût donné à son art plus d'expansion, tandis que sa vie n'en a goûté que les amertumes.

Je vois encore Rousseau dans ses derniers jours, malheureux et vaincu par les tristesses et les bruits de son intérieur, par le poids de la maladie, me regarder fixement, les yeux pleins de larmes, et me dire, comme honteux de sa faiblesse : « J'en ai tant refoulées.... et j'ai tant besoin d'en répandre !... » Était-ce un écho du passé, une plainte du présent, un désespoir de l'avenir? Pour qui a connu Rousseau, cet aveu résumait toute sa sensibilité et toutes ses douleurs.

Mais alors, en 1846 et en 1847, Rousseau était dans toute la force de sa volonté, et j'ai indiqué déjà comment il prenait soin de cacher ses inquiétudes aux « Infidèles » (1). Personne, si ce n'est deux amis, ne put soupçonner ses tourments; il eut la force de leur imposer l'apparence de l'impassibilité.

Il lui fallut cependant y faire diversion, et Rousseau se jeta de nouveau dans le sein de la forêt ; il quitta l'Isle-d'Adam et Paris avec l'intention de revoir plus tard ses amis et s'en alla seul à Barbizon. Il y loua une maisonnette retirée au fond d'un jardin de paysan, réduite à deux chambres basses et obscures, et à une grange qu'il transforma en atelier et dans lequel il se livra à

(1) On a dû voir dans une lettre écrite du Fay, en Berry, par Rousseau à Jules Dupré, combien Rousseau avait la pudeur de sa pauvreté et de ses chagrins. Toutes ses plaintes se résumaient en un mot, les cacher aux infidèles.

toute la fougue de sa passion forestière. Quand il n'était pas acharné à une farouche ébauche, il courait par monts et par bois, et s'en revenait silencieux au fond de son pittoresque ermitage.

Thoré fut le seul, je crois, qui l'alla relancer dans sa retraite et qui, pour distraire son esprit, fit avec lui une de ces promenades sans fin qu'on ne réalise qu'une fois dans sa vie, quand une double passion nous possède et qu'on cherche à vaincre l'une par l'excès de l'autre. Thoré avait été l'un des témoins de son attachement pour la jeune fille dont il s'était séparé. Sans être de son avis, il avait compris sa décision, ses souffrances, et il voulut juger par lui-même de son état moral. Il trouva Rousseau stoïque et résolu à se vaincre par les fatigues du corps. On projeta de faire une excursion de jour et de nuit, et de voir l'ensemble de la forêt, sans autre temps d'arrêt que les repas du bûcheron. Thoré n'avait qu'un jour et deux nuits à donner à son ami, car le docteur Véron le réclamait impérieusement au *Constitutionnel* où les discussions sur le jury et sur le prochain Salon passionnaient les amateurs. On partit donc pour cette course, marchant comme le Mohican à travers bois, et dédaignant la route et le sentier.

Rousseau, dans cette expédition, se retrouva l'amant de la nature et, à chaque événement forestier, à chaque surprise ou à chaque spectacle, il fut éloquent comme le prisonnier qui, sorti d'un cachot, retrouve les forces de son cœur sous les élans de sa religion.

Thoré, tout enflammé de cette leçon péripatéticienne, écrivit à son retour à Paris la relation de ce voyage, et la publia au *Constitutionnel*, sous le titre de *Par monts et par bois*. Rousseau y revit là tout entier dans ses figures pittoresques, dans ses paroles peintes, et dans la tournure familière de sa perception. J'aurais voulu pouvoir publier de nouveau cette charmante relation qui donne la note exacte des pensées qui l'animaient, mais je dois me borner à n'en fournir que de rares fragments ; si on veut bien enlever de ce récit les quelques paroles négligées qui tiennent à la rapidité de la rédaction de Thoré, on recon-

naîtra là un tableau de Rousseau par le procédé de l'écriture :

« Quand le soleil nous eut fait signe de partir, nous prîmes, « Rousseau et moi, notre besace contenant le pain et le vin, « comme les carriers et les bûcherons qui vont travailler sous « bois tout le jour à détruire les rochers et les chênes. Notre « idée était de côtoyer la lisière de l'ouest, et de pointer jusqu'à « la haute futaie du Déluge, voisine de Bouron (cinq lieues) ; « Rousseau, pour converser avec les grands arbres debout ; moi, « avec les grands arbres abattus par M. Boisd'hiver, conser- « vateur de la forêt. Nous avions ainsi à traverser les gorges « d'Apremont, les déserts de Macherin, les rochers de Fran- « chard, la mare aux Corneilles et la futaie de la Croix-de-Sou- « vray. La colonie de Barbizon nous souhaita beau ciel et bon « œil pour notre voyage au long cours, et clair de lune au « retour, car la journée et la nuit ne devaient pas suffire à cette « pérégrination aventureuse. »

Au moment où ils arrivent au grand Cirque des gorges d'Apremont, alors tout fauve et non souillé de ces pins acclimatés de Sibérie, Rousseau dit à Thoré :

« — Pourquoi ne fait-on pas venir ici les animaux du Jardin- « des-Plantes, l'éléphant, le rhinocéros, le dromadaire, les « écuyers de l'Hippodrome et des régiments de spahis, les « chars romains, les tournois du moyen âge ; les évolutions « seraient à l'aise et en lumière dans cette vaste enceinte. Si « j'étais prince, je transporterais ma cour au pied de ces rochers, « et mes aides de camp auraient l'agrément de jouer le lans- « quenet sur la fougère.

« — Bah! dit Thoré, tu donnerais ta démission pour contem- « pler à loisir le soleil couchant ! Mieux vaut être bohémien que « prince, quand on aime la nature et les arts. — Si j'étais prince, « continua Rousseau, je ferais de l'art en action. J'exciterais la « vie nationale dans un sens poétique, je débarbouillerais les « castes inférieures défigurées par la misère et l'abrutissement, « et quand j'aurais réhabilité la beauté humaine, je lui rendrais « son entourage naturel, le paysage et le ciel. Les Grecs étaient

« un grand peuple d'avoir proclamé la Divinité dans les épis et « les raisins, dans les arbres et les fontaines, dans la mer et le « vent, dans les fleurs parfumées et les sons mystérieux, dans « la lumière et l'ombre sa compagne. Est-ce que tu n'adores pas « Cérès et Bacchus, Pomone et Flore, Écho et Borée, Apollon « et Diane ? Il n'y a que Mercure, le dieu de la Bourse et de la « corruption qu'on devrait rayer du calendrier mythologique. — « Tu dis vrai, répond Thoré, quand j'étais petit, je ne manquais « jamais la fête des Rogations où les paysans, précédés du curé « de village, s'en vont prier au coin des champs pour la pros- « périté des biens de la terre, l'abondance de la moisson, la « santé des arbres et l'éclat des fleurs.

« — Si j'étais roi, je ne compterais point les grands chênes que « les siècles ont légués à mon pays... Allons voir les semis de « pins dont on a empoisonné nos saines bruyères et qui font « fuir les vaches, les abeilles, les oiseaux et les scarabées... « Rien n'est plus triste à considérer que ce gros ton monotone « du vert pin, étendu sans forme et sans goût sur l'immensité « de la plaine... C'est une cuve de teinturier qui offusque l'œil « et étouffe la respiration. Oh! j'appelle le feu du ciel sur cette « Sodome incestueuse, où l'on tente, contre nature, d'allier une « race justement maudite à la noble et majestueuse race du « chêne du pays... Qu'un propriétaire égoïste, dans son do- « maine privé, ne songe pas à ses enfants et plante pour son « seul intérêt, c'est un malheur de la constitution actuelle de « la propriété dont on a le droit d'*abuser*. Mais l'État, l'État « plus immortel que les chênes, n'a-t-il pas la mission de « couver les êtres de longue durée, au travers des accidents « passagers de la vie ? l'État est le contemporain de l'Avenir, de « même qu'il est le contemporain du Passé. C'est l'État qui a « sauvé jusqu'ici l'arbre sacré, représentant la force et la persis- « tance du sol, l'arbre national qui servait de cathédrale natu- « relle à nos ancêtres pour la célébration de leurs mystères. Si « l'État les détruit, il ne reste plus que l'opinion publique pour « protéger leurs derniers descendants.

« Tiens, regarde comme le pin vivace dresse déjà son plumet « vert comme une herbe sèche et drue, sous laquelle la famille « des insectes regrette les bruyères qui ombrageaient les aven- « tures de leur vie d'un jour ; si cette plantation réussit dans le « domaine du grès, en peu d'années nous aurons perdu les « chênes, les charmes, les genévriers, les houx et la grande vue « des granits submergés, les ondulations de ces fines poussières « d'ivoire et des sables nacrés. »

Puis en arrivant à Franchard, ils aperçoivent alors la fille du garde, belle personne de dix-huit ans, et Thoré apostrophe ainsi Rousseau par un retour à la question matrimoniale.

« Pourquoi les peintres n'épousent-ils pas des filles de la « nature? Quelle heureuse condition pour un paysagiste que de « vivre au milieu d'une forêt, avec des habitudes simples et con- « templatives, une belle femme peu civilisée, et le dôme des « arbres pour atelier !

« — Pourquoi? je vais te le dire, répond Rousseau : c'est que « la société nous fait perdre la santé de l'esprit, comme la santé « du corps. Trouve donc un homme et une femme qui préfèrent « la vie libre et cachée au bruit de Paris, à des espérances de « renommée, à l'agitation insensée qui convertit toutes nos « facultés. On se tourmente pour mourir misérable, sans avoir « pu produire ce que Dieu a mis de divin en nous! L'âme hu- « maine est comme la forêt où nous marchons, saccagée à « merci par des sylviculteurs malfaisants; on y contrarie la vé- « gétation qui s'épanouirait en fleurs; on abat les hautes fu- « taies de nos pensées ; on rase les pousses originales qui aspi- « rent au soleil; on brise en éclats, on réduit en poussière les « fiers rochers de nos volontés ; on aplatit les collines qui s'é- « lèvent vers le ciel ; et, quand le caractère intime est bou- « leversé, on sème sur les débris de l'âme une ivraie enva- « hissante, sans forme, sans esprit et sans couleur.

« Je n'avais rien à dire contre le sermon de mon ami, dit « Thoré, et quand nous fûmes sur le chemin d'Uri, en face d'un

« vaste champ de pommes de terre, où était l'an passé la « vieille futaie du Parc aux Bœufs :

« — Tu vois, dit Rousseau, pas un arbre debout, pas une « touffe de bruyère, il faut répéter avec Ronsard :

« De Tempé le vallon un jour sera montagne,
« Et le sommet d'Athos une verte campagne;
« L'Océan, quelque jour, de blé sera couvert!
« La matière demeure et la forme se perd. »

On abattait en ce moment l'antique contrée des Érables et du Déluge près de la croix de Saint-Hérem, et Rousseau hésitait à considérer ce carnage; toutefois, Thoré l'entraîna à entrer sur « ce morne champ de bataille, où les bûcherons victorieux dé- « pouillent les cadavres, le son de la hache nous appelant mal- « gré nous, comme les notes lugubres de la cloche d'enterre- « ment. Au loin nous apercevions les membres crispés des « héros terrassés. Leurs troncs pesants, avec leurs cuirasses « ciselées par le temps, et brillantes comme l'acier au soleil, ont « écrasé dans leur chute des milliers d'arbustes. Tomber ainsi « comme Achille, par une seule blessure perfide au talon, « quand le cœur est sain et le corps robuste! Nous cher- « chions les causes de ces condamnations à mort : partout le « signe de la force et de la durée, la fibre dure, la peau ferme, « les articulations vigoureuses; partout les rares conditions de « l'élégance et de la beauté, le pied bien planté sur le sol, la « taille droite et ample, les bras élancés en gestes expressifs, « la tête sublime accentuée sur le ciel; c'est ainsi qu'ils étaient « debout, c'est ainsi que se montrent ceux qui, l'an prochain, « partiront comme eux. Nous marchions ainsi dans la mêlée, « interrogeant les armures et les panaches, pour pleurer « sur les demi-dieux vaincus par la fortune comme les guer- « riers d'Homère, quand Rousseau avisa un tronc moussu « qu'il avait dessiné l'autre hiver et sur lequel un bûcheron « était accroupi comme un corbeau sur la carcasse d'un loup

« sauvage. Il s'approcha du travailleur fortifié par une mon-
« tagne de lattes découpées au vif dans le chêne.

« — Est-ce que, lui dit-il modestement, il ne serait pas avan-
« tageux à M. Boisd'hiver de détailler ces arbres en paquets
« d'allumettes?

« Le bûcheron lui répondit que les lattes valaient tant le
« mille.

« — Mais savez-vous, répliqua Rousseau, quelle est la diffé-
« rence entre un chêne et une latte ? C'est qu'un chêne fait un
« million de lattes, tandis qu'un million de lattes ne peuvent
« faire un chêne. »

Théodore Rousseau se dévoile tout entier dans cette curieuse promenade, comme penseur, comme peintre et comme conteur. Si on veut bien relire avec attention les termes de sa parole, on retrouvera sa promptitude de sensation, ses images poétiques, ses comparaisons familières avec le monde héroïque et fabuleux, ses intensités de couleurs, ses agitations indignées, enfin sa façon de percevoir les accents de la nature et ses procédés pour en embrasser les détails et les ensembles. Là est toute la force contemplative de Rousseau et toute sa doctrine d'artiste.

Si je ne craignais d'abuser des citations, je retrouverais des tableaux entiers, et jusqu'à ses touches les plus capricieuses, entr'autres sa poétique image de l'ombre humaine, qui nous suit ou nous entraîne, nous provoque à marcher sur elle, à guider nos pas ou à retarder notre route, comme une compagne de voyage qui nous salue le matin au lever du soleil, nous abandonne à midi, nous rejoint et nous égaie au déclin de soleil ; je retrouverais encore son *Don Quichotte et Sancho* (1), épisode qu'il aimait à reproduire comme les accents du dernier chevalier errant en extase devant les spectacles des forêts. Je retrouverais ses peintures lumineuses à ses paroles au clair de lune dans

(1) Aquarelle et peinture qu'il exécuta vers 1847, très vives impressions des mouvements de la lune à travers les nuages et les arbres.

les bois, à ces jeux des ténèbres qui brodent en guipures frémissantes les feuilles des arbres, à ces « impressions profondes « qui adhèrent au fond de l'âme comme des perles au fond « des mers qu'un plongeur ne saurait amener au jour. »

Il était trois heures du matin quand tous deux firent leur rentrée dans la cité de Barbizon ; tout dormait, excepté un coq matinal qui se mit à chanter d'une voix enrhumée.

« — Ce coq-là devrait prendre un œuf, car personne n'est « mieux à même que lui de s'administrer un lait de poule, dit « Rousseau.

« — Avant que le coq ait chanté trois fois, répond Thoré, je « parie que je te fais renier ton maître... A quelle heure partons-« nous à Paris?

« — Au diable le monde civilisé! Vivent la nature, les forêts « et la vieille poésie!

« Et le coq chanta.

« — Tu vois, dit Thoré, tu maudis Paris, ton Seigneur et ton « maître, je l'ai dit. »

ALFRED SENSIER.

(*La suite prochainement.*)

GALERIE DE M. DURAND-RUEL

Les artistes et les amateurs sérieux se sont toujours plaints, depuis que le goût des tableaux s'est répandu parmi nous, des mauvaises conditions qui ont presque toujours été faites aux uns et aux autres pour montrer ou examiner les tableaux qu'ils désirent vendre ou acheter. On a reconnu depuis longtemps l'impossibilité ou tout au moins les difficultés de toutes sortes qui s'opposent aux rapports directs des peintres et des amateurs. Ces derniers ne veulent ou ne peuvent pas se transporter dans les ateliers, et d'ailleurs les artistes, autant que les amateurs, n'ont pas, sauf de très rares exceptions, à gagner à se trouver en présence. Ç'a donc été un désir constant chez les uns et les autres de voir enfin s'organiser à Paris une exposition permanente, conçue et exécutée dans de bonnes proportions et de bonnes conditions. Nous regardons comme un devoir d'annoncer à nos lecteurs

que ce vœu va être enfin satisfait, grâce à l'initiative prise par M. Durand-Ruel.

L'idée d'une exposition permanente n'est pas précisément nouvelle à Paris. Elle est trop logique, trop pratique, trop impérieusement demandée par l'état du commerce des œuvres d'art pour ne pas s'être imposée déjà aux esprits. Les grandes expositions annuelles du palais de l'Industrie, aux Champs-Elysées, loin de satisfaire ce besoin, n'ont fait que de le rendre plus urgent. En effet, sans parler des étrangers qui ne séjournent pas à l'époque des expositions, dans ces grandes halles où sont entassés des milliers de tableaux, on a toutes les peines du monde à trouver les toiles un peu fines et discrètes. Les artistes le savent bien, et les uns s'abstiennent simplement d'exposer, tandis que les autres peignent pour l'exposition des tableaux composés tout exprès, dans des conditions spéciales qui peuvent les faire goûter au Salon, mais qui ne sont pas celles que recherchent les vrais amateurs pour les tableaux de leurs galeries. On a donc essayé plusieurs fois d'organiser à Paris, dans le centre de la ville, des expositions permanentes. Pour ne parler que de la dernière de ces tentatives, on se souvient de l'exposition organisée par les soins de M. Martinet sur le boulevard des Italiens, dans le local aujourd'hui occupé par un petit théâtre, dans l'hôtel du marquis de Hereford. L'entreprise de M. Martinet dura environ trois ans, de 1858 à 1860. Elle rendit de réels services, mais elle dut succomber pour plusieurs causes qui, réunies, amenèrent sa fin, qu'il est inutile de rapporter ici, et qui sont inhérentes et fatales aux associations artistiques.

L'Exposition permanente organisée aujourd'hui par les soins de M. Durand-Ruel est dans d'autres conditions et bien meilleures. Il a transporté le siége principal de son commerce de tableaux rue Laffitte et rue Le Peletier, à quelques pas à peine du boulevard des Italiens. L'emplacement choisi a été celui qu'occupait jadis l'immense café appelé le divan Le Peletier, qui s'ouvrait à la fois sur la rue de ce nom et sur la rue Laffitte.

Un aménagement intelligent, tel que peut le diriger un homme expert et pratique, a transformé ce vaste local en une série de salles d'exposition bien éclairées par un jour d'en haut, bien tendues, où l'on peut voir beaucoup de tableaux sans fatigue et sans qu'ils se nuisent l'un l'autre, comme il arrive dans les grandes galeries d'une seule pièce, qui troublent le visiteur. L'entrée de ces salles est gratuite, de telle façon que les amateurs peuvent, sans que rien les gêne, y faire des pèlerinages presque journaliers, et y voir se renouveler les toiles offertes au public. Enfin, et c'est là un point fort essentiel, le droit d'exposition n'appartient pas à tout le monde. C'est, en effet, pour une entreprise pareille, une condition indispensable de succès : un homme de goût et compétent, tel que l'est M. Durand-Ruel, exerce un contrôle salutaire sur les tableaux exposés, et engage sa responsabilité à n'avoir que des œuvres vraiment intéressantes. Sans parler des fraudes dont les amateurs sont souvent les victimes à Paris, on n'ignore pas que la spéculation des marchands de tableaux porte le plus souvent et le plus volontiers sur des œuvres très médiocres. Le vulgaire va au vulgaire. Cette spéculation ne peut pas, il est vrai, être de longue durée, et les amateurs qui achètent, dans un moment d'engouement, de mauvais tableaux à la mode, s'aperçoivent vite à leurs dépens que la mode est passagère, et qu'à l'engouement succède un juste et terrible retour à la justice. Mais il n'en est pas moins bon de réagir contre les spéculateurs qui inventent et lancent des œuvres médiocres, par des procédés plus ou moins corrects. Un véritable marchand de tableaux doit être en même temps un amateur éclairé, prêt à sacrifier au besoin son intérêt apparent du jour à ses convictions artistiques, et préférant lutter contre les spéculateurs que s'associer à leurs agissements. Nous croyons pouvoir affirmer que c'est ainsi que M. Durand-Ruel compte agir. Il gardera la tradition de son père, qui fondait sa maison, il y a quarante-cinq ans, au moment même où commençait le grand mouvement artistique qui a marqué notre époque. Du premier coup, malgré l'opposition

des marchands et le mauvais vouloir de la foule, toujours timide et lente à s'habituer aux belles œuvres, M. Durand-Ruel se fit le propagateur des toiles de Decamps, de Delacroix, de Dupré, de Th. Rousseau. En suivant cette méthode, quelle que soit la fortune des affaires, on est sûr d'arriver au premier rang dans le commerce des tableaux, et d'y acquérir, ce qui est le point essentiel, la considération et l'autorité.

M. Durand-Ruel, nous assure-t-on, a l'intention de consacrer une ou deux des salles dont il dispose à faire de temps en temps des expositions d'un seul et même maître : aujourd'hui Rousseau, demain Dupré. Ces expositions, qui réunissent des échantillons d'un peintre à tous les moments de sa carrière artistique, présentent un grand intérêt éducationnel. Quand il y aura lieu, nous consacrerons nos études à ces expositions qui cadrent si bien avec le but que poursuit la *Revue internationale*. Aujourd'hui nous devons simplement donner un aperçu de l'état actuel de l'exposition de la rue Laffitte. Son importance nous l'impose, et le but avéré de son fondateur nous en fait un plaisir. C'est d'ailleurs une tradition des revues artistiques, qu'on a eu le tort de laisser dépérir, de rendre compte de tous les tableaux qui s'offrent au public dans les vitrines des marchands et jusque dans l'atelier des peintres, et non pas seulement dans les expositions officielles. C'est une tâche intéressante à entreprendre, utile pour le public et les étrangers, qui sont ainsi mis au courant, jour par jour, du mouvement des arts. Nous essaierons de l'accomplir, en y gardant notre entière indépendance vis-à-vis même de ceux des artistes contemporains avec lesquels sont nos plus chères sympathies.

Nous ne saurions parler de tous les tableaux anciens et modernes, de maîtres français ou étrangers, que contient l'exposition de M. Durand-Ruel. Il faut nous contenter de signaler les plus importants, rappelant seulement aux amateurs ceux qui ont figuré dans des expositions officielles, et insistant davantage sur ceux qui sont entièrement inédits. Parmi ces derniers nous rencontrons d'abord une vaste toile de Th. Rousseau, compo-

sition de dix pieds de large, intitulée *Forêt d'hiver*. Bien que cette toile ne soit pas tout à fait achevée, elle a dans l'œuvre de Rousseau une importance capitale. C'est un fouillis splendide de chênes dépouillés de feuilles, derrière lequel on aperçoit le ciel rougi par le soleil couchant, tandis que le soir a déjà mis ses tons gris d'acier sur les terrains sablonneux des premiers plans. Par son mérite, cette toile doit exciter les convoitises de tous les amateurs ; par ses proportions, elle est probablement destinée à orner un musée. C'est, au contraire, du cabinet d'un amateur fort gourmet, Van Kuyck, que vient une autre toile du même maître, le *Soleil couchant*, vue prise sur la grande route de Chailly à Fontainebleau, petit tableau fort précieux. Nous signalons encore, sans en approuver, pour notre compte, lespartis pris de petites touches pointillées, une étude de la *Lande de la Glandée*, également due à Rousseau. Mais il faut admirer sans réserve le *Soir*, composition calme et d'une expression grandiose, et s'intéresser particulièrement à une esquisse fort originale, qui date de 1836, dans laquelle Rousseau a donné, dans la manière des paysages de Rembrandt, une vue embituminée et fantastique du château si pittoresque de Chambord. On doit également considérer avec un grand intérêt un tableau assez ancien de Rousseau, de dimensions vastes, la *Tempête sur le mont Blanc*. Souvent, dans sa correspondance, l'artiste est revenu sur cette toile, conçue d'une façon dramatique, et qu'il regardait à juste titre comme une des tentatives les plus audacieuses de son pinceau si osé en même temps que si sûr de lui-même.

Les paysages de M. Jules Dupré sont assez nombreux dans la galerie de la rue Laffitte. Ce qui nous frappe surtout, c'est la variété de manières de ce peintre excellent. Tantôt sauvage, tantôt idyllique, il traduit moins la lettre de la nature que son esprit, à la façon des grands paysagistes, qui savent, en restant les interprètes de la nature, être encore et surtout ses poètes inspirés. Tel est encore M. Corot. Nous ne parlons que pour mémoire d'une toile charmante, *la Toilette*, que les amateurs

ne peuvent avoir oubliée, pour l'avoir vue à l'un des derniers salons, et qui a été popularisée par la lithographie. Il présente cette curiosité de contenir de grandes figures nues, chose rare dans l'œuvre de M. Corot. Nous avons éprouvé un vif plaisir à revoir cette composition aimable, ainsi qu'à admirer une *Danse de nymphes* et une *Danse d'OEgipans*, toiles de premier choix, de celles où le peintre a marié dans une mesure exquise la nature mélancolique et les brumes du Nord à la nature chaude et aux belles lignes du Midi. Mais ce qui nous a charmé surtout, c'est l'*Orphée*, une des œuvres les plus parfaites du maître. Ce grand paysage avec figures fut exécuté pour M. Paul Demidoff, ainsi que deux autres paysages de MM. Jules Dupré et Rousseau, et la *Diane* de M. Fromentin, que possède aussi M. Durand-Ruel. C'est une œuvre de premier ordre, où l'on doit admirer presque à l'égal du paysage la figure mouvementée, dramatique d'Orphée, laissant éclater par son geste l'enthousiasme qu'il ressent en face d'une nature qui atteint aux beautés les plus sublimes.

Nous avons parlé déjà dans la *Revue internationale* d'une œuvre capitale d'E. Delacroix, le *Saint Sébastien*, où l'on voit deux figures de femmes tout à fait dignes des plus grands maîtres. Nous le mentionnons donc seulement, ainsi que le grand tableau de M. Diaz, *les Dernières larmes*, exposé en 1864, et la *Chasse au lion* de M. Fromentin, toile également connue du public qui fréquente les expositions. Ce dernier peintre a encore dans l'exposition de M. Durand-Ruel un tableau inédit, *le Pays de la soif,* épisode dramatique de la vie algérienne, dont il excelle à rendre avec esprit les détails pittoresques et dramatiques. Nous relevons encore, parmi les toiles remarquées aux derniers salons, que l'on retrouve ici, la *Vue du Colisée* de M. Mouchot ; des scènes militaires de M. Lewis Brown ; les grands pastels de M. Maréchal, de Metz, *Galilée* et *Christophe Colomb*, qui viennent de chez le prince Napoléon ; les *Vanneuses* de M. Reynaud ; le *Train de bois sur le Rhin*, de M. Brion, œuvre d'un bel aspect décoratif, et le *Combat de taureaux* de

M. Colin, un jeune peintre qui ose beaucoup et dont les débuts sont ceux d'un coloriste de la bonne école, brillant et exact à la fois, qui ne sacrifie jamais la justesse de la perspective à la nécessité de l'effet, auquel il sait atteindre en restant vrai ; le *Massacre de sainte Sophie*, de M. Lévy, disciple habile de Delacroix ou plutôt du regretté Chassériau, dont il a la gamme claire, le mouvement et le dessin ondoyant ; des toiles de MM. Lévy, Schreyer, Chaigneau ; une pochade brillante et paradoxale de Jonkind ; enfin le beau paysage de neige qui a valu une médaille à M. E. Breton, et, ce qui vaut mieux, l'estime définitive des amateurs.

Il nous faut insister davantage sur une œuvre importante de Decamps, qui est une des perles de la galerie. C'est un paysage historique intitulé *Diogène*. On voit, en effet, au premier plan, le philosophe cynique buvant dans le creux de sa main, à côté de son écuelle délaissée. On sait que Poussin a traité le même sujet, et rien ne saurait être plus intéressant que de comparer la façon dont l'artiste du dix-septième siècle et le contemporain l'ont entendu de façons diverses, bien qu'ils fussent tous deux hommes de même nature. Decamps, comme Poussin, n'est pas un peintre emporté par son tempérament; mais il est pardessus tout un homme intelligent. Si l'œuvre de Poussin a un incomparable caractère de grandeur un peu triste, un peu solennelle, celle de Decamps trahit par tous ses détails un esprit charmant et subtil. L'exécution en est soignée et plaisante, le ciel juste dans sa complication, les fabriques d'un arrangement ingénieux, et l'on ne saurait mieux faire revivre les personnages antiques au point de vue pittoresque que ne l'a fait le peintre. C'est là un tableau de musée, et nous ne pouvons nous empêcher de songer, en le regardant, que le Louvre ne possède de Decamps qu'une simple étude.

Pour en finir avec les contemporains, nous recommandons à l'attention des amateurs une ébauche de Marilhat, qui trahit ses intéressants procédés de peinture, de beaux Troyon, dont une étude poussée aux dernières limites de l'exécution, ce qui

n'est pas commun chez ce peintre, trop souvent hâtif, deux paysages de M. Daubigny, les *Bords de la Cure* et le *Soir*, d'une impression admirable et d'une pénétrante humidité ; un paysage gras et frais de M. J. Hereau, dont la réputation est désormais assise ; un superbe Van Marck, la *Vallée d'Incheville*, qui est une de ces toiles qui donnent à leur auteur l'héritage de Troyon, enfin un Cabat un peu mou, mais recueilli et sérieux comme presque toutes les productions de cet artiste consciencieux et sévère. Ajoutons à cela deux toiles de M. Roybet, dont on peut contester le goût dans le choix des modèles, sans qu'il soit possible de nier la franchise de l'exécution, et les délicates compositions, très appréciées, de M. Merle ; nous arrivons ainsi aux maîtres anciens, dont les toiles offrent, en dehors de leur valeur propre, l'intérêt qui s'attache aux souvenirs historiques.

Tout d'abord nous rencontrons un tableau qu'il suffit de nommer pour évoquer l'idée d'un chef-d'œuvre : le *Marat* de Louis David, peinture hors ligne, dont la place est au Louvre, à moins que le gouvernement n'attende trop et ne la laisse échapper; puis, un paysage du peintre espagnol si curieux, Collantes, qui vient de la vente Oudry ; un vaste Jordaens, avec le brio et aussi, il faut le dire, la vulgarité confuse de ce maître ; une composition curieuse de Léopold Robert, *l'Embuscade ;* et parmi les dessins, une copie superbe au crayon du *Serment des Horaces*, de Louis David, par Ingres.

N'ayant point voulu faire un inventaire de la galerie de M. Durand-Ruel, nous sommes sûr d'être incomplet dans cette énumération de ses richessss. Nous ne voulons cependant oublier ni les aquarelles si prisées de M. Barye, ni un tableau d'un peintre américain, M. Wyllie, intitulé le *Facteur en Bretagne*. Cette œuvre est curieuse, car elle nous montre comment les qualités d'observation de l'école anglo-américaine gagnent à se marier au goût et à la bonne pratique picturale de l'école française. Il faut enfin, parmi les plus beaux produits des écoles étrangères, signaler un portrait de femme de Goya, et autre portrait du même, celui d'un général. L'aspect de ces œuvres est

étrange d'abord ; mais si l'on prend son parti des négligences de dessin trop fréquentes chez ce maître, et des violences qui trahissent son tempérament emporté, combien l'on découvre de beautés véritables et de premier ordre dans son exécution franche et primesautière! L'accent des portraits de ce peintre est toujours juste et admirable, et il est impossible de lui dénier les qualités fondamentales qui font qu'un maître reste dans l'histoire de l'art.

Nous n'avons, du reste, voulu aujourd'hui qu'indiquer les principales toiles de la galerie de la rue Laffitte. Nous reviendrons sur quelques-unes d'entre elles. Ce qu'il importait de montrer surtout, c'est que l'exposition permanente réclamée depuis si longtemps par les artistes et les amateurs a été enfin organisée dans des conditions qui permettent d'assurer que son succès sera définitif.

JACQUES RAFFEY.

LES CHEFS-D'ŒUVRE

DE LA PEINTURE ITALIENNE

PAR PAUL MANTZ

oici l'un des livres les plus éloquents et les plus utiles qui aient jamais paru sur l'histoire de l'Art. Malgré les somptuosités des illustrations qui l'accompagnent, les chromolithographies de Kellerhoven, où le dessinateur, dans la reproduction des peintures, lutte victorieusement contre les matités éclatantes de la fresque et les vigueurs du tableau à l'huile, le texte de M. Paul Mantz, sur les chefs-d'œuvre de la peinture italienne, conserve avec le charme du style toute l'autorité que donnent le savoir et la conviction. Cet abrégé historique, forcément incomplet, limité aux seuls développements que permet un beau volume de luxe, est vraiment une histoire, dans toute la belle acception du mot. M. Paul Mantz n'a pu se résoudre, comme d'autres l'eussent fait à sa place, à dérouler sous les yeux de ses lecteurs attentifs au charme des illustrations, une simple série d'études monographiques sur les grands maîtres italiens et sur leurs chefs-d'œuvre.

En se transportant par la pensée au milieu de ce monde des artistes italiens qui pour nous commence à Giotto et finit à Tiepolo et Canaletti, au dix-huitième siècle, l'auteur n'a voulu voir entre tous ces génies et ces tempéraments divers que la communauté de sang et de race; les divisions factices ou arbitraires d'écoles locales se sont effacées sous sa plume, et c'est bien de l'école italienne tout entière, vue de haut et dans son unité, qu'il nous donne aujourd'hui l'histoire.....« S'imaginer, dit M. P. Mantz, qu'on peut isoler un artiste italien du mouvement antérieur et l'abstraire des influences contemporaines, c'est une chimère..... Il est impossible de morceler cette grande histoire. Il faut l'étudier, telle que l'a faite la logique souveraine des événements, dans son indivisible unité.»

L'écrivain a obéi sans défaillir au programme que lui avait dicté sa conscience. Nous regrettons seulement que la nécessité de renfermer son récit dans les proportions d'un seul volume ne lui ait pas permis d'insister sur les développements historiques abordés avec tant de savoir et de netteté. Le charme du style et la grâce répandue dans la narration n'est point ici ce qui nous touche le plus; on a besoin, surtout à notre époque, de connaître un peu mieux que par des fragments d'anecdotes ou des banalités emphatiques ressassées à plaisir dans tous les recueils, ces siècles d'or de l'art italien dont les noms et l'image, ou plutôt le fantôme, sont dans toutes les mémoires, mais qu'en réalité aujourd'hui l'on apprécie et l'on connaît si peu. Lorsque, répétant les mots de la critique superficielle du dix-huitième siècle, on a parlé des *sublimes* raccourcis de Michel-Ange, de la candeur des Vierges de Raphaël, de la suavité des contours du Corrége, de la chaleur du Titien, de la pompe de Véronèse et de la fougue de Salvator Rosa; lorsqu'on a évoqué le vague souvenir des Médicis et de ce qu'on tient à nommer le siècle de Léon X, il semble que le cercle lumineux des admirations possibles soit fermé et ne puisse rien admettre ni contenir en dehors de ces noms et de ces souvenirs dévotement révérés. De nos jours encore, dans l'opinion moyenne, tout ce qui précède l'épanouisse-

ment de l'art au seizième siècle appartenant aux maîtres qu'on nomme primitifs, pour ne pas dire barbares, se caractérise par l'ignorance scientifique, la débilité des instincts, l'insuffisance des résultats et, à ce qu'on croit généralement, ne mérite d'attirer l'étude et l'attention qu'à titre de curiosité purement archéologique.

C'est contre tout cet ordre de préjugés que vient réagir le livre de M. Mantz, et nous espérons que, grâce à sa forme attrayante et condensée, il les aura bientôt fortement entamés. Il aura replacé dans leur vraie lumière non-seulement le quinzième siècle italien, mais encore le quatorzième, les Trecentisti, les maîtres Giottesques, parce que, sans faux étalage d'érudition, sans surabondance de dates muettes, ou de noms oubliés, il aura fait remonter sans fatigue le lecteur jusqu'aux premières manifestations constatées de la peinture moderne, nous ne disons pas de l'art, pendant le treizième siècle. Forcé par le titre même de son livre de laisser l'architecture et la sculpture en dehors du récit, M. Mantz se prive du secours que lui apporterait l'histoire, même sommaire, des monuments, pour appuyer la vérité qu'il énonce, à savoir que : « Il n'y a pas d'entr'acte dans l'histoire de l'art. »

Pendant l'immense confusion du moyen âge jusqu'à l'an mil et dans le douloureux effort que faisait la civilisation moderne pour se dégager des formes antiques, l'art n'a jamais sommeillé. Ni la corruption byzantine, ni le déchaînement des multitudes barbares sillonnant l'Europe en tous sens, n'eurent le pouvoir d'anéantir l'architecture ou les arts décoratifs.

Sainte-Sophie de Constantinople, Saint-Vital de Ravenne, la cathédrale de Monréale en Sicile, Saint-Marc de Venise, Saint-Germain-des-Prés à Paris, sont autant de points de repère qui témoignent de la continuité des efforts de l'art, même pendant les siècles qui nous apparaissent aujourd'hui comme dans l'ombre. L'orfévrerie religieuse, les tabernacles et devants d'autel en or repoussé, les reliures de manuscrits, conservaient, à défaut des bas-reliefs de pierre, la tradition et l'usage, pour les figurines,

du costume antique, robes, toges ou chlamydes gréco-romaines. Les émaux byzantins ou allemands, les figurations coloriées des miniatures, attestent par l'emploi constant de la ciselure, de la joaillerie, des tissages et broderies les plus éclatants et les plus variés, que l'industrie de luxe avait conservé tous les procédés les plus délicats de la technique. Les grandes conceptions monumentales n'ont jamais manqué, ni en Orient sous le kalifes, ni en Italie, ni en Allemagne. Les recherches de la décoration peinte ou sculptée ne faisaient pas non plus défaut : seules, les représentations libres de la figure humaine avaient subi un temps d'arrêt que les révolutions sociales et religieuses motivent surabondament, mais dans cette histoire continue de l'art depuis les premiers temps de l'ère chrétienne jusqu'aux treizième et quatorzième siècles en Italie, où la figure humaine reparaît dans l'art, non plus seulement asservie aux formes rigides d'un symbolisme religieux ou politique, mais libre, vivant de sa vie propre daus la nature extérieure et rayonnant sous la lumière, rien ne vient trahir cette dégénérescence du génie humain dans l'art qu'on croit trop communément avoir existé pendant les tumultueuses confusions du moyen age.

Nous autres, Gréco-Latins de sentiment plutôt encore que de race, nous attachons un tel intérêt à la reproduction vivante de la figure humaine, que nous serions volontiers tentés de nier l'existence même d'un art là où nous ne trouvons l'image de l'homme qu'imparfaitement rendue. A ce titre, il faudrait contester à la plupart des créations de l'Orient leur charme, leur harmonieuse poésie, leur grandeur souvent, parce qu'elles ne contiennent la plupart du temps les figurations humaines qu'à l'état d'ébauche ou d'interprétation fantastique. Il est bien évident que pareil jugement serait erroné. Il en serait de même si l'on voulait fermer les yeux à l'évidence en n'admettant pas que les préoccupations d'art, et du grand art, n'ont pas cessé d'exister sur le sol italien, alors même qu'on n'y pratiquait point la peinture des tableaux telle que nous la comprenons aujourd'hui.

Le retour à la représentation libre de l'être humain, dont le

type est l'art grec, constitue ce qu'on a nommé la Renaissance ; mais alors il faut la faire remonter bien plus haut que le quinzième où même le quatorzième siècle. Avant de constater l'influence, la fascination, qu'exercèrent à Florence ou à Rome ces milliers de statues antiques exhumées du sol où depuis les invasions barbares elles gisaient enfouies sous les décombres, il est nécessaire de rappeler le moment où, comme au douzième siècle à Pise, les architectes trouvaient sous leur main des débris antiques et les utilisaient pour la décoration de leurs édifices, ainsi que l'a fait Buschetto vers 1165, en incrustant, au rez-de-chaussée du Campanile, un bas-relief gréco-romain. A coup sûr Niccola Pisano sculptant ses admirables chaires, cent ans plus tard, ne trouvait point dans les marbres grecs débarqués incessamment à Pise, les leçons que Mantegna devait ardemment demander à la fin du quinzième siècle, aux nombreux moulages pris sur les statues antiques par son savant maître la Squarcione.

Aux treizième et quatorzième siècles les artistes italiens, Niccola et Andrea les sculpteurs, comme Cimabue et Giotto les peintres, ne procédaient pas envers l'art antique par voie d'imitation, mais bien par continuation. Dans la *Cène* de Giotto, comme presque dans toutes ses fresques, les personnages sont drapés exactement comme ceux que dessinaient sans art les premiers chrétiens enfermés dans les catacombes. Les usages, les attitudes de la vie païenne transparaissaient à ce moment dans les marbres mutilés qui en avaient gardé l'empeinte. Pour les Florentins du treizième siècle, rédigeant en latin les lois constitutives de leur jeune république, les Romains étaient encore des prédécesseurs immédiats.

La première époque de la Renaissance, en la caractérisant par le goût renouvelé de la figure humaine librement interprétée, concorde donc avec la fin des dernières traditions de l'art antique transmises par Byzance, mais concentrées dans l'architecture et les arts décoratifs. Avec un nouveau mouvement social, celui de la constitution des républiques comme Pise, Sienne et Florence, le génie des artistes aborde résolûment les représentations

humaines, mais lui conserve les allures familières de l'antiquité. Les sculpteurs font, les premiers, acte d'indépendance. Dans leurs compositions, dans le choix et l'arrangement des sujets on sent poindre l'idée moderne. Les conventions du symbolisme chrétien deviennent trop étroites pour l'expression de la liberté individuelle et spontanée de l'artiste moderne.

Au Campanile de Florence, Giotto, comme ingénieur, décorateur et praticien, marche de pair avec les plus savants et les plus habiles d'aujourd'hui : comme philosophe, il reprend dans les sculptures dont il donne le plan d'ensemble, les symboles délaissés du paganisme, et, les associant à ceux de la légende chrétienne, leur donne à tous une haute expresion d'humanité. A côté d'Hercule et d'Antée domptant les éléments, de Dédale et des navigateurs, on verra Noé inventer la vigne : l'homme maîtrisant le cheval et la femme tissant l'étoffe, seront opposés à l'image de la Guerre. Commencée à la création de l'homme et de la femme et à leur premier travail, l'œuvre des bas-reliefs se couronnera des statues de prophètes exécutées plus tard par Andréa Pisano, Lucca della Robbia et Donatello, mais elle comprendra aussi l'apothéose des arts libéraux : Philosophie, Poésie lyrique, Astronomie, Grammaire, Sculpture et Peinture, représentées par Platon, Aristote, Orphée, Ptolémée, Donatus, Phidias, Apelles.

La peinture, entre les mains de Giotto, l'ami de Dante, devint expressive et dramatique; c'est ce que prouvent les célèbres fresques de la chapelle dell' Arena à Padoue, dont la photographie nous permet, à défaut de la gravure, d'apprécier le caractère et les hardiesses de composition. Dire que l'exécution, la tournure générale des personnages, la sécheresse du modelé, ne donnent point aux œuvres peintes par Giotto un aspect dur et triste, ce serait compromettre la gloire du maître en cherchant l'empreinte de son génie dans le détail des choses, au lieu de le voir planer sur l'ensemble. La révélation nouvelle qu'il apporta dans l'art n'était possible qu'à la fin du treizième siècle, lorsque le gouvernement populaire établi à Florence eut com-

mencé à porter ses fruits et à dégager, au milieu des désordres de la guerre civile et de la compétition des partis, cette grande idée de la responsabilité individuelle et de la dignité conquise par le travail.

Dans cette voie, Florence la première en Europe fit passer dans le domaine des faits le principe de l'affranchissement de la commune, qui, succédant à la féodalité doublée du servage, contenait en lui la rénovation future du monde moderne.

Giotto peignait donc dans une cité, dans un monde, où pour la première fois le travail allait devenir une gloire, après avoir été si longtemps la peine, presque la honte. En 1339, bien peu de temps après la mort de ce grand homme, Andrea Pisano, mettait en place la première porte de bronze du Baptistère, et la Seigneurie de Florence, en corps, se déplaçait, contre les prescriptions de la loi populaire, pour aller rendre un public hommage au travail du sculpteur. Comme Andrea Pisano, et avec toutes les ressources de la composition dessinée, Giotto avait imprimé à son œuvre ce souffle de vie qui faisait une si grande chose de la petite république nouvellement établie à Florence ; autour de lui se groupait toute une école, celle des *Giottesques*, sur lesquels M. Paul Mantz nous donne quantité de faits peu connus, et dont il caractérise avec force le rôle de propagateurs de l'idée nouvelle.

Sienne, rivale de Florence, voyait aussi éclore toute une école d'artistes qui, comme Giotto, marquaient le pas dans cette voie nouvelle où s'engageait la civilisation du nord de l'Italie. Presque à chaque page un dessin sert à l'esprit de point de repère pour constater la rapidité avec laquelle les peintres, tout en conservant les formes extérieures de l'antiquité dégénerée, savent restituer de plus en plus à la figure humaine son caractère individuel, et rendre visibles, par les seuls mouvements du corps, le sentiment intérieur qui anime leurs modèles. Une gravure sur bois de grande dimension, comme elles le sont toutes, nous remet sous les yeux le souvenir d'un tableau du Musé des Offices, par Simone di Martino, de Sienne, plus connu sous son nom déna-

turé de Simone Memmi, et l'un des plus pénétrants entre les maîtres qui éclairent à la fois le treizième et le quatorzième siècle. C'est une *Annonciation*, motif tant de fois reproduit de la Vierge surprise et ravie, dont M. Mantz donne une fraîche description vivante comme toutes celles dont il a semé les pages de son savant livre.

On sent déjà que le maître siennois, que la nécessité d'exprimer la vie individuelle amène à introduire dans sa peinture la souplesse et presque la grâce des attitudes, admettra bientôt la représentation complète de tous les spectacles de la nature extérieure et de ses richesses. Le grand Orcagna, qui domine la fin du quatorzième siècle, affirme et développe ce que les Giottesques n'avaient qu'entrevu, et, sans cesser d'employer dans ses fresques du Campo-Santo les configurations hiératiques et presque byzantines, pour la plupart des types célestes, il introduit de plain-pied, dans son *Triomphe de la Mort,* les portraits et les costumes des personnages qui ont vécu avec lui dans la cité, de la vie moderne. Réaliste pour être mieux compris et plus éloquent dans une partie de ses immenses compositions symboliques, il se trouvait être en même temps le premier des classiques en architecture, lorsqu'à l'imitation des monuments romains, il emploie l'arc de plein ceintre dans sa célèbre *Loggia*, sur cette place du Palais-vieux qui servait de forum aux Florentins. C'était bien là le commencement de ce qu'on peut appeler la Renaissance, c'est-à-dire le retour aux formes gréco-romaines recherchées dans les ruines et rétablies à nouveau. Ce même mouvement de restitution commencé par les architectes, consommé par des sculpteurs comme Lorenzo Ghiberti, Donatello, dans le second quart du quinzième siècle, se dessine, mais avec moins de netteté, dans l'œuvre du prodigieux Masaccio, le vrai précurseur de Raphaël, dans sa chapelle des Brancacci. La nature humaine vue dans le général, le nu, et les physionomies contemporaines avec leur accent local, les costumes florentins et les ajustements empruntés aux bas-reliefs et aux belles statues antiques, s'y combinent avec une étonnante clarté d'expression.

La simplicité des lignes et la sobriété des oppositions semblent froides à ceux qui, voulant être surpris par les hardiesses de l'exécution et la mise en évidence des difficultés vaincues, ne donnent pas la première place, dans une composition, à la conception forte et pure, au sentiment de l'unité.

Une reproduction chromo-lithographique d'une fresque de Domenico Ghirlandajo, la *Mort de saint François,* peinte vers 1485, donne une idée complète de cet ordre nouveau de peintures décoratives et monumentales si vaillamment inauguré par le jeune Masaccio. La perspective de l'architecture gréco-romaine ; les citoyens, prélats et magistrats de Florence, rangés autour du cercueil, représentent absolument l'énergie, la sincérité de l'art nouveau aux prises avec l'ascendant des souvenirs antiques récemment évoqués, mais attestent aussi l'alliance étroite qu'il formait avec la nature vivante et visible.

Cette double préoccupation de l'historique et du réel subsistera désormais à Florence jusqu'au milieu du seizième siècle, puis la nature sera délaissée, — la recherche de la beauté deviendra toute conventionnelle ; vers la fin du siècle, les Carrache, à Bologne, essaieront de rajeunir leurs conceptions décoratives par des études sur nature, mais trop théoriques et sans chaleur ; puis, à son tour, l'ardent Caravage, répudiant toute tradition d'école et toute doctrine, n'ira plus demander d'inspiration qu'au contraste violent des carnations ensoleillées et des mystères de l'ombre, ouvrant ainsi la porte aux peintures noircies à plaisir des maniéristes futurs, tandis que Luca Giordano et Pietre de Cortone en traîneront de leur côté toute la légion des autres peintres de la décadence vers les tiédeurs insignifiantes du ton et les alanguissements sans fin de la forme.

Nous ne pouvons suivre pas à pas M. Mantz dans le tableau complet et animé qu'il nous donne de l'histoire de la peinture en Italie, menée par lui jusqu'à ce dix-huitième siècle où la verve des artistes vénitiens résonne encore comme un écho affaibli du mouvement et de l'opulence des grandes époques. Constatons seulement qu'il a su garder la juste mesure dans les développe-

ments nouveaux à donner à chacune des parties de son œuvre. La jeunesse de l'art italien, c'est ce qui l'attire et ce qu'il a cherché à remettre surtout dans un vrai jour. Souhaitons que ces excellentes études ramènent l'attention des artistes et des penseurs sur ces temps anciens, presque héroïques, où l'on ne va pas assez, de nos jours, chercher le secret de la profondeur et de l'éclat jetés par les arts en Italie.

Les dessins en couleur et en noir dont MM. Firmin Didot ont voulu accompagner le texte de M. Mantz présentent, pour la plupart, un grand intérêt de nouveauté. Ainsi, par exemple, le premier ouvrage de Léonard de Vinci dans sa jeunesse, ou plutôt la trace de cette collaboration au *Baptême du Christ* peint par Verocchio, son maître, qui mit en évidence la profondeur de son génie naturel, est généralement inconnu à ceux qui n'ont pu visiter l'Académie de Florence. Rien de plus curieux cependant que cette sorte de greffe d'un jeune talent, plein de tendresse et de grâce voilée, sur la dure et austère composition du vieil orfévre florentin qui modelait ses figures peintes comme si elles eussent été fouillées au ciselet, en plein métal ; le croquis en gravure fait ici parfaitement comprendre ce que la parole ou la description serait impuissante à exprimer, et la célèbre *tête d'ange* vue de profil, faite par le jeune Léonard, accuse déjà fortement l'un des types charmants qu'il a si souvent reproduits plus tard, dans son âge mûr, et dont il a légué la tradition à ses élèves.

Indiquons encore, comme documents indispensables à consulter, une esquisse d'après la vaste et symétrique composition peinte à Rome vers 1489, par Filippino Lippi, l'heureux continuateur des fresques de Masaccio, et, qui représente la *Dispute* théologique de saint Thomas d'Aquin avec une ampleur d'appareil et une solennité de dispositions qui sont comme le présage du génie dépensé, quelques années plus tard, par Raphaël, dans ses monumentales chambres du Vatican.

Le quinzième siècle, qui commence avec Lorenzo Ghiberti et finit presque avec Mantegna est, dans l'histoire de l'art, beau

comme le sera toujours la jeunesse. Florence et Venise, les deux cités souveraines, inscrivent à l'envi dans ses annales tous ces grands noms d'artistes qui reprennent aujourd'hui un nouvel éclat : car il y a peu d'années encore, et sous l'influence des traditions persistantes de la renaissance française, on n'aimait à chercher les gloires de l'art italien que dans le seizième siècle et surtout dans la Rome de Léon X, de Raphaël et de Michel-Ange. On oubliait que Rome n'avait fait que recevoir le reflet de la flamme dont le foyer était à Florence; à la colonie des Florentins Luca Signorelli, Botticelli, D. Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, Perugin, venant peindre les parois de la chapelle Sixtine, avait succédé plus tard le Florentin Buonarotti. Lorsqu'après 1529 et la rentrée des Médicis, le gouvernement populaire fut définitivement aboli à Florence, il y eut une sorte de déplacement du grand centre intellectuel de l'Italie : la Rome des pontifes militants hérita pour quelques années de la puissance morale de Florence. Le génie sympathique et fécondant de Raphaël dota Rome de ce qu'on a pu appeler l'école romaine, qui, en réalité, n'était que la famille d'adoption du grand maître, et qui ne fut pas longtemps à se disperser après sa mort. A Venise il y eut encore une école presque jusqu'à la fin du seizième siècle, tant que subsistèrent l'activité, la grandeur et la vertu de la commune et de la cité. Partout où la responsabilité du citoyen s'augmente, la valeur du travail individuel, de l'invention, s'accroît. Il est donc nécessaire aujourd'hui, lorsqu'on veut écrire l'histoire de l'art, de tenir compte non pas seulement des influences physiologiques de climat et de race, qui sont pour ainsi dire immuables et latentes, mais bien des excitations morales sous lesquelles l'individu vivant en société voit ses facultés natives s'atrophier ou grandir. Sans indiquer autrement que par des traits rapides les principales péripéties de l'histoire politique et religieuse en Italie, M. Mantz, par l'ordre dans lequel il présente successivement tous les groupes d'artistes, fournit cependant au lecteur attentif tous les élements d'une enquête sérieuse sur les causes de la grandeur et de la décadence de l'art italien.

Avant d'aborder les monographies de Michel-Ange et de Raphaël, traitées avec autant de charme que d'autorité, on aura plaisir à retrouver ici les reproductions coloriées de l'*Ascension* du Pérugin qui est au musée de Lyon, et de l'une des fresques de la *Libreria* de Sienne par Pinturicchio (1502-1509), dont, à la dernière exposition des envois de Rome, nous avions remarqué une très intéressante vue d'ensemble. Luca Signorelli, qui figure ici avec une *Vierge* du musée des Offices et une fresque de la Sixtine, l'*Histoire de Moïse*, explique l'apparition de Michel-Ange et de ses partis-pris sublimes. Nous possédons au Louvre des dessins d'après nature de Luca Signorelli, et entre autres, des études pour le *Jugement dernier* qu'il commençait à peindre dans la cathédrale d'Orvieto en 1499. On n'a jamais dépassé la vivante énergie de ces interprétations de la figure humaine, que Michel-Ange devait s'assimiler plus tard et reprendre, en leur ajoutant l'autorité de sa puissante synthèse. Il faut comparer toutes ces reproductions de fresques faites dans les dernières années du quinzième siècle pour se rendre compte du degré, si proche de la maturité, auquel était parvenu la peinture monumentale, dont tous les plus beaux effets avaient déjà été longuement élaborés. La *Vendange* de Benozzo Gozzoli, au Campo-Santo de Pise, la *Calommie* de Sandro Botticelli, la *Sainte Catherine* de Luini, appartiennent à un art qui sait déjà pénétrer, par l'imitation, les secrets de la nature et qui la dépasse dans ses inventions.

Ce que M. Mantz a fait pour l'ensemble de son histoire, il le fait aussi pour les grandes individualités dont il nous explique les développements graduels. Dans la *Sainte Famille* du Musée des Offices, peinte avant le fameux carton de la *Guerre de Pise*, dans la *Vierge* inachevée dite *de Manchester*, on voit le génie de Michel-Ange aux prises avec les dimensions restreintes et la vraisemblance d'aspect qu'exige le tableau à l'huile, et l'on comprend qu'il n'ait que rarement consenti à s'y soumettre. Une seule figure monumentale, la Sibylle Delphique, suffit à indiquer l'élan vers la grandeur de ce génie qui, agrandissant

tout ce qu'il touche, dépasse toujours les limites matérielles qu'il s'est volontairement imposées. C'est pour lui surtout que la dimension n'existe pas : dans un dessin grand de quelques pouces il reste toujours gigantesque, et entre tous les artistes, c'est le seul.

Autant Michel-Ange porte silencieusement le fardeau de son génie, autant Raphaël marche dans la vie heureuse, comme tout entouré d'effluves de lumière et d'amour. C'est surtout le côté sympathique et tendre de son immense talent que M. Mantz a voulu faire ressortir; ainsi que nous le faisons, il renvoie à la très belle biographie publiée par M. Charles Clément les lecteurs curieux de suivre dans le détail les nombreux travaux du grand peintre d'Urbin. Charles Blanc et Théophile Gautier sont aussi présents dans ce livre par les fragments de descriptions que l'auteur leur emprunte, et c'est justice. Nous touchons au moment où les commentaires poétiques sur les œuvres des grands maîtres auront été faits par ces voix éloquentes de telle manière qu'il ne restera plus à la critique d'art, sous peine de redites inutiles et affaiblies, que le champ de l'histoire générale à explorer, et l'investigation, plus attentive et plus sincère à poursuivre, de tous les faits intimes de la vie des grands artistes. On les a loués aussi bien et autant que possible, il faut maintenant les mieux faire connaître.

L'ouvrage de M. Mantz n'est point fait, comme tant d'autres, à l'aide d'ingénieuses compilations. Sa part personnelle de recherches, soit sur les lieux, soit dans les travaux de critique et d'histoire de date toute récente, est considérable. Chez lui l'historien philosophe et poète est doublé d'un érudit consciencieux et bien renseigné. Nous citerions nombre de détails inédits qu'on ne s'attend pas d'ordinaire à trouver dans un ouvrage qu'on pourrait croire être de pure éloquence. Ainsi, à propos de Bartolommeo Vivarini, un des pères, au milieu du quinzième siècle, de l'école vénitienne, l'auteur nous indique une peinture de ce maître, saint Jean de Capistran tenant un étendard, dans les salles non cataloguées des peintures

de l'ancien musée Campana, au Louvre. On trouve donc ici réunis et les fruits de l'observation directe et le classement méthodique des œuvres et des artistes, sans que la narration générale cesse d'être savamment conduite et chaleureusement soutenue.

Lorsqu'on pense à la difficulté qu'on éprouve de réunir, à l'aide de divers ouvrages, le simple canevas des faits qui sont exposés ici, on éprouve un sentiment de reconnaissance pour l'écrivain qui, dans des limites assez restreintes, a pu non-seulement condenser tout ce qu'il est indispensable de savoir sur la peinture italienne, mais encore de l'avoir su faire avec tant de bonheur et de clarté. Les éditeurs n'ont rien ménagé pour tenir leurs illustrations à la hauteur du texte, et c'est un vrai plaisir que de feuilleter cette galerie réduite, qui fait revivre le souvenir de tant d'œuvres magistrales et d'un effort poursuivi pendant si longtemps par ces générations d'artistes entraînées tout entières à la recherche du beau.

Des cycles semblables se reproduiront-ils dans l'histoire de l'humanité? A sentir parmi nous le besoin dévorant de connaître, à sonder les horizons sans fin que la science nous ouvre, à interroger nos consciences qui repoussent la douleur, acceptée autrefois comme expiation, et qui méprisent la jouissance comme fin suprême et fantôme du bonheur : à voir les fatigués de résignation, les affamés de justice et de vérité quand même, on se demande si les sources de l'illusion et de la poésie visible dans les œuvres d'art ne vont pas se tarir et si le passé n'est pas bien mort pour un monde plus viril où doit apparaître un idéal nouveau.

Quoi qu'il en soit, la lecture du livre de M. Mantz est saine à l'esprit et au cœur, et nous sentons qu'en l'achevant il a éprouvé la satisfaction d'avoir accompli une tâche utile et féconde. C'est ainsi qu'il prend congé du lecteur : « Considérée dans son ensemble l'histoire de la peinture italienne est un des plus grands spectacles que le génie ait offert au monde... le foyer qu'ont allumé ces vaillants artistes a été un phare

éclatant, et nous sentons encore aujourd'hui les rayonnements de sa chaleur et de sa lumière. Remercions donc l'Italie pour ce qu'elle nous a donné; gardons le culte des maîtres victorieux; interrogeons sans nous lasser leurs œuvres viriles. Nulle fréquentation ne saurait être plus salutaire. Il y a une sorte de joie saine, et comme un agrandissement de l'esprit dans l'étude de cet art merveilleux qui demeure la consolation de l'histoire et sa fête éternelle. »

J. Grangedor.

LE ROMAN DE PRUD'HON

A M. EUDOXE MARCILLE

MONSIEUR,

ENIR vous parler de Prud'hon, vous qui, par un privilége réservé à votre famille, avez été son disciple, son propagateur, semble chose téméraire. Toutefois, en présence de l'intéressant travail de M. Charles Clément, je crois devoir insister sur une particularité de la vie de Prud'hon que son biographe, si consciencieux d'ailleurs, a laissée dans l'ombre.

Il semble inutile de prime abord, à la gloire et à la mémoire de Prud'hon, que l'on soit initié aux émotions les plus délicates de ce grand artiste. Cependant rien ne paraît indifférent quand il s'agit d'une semblable individualité, surtout alors que le génie et la sensibilité sont en lui aussi étroitement solidaires, et de Prud'hon plus que de tout autre, on pourrait dire en variant l'axiome de Buffon : Le style c'est l'homme; le cœur c'est le génie.

M. Clément, dans le travail qu'il vous dédie, monsieur, nous dit que Prud'hon arriva à Paris en 1780, envoyé par les États de Bourgogne et par M. de Joursanvault ; qu'il y resta trois ans

avant d'aller à Rome; et M. Clément se pose cette question :

« Prud'hon nous paraît être resté trois ans à Paris. Que fit-il « pendant ce temps? Nous l'ignorons presque complètement. »

Je n'ai pas la prétention de vous présenter un journal de Prud'hon, mais je crois pouvoir rétablir quelque peu sa vie intime et quelques-uns de ses travaux pendant cette période de temps; c'est à l'aide de ses lettres et de souvenirs très présents de mon enfance que je reconstitue cette lacune.

J'ai été élevé au milieu de la famille Fauconnier, et, tout enfant, j'ai reçu comme traditions et conversations du foyer les faits très exacts que je vais vous signaler. Ils sont au milieu de la vie agitée et toujours difficile de Prud'hon, une page douce et passionnée d'un roman de sa jeunesse. Les lettres de Prud'hon à M. Fauconnier le père, que M. Clément réédite, et que mon ami M. Pelée vous a communiquées, seront le fil conducteur de cet épisode.

Prud'hon et Naigeon furent envoyés à Paris en 1780, par les États de Bourgogne, pour se perfectionner dans leurs études et se faire recevoir comme élèves à l'Académie de peinture de Paris. Après s'être présentés à G. Wille, peintre et graveur fort célèbre en ce temps, sur une lettre de M. de Joursanvault, amateur bourguignon, Prud'hon vint se loger rue du Bac, près de l'hôtel Valbelle, « maison de M. Louvier, porte cochère entre un marchand de vins et un sellier, » c'est ainsi que Prud'hon précise cette adresse dans un temps ou les numéros n'étaient pas inventés. Plus tard cette maison porta le numéro 53. Prud'hon avait alors vingt ans, était marié depuis trois ans, était père d'un enfant; mais de ceci il ne sonna mot. Il se lia avec M. Fauconnier, qui habitait déjà cette maison.

La famille était composée de M. Jean-Baptiste-Raphaël Fauconnier, entrepreneur de broderies; de sa femme, Mme Fauconnier, née Anne-Louise Simon, excellente personne que j'ai parfaitement connue, et qui, pendant que son mari s'enthousiasmait à la philosophie de Jean-Jacques, fournissait la cour et la noblesse des splendides toilettes de dentelles dont les portraits

du temps nous ont conservé les magnificences; de Mme Simon, mère de Mme Fauconnier, veuve de M. Simon, maître charpentier, et de Mlles Nanette et Marie, sœurs de M. Fauconnier.

Mlle Marie avait dix-huit ans et était fort jolie, sa physionomie régulière et fine était pétillante de grâce et de malice.

Prud'hon, qui n'aimait pas à demi, se laissa doucement aller à une attraction qui devint de jour en jour plus séduisante. Prud'hon était jeune; ce n'était pas un joli garçon, mais c'était peut-être plus; doux, prévenant, très bien élevé, et comme on le disait alors, il avait « un cœur sensible; » son visage respirait en même temps la candeur de la jeunesse et cette bonne confiance bourguignonne qui n'appartient qu'aux natures honnêtes. Sa miniature, qu'il fit pour M. Fauconnier, peut-être plutôt pour Mlle Marie, nous le représente à vingt ans, le teint frais et légèrement coloré, les yeux d'un gris limpide comme ceux d'un enfant, le front placide et les cheveux blonds un peu poudrés, la bouche souriante et voluptueuse.

Prud'hon trouva dans cette famille de bourgeois aisés l'accueil le plus franc, le plus secourable, et se laissa aller à toute l'imprévoyance de sa nature, subissant le charme sans avoir le courage de le secouer.

Mlle Marie Fauconnier adorait les enfants et en était sans cesse entourée. Elle se faisait maîtresse d'école, directrice des jeux, petite maman, et comme les natures expansives et tendres s'était formée, à dix-huit ans, une cour de bambins. C'était, avec la grâce et l'inattendu de la Parisienne, la Charlotte de Werther en action, tout entière à la fantaisie de ses petits tyrans. Pour qui connaît l'œuvre de Prud'hon on sait quelle importance l'enfance a pris dans ses créations. Qui sait si ces deux charmantes compositions du peintre rendues si populaires par la gravure : *les Enfants jouant avec des lapins*, et son pendant : *les Enfants caressant des petits chiens*, n'ont pas été inspirées par les compagnons de sa jeune amie (1) ? Toujours est-il que ces

(1) Toutes deux gravées par Roger sous ce titre : *Mange, mon petit, mange*, et *Oh ! les jolis petits chiens!*

deux gravures, ainsi que celles de l'Amour, *le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser*, et *l'Amour réduit à la raison,* compositions de Prud'hon gravées par Copia, étaient conservées dans la famille comme ayant été possédées par Mlle Marie, et que nous les y avons toujours vues.

La maison où demeurait M. Fauconnier avait pour locataires deux autres amis que Prud'hon n'oublie pas dans ses lettres. Il est permis, aujourd'hui que les années ont jeté leur voile sur ces souvenirs, de sourire sur les noms des familiers de Prud'hon, l'un Sylvain, l'autre Chamuffin! Ne semble-t-il pas que le peintre des faunes, des bocages, ami des chiens et des chats, ait évoqué ces personnages quasi-prédestinés. Je n'ai pas connu Chamuffin, mais j'ai vu bien souvent M. Sylvain, beau et bon vieillard qui avait conservé les traits des hommes solides et résistants de la Constituante, que Prud'hon devait aimer comme l'expression d'une âme juste et impassible.

C'était le temps, en 1780, où les idées de la révolution commençaient à fermenter; Louis XVI allait tenter, avec Turgot, l'épreuve des assemblées provinciales et le retour aux églogues de la politique pastorale. Toute l'inexpérience du siècle se portait aux utopies de l'abbé de St-Pierre, et entrait avec témérité dans ce grand inconnu qui devint bientôt la terrible bataille du passé avec l'avenir. M. Fauconnier et Prud'hon étaient enthousiastes de la guerre d'Amérique, des réformes de Louis XVI; ils s'enflammaient à toutes les idées des Encyclopédistes et passaient des soirées ensemble à deviser sur les destinées du pays.

Quand plus tard Prud'hon revint de Rome à Paris, on le vit aller aux Jacobins, aux Cordeliers, avec ses amis, et se passionner pour les réputations du jour. Je me rappelle très bien même avoir entendu dire dans la famille Fauconnier que Robespierre fut, au temps de la Législative, alors qu'il défendait la Constitution monarchique et démocratique enfantée par la Constituante, un des orateurs que Prud'hon aimait à entendre, et que le soir les deux amis revenaient au milieu de la famille, fort exaltés par l'éloquence de l'Incorruptible.

On sait du reste que Prud'hon fut un irréconciliable avec notre vieille race monarchique. Républicain d'abord, on le voit faire un superbe dessin de *la Liberté*, gravé par Copia, ayant pour légende : « Elle a renversé l'hydre de la tyrannie et brisé le joug du despotisme. » Puis un autre très important, gravé par le même artiste, qui nous donne en trois scènes les allégories les plus techniques sur les bienfaits de l'ère de l'Égalité et de la Fraternité ; il a pour titre : *Constitution française, fondée par la Sagesse, sur les bases immuables des droits de l'homme et les devoirs du citoyen.*

Ses fils Eudamidas et Philopœmen, nés en 1793 et 1795, et leur refus à tous deux de servir les Bourbons à leur retour en 1815, refus ordonné par leur père, font suffisamment voir que si Prud'hon s'était un peu refroidi en 1815 dans son amour pour la Révolution, il n'entendait pas que ses enfants prêtassent serment à la légitimité.

Je reviens au roman de Prud'hon.

Son goût pour Mlle Marie Fauconnier n'est point une hypothèse ni un rêve; je ne dirai pas que Prud'hon outrepassa les bienséances et qu'il s'en ouvrit franchement à celle qui l'attirait invinciblement; il était trop honnête homme pour donner à une jeune fille des espérances qui ne pouvaient se réaliser; mais li s'oublia dans cette affection, et ce qui est avéré et prouvé, c'est que Prud'hon eut pour Marie une de ces amitiés qui, chez les jeunes gens de dix-huit et vingt ans, dégénèrent vite en tendresse et de tendresse en amour. La fraternité entre deux jeunes cœurs de cet âge opère facilement sa métamorphose ; l'attachement des frères et amies n'est pas long à se retrouver aussi désintéressé que celui de Daphnis et de Chloé.

Ce qui est certain, c'est que Prud'hon ne parla pas de son mariage, de sa paternité, et qu'il laissa la famille Fauconnier et Mlle Marie supposer tout naturellement qu'un homme de vingt ans, pauvre, artiste, en quête de sa fortune, et aussi réservé sur son existence antiparisienne, était complètement libre. Prud'hon, il faut le croire, se trouvait déjà malheureux de s'être uni

avec la femme qui devait être pour lui un sujet de répulsion et dedésespoir (1).

M. de Joursanvault nous le représente du reste comme un *enfant* incapable de « dérèglement par lui-même, mais qui, s'il y « est conduit, peut y être extrême et courir à la débauche avec « moins de plaisir qu'au travail, mais avec autant de docilité.

« Il travaille avec ardeur, mais il faut qu'on lui dise de tra- « vailler... Prud'hon cependant peut tomber dans le précipice le « plus affreux, et des sociétés qu'il se fera à Paris dépend le « bonheur ou le malheur de sa vie. » M. Joursanvault était peut-être exagéré dans ses appréciations, mais il jugeait Prud'hon comme un esprit facile aux entraînements.

La connaissance de la famille Fauconnier fut donc pour lui un bonheur auquel Prud'hon rendit toujours justice et qu'il dut considérer comme un hasard providentiel.

Ce que fit Prud'hon près de Mlle Marie ! Il fit ce que font tous les honnêtes amoureux, il flâna beaucoup, fut fort assidu, fort aimable, très prodigue de paroles inflammables, très attentionné, et aussi tendre que pouvait l'être le plus tendre des artistes. Son œuvre dit asssez ce que pouvait être Prud'hon près d'une femme qu'il aimait.

Ce qu'il fit en sa chambrette de la rue du Bac, pour ses amis, je vais vous le dire :

Il fit d'abord un très beau portrait, de grandeur nature, de la belle-mère de M. Fauconnier, Mme Catherine Dombierre, femme de M. Simon, maître charpentier. La peinture existe, je l'ai toujours vue et je la trouve toujours plus admirable. C'est une dame âgée d'environ soixante ans, couverte d'une mante de soie grise bordée de cygne, ayant sur la tête un fichu qui recou-

(1) C'est en 1787 que nous voyons Prud'hon écrire de Rome à Devoge : « J'ai une femme et un fils qui souffrent dans la misère et qui n'attendent qu'après moi pour les en tirer ; quoique, à beaucoup près, je ne trouve point mal d'être éloigné de la première, *accause* de son caractère qui n'est guère compatible avec le mien, cependant je leur dois un sort à l'un et à l'autre ; et il ne seroit déjà que trop temps d'y penser.

(Lettre du 28 août 1787).

vre entièrement sa coiffe, dont on ne voit que les bords dentelés. Prud'hon à ce moment n'avait pas encore été subjugué par Corrége et surtout par Léonard de Vinci, « mon maître, mon « héros, le père, le prince de tous les peintres » disait Prud'hon. Et c'est en cela que cette œuvre est à étudier, car elle ne procède que de Prud'hon lui-même, plein de religion devant la nature.

L'aspect général a quelque souvenir du mode argentin de Greuze, mais le caractère est autrement imposant, et il se présente sous l'aspect le plus perçant et le plus vénérable. Rien de mièvre, de faux théâtral comme dans les peintures de Greuze. C'est une belle effigie de grand'mère, reproduite avec la volonté d'être sincère et de laisser à des amis les traits saillants du type de leur aïeule. Ce portrait pourrait être placé entre la gravité d'un Philippe de Champagne et le charme d'un Van Dyck; il ne faiblirait pas, tant le sens moral y est développé. C'est là une ancêtre de la plus noble race, qui semble, du fond des ans, tenir ses descendants sous l'égide de son regard.

Il fit ensuite deux jolis tableaux de chevalet en largeur. Le premier est un intérieur de grange où dorment des paysans, tandis que sur le premier plan un jeune villageois caresse effrontément une jeune fille qui le repousse; au second plan un autre personnage applique un vigoureux coup de main sur le dos... inférieur d'un homme penché à une fenêtre.

Le second tableau représente une jeune fille habillée de blanc, entraînée et tourmentée par un groupe de marmots qui tirent sa robe et son tablier. C'est là, tout entière, une composition inspirée par Mlle Marie Fauconnier. La physionomie assez vague du visage en rappelle les traits, il est signé *Prudon*, sans *h*.

L'intérieur de grange est un tableau bien terminé, un peu sec, où la manière de Greuze combat le génie familier de Prud'hon; on le retrouve cependant sous l'aspect de certaines figures et surtout sous l'harmonie profonde et déjà savante de l'intérieur, qui annonce le peintre des clairvoyances dans les masses obscures. Le sujet a de l'analogie avec le joli dessin qu'il fit un peu

plus tard de *la Laitière* (1); c'est le même mouvement dans le groupe des jeunes villageois. Ce tableau est signé *Prudhon* ou *Prudon*, mais l'apostrophe en est absente.

La jeune fille entourée d'enfants est moins achevée, mais le tableau a infiniment plus de charmes. Prud'hon s'y reconnaît à l'instant dans l'attitude ingénue du principal personnage, le naturel des enfants, le flou du pinceau, la tonalité grise et chatoyante qu'il développa plus tard avec tant d'art, et enfin dans les belles ombres douces et mélancoliques qui furent un des dons les plus souverains de son talent.

Prud'hon peignit en outre une jeune femme se baignant dans l'eau d'une fontaine qui jaillit d'un bosquet au fond duquel apparaît une construction rustique en rocaille. Ce tableau en hauteur est très soigné, très terminé. L'artiste s'y montre harmoniste supérieur à tout ce qui se faisait en ce temps; la figure est nettement dessinée, grassement peinte et dans une attitude chaste dont Prud'hon ne se départira jamais. Le tableau est signé *Prudon*.

Vient ensuite un portrait noir, au crayon, de Mlle Marie Fauconnier, coiffée en petit bonnet à la paysanne; sa figure est vive, malicieuse et riante; l'ensemble est très serré de dessin et d'une exécution qui annonce le Prud'hon de l'avenir.

Il donna pour pendant à ce portrait le visage d'une jolie marchande de modes, aux traits réguliers comme ceux d'un buste grec, le sein découvert, la tête nue, la bouche et les yeux souriant à demi, et, comme par une prescience du goût futur de l'artiste, il évoqua en elle une expression toute léonardienne qui en ferait une Joconde de la rue du Bac.

Il fit ensuite un joli dessin à la plume, rehaussé d'aquarelle : *l'Amour qui dresse un autel à l'Amitié!* Que dis-je, l'Amour? ce n'est peut-être ici que la Fraternité; mais cependant le personnage qui dépose un cœur sur l'autel a tout l'extérieur

(1) Ce dessin, gravé par Villerey, a aussi pour titre : *l'Innocence et l'Amour*.

du dieu Eros; il en a même la flèche, avec laquelle il vient de graver le chiffre M. F. Ce dessin il l'offrit à Marie, après avoir tracé la légende laconique *P. P. Prudon, inv. et delin.*

A un autre moment il offrit à son ami un dessin à la plume qui paraît être le sujet d'*Une Famille heureuse*, et que possède encore M. Ed. Fauconnier. C'était sans doute une scène de l'intérieur où il avait été si bien accueilli, qu'il aimait à se rappeler au temps où plus tard il fit sa *Famille malheureuse.*

Je vois encore une jolie miniature d'un homme jeune et pâle, en perruque poudrée et en habit gris, tête grave comme celle des philosophes de l'école politique de ce temps, que Prud'hon dut étudier avec la plus grande attention. Nous disions entre nous que c'était Chamuffin, mais nous n'en avions aucune preuve, et ce pourrait être aussi bien un de ces précoces penseurs qui poussèrent au mouvement de 1789.

Enfin deux ravissantes miniatures, portraits de M. Fauconnier et de sa sœur Marie, toutes deux liées par un filet d'or.

Ces deux précieux ouvrages sont exécutés avec le soin le plus minutieux, avec l'observation la plus nette, et on peut dire avec amour. Déjà Prud'hon accuse ce qu'il trouvera plus tard avec tant d'éloquence, le sens méditatif de l'homme et la coquetterie innée de la femme. Le frère, en perruque poudrée, en habit violet à bouton d'acier, en jabot de dentelle, a sous son regard voilé la physionomie mordante et scrutatrice. Quant à la sœur, elle y est rendue avec tout l'attrait qui la caractérisait; l'œil très franc et très doux, la bouche souriante, et une physionomie qui ne manque pas de puissance. Le costume n'est qu'un caprice de pinceau, mais il y est improvisé en un chiffonnage charmant. Prud'hon s'y joue en maître avec toutes les gammes les plus délicates des roses, des gris et des blancs.

Enfin je retrouve un portrait de Prud'hon, peint par lui-même, en miniature, pour l'offrir à qui? A son ami ou à son amie? Je ne sais auquel des deux, mais je penche à croire que s'il le donna à M. Fauconnier, c'est qu'il songeait que sa sœur ne

serait pas mécontente de cette attention, et qu'elle ne manquerait pas de le considérer à ses moments de solitude.

Ce dernier ouvrage est si imperturbablement exécuté, si assuré dans son caractère et sa touche, qu'on pourrait le croire de l'époque postérieuse à 1783. Peut-être fut-il donné à ses amis au retour de Rome; je n'oserais préciser la date de son exécution, de peur de contredire les souvenirs de la famille, qui la fixent à son premier voyage à Paris.

Que fit encore Prud'hon? D'autres mignonnes miniatures dont une m'a été donnée par Mme Pelée, fille de M. Fauconnier; portrait d'une jeune et jolie femme en corsage rouge, coiffée de la haute architecture à cérémonie, fin visage, peinte, comme toujours, sous l'attrait le plus séduisant.

Je retrouve enfin le motif, à la mine de plomb, d'une gravure qu'il exécuta lui-même pour un livre d'*Héloïse et d'Abeilard,* curieuse composition où les deux personnages, en costume à la Henri IV, en crevés à l'espagnole, se livrent à une conversation amoureuse autour d'un guéridon et dans un intérieur de l'époque pompadourienne.

Voilà ce qu'à ma connaissance fit Prud'hon près de ses amis Fauconnier; car c'est de Dijon, en 1784, qu'il leur adressa ces deux beaux dessins, sur papier gris, de l'*Amour* et *Psyché,* qu'il offrit à son ami de Paris en le priant de lui faire connaître la mesure de ses cadres (1), belles compositions, pleines de grâce, annonçant déjà le grand savoir de Prud'hon et la plénitude de son modelé. Si vous voulez, monsieur, pousser vos recherches jusque dans l'intérieur des familles, vous y retrouverez de nombreuses miniatures; car Prud'hon, déjà fort habile dans ce genre de peinture, trouvait à ce travail certaines ressources dont il avait grand besoin. Il me souvient avoir entendu dire par Mme Fauconnier que Prud'homme, ainsi qu'elle le nommait, en avait exécuté souvent en sa présence, et qu'il était déjà recherché pour son talent de miniaturiste. Au

(1) Lettre de Dijon publiée par M. Ch. Clément.

reste, Prud'hon commençait à s'exercer à tout et se prêtait à toutes les commandes pour gagner l'existence difficile de sa famille. Entre ses études à l'Académie de peinture, où il dessinait avec un goût exquis les figures vivantes qu'il excella plus tard à modeler sur ce papier gris bleu que vous connaissez, Prud'hon pouvait être copiste, metteur en place pour la gravure, graveur lui-même, dessinateur de lettres moulées, de broderies, d'adresses et de tout ce qui concernait son état. Dès 1780 il préludait, par des travaux modestes et restés inconnus, à ceux qu'il exécuta pour les éditeurs en gravure, les marchandes du Palais-Royal, de 1792 à 1800. Il a fait aussi des portraits à l'huile en buste pendant son premier séjour à Paris, mais il est plus difficile de les reconnaître, parce que son style n'est encore que celui d'un homme qui tâtonne et qui étant, trop exclusivement lui-même, ne fournit aux connaisseurs que des marques vagues de constatation. Le portrait de Mme Simon appartenant à mon ami A. Pelée pourrait être un point de départ de comparaison, car il est authentique et n'a point, depuis quatre-vingt-dix ans, sorti de la famille.

Prud'hon était-il amoureux, où n'était-il que fixé plus près de Marie que des autres personnes composant cette hospitalière famille ?

Je ne veux, pour édifier les « âmes sensibles » auxquelles Prud'hon semble se rattacher par la curieuse manière de son style épistolaire, que citer les passages qui ont trait à son affection. On verra qu'un jeune homme de vingt ans, aussi tendre que Prud'hon, quand il laisse à ses paroles le soin de peindre les agitations de son cœur, est impuissant à en cacher les secrets.

Je cite textuellement ces curieux passages, qu'on croirait empruntés aux explosions sentimentales de Diderot et aux gémissements de Saint-Preux.

Lettre de Dijon, du 28 novembre 1783.

« Venons maintenant à ce qui se passe au dedans de moi. Éloigné des « personnes qu'une douce amitié rendait chères à mon cœur, mon

« existence ne me semble plus qu'un rêve pénible dont je voudrais « m'efforcer de sortir si l'illusion pouvait, pour un moment tenir, la place « de la réalité. Eh ! mon ami, faut-il avoir une âme sensible pour « n'éprouver que des sensations douloureuses ? Livré à moi-même, je « me retrace vivement la vie heureuse que je goûtais avec vous ; mais il « ne me reste que le regret d'être hors de la portée d'en jouir encore. Et « vous, aimable demoiselle, dont la douce amitié semait de fleurs les « jours épineux de ma vie, les charmes de votre amitié n'apporteront plus « de soulagement à ma détresse. La sérénité ne trouvera plus à séjourner « dans mon âme, et le poison de l'ennui me minera tout à son aise. C'est « que, encore dans ces jours cruels, tout ajoute à ma mélancolie. Si je « fouille au dedans de moi, je n'y trouve qu'un vide affreux. Si j'envisage « ma situation présente, toutes les idées d'honneurs, de fortune et de « gloire disparaissent et deviennent chimériques à mes yeux. Eh ! mon « aimable demoiselle et amie, un instant de votre présence dissiperait « bientôt les sombres vapeurs et rendrait le calme à mon esprit agité, car « l'amitié est aux âmes sensibles un aliment qui purge l'âme de ses « faiblesses et la fait sortir de cet abattement où l'ennui la plonge lors- « qu'elle se trouve dénuée des secours de cette même amitié..... »

Puis, dans une autre lettre écrite de Dijon, il dit encore : « Ah ! mon ami, « quant à mon bonheur, je ne puis être heureux que parmi vous. Mon « sensible cœur ne peut se faire à être cruellement séparé de ce qui lui est « cher : seul, isolé, il soupire continuellement après de trop aimables « objets de sa tendresse. Hélas ! il est condamné, je crois, à soupirer encore « longtemps. Adieu, mon ami, puissent les sources du bonheur vous être « plus ouvertes qu'à moi..... Marquez-moi au juste les grandeurs et « largeurs des cadres que vous avez. Il est inutile de vous dire le plaisir « que j'aurai à en remplir le vide et avec quelle affection j'y travaillerai. »

Prud'hon alla à Rome, comme on le sait, après avoir remporté le prix proposé par les États de Bourgogne ; il y écrivit les lettres que cite M. Clément et celles que je vous ai communiquées, monsieur, et que je vous laisse le plaisir de publier pour la première fois. Remarquez qu'il n'y est jamais question ni de sa femme ni de son enfant. De retour à Paris, il revit son ami Fauconnier, et lui parla enfin de sa famille, car il y arrivait avec sa femme.

Là ils se brouillèrent. Quelle en fut la cause ? M. Fauconnier disait que c'était à propos d'un enfant qui lui était né. Prud'hon avait prié son ami d'en être le parrain, et il dut s'excuser ensuite

de lui avoir demandé ce service, forcé qu'il fut d'offrir cet honneur à une autre personne.

Quoi qu'il en soit, leur amitié se refroidit sans qu'il y eût explication positive, et on ne se revit plus.

Quant à Mlle Marie Fauconnier, elle fut fort surprise de l'état civil de Prud'hon, mais sa bonté ne lui reprocha son mystère matrimonial que par ces indulgentes paroles : « Voyez-vous ce Prud'hon qui ne m'avait jamais dit qu'il était marié. »

Mlle Marie avait reçu de Prud'hon une lettre par l'entremise de son frère. Il en est question dans celle adressée de Dijon à M. Fauconnier : « Vous remettrez, s'il vous plaît, la lettre ci-jointe à mademoiselle votre sœur, que vous embrasserez pour moi, » écrit Prud'hon. Mais cette lettre ne nous est pas parvenue avec celles adressées à son frère. La jeune fille ne la confia à personne. Ce précieux document qui aurait peut-être été pour nous le signe de leurs deux cœurs, aura été perdu ou détruit par la jeune fille elle-même dans les temps plus apaisés de sa vie.

Pour bien des gens cette affinité paraîtra indécise et toute innocente, elle peut sembler, à ceux qui s'y appesantiront pour la première fois, comme un dessin vague et à peine estompé que le temps a dévoré de sa lumière. Sans doute cette liaison n'a ni l'importance ni le sérieux de celle qui l'unit plus tard à la malheureuse Mlle Mayer, mais elle n'en a pas le dénoûment tragique, les phases lamentables, les crises continues et le quasi-remords; elle reste dans l'existence juvénile du peintre des idylles et des sérénités antiques, comme un rêve de jeunesse, une conversation que Daphnis tenait à Chloé: «Emmi les bois et au soir, cherchant en soi-même que c'étoist d'amour dont il sentoist le feu, et si n'en pouvoist trouver le nom. »

Ce ne fut qu'une douce intimité, une attraction que deux jeunes cœurs n'osèrent ni se traduire ni s'avouer peut-être, mais ce mystère n'en est que plus touchant, et c'est à cause de cette réserve que dans son existence pénible, inquiète et nerveuse, Prud'hon dut souvent y songer comme au plus doux chapitre

du roman de sa vie. Prud'hon se souvenait sans doute du chant de la Vénétie :

Il n'est rien sur la terre
De peine plus amère
Qu'un souvenir de notre temps prospère
Dans la misère.

Pour finir ce roman, on se demandera ce que devint Mlle Marie? Elle resta toute sa vie près de son frère, ne se maria jamais et suppléa au vide de la maternité par une existence toute consacrée aux enfants de sa famille et du voisinage, qu'elle se plaisait à faire jouer sans cesse et à faire apprendre à lire dans « la Civilité puérile et honnête. »

ALFRED SENSIER.

LES RESTAURATIONS D'AMBOISE

Les générations se suivent et ne se ressemblent pas. Si l'activité des unes est merveilleuse, la sottise des autres, en revanche, est inconcevable. Qui rendra, hélas! à notre art national toute la gloire qu'il sut répandre, à plusieurs reprises, par ses manifestations diverses, dans la plupart de nos vieilles provinces? La niaiserie pédante des académiciens emperruqués du grand siècle, les rancunes brutales des clubistes affolés de la terreur, l'ignorance des traîneurs de sabre, sous l'Empire, la prud'homie utilitaire des bourgeois enrichis, sous la monarchie de Juillet, ont tour à tour anéanti ou maltraité tous les monuments de notre passé avec une rage persistante qui rend aujourd'hui la tâche de nos restaurateurs singulièrement embarrassée et pénible.

Les souvenirs historiques les plus illustres ou les plus curieux n'ont rien protégé contre ce vandalisme chronique. Dans cette seule province de Touraine, que de ruines com-

plètes!! Le château de Richelieu? Rasé. Le château de Chanteloup? Rasé. De cette construction magnifique où l'art maniéré et charmant du dix-huitième siècle avait accumulé ses précieux ouvrages, il ne reste debout, au milieu des taillis silencieux, qu'une fausse chinoiserie, une imitation de pagode. Les matériaux n'eussent pas payé les frais de démolition; cette grave raison l'a fait épargner. Quant à la grande basilique de Saint-Martin et au manoir de Plessis-lès-Tours, s'ils ressortent jamais de terre, ils en devront ressortir de toutes pièces, ou à peu près; les destructeurs y avaient mis plus de conscience.

Les malheurs du château d'Amboise ne sont guère moins pitoyables; il fallait vraiment la sagacité audacieuse de M. Viollet-le-Duc pour concevoir, devant ces murailles délabrées, la pensée et l'espoir de réparer en partie les sottises de M. Roger-Ducos, ex-conventionnel, ex-régicide, ex-jacobin, ex-directeur, ex-consul, comte de l'Empire et vice-président du Sénat. Le château d'Amboise fit partie de la dotation magnifique octroyée par l'Empereur à son associé du 18 brumaire, qui sut bien l'en récompenser, à sa façon, en votant chaudement sa déchéance en 1814. Cet homme d'État était aussi homme d'affaires; il accepta la dotation d'Amboise comme on accepte une concession de mines. Les constructions élégantes ou grandioses élevées sur cette haute terrasse, en face du cours sinueux de la Loire, par Charlotte de Savoie et Charles VIII, Anne de Bretagne et Louis XII, François Ier et Catherine de Médicis, qui y appelèrent les artistes les plus illustres de la France et de l'Italie, furent mises en exploitation comme une carrière; la pierre sculptée par les Justes et les Columb fut débitée chez les maçons d'alentour. Les Choiseul et les Vendôme, qui l'avaient précédé, avaient, il est vrai, laissé déjà tomber plus d'un bâtiment en ruines par incurie et indifférence. Mais le sénateur procéda avec plus de méthode : pour la meilleure partie, il fit table rase ; pour le reste, il accommoda si bien les choses, brisant les colonnes, équarrissant les voûtes, rasant

les sculptures, comblant les cheminées, que dans le seul bâtiment épargné il ne resta bientôt plus trace ni d'architecture ni d'un art quelconque.

La résidence chère au savant cortége d'Anne de Bretagne n'offrit plus qu'un entassement incohérent de chambrettes triviales et de taudis mal crépis, où la famille d'Orléans, rentrée en possession de son héritage à la Restauration, n'osa ou ne sut pas porter la main. C'est dans cet état que le château fut abandonné, en 1848, à Abd-el-Kader et à sa suite, qui y restèrent internés jusqu'en 1852. La saleté se superposa à la mutilation. Un peu plus tard seulement, les fouilles pratiquées par M. Arsène Houssaye dans l'enceinte du château, à la recherche du tombeau de Léonard de Vinci, rappelèrent l'attention sur la vieille résidence des Valois, et M. Viollet-le-Duc fut chargé d'étudier le projet d'une restauration sérieuse.

Sans doute on ne peut songer à rétablir dans leur ensemble toutes les constructions groupées jadis sur cette vaste terrasse, à 40 mètres au-dessus des quais de la Loire. Le principal corps de logis, qui faisait suite au bâtiment actuel et se reliait, par une série de galeries à jour, de *loggie,* à la petite chapelle de Saint-Hubert et à la grande tour d'entrée, au couchant, l'église du chapitre, dont le pavé a été retrouvé, avec l'inscription tombale de Léonard de Vinci, et qui occupait le centre du jardin actuel, ont à jamais disparu. Le sol n'en a pas gardé de trace ; le souvenir n'en vit plus que dans la mémoire de quelques vieillards.

Restait à jeter la sonde dans les massifs de maçonnerie encore debout, à travers les murailles supplémentaires et toutes les cloisons parasites dont les Choiseul et Roger-Ducos avaient bourré l'intérieur du vieux palais. On l'a fait, et on l'a fait avec succès. Éventré sans pitié, tailladé de toutes parts, troué et percé comme un cadavre sur le marbre, après une longue autopsie, le monument a laissé enfin percer son squelette sous l'amas confus de plâtras dont il était obstrué. Les colonnades élégantes aux chapiteaux bizarres, les voûtes

légères aux nervures bigarrées, les cheminées gigantesques aux manteaux fleuronnés, les fenêtres et les portes, les rinceaux et les médaillons, commencent à révéler de tous côtés leurs lignes artistiques et à protester contre la sottise de ceux qui les mutilèrent. Vingt galetas s'étaient empilés dans la galerie des fêtes; un plus grand nombre encore dans les appartements qui suivent. Le pic a tout jeté bas, et les moulures des pilastres et des plafonds se peuvent déjà suivre de l'œil à travers les démolitions, comme des pistes interrompues. Le style des rares sculptures qui apparaissent est le style si gai, si clair, si français, des dernières années du quinzième siècle ou des premières du seizième, style très commun dans les provinces de la Loire. La petite chapelle de Saint-Hubert, dont nous avons parlé plus haut, et qui fut restaurée avec soin sous le gouvernement de Juillet, en est un spécimen élégants. Son achèvement est antérieur aux expéditions françaises en Italie ; car les comptes des entrepreneurs furent réglés en 1494. La restauration complète des bâtiments existants, jointe à cette restauration antérieure, devra donc nous donner, dans quelques années, l'état de l'architecture nationale au moment de l'invasion ultramontaine, avant la perte définitive des traditions du moyen âge.

L'une des découvertes les plus intéressantes faites dans ces fouilles est celle du grand escalier en pente douce qui permettait aux chevaux et aux voitures de monter, en tournant, dans la tour orientale aussi bien que dans la tour occidentale, jusqu'à la plate-forme du château. La tour de l'Ouest, qui domine l'entrée du château sur la ville, a de tout temps été montrée aux voyageurs dans son état primitif. Celle de l'Est, qui domine la Loire, avait été, au contraire, comblée avec les pierres des créneaux et des galeries supérieures; et, sur son faîte, Louis-Philippe se plaisait, dit-on, à déjeuner dans la rotonde vitrée qu'il y avait fait bâtir, à l'instar de la rotonde du Palais-Royal. Cette ingénieuse addition est condamnée à disparaître. Pour retrouver l'ancien escalier, si vaste et grandiose, il suffit

de retirer les énormes pierres qu'on y a précipitées pêle-mêle, comme dans un gouffre.

Si la restauration de son château entre à peine en voie d'exécution, la ville d'Amboise en peut montrer déjà une autre, fort importante et entièrement achevée, la restauration intérieure de l'église de Saint-Denis, monument grandiose du douzième siècle. M. Léopold Lobin, de Tours, en a fait les verrières. Dans l'une des chapelles latérales, on a placé le fameux *Christ au tombeau* qui ornait jadis le tombeau de Philibert Babon de Bourdaisière, dans l'église du château, et fut longtemps relégué dans la triste chapelle de Saint-Florentin. Ce groupe en terre cuite, composé de sept personnages de grandeur naturelle, est d'ordinaire attribué à Michel Columb. Rien ne prouve la justesse de cette attribution. L'œuvre est d'ailleurs très remarquable, d'un style naturel, vivant, mais on n'y saurait reconnaître, dans quelques vulgarités maladroites ou quelques imitations peu dissimulées, l'exécution si franche du sculpteur tourangeau, dont les œuvres certaines sont bien antérieures à ce monument.

A peu de distance de cette église, adossée aux collines sur lesquelles s'élève le château, on peut apercevoir aussi une construction presque entièrement nouvelle, mais dans le style du dix-septième siècle, et qui marque un emplacement sacré pour tous les artistes. C'est le petit manoir de Clos-Lucé, sur le bord de l'Amasse. François Ier en fit don à Léonard de Vinci, lorsqu'il s'installa en France, et c'est là que mourut le grand Florentin. La restauration en a été faite avec goût par son propriétaire actuel.

L'œuvre de réparation entreprise dans la résidence royale ne sera donc pas une œuvre isolée au milieu d'une ville trop moderne. Si la tâche qu'ont acceptée MM. Viollet-le-Duc et Ruprich-Robert est menée à bonne fin, comme il faut le croire, le château d'Amboise trouvera autour de lui un entourage de monuments historiques qui appelleront, comme lui, l'attention du voyageur. Les particuliers, comme de coutume, y met-

tent plus d'ardeur que l'Etat, et nous ne serions pas étonné que le château de Chenonceau, entre les mains de Mme Pelouse, achevât sa belle toilette de renaissance, tandis qu'Amboise en sera encore aux premières hésitations. Il est toujours bon d'avoir commencé, et tout vient à point à qui sait attendre.

GEORGES LAFENESTRE.

LA PEINTURE

DANS LES ÉGLISES DE PARIS

SAINT-SÉVERIN

L'ORIGINE de l'église Saint-Séverin remonte à l'an mil. Détruite entièrement par les Normands qui descendaient la Seine et dont les incursions attristèrent les dernières années de Charlemagne, l'église fut rebâtie au onzième siècle. Successivement repris, agrandi, augmenté de pièces et de morceaux pendant les treizième, quatorzième, quinzième et seizième siècles, l'édifice offre un mélange original des styles de ces différentes époques. Les trois premières travées de la nef appartiennent au treizième, toute la ceinture des chapelles ainsi que la majeure partie du grand vaisseau révèlent les quinzième et seizième. La façade occidentale n'offrait pour entrée qu'une simple baie en ogive sans aucun ornement ; en 1837, on y a transféré la décoration architecturale de la porte de l'église de Saint-Pierre-aux-Bœufs, en la Cité, qui venait d'être démolie.

La porte de Saint-Pierre-aux-Bœufs est un monument du treizième, ses vantaux en bois sculpté appartiennent au dix-septième.

L'église a la forme d'un parallélogramme terminé par une abside semi-circulaire. Il n'existe point de transept. Nous entrons par la petite porte qui s'ouvre à l'étage inférieur de la tour carrée sur l'angle nord-ouest de la façade.

Saint-Séverin compte quinze chapelles ou travées dont les peintures ont été exécutées par des artistes de l'école contemporaine.

Gagnons le collatéral droit, et nous trouvons à la première travée la chapelle des fonts baptismaux ornée de deux peintures à la cire par M. Paul Flandrin (1843) : *La prédication de Saint-Jean dans le désert* et *le Baptême du Christ dans le Jourdain*. Ces compositions sont des paysages historiques d'un beau caractère et dans lesquels passe un souffle heureux plein des souvenirs du Poussin. M. Paul Flandrin a exprimé naïvement l'origine de la foi chrétienne : les lignes du paysage simples et sévères préparent le spectateur à l'intelligence de l'idée que l'artiste a voulu rendre, et communiquent à son œuvre une sorte de recueillement religieux. On désirerait un peu plus de charme dans le coloris, mais si les tons manquent d'éclat, l'ensemble est d'une grande harmonie.

La chapelle qui suit, consacrée à saint Joachim, renferme quatre peintures de Hein (1849) : *l'Annonciation*, *l'Accouchement de sainte Anne*, *la Présentation au Temple* et *l'Éducation de la Vierge*. Il eût été difficile à l'auteur de montrer moins d'imagination et de poésie. Sa page est assurément un devoir sans faute, mais ce n'est là qu'un mérite ennuyeux et négatif ; tout en restant sage encore, il pouvait essayer un peu plus de hardiesse et d'originalité. Dans le monde des arts, de telles œuvres doivent trouver de l'accueil parce qu'elles sont certaines de ne pas éveiller l'envie.

M. Signol, dans la chapelle Saint-Joseph (1847), n'a pas craint d'aborder *le Mariage de la Vierge*. L'étude des maîtres, il

faut l'avouer, n'a pas gêné son esprit non plus que son pinceau; il a surtout fait preuve d'une indépendance absolue dans la manière de traiter la forme du corps et d'interpréter les physionomies. *La Fuite en Egypte* et *le Massacre des Innocents*, personnifié par Rachel pleurant sur ses enfants égorgés, complètent la décoration. *La Fuite en Egypte* n'est pas une œuvre de peinture pensée ni mûrie, mais c'est une chose élégante et maladive; le pinceau de M. Signol a ici la grâce d'un phthisique.

Nous avons déjà eu occasion de remarquer que M. Schnetz, fidèle au souvenir de ses premières études et de ses premiers et légitimes succès, ne se plaisait qu'en Italie. Chaque fois que, méconnaissant la spécialité de ses facultés, cet artiste a tenté une excursion en dehors du théâtre de ses premiers pas, il est demeuré inférieur à sa réputation et à lui-même. La chapelle Saint-André, qui lui est échue (1853), fournit une nouvelle preuve des faits que nous avançons. Cinq compositions ornent les murs, quatre sur les parois latérales, une au-dessus de la porte au fond : 1° *Conversion de saint André;* 2° son *Annonciation;* 3° sa *Prédication dans le désert;* 4° *Saint André est jeté en prison;* 5° son *Supplice*. Nous sommes loin ici des *Vœux à la Madone*, qui ont été la consécration de la renommée de M. Schnetz. Nous cherchons vainement quelques-unes de ces figures heureuses que l'artiste a trouvées fréquemment, et nous sommes tout désappointé en présence de ces types brutaux et lourdement rustiques.

D'un style plus élevé est la travée suivante échue à M. Biennoury (1850). La chapelle est dédiée aux deux saints Pierre et Paul. Une des six compositions qui la décorent, *le Reniement de saint Pierre,* est réussie d'une façon tout à fait remarquable et mérite de nous arrêter. C'est un tableau habilement conçu et poétiquement traité.

Dans l'aurore d'un demi-jour gris bleu, sous le portique d'un vaste palais, on voit le Christ assis, les mains liées derrière le dos; un bourreau tient en riant suspendu au-dessus de sa tête la couronne d'épines. La populace entoure le Sauveur et fait sur

lui assaut d'injures et de brutalités. Un homme, avec toutes les apparences de la peur et du remords, le menton caché dans les plis de sa robe, descend lentement l'escalier du palais. Du haut du portique un bourreau l'interpelle. A ce même moment, perché sur la balustrade, le coq chante et saint Pierre se souvient de la prédiction du maître. Cette petite scène très animée, bien mouvementée, dessinée avec soin et peinte avec finesse, fait tort aux compositions voisines du même auteur. Cependant *Saint Pierre et Saint Paul en prison* sont deux nobles figures qui témoignent des fortes études de M. Biennoury. *Saint Paul sur le chemin de Damas, Jésus remettant à saint Pierre les clefs du Paradis* et *le Ravissement des deux saints* sont des œuvres moins heureuses, moins personnelles.

La sixième travée ou chapelle Sainte-Madeleine est ornée de quatre peintures de M. Murat (1837) : *Le Christ chez Marthe et Marie*, *Madeleine dans le désert*, *Madeleine répandant des parfums sur les pieds du Christ* et *l'Apparition du Christ à la Madeleine*. M. Murat n'est pas un artiste, il connaît la forme du corps et le ton de la chair, mais il est tout à fait étranger aux lois de la composition et de l'expression. Nous savons certains papiers peints qui nous plaisent mieux que sa peinture et dénotent plus de sentiment et d'originalité.

A. DE BULLEMONT.

(*La suite prochainement.*)

NOUVELLES

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

L'exposition posthume des œuvres de Paul Huet s'est ouverte le 12 décembre au cercle de l'Union artistique, place Vendôme, n° 18. Elle fermera le 9 janvier prochain. Nous ne saurions trop recommander aux amis de l'art de visiter cette intéressante exhibition, où l'artiste convaincu de romantisme en 1830 se montrera dans toute la plénitude de son talent et de sa conscience. C'est M. René-Paul Huet, son fils, qui s'est efforcé de rassembler tous les travaux épars de son père, et qui s'en est acquitté avec le soin le plus filial.

⁂

On annonce la prochaine exposition, dans les salons d'exposition de M. Durand-Ruel, 16, rue Laffitte, de toute l'*œuvre* de M. Jules Dupré. Les amateurs qui ont collectionné les peintures de ce maître se sont empressés de communiquer tout ce qu'ils possédaient. Nous verrons donc prochainement dans la belle lumière des salons de la rue Laffitte les travaux de plus de trente années d'un grand artiste qui semblait jusqu'ici se dérober aux expositions officielles. Nous en rendrons compte très prochainement.

⁂

Le mois de février 1870 verra enfin s'accomplir la vente de M. A. Demidoff, annoncée comme une des plus importantes solennités de l'hiver. Nous y reverrons dix toiles au moins d'Eugène Delacroix, la *Françoise de Rimini* d'Ary Scheffer, et la fameuse *Jane Grey* de Paul Delaroche. Nous appréhendons un malencontreux désappointement à la vue de cette toile mélodramatique qui a surexcité jadis l'émotion des visiteurs du Sa-

lon. La mode de Delaroche est bien surannée pour l'an 1870, mais nous espérons nous dédommager par l'exhibition de bon nombre d'ouvrages toujours jeunes parce qu'ils sont toujours beaux.

On grave, dit-on, en ce moment, toute une série des plus importants, des Greuze, des Prud'hon, toute l'élite de l'école flamande et hollandaise, pour les joindre au catalogue.

Nous nous ferons un devoir de rendre compte de cette importante collection avant la vente.

THÉATRES

Le mois qui vient de s'écouler a été marqué par plusieurs représentations théâtrales d'un assez vif intérêt. Si à l'Opéra nous n'avons eu que des reprises, et si les concerts organisés par M. Littolff sur cette scène n'ont pas réussi, grâce à des embarras auxquels la question d'art est étrangère, en revanche le Théâtre-Italien a inauguré une série d'auditions musicales qui seront fort curieuses. On a débuté par un oratorio de Schumann, un peu long peut-être et pénible à suivre; on annonce le *Christophe Colomb* de M. Félicien David. En même temps on a écouté au Théâtre-Italien les débuts d'un ténor de force, M. Wachtel, et ceux d'une assez ordinaire cantatrice, la jolie Mme Sessi.

Le Théâtre-Français a livré une grande bataille, avec la pièce nouvelle de M. E. Augier, *Lions et Renards*, et, chose assez rare! l'a perdue. Qui le croirait de M. E. Augier? Cette pièce a choqué par son caractère à la fois excessif et naïf. C'est, pour parler la langue consacrée en pareil cas, une revanche, une forte revanche à prendre, et une pièce de la force de *Gabrielle* n'y suffirait plus. Une bouffonnerie de MM. Duru et Chivot, au Palais-Royal, intitulée la *Vie de château*, et qui a la prétention de peindre la high-life, à laquel les auteurs semblent tout à fait étrangers, a également peu réussi. Par contre, M. Offenbach a remporté une double victoire aux Variétés et aux Bouffes-Parisiens, avec les *Brigands* et la *Princesse de Trébizonde*, écrite en collaboration avec MM. Meilhac et Halévy, d'une part, Nuitter et Trefeu de l'autre. C'est toujours la même chose, c'est toujours de l'Offenbach; on proteste un peu, mais l'on rit. Ces deux pièces partagent les suffrages de la moderne Athènes. Les uns tiennent pour les *Brigands*, les autres pour *la Princesse*. Le cas est grave. Nous ne saurions le décider à la légère, et il ne nous reste que trop peu de place pour faire autre chose aujourd'hui que signaler les grands échecs et es succès du mois.

J. R.

B.F.

Le Rédacteur en chef, Gérant,

ERNEST FEYDEAU.

Paris. — Typographie Alcan-Lévy, rue Lafayette, 61, et passage des Deux-Sœurs.

DÉPOT LÉGAL
Seine
N° 8
1869

REVUE INTERNATIONALE

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

M. ERNEST FEYDEAU

TOME 2 — N° 2 — 15 AOUT

PARIS
EN DÉPOT CHEZ LÉON TECHENER, ÉDITEUR
Rue de l'Arbre-Sec, 52

1869

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE NUMÉRO DU 15 AOUT 1869

EXPOSITION DES ARTS INDUSTRIELS :

I. *Les Écoles de Dessin*, par M. TÉRIGNY 89

II. *Les Industries de luxe*, par M. RENÉ MÉNARD 107

III. *Le Musée rétrospectif*, par M. J. GRANGEDOR 123

IV. *Souvenirs. — Théodore Rousseau*, par M. Alfred SENSIER. . 144

V. *Les Galeries d'Amateurs. — Cabinet de M. Laurent-Richard*, par M. Henry FOUQUIER. 168

VI. *Nouvelles de l'Art et de la Curiosité*. 176

DÉPOT LÉGAL
Seine
N° 9
1869

REVUE INTERNATIONALE

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

M. ERNEST FEYDEAU

TOME 2 — N° 3 — 15 SEPTEMBRE

PARIS

EN DÉPOT CHEZ LÉON TECHENER, ÉDITEUR

Rue de l'Arbre-Sec, 52

1869

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE NUMÉRO DU 15 SEPTEMBRE 1869

I. *Un Scandale dans le monde de l'Art*, par M. E. Feydeau. 177

II. *Henri Leys*, par M. J. Raffey. 179

III. *Les Sculptures du Nouvel Opéra*, par M. Henry Fouquier. 186

IV. *Théodore Rousseau*, par M. Alfred Sensier 196

V. *La Peinture dans les Églises de Paris*, par M. A. de Bullemont 221

VI. *L'Exposition à l'École des Beaux-Arts*, par M. Grangedor. 232

VII. *Erratum*. 259

VIII. *Nouvelles* 261

DÉPOT LÉGAL
Seine
N° 10
1869

REVUE INTERNATIONALE

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

M. ERNEST FEYDEAU

TOME 2 — N° 4 — 15 OCTOBRE

PARIS

EN DÉPOT CHEZ LÉON TECHENER, ÉDITEUR

Rue de l'Arbre-Sec, 52

1869

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE NUMÉRO DU 15 SEPTEMBRE 1869

I. *Exposition internationale des Beaux-Arts, à Munich*, par M. René Ménard 165

II. *La Statue de Ponsard*, par M. Henry Fouquier 182

III. *La Peinture dans les Églises de Paris*, par M. A. de Bullemont 192

IV. *Congrès international des arts appliqués à l'Industrie*, par J. Grangedor 214

V. *Théodore Rousseau*, par M. Alfred Sensier 225

VI. *Nouvelles* 249

VII. *Théâtres* 251

DÉPOT LÉGAL
Seine
N° 11
1869

REVUE INTERNATIONALE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
IMPRIMÉS

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

M. ERNEST FEYDEAU

TOME 2 — N° 5 — 15 NOVEMBRE

PARIS
EN DÉPOT CHEZ LÉON TECHENER, EDITEUR
Rue de l'Arbre-Sec, 52

1869

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE NUMÉRO DU 15 NOVEMBRE 1869

I. *Les Galeries d'amateurs*, par M. Ernest Feydeau. 353

II. *L'Architecture contemporaine en Allemagne*, par M. René Ménard. 365

III. *Gaspard de Crayer*, par M. Alfred Michiels. 378

IV. *La Statue du Maréchal Moncey*, par M. Lucien Rigade. . 394

V. *Concours pour le prix Troyon*, par M. J. Raffey. 399

VI. *Théodore Rousseau*, par M. Alfred Sensier 403

VII. *Nouvelles* 437

VIII. *Théâtres*. 439

DÉPÔT LÉGAL
Seine
N° 12.
18..

REVUE INTERNATIONALE

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE

M. ERNEST FEYDEAU

TOME 2 — N° 6 — 15 DÉCEMBRE

PARIS
EN DÉPOT CHEZ LÉON TECHENER, EDITEUR
Rue de l'Arbre-Sec, 52

—

1869

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE NUMÉRO DU 15 DÉCEMBRE 1869

I. *Frédéric Overbeck*, par M. Henry Fouquier 441
II. *Théodore Rousseau*, par M. Alfred Sensier (suite) 454
III. *Galerie de M. Durand-Ruel*, par M. Jacques Raffey. . . 478
IV. *Les chefs-d'œuvre de la Peinture italienne*, par M. J. Grangedor. 487
V. *Le Roman de Prud'hon*, par M. Alfred Sensier. 502
VI. *Les Restaurations d'Amboise*, par M. Georges Lafenestre. 516
VII. *La Peinture dans les Eglises de Paris*, par M. A. de Bullemont 522
VIII. *Nouvelles* 526
IX. *Théâtres*. 528

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 00164396 5