

LA

GALERIE BRUYAS

MUSÉE DE MONTPELLIER

LA

GALERIE BRUYAS

PAR

ALFRED BRUYAS

Avec le concours

DES ÉCRIVAINS ET DES ARTISTES CONTEMPORAINS

INTRODUCTION

PAR

THÉOPHILE SILVESTRE



Alfred Bruyas

Phototypie Lemarcier

PARIS *timbre par erreur*
appartient au Musée Fabre
la conservation
IMPRIMERIE DE J. CLAYE

A. QUANTIN, SUCCESSEUR
RUE SAINT-BENOIT

1876



DONS

DE LA

GALERIE BRUYAS

ET DE LA

BIBLIOTHÈQUE, DITE *FONDS BRUYAS*





DON
DE LA GALERIE

EXTRAIT DU REGISTRE

DES

DÉLIBÉRATIONS DU CONSEIL MUNICIPAL

DE MONTPELLIER.

(Séance du 22 octobre 1868)

L'AN mil huit cent soixante-huit et le vingt-deux octobre, le Conseil municipal s'est réuni dans le lieu ordinaire de ses séances, sous la présidence de M. Jules Pagézy, Maire.



Étaient présents :

MM. PAGÉZY, Maire; FERRIER, BAZILLE, Adjoint; BALDY, GLAIZE, BOUISSON, HÉRAND, PEITAVIN, VAILHÉ, ESTOR, ACHILLE DURAND, RODIER, ANDUZE, LESCELLIÈRE-LAFOSSE, BRUN-FAULQUIER, REY, DE VICHET, SAINT-PIERRE.

M. le Maire fait connaître au Conseil une démarche récemment faite auprès de lui par M. A. Bruyas, qui lui a fait part de son intention de céder à la Ville sa collection de tableaux. M. le Maire a aussitôt réuni la Commission de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour lui faire part de cette heureuse nouvelle. La Commission s'est associée aux sentiments d'admiration pour les magnifiques toiles contenues dans la Galerie Bruyas, et aux sentiments de gratitude envers le généreux Donateur, exprimés par M. le Maire. La Commission a, en outre, décidé qu'il serait fait lecture au Conseil de la lettre de M. Bruyas et de la réponse que M. le Maire se propose de lui adresser, réponse dans laquelle sont si bien exprimés les sentiments de profonde reconnaissance de l'Administration et de la Cité.

M. le Maire donne lecture de la lettre de M. Bruyas et de la réponse qu'il se propose de lui adresser.

Voici ces deux lettres :

M. A. BRUYAS A M. LE MAIRE

Montpellier, le 14 septembre 1868.

Monsieur le Maire,

J'ai le bonheur de posséder divers tableaux des meilleurs peintres contemporains; et comme j'ai toujours pensé que les œuvres de génie, appartenant à la postérité, doivent sortir du domaine privé pour être livrées à l'admiration publique, je viens aujourd'hui offrir ma Galerie à la ville de Montpellier, voulant ainsi concourir, dans la mesure de mes forces, au développement du progrès artistique.

Si, dans ma collection, si laborieusement formée, je n'avais été soutenu par mon excellent père, tous mes efforts eussent été impuissants: à moi donc le pieux devoir de perpétuer le souvenir de ses largesses en demandant que ma Galerie porte son nom.

Si vous pensez que ma proposition ait chance d'être accueillie, vous m'obligerez en m'honorant d'une réponse; nous aurions ensuite à nous entendre ensemble sur la question de détail.

Agréez, je vous prie, Monsieur le Maire, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

A. BRUYAS.

M. LE MAIRE A M. BRUYAS.

Montpellier, le 27 octobre 1868

Monsieur Bruyas,

J'ai eu l'honneur de donner lecture au Conseil municipal, dans la réunion qui vient d'avoir lieu, de la lettre par laquelle vous voulez bien offrir votre Galerie de tableaux à la ville de Montpellier.

Le Conseil a entendu la lecture de cette lettre avec un sentiment profond de reconnaissance.

Votre Galerie est depuis longtemps hautement appréciée dans le monde artistique.

Elle est l'œuvre d'une intelligence élevée, d'une persévérance qui ne s'est jamais démentie et de sacrifices pécuniaires considérables, répondant à toutes les exigences. Elle présente un ensemble de chefs-d'œuvre dont notre Musée aura le droit d'être fier, au milieu des richesses dont il est en possession.

Veillez croire, Monsieur, qu'en vous disant ici que nous sentons vivement toute l'importance artistique de votre donation et que nous en sommes profondément reconnaissants, je n'exprime que faiblement les sentiments de l'Administration et du Conseil.

La délibération énonce qu'une salle sera spécialement affectée, au Musée, à votre collection, qu'elle por-

tera le nom de Galerie-Bruyas, conformément au vœu que votre piété filiale a exprimé d'une manière si touchante dans votre lettre, et que vous en serez le Conservateur pendant toute votre vie.

Je suis heureux de penser que vous voudrez bien accepter ce titre.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

J. PAGÉZY.

Après cette lecture, le Conseil, s'associant aux sentiments exprimés par l'Administration et la Commission des Beaux-Arts sur une collection qui est non-seulement une magnifique réunion d'objets d'art mais encore une œuvre d'art elle-même, par suite de la méthode et de l'harmonie qui ont présidé à l'acquisition et au classement des richesses qui la composent, prend à l'unanimité la délibération suivante :

1° La lettre de M. Bruyas et la réponse de M. le Maire seront jointes au procès-verbal;

2° La donation de M. Bruyas est acceptée; et M. le Maire est prié de transmettre à M. Bruyas les remerciements du Conseil et les sentiments de reconnaissance de la Cité;

3° Les tableaux donnés par M. Bruyas seront annexés

au Musée de la Ville, dont ils ne pourront jamais être séparés, et formeront, dans des salles séparées, une collection, sous le nom de Galerie-Bruyas;

4° M. L.-Alfred Bruyas est nommé, sa vie durant, Conservateur de la Galerie-Bruyas;

5° Après le décès de M. Bruyas, les tableaux de la Galerie seront conservés dans le même ordre qu'il leur aura assigné de son vivant, condition absolue et de rigueur, afin de conserver l'idée qui a présidé à la formation de cette collection;

6° M. le Maire est autorisé à s'entendre verbalement avec M. Bruyas sur tous les détails relatifs à cette affaire.

Et ont signé tous les membres présents.



DON
DE LA BIBLIOTHÈQUE

EXTRAIT DU REGISTRE
DES
DÉLIBÉRATIONS DU CONSEIL MUNICIPAL
DE MONTPELLIER.

(Séance du 26 juillet 1872)

L'AN mil huit cent soixante-douze et le vingt-six juillet, le Conseil municipal s'est réuni dans le lieu ordinaire de ses séances, sous la présidence de M. Laissac, second Adjoint, en l'absence de M. Léon Coste, premier Adjoint, empêché.

au Musée de la Ville, dont ils ne pourront jamais être séparés, et formeront, dans des salles séparées, une collection, sous le nom de Galerie-Bruyas;

4° M. L.-Alfred Bruyas est nommé, sa vie durant, Conservateur de la Galerie-Bruyas;

5° Après le décès de M. Bruyas, les tableaux de la Galerie seront conservés dans le même ordre qu'il leur aura assigné de son vivant, condition absolue et de rigueur, afin de conserver l'idée qui a présidé à la formation de cette collection;

6° M. le Maire est autorisé à s'entendre verbalement avec M. Bruyas sur tous les détails relatifs à cette affaire.

Et ont signé tous les membres présents.



DON
DE LA BIBLIOTHÈQUE

EXTRAIT DU REGISTRE
DES
DÉLIBÉRATIONS DU CONSEIL MUNICIPAL
DE MONTPELLIER.

(Séance du 26 juillet 1872)

L'AN mil huit cent soixante-douze et le vingt-six juillet, le Conseil municipal s'est réuni dans le lieu ordinaire de ses séances, sous la présidence de M. Laissac, second Adjoint, en l'absence de M. Léon Coste, premier Adjoint, empêché.

Étaient présents :

MM. CASTELNAU, BURRELY, DESSALLE, MALMONTET, REYNES, GALTIER, PAPPAS, CABROL, LENTHERIK, LAISSAC, FUSTER, BEAUME, ALDEBERT, MILHE, HENNEGUY, DEANDREIS, J.-B. COSTE, BONNET, GILODES, BARLET, DOMERGUE, NOUGARET, MAURIN, ROUGET, GOS, SOULAS, GIROD.

LIBERALITÉS DE M. BRUYAS.

« J'ai l'honneur, dit M. le Président, de soumettre au Conseil municipal une lettre qui m'a été adressée par M. Bruyas, faisant don à la Ville de divers ouvrages artistiques, qu'il considère comme le complément naturel de sa belle collection de tableaux; et, en outre, d'une épreuve d'artiste encadrée de l'*Hémicycle de l'École des Beaux-Arts* et d'une copie à l'huile du *Portrait de M. le baron Fabre*.

« Je me suis empressé d'écrire à M. Bruyas pour le remercier et lui annoncer que sa lettre serait mise sous les yeux du Conseil municipal, qui ne peut qu'accepter avec vive reconnaissance cette nouvelle et importante libéralité. »

M. le Président donne lecture de la lettre de M. Bruyas et de la réponse de M. le Maire :

A M. LE MAIRE

Montpellier, le 1^{er} juillet 1872.

Monsieur le Maire,

J'ai l'honneur de vous offrir, pour la Bibliothèque du Musée-Fabre, ma bibliothèque particulière, composée surtout de livres sur les Beaux-Arts, et que je considère comme le complément naturel de ma collection de tableaux que la Ville a déjà acceptée. Les livres sont contenus dans deux armoires vitrées que je comprends dans ce don.

J'y joins, également pour la Bibliothèque, une épreuve d'artiste, encadrée, de l'Hémicycle du palais des Beaux-Arts, gravée par Henriquel-Dupont, d'après Paul Delaroche, ainsi qu'une copie à l'huile du Portrait du baron Fabre.

Vous comprenez, Monsieur le Maire, combien je tiens à m'unir aux donations artistiques que la Bibliothèque de la Ville doit à la générosité du baron Fabre, et que je me fais un devoir et un honneur de continuer.

Veillez recevoir, Monsieur le Maire, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

A. BRUYAS.

RÉPONSE DE M. LE MAIRE.

Montpellier, le 3 juillet 1872.

Monsieur le Conservateur,

La ville de Montpellier vous doit un Musée spécial dont l'importance est inappréciable et qui complète magnifiquement les collections léguées par M. le baron Fabre et M. Valedéau.

Votre lettre du 1^{er} juillet courant m'annonce une libéralité nouvelle en faveur de notre Bibliothèque.

Les ouvrages qui la composent ne peuvent qu'être extrêmement précieux et présenter le plus vif intérêt, car ils ont été choisis avec la même intelligence artistique qui donne une si grande valeur à vos collections, et en font d'ailleurs le complément naturel.

Votre lettre sera mise sous les yeux du Conseil municipal, à sa première réunion.

Je viens vous prier de vouloir bien agréer, en attendant, l'expression des profonds sentiments de reconnaissance que l'Administration municipale doit naturellement éprouver.

Dans notre Bibliothèque comme dans notre Musée, votre nom, attaché à vos libéralités, restera pour perpétuer le souvenir d'un des grands Bienfaiteurs de la Cité.

Veillez, Monsieur le Conservateur, agréer l'assurance de ma considération la plus distinguée.

L. COSTE.

Le Conseil accueille avec la plus vive reconnaissance la communication de M. le Président, et vote par acclamation des remerciements à M. Bruyas.

M. Aldebert propose de nommer une Commission pour porter à M. Bruyas les remerciements votés par le Conseil.

La proposition de M. Aldebert, appuyée à l'envi par tous les Membres présents, est adoptée.

En conséquence, le Conseil déclare à l'unanimité que, « plein de gratitude pour celui que M. le Maire a si justement appelé *un des grands Bienfaiteurs de la Cité*, il s'associe vivement aux remerciements adressés par l'Administration à M. Alfred Bruyas; et il décide, en outre, qu'une Commission spéciale portera à ce généreux citoyen l'expression des sentiments du Conseil municipal de Montpellier ».

Sont nommés immédiatement pour faire partie de cette Commission : MM. LAISSAC, PAPPAS, ALDEBERT, BEAUME, CASTELNAU, DEANDREIS, HENNEGUY et LENTHERIK.

Et ont signé tous les Membres présents.

INTRODUCTION

M. Théophile Silvestre devait exposer ici le plan de ce catalogue raisonné et développer l'idée qui l'avait inspiré. Il est mort subitement laissant son œuvre presque terminée, et M. Bruyas le suivit peu de temps après. Un pieux sentiment a fait préférer la suppression totale de cette introduction à la continuation d'un travail ainsi interrompu deux fois.

Le texte même du catalogue, imprimé avant l'Introduction, suit donc avec une interruption dans la pagination.

TABLE

PEINTRES ET SCULPTEURS

ÉTUDIÉS DE LA LETTRE A A LA LETTRE G.

(ALLEMAND-GÉRARD)

ET

leurs Ouvrages décrits et commentés, du N^o 1 au N^o 95.

	Pages.
Dons de la Galerie Bruyas et de la Bibliothèque, dite <i>Fonds</i>	
<i>Bruyas</i> , documents.	7 à 18
Introduction : la Galerie Bruyas et son fondateur, idée du	
Catalogue.	19 à 80
ALLEMAND (Louis-François-Hector).	83 à 87
BARYE (Antoine-Louis).	88 à 113
BENOUVILLE (François-Léon).	114 à 118
BONINGTON (Richard-Parkes).	119 à 127
BONVIN (François).	128 à 130
BOULANGER (Louis).	131 à 134
BOURDON (Sébastien).	135 à 138
BREUGHEL (Pierre) le jeune.	139 à 141
CABANEL (Alexandre).	142 à 153
CAVELIER (Pierre-Jules).	154 à 155
COIGNARD (Louis).	156

	Pages.
COROT (Jean-Baptiste-Camille)	157 à 167
COURBET (Gustave)	168 à 196
COURT (Joseph-Désiré)	197 à 204
COUTURE (Thomas)	205 à 220
COUTURIER (Philibert-Léon)	221
DAVID (Jacques-Louis)	222 à 241
DAVID (École de)	242 à 243
DECAMPS (Alexandre-Gabriel)	244 à 269
DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène)	270 à 415
DELAROCHE (Paul)	416 à 432
DEVÉRIA (Jacques-Jean-Marie-Achille)	433 à 442
DEVÉRIA (Eugène-François-Marie-Joseph)	443 à 457
DIAZ DE LA PEÑA (Narcisso-Virgilio)	458 à 477
DIDIER (Jules)	478 à 479
DORÉ (Gustave-Paul)	480 à 481
DUTILLEUX (Henri-Joseph-Constant)	482 à 491
ESPINOS (Benoît)	492
FÉLON (Joseph)	493 à 495
FLANDRIN (Hippolyte)	496 à 506
FLANDRIN (Paul)	507 à 511
FRANÇAIS (Louis)	512 à 514
FROMENTIN (Eugène)	515 à 519
GÉRARD (François-Simon) Baron	520 à 533

CATALOGUE

DE LA

GALERIE BRUYAS



TABLEAUX

AQUARELLES, DESSINS, BRONZES, ETC.

ÉCOLE MODERNE¹

ALLEMAND (LOUIS-FRANÇOIS-HECTOR)

Né à Lyon le 5 août 1809.

— I —

Paysage.

Toile. — Hauteur. 0^m,40. — Largeur. 0^m,55.

Le soleil se couchant derrière les montagnes, noyées là-bas dans l'air chaud et vaporisé, projette ses dernières lueurs sur le tournant tranquille et profond d'une rivière, aux bords

1. Quelques Maîtres anciens figurent dans la Galerie Bruyas parmi les Maîtres modernes.

embroussaillés et plantés çà et là de quelques grands arbres. La dernière effusion lumineuse de ce beau jour d'été enveloppe les collines boisées d'un doux et transparent éclat.

Ce paysage, presque entièrement peint d'après nature, — procédé difficile, vu l'effet fugitif à cette heure du jour, et particulièrement rare chez un peintre de l'École de Lyon — est un des meilleurs tableaux de l'auteur. Par le sentiment et par l'exécution, M. Allemand rappelle à la fois quelques Hollandais et Théodore Rousseau, sans rien perdre de son originalité.

A. B.

— 2 —

Étude d'après nature.

Haut. 0^m,25. — Larg. 0^m,32.

D'un ton vrai, d'une exécution très-fine et d'une excellente qualité. Jointe ici aux divers ouvrages de l'artiste, cette étude donne en tous points la plus juste idée de son talent.

Autrefois, M. Allemand faisait chaque année le voyage de Paris, qu'il fait aujourd'hui plus rarement, et emportait ses meilleures études et ses meilleurs dessins de la saison pour les montrer à Théodore Rousseau, qui donnait toujours son avis et souvent ses éloges.

En voyant cette étude, il s'écria : « C'est curieux, comme cela me ressemble ! »

Dès lors, M. Allemand eut l'idée de réserver ce morceau à cette Galerie.

A. B.

— 3 —

Paysage.

Haut. 0^m,24. — Larg. 0^m,34.

Dessin d'après nature, site du département de l'Ain, à la plume, lavé de bistre, avec des rehauts de blanc.

A. B.

— 4 —

Vue prise de Grangeau, à Saint-Jact-sur-Loire, dessin.

Haut. 0^m,20. — Larg. 0^m,31.

Site étrange et sauvage, rapidement, nerveusement croqué. Cette vallée, où la Loire presque à sa source a creusé son lit, abonde en petits sites d'un caractère extraordinaire.

A. B.

— 5 —

Dessin d'après nature, au crayon noir.

Haut. 0^m,22. — Larg. 0^m,29.

Fait, pour ainsi dire, d'un souffle, et qui, certes, n'est pas du premier venu.

A. B.

NOTICE.

M. Allemand, peintre distingué, savant et modeste, ne s'est pas prodigué et n'a jamais mis de grelots à ses ouvrages d'un caractère simple, intime et pénétrant. « Mon art, disait-il un jour, n'est pas à grand orchestre; c'est de la peinture de chambre. » L'artiste a travaillé toute sa vie, pour son bonheur secret, en pleine nature et au grand air.

Ses habitudes retirées, son humeur peu agissante et ses ouvrages de petite dimension l'ont laissé dans une sorte de pénombre, loin des vulgarités et des brigues. Quelques connaisseurs délicats goûtent fort ses ouvrages. La presse, qui ne s'épuise pas à la recherche du mérite, les a vantés; mais M. Allemand n'a obtenu en sa vie que deux mentions honorables aux Expositions de Paris.

Que de peintres médaillés et décorés dont les tableaux seront absolument oubliés quand les siens, plus heureux, vivront sans doute, l'ayant absorbé de son vivant!

Charmé au Salon de 1859 par un paysage de M. Allemand (*les Roches de Craponne*), Alexandre Dumas écrivit :

« Si vous êtes jeune, continuez, M. Allemand; c'est très-bien; et, dans ce cas, vous pouvez faire peut-être mieux. Si vous êtes vieux, consolez-vous : beaucoup de gens, qui passent pour avoir un grand talent, n'ont pas fait et ne feront pas *les Roches de Craponne*. »

— Vous êtes un grand peintre inconnu, disaient

naguère en lui serrant la main MM. Paul Chenavard et Charles Blanc, *arcades ambo*.

M. Allemand a eu, dès 1829, et a toujours gardé la passion de la gravure à l'eau-forte; ce qui le sauverait au besoin du danger d'être mal traduit. Un des premiers résurrecteurs de l'eau-forte, il a gravé près de quatre-vingts sujets de sa composition; mais, sur ce nombre, il en a lui-même détruit au moins soixante.

Ses meilleures pièces, tenues en haute estime dans les grandes collections publiques, notamment à Paris, à Londres et à Amsterdam, sont relativement peu connues, l'auteur n'ayant voulu ni les éditer ni les mettre en vente.

M. Charles Le Blanc, de la Bibliothèque impériale, décrit cinquante eaux-fortes de M. Allemand, pages 25, 26, 27 et 28 de son *Manuel de l'Amateur d'estampes*.

A. BRUYAS.

BARYE (ANTOINE-LOUIS)

Né à Paris le 24 septembre 1796,

Élève de Bosio et de Gros.

— 6 —

*Lion du Sénégal en arrêt
devant un Serpent python, aquarelle.*Haut. 0^m,30. — Larg. 0^m,48.

Lithographié par JULES LAURENS.

Dans un site rocheux de Fontainebleau, changé en Sénégal par l'imagination de Barye, site aux broussailles rares, rampantes et recuites, au ciel bas, morne et zébré à la Decamps par zones orageuses, un lion horrifié et un boa terrifié sont face à face. Le lion, le museau froncé, les crocs à nu, les muscles tendus et la patte levée, semble affreusement dégoûté ; mais il va bondir sur le monstre, car il est le lion. Le boa, à la fois contenu par l'instinct et exaspéré par la peur, n'a dressé que la tête et le cou sur son amas d'anneaux, gonflés et palpitants. Fascinant, fasciné, il attend, gueule béante, béante à se rompre.

Cette aquarelle, fort belle et d'une très-importante

dimension, est une des plus terribles scènes zoologiques de Barye,

Où tout même l'horreur tourne aux enchantements,

dit Charles Baudelaire.

A. B.

— 7 —

*Lion cherchant une proie, aquarelle.*Haut. 0^m,27. — Larg. 0^m,38.

Ce lion cherche, flaire, rêve dans ce désert fauve, hérissé par espaces de quelques cactus, et longe doucement, lentement la chaîne ébréchée de rochers qui barre l'horizon d'un ciel torride. Il semble pourtant bien bonasse, mais il est d'autant plus terrible ce lion flâneur, sournois et affamé.

T. H. S.

— 8 —

*Tigre à l'affût, aquarelle.*Haut. 0^m,27. — Larg. 0^m,38.

Ni l'animal ni le paysage ne sont ici plus rassurants : la force, la souplesse, la férocité et la faim conspirent avec la solitude. C'est encore un site des plus âpres de la forêt de Fontainebleau, traduit en jungle de l'Inde ou de

l'Afrique. Ce tigre, rôdeur et méditatif, est venu tout le long de ces roches en dents de scie, profilées sur le ciel, et d'où s'échappent quelques rares plumets d'arbres. L'attitude, les formes, l'équilibre, la silhouette et le caractère de l'animal sont superbes. Malgré son immobilité statuaire, le seul frisson de sa queue donne à tout son corps la vie la plus intense : il a vu, entendu ou flairé quelque chose, ne fût-ce que le vol de ces oiseaux de proie qui passent au-dessus des rochers, dans la zone la plus livide de ce ciel blanchâtre, violâtre, verdâtre et attristant. Attristant, car le ciel et le paysage sont le double miroir des sensations, des idées, des passions, des actions de l'homme et de la bête, de tout ce qui vit, de tout ce qui respire et de tout ce qui pense.

TH. S.

BRONZES DE BARYE.

— 9 —

Sous ce seul numéro, les seize bronzes suivants de Barye, épreuves de choix, sont ainsi classés : 9 A. 9 B. 9 C... et ainsi de suite.

NOTE. — Bien que de nombreuses épreuves de ces divers ouvrages si justement fameux soient fort répandues dans le monde, il en fallait un certain nombre dans cette Galerie, sous peine d'y tronquer à la fois notre plan, la

signification générale de l'Art au dix-neuvième siècle et l'expression particulière de l'œuvre de Barye, l'un des plus illustres Maîtres de l'École Française, et unique en son genre.

A. B.

— 9 A. —

Le Lion et le Boa,

Réduction du fameux groupe du jardin des Tuileries.

Le lion en bronze de M. Barye est effrayant comme la nature. Quelle vigueur et quelle vérité! Ce lion rugit, ce serpent siffle. Quelle rage dans ce museau grincé, dans ce regard oblique, dans ce dos qui se hérissé! Quelle puissance dans cette patte posée sur la proie! Quelle soif de combat dans ce monstre tortueux, dans cette gueule affamée et béante! Où M. Barye a-t-il donc trouvé à faire poser de pareils modèles? Est-ce que son atelier est un désert de l'Afrique ou une forêt de l'Hindoustan?

ALFRED DE MUSSET.

Salon de 1836.

MÊME SUJET.

M. Barye, le premier, a osé chez nous décoiffer les lions de cette perruque à la Louis XIV dont les statuaires les affublaient, ce qui leur prêtait une vague ressemblance

avec Racine ou Boileau; il leur a ôté de dessous les griffes cette grosse boule de marbre si ridicule; il les a représentés grommelants, hérissés, incultes, secouant leur crinière échevelée et tenant en arrêt sous leur ongle d'airain un serpent gonflé de poison, ou bien encore tirant de leur profonde poitrine ce rugissement sourd, ce tonnerre caverneux, qui arrête l'antilope au bord de la source et fait pâlir l'Arabe du désert sur son cheval aux jambes rapides; il a trouvé la beauté particulière de chacun de ces tyrans de la montagne, de la forêt et de la plaine, dont les formes rivalisent de perfection avec celles de l'homme; et, maintenant, la fable de La Fontaine n'aura plus de motif pour dire :

Si les lions savaient sculpter...

Les lions peuvent s'en rapporter à M. Barye.

Aussi quel effet produisit le *Lion au Serpent*, le chef-d'œuvre peut-être de Barye!...

Celui-là était un vrai lion de l'Atlas, majestueusement fauve, aux muscles invaincus, et dont le rictus farouche n'affectait pas le sourire académique. Transporté du désert au jardin des Tuileries, il effrayait comme un lion réel, et l'on eût aimé à le voir dans une cage, si la patine verte du bronze n'eût rassuré sur son compte et indiqué qu'il ne vivait que de la vie formidable de l'art...

THÉOPHILE GAUTIER.

Les Beaux-Arts en Europe, t. II, p. 180, 181.

Histoire du Romantisme, p. 248, 250, 252.

MÊME SUJET.

Quand le modèle (de ce groupe), acheté par la Liste civile et fondu à la cire par Honoré Gonon avec une rare précision fut placé aux Tuileries, on raconte qu'un artiste, connu depuis longtemps par l'inébranlable fermeté de ses principes, s'écria avec une colère pleine de naïveté : *Depuis quand les Tuileries sont-elles une ménagerie?*

Il y a dans cette boutade, que je n'ai pas entendue de mes oreilles, mais qui m'a été rapportée par un homme digne de foi, tous les éléments d'une critique judicieuse et complète. Sous l'apparence de l'ineptie, se cache une admiration qui s'ignore elle-même; la colère même est un hommage involontaire à la puissance du talent.

Les lions que nous sommes habitués à voir dans nos jardins, les lions placés aux Tuileries, du côté de la place de la Concorde, n'ont rien de commun avec les lions de la ménagerie. Figures sans nom, affublés de perruques à la Louis XIV, ils ne rappellent guère le roi des forêts. Ce type de lion, glorieusement inauguré par M. Plantard et multiplié à l'infini par ses élèves, s'appelle dans la langue des architectes *lion d'ornement*.

Vouloir imiter avec l'ébauchoir le lion qui rugit, dont les yeux étincellent, dont la crinière se hérissé, qui guette et dévore sa proie, c'était manquer de respect pour ce type bienheureux. Il y avait donc dans la hardiesse de M. Barye quelque chose d'irrévérencieux, et la colère dont je racontais tout à l'heure l'expression naïve n'a pas besoin d'être expliquée.

Le lion de M. Barye étreint un serpent entre ses griffes et s'apprête à le dévorer. L'expression du regard, le mouvement des épaules, l'attitude entière de la figure concourent admirablement à l'explication du sujet. Personne ne peut se méprendre sur l'intention de l'auteur. Le spectateur a devant les yeux ce qu'il pourrait voir à la ménagerie.

Malgré la singulière inintelligence avec laquelle ce groupe a été placé, bien que le regard plonge sous l'aisselle du lion, tandis qu'il devrait se trouver en face de l'épaule; toutes les parties du modèle sont traitées avec une précision si savante, il y a dans l'imitation de tous ces détails tant de finesse et d'habileté, que l'aspect de cet ouvrage produit une sorte d'épouvante...

Oui, dans ce groupe, attaqué avec tant de violence par les partisans de la sculpture académique et défendu par la foule avec tant de bon sens, l'imitation est poussée à ses dernières limites. Il me semble impossible d'aller plus loin dans cette voie : c'est un prodige d'énergie et d'exactitude.

Cependant le rare mérite qui recommande cette œuvre ne ferme pas mes yeux aux défauts qui la déparent. Les détails, rendus avec tant d'adresse, sont trop multipliés. La souplesse des membres, qui nous étonne à bon droit dans ce bronze palpitant, ne dissimule pas l'absence des masses dont la sculpture ne peut se passer...

GUSTAVE PLANCHE.

Portraits d'Artistes, p. 135, 2^e vol.

— 9 B. —

Lion assis.

Avec le sujet précédent et celui-ci, nous avons le parfait contraste du sang-froid et de la violence des animaux, de la force au repos et de la force agitée; deux accents extrêmes mais égaux du génie si bien équilibré de l'artiste.

A. B.

— 9 C. —

Lion qui marche.

On peut lui dire ce que Frédérick Lemaître disait à Lamartine : « Vous êtes beau, vous êtes grand, vous êtes magnanime. » Pourtant ce lion n'est pas de grande dimension : un enfant l'emporterait dans sa main; tant le caractère agrandi, agrandi la forme ! Voyez cependant le *Lion de la Colonne de Juillet*, aussi de Barye, et de dimensions au moins triples : n'est-il pas infiniment plus petit que celui-ci, bien qu'il marche plus agité, reniflant le sang et la victoire ? C'est que les conditions de la beauté correcte ne sont pas les mêmes que celles de la beauté monumentale. L'air et l'espace sont les grands rongeurs de la forme. Avec la désinvolture grandiose de Delacroix, Barye triompherait à la *Colonne de Juillet*. Avec sa forme rigoureuse, il triomphe ici.

TH. S.

— 9 D. —

Tigre qui marche.

De même que le chien donné par Porus à Alexandre, son vainqueur, étranglait les Lions, le Tigre que voilà étranglerait le Lion précédent. Chef-d'œuvre.

A. B.

— 9 E. —

Jaguar dévorant un Agouti.

Exposé en plâtre au Salon de 1836 avec le *Combat du Centaure et du Lapithe*, ce groupe fut acquis par l'État et fondu en bronze. « Toutes les mémoires, dit Théophile Gautier, se rappellent ce groupe d'une vie si palpitante, d'une facture si fine et d'une tournure si fière. »

A. B.

— 9 F. —

Tigre vainqueur d'un Crocodile.

Dès le commencement de l'Exposition (1831), tout le monde a été frappé de la beauté de ce *Tigre, dévorant un Crocodile* : Buffon ne nous avait pas dit, il est vrai, que les

tigres aimaient à manger du crocodile; mais celui-ci est d'une espèce assez rare pour avoir pu tenter son vorace ennemi.

Quoi qu'il en soit, ces deux animaux sont palpitants de vie : jamais, avant M. Barye, on n'avait rendu la nature avec une expression plus admirable, un sentiment plus profond.

Le *Tigre* respire la rage; le *Crocodile*, dans sa gueule sanguinaire, étend les pattes et se tord avec une horrible souffrance; il semble que l'on voie ses yeux tourner et se voiler sous l'excès de la douleur.

De quel génie ne faut-il pas être doué pour animer à ce point deux ou trois sacs de plâtre!

SCHÆLCHER.

L'Artiste, 1^{er} vol., p. 314 et 315.

MÊME SUJET.

Quelle énergie, quelle férocité et quel frisson de convoitise satisfaite sur cette échine crispée, courbée en arc, dans ces pattes aux coudes ressortis, dans ces hanches saillantes, dans ces flancs pantelants, dans cette queue convulsive; et comme le pauvre monstre écaillé se tordait piteusement et douloureusement sous cette étreinte inéluctable, entre ces griffes aussi aiguës que des poignards! Jamais les luttes de la nature et les fatalités de la destruction ne furent rendues d'une manière plus profonde et plus puissante.

THÉOPHILE GAUTIER.

Histoire du Romantisme, p. 251.

— 9 G. —

Lionne du Sénégal.

Ce n'est pas, certes, pour varier des appellations de catalogue que Barye dit de ses animaux, soit *Lionne du Sénégal* ou *Lionne d'Algérie*, soit *Éléphant d'Asie*, soit *Éléphant d'Afrique*, etc. Ce qu'il dit pour préciser la variété dans l'espèce animale, il le fait toujours, et jusqu'à la moindre particularité distinctive de structure, de physionomie et d'humeur. Pour lui, la vérité naturelle avant tout, et dans cette vérité même, pas une nuance locale qui lui échappe.

A. B.

— 9 H. —

Lionne d'Algérie.

Ce bronze est le pendant de celui qui précède.

Épreuve supérieure.

— 9 I. —

Cheval turc.

— 9 J. —

Cheval turc.

Ce bronze est le pendant de celui qui précède.

Ces deux chevaux turcs, quoique parfaitement libres et distincts l'un de l'autre, vont infiniment mieux accouplés

que séparés. Leurs formes, leur physionomie et leurs mouvements sont tellement d'accord, et, comme on dit, les deux font si bien la paire, qu'ils nous semblent aussi inséparables en sculpture que le vers et la rime en poésie.

A. B.

— 9 K. —

Cheval renversé par un Lion.

Cet admirable ouvrage, qui parut au Salon de 1833 avec l'*Éléphant d'Asie*, le *Jaguar dévorant un Agouti*, le *Combat d'Ours*, l'*Ours dans son auge* et la *Gazelle morte*, était indispensable ici comme groupe central.

A. B.

— 9 L. —

Un Orang-Outang monté sur un Gnou.

Ce bronze de Barye, rapproché de l'aquarelle de Decamps, le *Chemin de Toulon*, fait également ressortir la gravité du sculpteur, même dans le burlesque, et l'humeur caricaturesque du peintre, même dans le sinistre.

A. B.

— 9 M. —

Éléphant d'Afrique.

L'*Éléphant d'Afrique* est plus court que l'*Éléphant d'Asie*, de la tête à la croupe. La queue est petite, les oreilles rondes et plates, le front un peu fuyant et la peau extrêmement plissée.

L.-A. BARYE.

— 9 N. —

Éléphant d'Asie.

L'Éléphant d'Asie a le front proéminent, la croupe basse, les oreilles pointues et roulées ; et, marque distinctive, la jambe droite légèrement fléchie.

L.-A. BARYE.

Ces Éléphants du grand sculpteur nous rappellent ceux d'un grand poète :

LES ÉLÉPHANTS.

... l'espace enflammé brûle sous les cieux clairs ;
Mais, tandis que tout dort, aux mornes solitudes,
Les Éléphants rugueux, voyageurs lents et rudes,
Vont au pays natal, à travers les déserts.

D'un point de l'horizon, comme des masses brunes
Ils viennent, soulevant la poussière, et l'on voit,
Pour ne point dévier du chemin le plus droit,
Sous leur pied large et sûr crouler au loin les dunes.

Celui qui tient la tête est un vieux Chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine,
Sa tête est comme un roc, et l'arc de son échine
Se voûte puissamment, à ses moindres efforts.

Sans ralentir jamais et sans hâter sa marche,
Il guide au but certain ses compagnons poudreux ;
Et, creusant par derrière un sillon sablonneux,
Les pèlerins massifs suivent leur patriarche.

L'oreille en éventail, la trompe entre les dents,
Ils cheminent, l'œil clos. Leur ventre bat et fume,
Et leur sueur dans l'air embrasé monte en brume,
Et bourdonnent autour mille insectes ardents.

Mais qu'importent la soif et la mouche vorace
Et le soleil cuisant leur dos noir et plissé ?
Ils rêvent en marchant du pays délaissé,
Des forêts de figuiers, où s'abrita leur race.

Ils reverront le fleuve échappé des grands monts,
Où nage en mugissant l'hippopotame énorme ;
Où, blanchis par la lune et projetant leur forme,
Ils descendaient pour boire en écrasant les joncs.

Aussi, pleins de courage et de lenteur, ils passent
Comme une ligne noire, au sable illimité ;
Et le désert reprend son immobilité
Quand ces lourds voyageurs à l'horizon s'effacent.

LECONTE DE LISLE.

Poèmes et Poésies.

— 9 O. —

Thésée vainqueur du Minotaure.

M. Barye a compris tout l'avantage qu'il y aurait à représenter les deux figures debout. Cette disposition permet, en effet, de donner plus de développement au corps du *Minotaure* et d'établir un contraste plus frappant entre les membres du monstre et les membres du héros.



Thésée, plein d'élégance et de noblesse, n'a rien d'apprêté, rien de préconçu dans ses mouvements. Il agit et ne pose pas. Son corps tout entier est un modèle de beauté. Le torse et les membres expriment à la fois la force et l'énergie; la tête, empreinte d'une ardeur virile, s'accorde très-bien avec le caractère du corps. Il n'y a, ni dans le torse ni dans les membres ni dans la tête, rien qui rappelle servilement les monuments de l'art antique.

Cependant il est facile de voir que M. Barye n'ignore pas le *Thésée* du Parthénon, et qu'il l'a souvent consulté, car les grandes divisions du torse sont inspirées par l'admirable fragment placé au Musée britannique. En interrogeant ce débris si plein d'enseignements, M. Barye a usé d'un droit que personne ne peut lui contester. Il a profité de la leçon avec liberté, avec hardiesse; il s'est souvenu sans copier; il n'a pas confondu la docilité avec l'impersonnalité. Tout en acceptant les conseils d'un maître illustre, il est demeuré lui-même...

Le *Thésée* de M. Barye n'a pas quinze pouces de proportion, et cependant il est beau, il est grand dans la plus large acception du mot. Qu'un homme riche et intelligent confie à l'auteur le soin de traduire sa pensée dans les dimensions de la nature, et je m'assure que le modèle n'aura rien à perdre dans cette transformation, car il n'y a pas un seul détail escamoté...

Le *Minotaure*, qui lutte corps à corps avec *Thésée*, dont les membres s'entrelacent aux membres du héros, contraste heureusement par sa force pesante avec la force agile de son adversaire. La tête du taureau, placée sur ce corps humain, respire une brutalité farouche et semble

destinée à rendre plus frappantes l'intelligence et la finesse qui animent tous les traits de *Thésée*. Le spectateur, en contemplant cette lutte, comprend que le *Minotaure* sera vaincu, car il devine que *Thésée* mesure ses coups au lieu de les multiplier et que le monstre va bientôt rouler à ses pieds, étourdi et sanglant.

Si la division des plans de la poitrine dans le personnage purement humain rappelle un des plus beaux monuments de l'École attique, l'ensemble de la composition, par sa naïveté, par son énergie sauvage, nous reporte vers les marbres d'Égine...

Le *Thésée* de M. Barye, plus savant et plus pur que les marbres d'Égine, réveille pourtant dans notre esprit le souvenir de ces œuvres naïves...

GUSTAVE PLANCHE.

Portraits d'Artistes, t. II, p. 162.

— 9 P. —

Le Combat du Centaure et du Lapithe.

Couronne d'une façon éclatante toutes les pensées que M. Barye a exprimées depuis vingt ans. Il a pu, dans ce dernier ouvrage, déployer toutes les richesses de son savoir et démontrer aux plus incrédules qu'il ne connaît pas la forme humaine moins complètement que la forme du lion et du taureau. Il avait à lutter contre un terrible souvenir, contre les métopes qui décorent le Musée britannique. Il s'est dégagé de cet adversaire en choisissant une

voie nouvelle. Son groupe n'a rien à démêler avec les fragments rapportés à Londres par lord Elgin. Le *Centaure* de M. Barye, par le mouvement, par la forme, se sépare nettement de la tradition grecque, sans la contredire.

L'auteur s'est inspiré de la nature et s'est attaché à reproduire tous les détails qu'il avait observés. Il a compris sans peine qu'il ne pouvait, sans s'exposer au reproche de témérité, essayer de traduire en ronde-bosse les hauts-reliefs sculptés par la main de Phidias, et qui, par leur perfection, désespèrent les statuaires les plus habiles. Amoureux de l'idéal, il s'est mis à le chercher par des procédés que les Grecs ont presque toujours négligés. L'École attique, la plus savante de toutes les écoles, ne s'est guère occupée des mouvements énergiques, ou du moins lorsqu'elle a entrepris de les traduire, elle a tempéré la force par la majesté.

C'est aux mouvements énergiques, exprimés avec une entière franchise, que M. Barye a demandé l'intérêt, la nouveauté de son œuvre; et ce dessein conçu avec sagacité, accompli avec courage, mérite l'approbation des connaisseurs. Le sujet seul ramène la pensée vers l'Acropole d'Athènes. Quant au style du groupe, il éloigne toute idée de comparaison.

Le *Centaure* de M. Barye, excellent dans la partie empruntée au cheval, jeune, vigoureux, hardiment accentué dans la partie humaine, appartient à la réalité par l'exactitude des détails; l'idéal n'est intervenu que dans la réunion de ces deux natures et dans la conception du mouvement. Quant au *Lapithe*, je n'ignore pas qu'il soulève plus d'une objection; mais il me paraît facile de répondre

aux reproches que j'ai entendus : il se cramponne avec ses genoux, avec ses pieds au corps de son ennemi; et les disciples fervents de l'antiquité trouvent que les genoux et les pieds n'offrent pas une ligne heureuse.

Je ne conteste pas la vérité de cette affirmation; seulement je me permets de révoquer en doute l'importance qu'ils y attachent. Le mouvement des genoux et des pieds, très-vrai en lui-même puisqu'il exprime très-bien l'action, serait blâmable assurément s'il troublait l'harmonie générale du groupe; si, au lieu de s'accomplir sur les flancs du *Centaure*, il s'accomplissait sur la partie antérieure ou postérieure; mais, étant donnée la place que lui assigne l'auteur, il ne trouble en rien l'harmonie générale. C'est pourquoi je n'hésite pas à l'approuver, bien qu'il forme un angle désavoué par les pures traditions de l'art. La tête du *Centaure*, étreinte par la main puissante du *Lapithe*, qui se débat convulsivement et que la massue menace, est une invention pleine de nouveauté, qui mérite les plus grands éloges.

GUSTAVE PLANCHE.

Portraits d'Artistes, t. II, p. 173.

BARYE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855.

Barye fut mis hors concours par le Jury mixte international pour l'excellence hors ligne de ses bronzes et reçut la grande médaille d'honneur, sur ce rapport d'Achille Devéria :

« Le bronze antique à fleur de fonte, sans autre ciselure que la réparation indispensable des coutures, est représenté

par les pièces de M. Barye, dont le *Thésée* est un petit chef-d'œuvre, en ce genre.

« Ses animaux sont parfaits : nous ne citerons que son *Tigre vainqueur d'un Crocodile*, bronze d'une grande beauté. Le grain de sa fonte est excellent; il n'est pas altéré par la ciselure, dont M. Barye ne fait usage que pour enlever les coutures. »

ACHILLE DEVÉRIA, *Rapporteur.*

Rapport du Jury mixte international, XVIII^e classe,
p. 919 et 920.

PREMIÈRE INFLUENCE DE BARYE.

La sculpture académique, comme la peinture, descend chaque jour d'un degré et perd, dans chaque lutte qu'elle peut soutenir au Salon, un peu du champ qu'elle occupait seule depuis trente ans. Un jeune homme est venu apporter dans l'art des principes si simples, si nouveaux, qu'à peine a-t-il eu le temps de se faire comprendre, et déjà les déserteurs de la rhétorique se pressent sur ses traces : c'est que, dégoûté de la roideur géométrique de la sculpture de l'Institut, il en a appelé de la routine des professeurs à l'imitation de la nature; et l'inspiration naïve et spirituelle qui caractérise les ouvrages de M. Barye était trop puissante pour ne pas frapper vivement les yeux de la foule; aussi l'impression a-t-elle été universelle; et il a eu le rare privilège de prêcher la vérité sans que sa parole ait à peine été contestée.

ALEXANDRE DECAMPS.

Le Musée, revue du Salon de 1834.

OPINION D'UN ANGLAIS.

M. Barye is assuredly one of the greatest artists that France possesses; one of those also who have been the most roughly tried in the course of a life fertile in masterpieces of a deep and enduring character.

The world has seen, and will see again, the burial of many a noisy reputation long before the actual death of those who have acquired them.

It is high time that justice should be done, before it is too late to lives which have been generously spent in the manifestation of human genius...

But I should be let too far if I were to endeavour to discuss here the grounds and reasons of popularity in a country which claims, with some reason, it is true, to be the most artistic in Europe, but which has yet much to learn and much to forget.

BAYLE ST.-JOHN.

The Louvre, or Biography of a Museum, etc.

M. Barye est assurément un des plus grands artistes que la France possède, un de ceux qui ont été le plus rudement éprouvés dans le cours d'une vie fertile en chefs-d'œuvre d'un caractère profond et durable.

Le monde a vu et verra encore l'enterrement de plus d'une réputation éclatante, longtemps avant la mort réelle de ceux qui l'ont acquise.

Il est bien temps que justice soit faite à des existences généreusement consacrées aux plus hautes manifestations du génie humain...

Mais j'irais trop loin si je discutais ici l'origine et les motifs de la popularité dans un pays qui a la bruyante prétention d'être, avec quelque raison, il est vrai, le mieux doué de l'Europe du sentiment de l'art, mais qui a encore beaucoup à apprendre et à oublier.

BAYLE SAINT-JOHN.

Le Louvre, ou Biographie d'un Musée,
p. 155 et 157 in-8°, 1855.

NOTICE.

A treize ans et demi, Barye entra comme apprenti chez un graveur sur acier, nommé Fourier, qui avait pour spécialité la fabrication des matrices estampées de quelques ornements militaires : plaques de ceinturons, casques, hausse-cols, aigles et croix-d'honneur.

Après trois ans d'apprentissage chez cet artisan, doué d'un vrai talent d'artiste, Barye est incorporé dans la brigade topographique du génie. Il y apprend à lever et à modeler ces plans en relief où l'Empereur Napoléon I^{er} marquait ses points stratégiques. Passé au 2^e bataillon des sapeurs du génie, et licencié en 1814, Barye reprend sa profession de ciseleur.

Tourmenté par sa vocation pour la statuaire, il modèle dans l'atelier de Bosio, en 1816, et dessine dans l'atelier de Gros, en 1817.

Au concours de l'École des Beaux-Arts pour la gravure en médailles (*Milon de Crotonne dévoré par un lion*), Barye n'eut qu'une mention honorable, malgré son évidente supériorité. En 1820, il n'obtint que le second prix de sculpture (*Alexandre dans la ville des Oxydraques*). En 1831, bien qu'il eût produit par sa figure de *Cain* l'impression la plus vive, il fut encore primé par le sculpteur Lemaire.

Après une dernière et inutile tentative pour obtenir les coins de la monnaie du roi Charles X, il fut pris d'un dégoût facile à comprendre et cessa, dès lors, de concourir.

De 1823 à 1828, il avait travaillé pour vivre, comme s'il

n'eût travaillé que pour la gloire, à de petits modèles de bijoux pour Fauconnier, orfèvre de Madame la duchesse de Berry. En même temps, il s'était appliqué à la fonte des métaux, à la prosection anatomique, à l'histoire naturelle, à la peinture et à la sculpture.

De 1828 à cette année 1874, il n'a guère figuré que huit fois aux Expositions officielles des artistes vivants, bien que ses ouvrages soient fort nombreux, et, pièce à pièce, admirables. Dans sa longue et laborieuse carrière, souvent réduite aux ressources de l'industrie privée, jamais le dégoût des hommes et des choses n'a altéré son œuvre. Privé de ces grands travaux publics qui permettent seuls aux grands statuaires de montrer toute leur puissance dans les monuments nationaux, Barye s'est surtout illustré par des ouvrages de petites proportions, mais d'un grand style.

Malgré les manœuvres rivales et les préjugés trop répandus qui ont enlevé Barye à l'art monumental en le reléguant dans la spécialité des animaux, Barye est resté et restera au premier rang des Maîtres. Toujours est-il que pour les animaux il n'a d'égal ni dans le présent ni peut-être dans le passé. Quant à ses ouvrages, ils sont réellement plus beaux, plus savants et plus corrects que monumentaux et grandioses.

Les animaux, dans la splendide imagination de Delacroix, prennent des tournures décoratives et parfois fantastiques. Dans l'esprit rigoureux de Barye, ils restent ce que Dieu les a faits.

Il les prend, comme le grand peintre, dans leurs plus belles attitudes, dans leur caractère le plus expressif, et les croque d'abord très-sommairement; mais il ne manque pas

ensuite d'accentuer les détails jusqu'à l'extrême précision : les articulations ostéologiques, les insertions myologiques, les plis de la peau, l'imbriqué des écailles, la direction plus ou moins lisse, plus ou moins rebroussée du pelage, la palpitation des flancs, le reniflement des naseaux, le cachet général de l'espèce, les signes particuliers de la variété, jusqu'au moindre trait, jusqu'au moindre tic. C'est sans exagération et sans petitesse, bien qu'il soit par moments tendu et réduit, que Barye nous fait sentir tour à tour la force, la ruse, la cruauté, la cruauté surtout, l'intelligence, la souplesse et la mélancolie des animaux.

Ce qui rend à nos yeux Barye précisément plus profond, malgré certaines préventions invétérées contre son style crispé, c'est qu'il connaît et rend aussi bien l'homme que les animaux, *nos frères inférieurs*. Il ne s'est pas borné à décomposer par l'analyse et à recomposer par la synthèse toutes les lois de la forme vivante, d'un bout à l'autre de la chaîne des êtres, pour n'en tirer que des effets de musculature, des tours de force ou de souplesse, des jeux de praticien. Poussant ses recherches, des limites de l'animalité vers l'infini du monde spirituel, il a surpris dans le mutisme providentiel des bêtes cet esprit innommé qui les anime et les dirige, et comparé en moraliste les misérables égarements de l'homme à l'infailible instinct des animaux.

Voyez, particularité rare chez un sculpteur, ses superbes aquarelles : il y place ses animaux, notamment ses bêtes féroces, dans les paysages les mieux accordés à leur caractère distinctif : ce sont des solitudes pleines d'échos et d'échappées ouvertes à leur fuite, des défilés sinistres, parfaits pour leur affût, des steppes, calcinés par

un soleil implacable, ou enfiévrés par une atmosphère orangeuse et putride.

Les lions chassent les troupeaux et les bergers de l'Atlas, tantôt quêteurs patelins, respirant à peine, tantôt en arrêt sur leurs ongles, jouant la forme inerte des rochers, puis soudains, rapides et rugissants comme l'aquilon, battant l'air de leur queue, enfin repus et endormis, le mufle allongé sur leurs pattes sanglantes ; les tigres, les jaguars, les panthères poussent des miaulements de chats enroutés ou des vagissements d'enfants, à travers les jungles, où le seul cri des os peut apaiser leurs cris. Sentiment, expression du sujet et de son théâtre, rien ne manque de poignant et d'affreux à l'idéal féroce et stoïque de Barye, sculpteur, peintre et poète, qui fait rugir le bronze, saigner la couleur, et dont les plus beaux ouvrages sont des affres mortelles. Souvenez-vous de son *Jaguar cassant les reins à un Lapin*, au Musée du Luxembourg. Ce coup de dent, ce coup de couperet, ce « coup du Lapin » donne le frisson.

Voilà l'impression, l'expression, l'énergie de Barye.

Voici sa science et son métier :

Barye a comparé les longueurs et les épaisseurs de structure des chefs-d'œuvre de toutes les époques de la statuaire ; mais il ne s'est aveuglément réglé sur aucun des modèles, si parfaits soient-ils, qui servent de *compendium* ou de guide-âne à nos singes-archéologues. Sans rien sacrifier de son admiration pour d'immortels devanciers ni de son indépendance, c'est toujours dans la nature même que Barye prend les proportions, les mouvements et la physiologie de toutes ses créations ; ce qui marque son œuvre d'un triple cachet d'originalité, de science et de conscience...

BENOUVILLE (FRANÇOIS-LÉON)

Né à Paris le 30 mars 1821,

Mort à Paris le 16 février 1859,

Élève de Picot.

— 10 —

La Colère d'Achille, académie.

(Rome 1847)

Toile. — Haut. 1^m,45. — Larg. 0^m,94.

Cette *académie* dénote des études sérieuses, dont on est trop porté aujourd'hui à nier l'utilité ; et qui exercent cependant une influence si salutaire sur l'avenir de l'artiste, lors même qu'il s'est dégagé des formules de l'école. Il faut, avant toutes choses, savoir l'orthographe et la grammaire de l'art auquel on se livre ; et le génie ne dispense pas de ces connaissances premières qu'on ne peut acquérir plus tard qu'imparfaitement...

THÉOPHILE GAUTIER.

Aussi David établit-il son école sur les études les plus sévères et les plus pures de la nature et de l'art antique. Il forma Drouais, mort trop jeune, Fabre, Girodet, artistes éminents, dont les ouvrages célèbres ornent nos musées. A la même époque, de jeunes lauréats, étudiant à l'Académie de France à Rome, s'y perfectionnaient par l'étude des chefs-d'œuvre, afin de mériter plus tard, par leurs incessants efforts, les palmes qu'ils ambitionnaient pour l'avenir.

INGRES.

A M. A. BRUYAS SUR CE TABLEAU.

Rome, 10 mars 1860.

« Monsieur, j'ai eu l'honneur de vous expédier, il y a quelques jours, le tableau fait par mon frère (*La Colère d'Achille*), dont vous êtes devenu possesseur. C'est avec bien du regret, je vous l'avoue, que je me suis dessaisi de cette peinture, qui, outre son grand mérite, représentait pour moi toute une époque de ma vie. Époque heureuse où nous étions tous deux à Rome et ne pensant pas nous séparer si tôt !...

« Je vous assure que mes regrets sont bien atténués en pensant que cette peinture est entre les mains d'une personne qui sait l'apprécier comme elle le mérite, et qu'elle prendra place dans la galerie d'un amateur aussi éclairé. »

ACHILLE BENOUVILLE.

NOTICE.

.....

Evidemment, Benouville était fils de Scheffer. Et voilà qu'à son tour Benouville est mort ! Il est tombé, à trente-huit ans, lorsqu'il avait franchi les premiers obstacles d'une difficile carrière, lorsqu'il avait ouvert sa voile et pris pleine possession de lui-même, lorsqu'il forçait la Renommée, toujours si longtemps rebelle, à s'occuper enfin de son nom et de ses œuvres. Disons tristement quelques mots de cette existence tranchée si vite...

C'est dans l'atelier de M. Picot qu'il a fait ses études d'artiste ; et ses progrès y furent tellement rapides que, dès l'année 1839, n'ayant que dix-huit ans, il fit admettre au Salon un tableau *Argus et Mercure*, où les juges éclairés virent la preuve d'un talent plus mûr que l'âge, et l'indice de succès assurés. Cet essai fut suivi, aux Expositions postérieures, du tableau *Le Chevalier et l'Ermite*, pris dans le roman d'*Ivanhoé* ; puis d'une *Judith*, puis d'une *Esther* ; et, dans l'année 1845, avec le sujet du *Christ au prétoire*, Benouville remporta au concours le grand prix d'histoire...

Pensionnaire, à l'École de Rome, de la villa Médici, Léon Benouville fit quelques envois remarquables.

Mais ce fut au Salon de 1853, par sa belle composition de la *Mort de Saint François d'Assise*, que Benouville se révéla pleinement.

Dans cette peinture, aussitôt achetée par l'État pour le Musée du Luxembourg, il y avait une manière austère

et sobre, un sentiment calme et recueilli, une poésie tendre et religieuse qui marquaient son auteur, parmi tant de bizarreries et d'extravagances, du sceau d'une originalité native, et partant véritable (*sic*). Benouville cessait d'être élève ; il passait maître.

Deux tableaux qui le représentèrent à l'Exposition universelle de 1855, *Un Prophète de la tribu de Juda, tué par un lion*, et *les Martyrs chrétiens entrant dans le cirque* lui valurent, à ce concours général entre toutes les nations, une médaille et la croix d'honneur. Il garda son rang, éminent déjà, au Salon de 1857, en y présentant la fable *Les Deux Pigeons — Poussin sur les bords du Tibre — Raphaël rencontrant la Fornarina...*

Benouville devait s'élever, comme nous l'avons dit, jusqu'à l'honneur d'être appelé le successeur d'Ary Scheffer. Il allait briller aussi par une science de composition signalée, par une puissance d'expression irrésistible.

Il avait conservé, assurément, il avait augmenté, même, les qualités précieuses qui firent remarquer ses premiers travaux. C'était la même sagesse d'arrangement, la même sobriété d'effet et cette austérité biblique si convenable aux sujets qu'il aimait à traiter ; mais c'était aussi, dans l'exécution, plus de vigueur et d'élégance ; c'était, avec la simplicité, l'agrément et le charme.

Léon Benouville a fait le portrait d'Ary Scheffer, et de mémoire, en quelque sorte, sur un simple dessin, après la mort de son illustre ami... Il a fait également celui de la femme bien-aimée qui a le malheur de lui survivre, portant sur ses genoux les deux filles jumelles qu'elle lui avait données... De ces deux chers et charmants petits êtres,

qui semblaient à jamais inséparables, l'un avait déjà quitté la terre ; et sa mort avait laissé dans le cœur du père un deuil inconsolable. Pour lutter contre une telle douleur, on ne peut appeler à son secours que le travail, un travail opiniâtre, qui soit aussi sans trêve et sans relâche. Mais les forces du corps s'usent vite dans ce rude combat contre les chagrins de l'âme ; et la maladie vint achever ce qu'avait commencé le désespoir.

LOUIS VIARDOT.

Gazette des Beaux-Arts, mars 1859, p. 309.

BONINGTON (RICHARD-PARKES)

Né à Arnold (Nottinghamshire) le 25 octobre 1801,

Mort à Londres le 23 septembre 1828,

Élève de son père et de Gros.

— II —

Une Bruyère.

Toile. — Haut. 0^m,27. — Larg. 0^m,35.

Vente Paul Delaroche, 1857.

Lithographié par HARDING.

Effet brusque de soleil et de pluie.

— 12 —

Plage.

Bois. — Haut. 0^m,14. — Long. 0^m,35.

Gravé par JULES COLLIGNON.

Calme, lumière, transparence. Bateaux à voiles, vaches sur la côte. Exécution mince, légère, charmante.

A. B.

— 13 —

*Cours d'eau, effet de matin.*Bois. — Haut. 0^m,14. — Long. 0^m,23.

Pendant du précédent. On dirait d'un Corot des plus fins et des plus caressants. Ces deux petits tableaux sont des sites anglais.

A. B.

A M. THÉOPHILE SILVESTRE

SUR BONINGTON.

Paris, ce 31 décembre 1858.

« ... Je m'aperçois, en relisant votre lettre, que je n'ai rien dit du talent de Bonington : c'est un des plus charmants qui puissent jamais honorer l'Angleterre. Sa facilité était prodigieuse et son habileté s'est trouvée entière le premier jour où il a pris un crayon ou un pinceau. Je me rappelle que, quand je faisais des copies au Musée, très-jeune moi-même, je voyais là un grand enfant de quinze à seize ans, qui faisait de son côté des aquarelles d'après les grands maîtres. C'était lui. Ces aquarelles étaient déjà magistrales et pleines d'une verve qui contrastait avec son apparence tranquille. Je le retrouvai depuis et me liai beaucoup avec lui. Nous avons souvent travaillé dans le même atelier.

« Bonington n'avait guère que vingt-sept ans quand il

mourut. Une maladie de poitrine dont les progrès furent rapides l'emporta, à notre grand chagrin, et aussi nous étonna beaucoup. Il avait toutes les apparences de la force. C'était un grand et beau jeune homme.

« Son état se compliqua peut-être d'un certain chagrin. Il avait aussi, à la fin de sa vie, la faiblesse de regretter de ne point faire de grands tableaux. C'est une idée qui a tourmenté beaucoup d'artistes propres à exceller dans les petites dimensions. Je lui disais, pour le consoler de mon mieux : « *Raphaël n'eût pas fait ce que vous faites.* » Et c'est mon opinion. Il était roi dans son domaine.

« Personne ne peut disputer à Bonington la palme de la grâce, de la légèreté et du charme enfin, dans le genre qui était le sien.

« ... Vous aviez bien fait de me mettre sur un chapitre que j'aime.

« Voilà quatre pages d'un malade que ses souvenirs ont un peu reposé. Je serai très-heureux que cela puisse vous être utile. Vous connaissez ma reconnaissance et le plaisir que j'ai à vous être agréable. »

Votre dévoué,

EUGÈNE DELACROIX.

A MISTRESS FORSTER.

25 septembre 1828.

« Votre triste pressentiment ne s'est que trop réalisé. Nous venons de rendre les derniers devoirs à M. Bonington. Je n'ai jamais vu mourir si prématurément un talent si plein

d'avenir et se perfectionnant d'une manière si rapide et si sensible. Si j'en juge par le caractère de ses dernières études et par le souvenir d'une conversation que j'eus avec lui, un matin, son esprit débordait. Il arrivait à la pleine maturité du goût et à toute l'élévation du jugement, avec la plus généreuse ambition. »

THOMAS LAWRENCE.

FACILITÉ DE BONINGTON.

... Cette main de Bonington était si habile qu'elle devançait la pensée ; ses remaniements ne venaient que de cette facilité, si grande que tout ce qu'il posait sur la toile était charmant. Seulement, chacun de ses détails ne se coordonnant pas souvent, des tâtonnements pour retrouver l'ensemble lui faisaient quelquefois abandonner des ouvrages commencés...

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

OPINION ANGLAISE.

Bonington a assez vécu pour s'assurer un titre de gloire et un rang élevé parmi les paysagistes anglais. Ses ouvrages méritent d'être, dès ce jour et à jamais, mis au premier rang. Ils ne sont pas nombreux, mais cela même les rend plus précieux encore. Une série de gravures, vingt-quatre environ, a été publiée, d'après les peintures de Bonington,

par Carpenter, possesseur de quelques-unes de ces toiles¹. Les autres font partie des galeries de lord Lansdowne, du duc de Bedford et de divers autres patrons de l'art anglais.

ALLAN CUNNINGHAM,

The Lives of the most eminent British Painters, vol. V.

NOTICE.

La meilleure des notices sur Bonington est la lettre suivante d'Eugène Delacroix à M. T. Thoré (W. Bürger) pour l'*Histoire des Peintres* :

Champrosay, par Draveil (Seine-et-Oise), ce 30 novembre 1861.

Mon cher ami,

« Je ne reçois que tardivement et à la campagne la lettre où vous me demandez des détails sur Bonington : je vous envoie avec plaisir le peu de renseignements que je possède.

« Je l'ai beaucoup connu et je l'aimais beaucoup. Son sang-froid britannique, qui était imperturbable, ne lui ôtait aucune des qualités qui rendent la vie aimable. Quand il m'est arrivé de le rencontrer pour la première fois, j'étais moi-même fort jeune et je faisais des études dans la galerie du Louvre : c'était vers 1816 ou 17. Je voyais un grand adolescent en veste courte, qui faisait, lui aussi et silencieusement, des études à l'aquarelle, en général d'après des

1. M. Aglaüs Bouvenne a fait un excellent *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de R.-P. Bonington*. In-8; J. Baur, 11, rue des Saints-Pères, et A. Detaille, 10, rue des Beaux-Arts. Paris, 1873.

des éditeurs : je n'en parle que pour mentionner le moyen qu'il avait imaginé pour faire ses études d'après nature et sans être troublé par les passants. Il s'installait dans un cabriolet et travaillait là aussi longtemps qu'il le voulait.

« Il mourut en 1828. Que de charmants ouvrages dans une si courte carrière ! J'appris tout à coup qu'il était attaqué d'une maladie de poitrine qui prenait une tournure dangereuse. Il était grand et fort en apparence, et nous apprîmes sa mort avec autant de surprise que de chagrin. Il était allé mourir en Angleterre. Il était né à Nottingham. Il n'avait, à sa mort, que vingt-cinq ou vingt-six ans¹.

« En 1837, un M. W. Brown, de Bordeaux, vendit une magnifique collection d'aquarelles de Bonington ; je ne crois pas qu'il soit possible de rencontrer jamais l'équivalent de cette splendide réunion. Il y en avait de toutes les époques de son talent, mais particulièrement du dernier temps, qui est le meilleur². Ces ouvrages se payaient alors des prix énormes. De son vivant, il vendait tous ses ouvrages, mais il ne les a jamais vus monter à ces prix énormes que, pour ma part, je trouve légitimes, et la juste estimation d'un talent si rare et si exquis.

« Mon cher ami, vous m'avez donné l'occasion de me rappeler des moments heureux et d'honorer la mémoire d'un homme que j'aimais et que j'admirais. J'en suis d'autant plus heureux que l'on a essayé de le rabaisser, et qu'il

1. Vingt-six ans, onze mois et deux jours.

2. Le rarissime Catalogue de cette vente des 22 et 23 mai 1837 fut rédigé par M. W. Brown. La préface « au public » est de M. W. Sorte de proclamation emphatique ou boniment de mise en vente.

est, à mes yeux, très-supérieur à la plupart de ceux qu'on a cherché à lui faire préférer. Tenez la balance entre mes prédilections et ces attaques. Mettez, si vous voulez, sur le compte de mes vieux souvenirs et de mon amitié pour Bonington ce qu'on serait tenté de trouver partial dans ces notes. »

EUGÈNE DELACROIX.

BONVIN (FRANÇOIS)

Né à Vaugirard-Paris, le 22 novembre 1817,

Elève de l'École gratuite de dessin.

— 14 —

Le Banc des Pauvres (Bretagne).

(Salon de 1865.)

Lithographié par JULES LAURENS.

Toile. — Haut., 0^m,55. Long., 0^m,37.

M. Bonvin a été un des premiers initiateurs du groupe qui cherche à peindre les mœurs populaires, parallèlement au groupe des peintres rustiques. Il a exposé, cette année, un intérieur d'église, le *Banc des Pauvres*, sur lequel sont assises contre le mur deux bonnes femmes lisant leurs prières. A gauche, par l'ouverture d'une arcade, on aperçoit dans une travée de l'église quelques figurines agenouillées. C'est simple et ferme; très-recueilli de sentiment...

T. THORÉ.

Salon de 1865.

— 15 —

Femme lisant.

Toile. — Haut., 0^m,37. Long., 0^m,28.

Bonvin a prouvé quelque énergie de vocation à travers les nécessités de sa vie et les difficultés de son éducation. Il a fait, il fait encore de bons petits tableaux, sans être arrivé aussi loin que ses premiers ouvrages, notamment l'*École des petites Orphelines*, pouvaient le faire espérer. Observateur exact, parfois borné; bon praticien, quoique un peu noir, un peu lourd, un peu sec, et ici d'une forme trop relâchée; Bonvin restera le petit-neveu métis des Le Nain et de quelques maîtres *minores* hollandais.

A. B.

NOTICE.

Après avoir appris le dessin dans une école gratuite, il devint compositeur d'imprimerie. Employé ensuite dans les bureaux de la Préfecture de Police, il s'appliqua, durant ses heures de loisir, à l'art pour lequel il se sentait une vocation prononcée. Il obtint une première médaille à l'Exposition de 1849, où l'on voyait de lui une *Cuisinière*, des *Buveurs* et une *Dame au piano*. En 1851, il exposa l'*École des petites Orphelines*, tableau qui lui valut la médaille de seconde classe et qui fut acheté pour le Musée de Langres;

la Tricoteuse; un *Enfant coupant une pomme*; des dessins, parmi lesquels *le Politiqueur*, etc. A l'Exposition de 1852, on voyait deux tableaux de Bonvin : *la Charité* et, dans un cadre réduit, *l'Ecole des petites Filles*, etc.

Bonvin compte parmi ceux que l'on appelle *réalistes* et se rapproche assez, par le choix comme par l'exécution des sujets, des peintres flamands du même genre.

Nouvelle Biographie générale, t. VI. Paris, Didot, 1862.

BOULANGER. (LOUIS)

Né à Verceil (Piémont) de parents français, le 11 mai 1806,

Mort à Dijon (Côtes-d'Or) le 12 mai 1861,

Élève de Lethière, d'Achille Devéria et de Pâris.

— 16 —

Supplice de Mazeppa.

Etude de la principale figure du tableau qui est au Musée de Rouen.

Toile. — Haut., 0^m,23. — Larg., 0^m,41.

En 1825, au plus fort de l'enthousiasme public pour lord Byron, le *Mazeppa* d'Horace Vernet, si vulgarisé par la gravure, fut payé 15,000 francs par M. Duchêne. En 1827, Horace Vernet en fit une copie pour la ville d'Avignon, au prix de 2,000 francs.

Ce sujet de *Mazeppa*, si longtemps laissé en repos dans l'*Histoire de Charles XII*, fut repris avec engouement, avec fureur, par une foule d'artistes : Louis Boulanger après Horace Vernet, Victor Hugo après Byron, Eugène Delacroix, avant et après tant d'autres.

Il faut dire que le tableau de Louis Boulanger précéda de quelque temps les *Orientales* de Victor Hugo, son maître et son ami :

Ainsi quand Mazeppa, qui rugit et qui pleure,
A vu ses bras, ses pieds, ses flancs...
Tous ses membres liés... etc.

Emporté lui-même par le Pégase ou l'Hippogriffe de Victor Hugo, et l'une des plus précoces renommées de l'Art dit romantique, Louis Boulanger n'a pas tenu les promesses de ses brillants débuts. C'est qu'il faut être né grand peintre et vivre grand peintre, en s'inspirant bien plus de la nature vivante que des plus beaux vers du plus illustre ami.

« M. Louis Boulanger, dit M. Challamel, met la tête d'un littérateur à concevoir ses compositions, et la main d'un artiste à les exécuter. » La peinture et la poésie, deux arts si distincts, peuvent sans doute se prêter un mutuel appui, exalter même le génie d'un Delacroix; mais Louis Boulanger ne s'est-il pas précisément épuisé à confondre la poésie et la peinture ?

« Voyez, disait un jour Delacroix, voyez les serpents de Louis Boulanger dans *la Ronde du Sabbat*, sa fameuse lithographie d'après Victor Hugo : Boulanger avait dans la tête plus de vers que de serpents. Aussi, ces serpents-là ne vivent pas. Ces mouvements, ces contorsions n'ont rien de naturel. Tenez ! »

Et Delacroix prenant un crayon fit des serpents, si serpents, que l'on crut les entendre siffler.

A. BRUYAS.

NOTICE.

Louis Boulanger était professeur de l'Académie de dessin de Dijon, une place qu'occupa quelque temps Ziégler.

Encore un des vaillants soldats de l'armée romantique, qui est tombé loin du champ de bataille, — car, hélas ! le temps de ces belles luttes est passé, — et qui s'est éteint presque obscurément, après avoir commencé dans les éclairs et les rayons. A cette époque, les peintres et les poètes vivaient familièrement ensemble; et c'étaient, d'un art à l'autre, d'incessants et profitables échanges. Le poète prenait quelquefois le crayon, et le peintre la plume. On causait vers dans l'atelier et tableaux dans le cabinet. Louis Boulanger était un esprit artiste et un esprit littéraire; et la nouvelle École ne comptait pas de plus fervent adepte. On comptait beaucoup alors sur son avenir, et ses brillants débuts autorisaient toutes les espérances.

Son premier tableau, *Mazeppa*, avait obtenu un grand succès. C'était une peinture fougueuse, pleine de hardiesse et de fierté, d'une couleur superbe, d'un maniement de brosse très-habile, qui cherchait Rubens et Titien, et dont l'aspect éblouissait les yeux habitués aux pâleurs de l'école classique.

Louis Boulanger avait un défaut bien rare, l'admiration portée à l'excès. Il aimait tant les maîtres, qu'il en oubliait sa propre individualité. Il passait de longues heures à les contempler, à les copier, à en parler. Tantôt

c'était Rubens, tantôt c'était Véronèse, et puis Titien; d'autres fois, franchissant les monts, il allait à Vélasquez et à Goya. Les œuvres de l'art lui cachaient un peu les œuvres de la nature. Mais quelle finesse, quel tact, quel sentiment, quelle compréhension en face d'un tableau ou d'une pièce de poésie! Comme il en savourait les qualités, et quelle joie sincère et lumineuse, à la vue d'une belle chose!

On a été un peu injuste envers Boulanger, et, s'il a trop admiré, on ne l'a pas admiré assez.

THÉOPHILE GAUTIER.

Histoire du Romantisme, p. 226.

BOURDON (SÉBASTIEN)

Né à Montpellier le 2 février 1616,

Mort à Paris le 8 mai 1671,

Élève de Barthélemy.

— 17 —

Portrait de femme.

Toile. — Haut. 0^m,74. — Larg. 0^m,61.

Cette belle personne, d'une noblesse si naturelle, d'un charme pénétrant et d'un maintien parfait, est aussi, par sa mise, la fleur du goût, du luxe et de la fantaisie.

C'est sans doute Anne-Élisabeth de Rossan, veuve du marquis de Castellane, surnommée à la Cour de Louis XIV : *La Belle Provençale*.

Revenue à Avignon, après son second mariage avec le marquis de Ganges, elle y fut violemment aimée par ses deux beaux-frères, le marquis et le chevalier. Elle leur résista. Le chevalier la tua de son épée, après avoir manqué de l'empoisonner. Les deux criminels en fuite furent condamnés par contumace à être roués (1667).

Peu avant la fin tragique de la marquise de Ganges, à Avignon, Sébastien Bourdon travaillait à Montpellier et dans les environs. Tout porte à croire que c'est précisément alors qu'il fit ce portrait de *La Belle Provençale*, âgée de vingt-neuf ans.

Une sorte de langueur et de tristesse semble un presentiment de son atroce destinée. Le génie subtil, délicat et profondément poétique de Sébastien Bourdon, à son apogée, exprime jusqu'au moindre détail ce type tout pétri de charmes : la blancheur mate des chairs, pourtant si fraîches, si vivantes; ces yeux si doux, qui louchent imperceptiblement avec tant de finesse; cette main, si élégante et si souple, idéalisée même à l'excès, comme un trait de race, et cette chevelure noire, opulente et crespelée. La toilette de la marquise est, à elle seule, un de ces chefs-d'œuvre impossibles au génie féminin sans le génie du peintre. Ici, pourtant, la beauté embellit même la parure. L'infortunée reine Marie-Antoinette couchait avec son collier de perles, doublant ainsi leur prix, disent les joailliers. On peut dire aussi que l'éclat et la grâce de notre marquise double l'effet de ses fourrures, de ses guipures, de ses dentelles et de ses perles noires. Des perles, elle en a partout, et du plus bel orient, en collier, en boucles d'oreilles, même en épauettes; et elle les porte aussi naturellement qu'elle porterait des grains de beauté, c'est-à-dire en simple grande dame; trait oublié par la plupart des peintres de notre temps, qui mettent l'arrogance et le faste avant la noblesse, l'expression et la beauté.

TH. S.

NOTICE.

Parti à sept ans de Montpellier, Bourdon demeura sept ans à Paris, où un de ses oncles le fit entrer dans l'atelier du peintre Barthélemy. A quatorze ans, Sébastien Bourdon travaillait à Bordeaux et dans un château des environs de cette ville. Passé de Bordeaux à Toulouse, et ne trouvant là rien à faire, il s'enrôla. Congédié parce que ses chefs lui trouvaient « *trop de talent pour être soldat* », dit l'auteur du catalogue du Louvre, Bourdon part pour l'Italie et arrive à Rome sans ressources. Il y copie, pour vivre, tous les maîtres avec une rare facilité d'assimilation, restée si sensible dans tout son œuvre.

Menacé d'être dénoncé à l'Inquisition, comme étant de la religion réformée, il se réfugie chez un ami des arts, M. Hasselin, qui le ramène à Paris, où il se lie avec Simon Vouet et fait de nombreux ouvrages fort goûtés des amateurs, des corporations et du public. Il fut un des douze fondateurs de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, en 1648.

En 1652, les guerres de religion le font passer en Suède, où la Reine Christine le nomme son premier peintre.

A l'abdication et à l'abjuration de Christine, Sébastien Bourdon avait grand crédit à Paris.

Nommé recteur de l'Académie Royale en 1665, il vient travailler quelque temps à Montpellier, et y laisse de beaux ouvrages pour les particuliers et pour les églises, notamment d'excellents portraits et le fameux tableau de la cathé-

drale de Saint-Pierre, réputé son chef-d'œuvre : *Chûte de Simon le Magicien*.

Sa dernière peinture fut un plafond des Tuileries, *La Déification d'Hercule*. Bourdon avait prononcé quatre discours à l'Académie Royale de Peinture : le premier, sur *les Aveugles de Jéricho* par Poussin; le second, sur le *Saint Étienne*, de Carrache; le troisième, sur les six parties du jour et la distribution de la lumière dans un tableau; le quatrième, sur l'étude de l'antique.

Le génie de Sébastien Bourdon, une des gloires de Montpellier et de la France, est comme la moyenne des qualités de Poussin, de Le Sueur et de Lebrun. Malgré ses tendances éclectiques et l'universalité de ses aptitudes pittoresques, Sébastien Bourdon garde, dans l'École Française, sa personnalité très-distincte et très-haute. On le reconnaîtra toujours à son beau cachet de vérité poétique dans ses tableaux d'histoire, dans ses paysages et dans ses portraits idéalisés. A la plus vive et à la plus délicate pénétration du modèle, il ajoute tout le charme, toute l'expérience de la vie et du savoir. C'est un peintre, à la fois très-fidèle et de la plus belle imagination. Le Baronnet George Beaumont l'a surnommé « le prince des rêveurs. »

A. BRUYAS.

BREUGHEL (PIERRE) le Jeune,

dit BREUGHEL D'ENFER.

Né à... (?) en 1574 (?),

Mort à Bruxelles, 1637-1638,

Élève de Gilles Coninxloo.

— 18 —

Bataille de Paysans.

Bois. — Haut. 0^m,72. — Long. 1^m,00.

Vente Théodore Rousseau.

Signé P. BRUEGHEL 1620.

Gravé par LUCAS VOSTERMAN sur un dessin de P. P. RUBENS.

Ce tableau de Pierre Breughel d'Enfer (*den Helchen Brueghel*) est un morceau capital et universellement connu. Il avait coûté à Théodore Rousseau, qui l'admirait, un de ses beaux paysages. J.-F. Millet le trouve en tout d'une simplicité, d'une énergie et d'une beauté rares : figures, paysage, impression générale, forme et couleur.

Certaines particularités y sont saisissantes : voyez, par exemple, l'homme à la forte *braye*, qui d'un coup de pied crèverait une porte; et l'homme au chapeau noir, dont la barbe repousse très-visiblement depuis quinze jours. Et ces beaux plans ! Et le caractère de ce village ! Et, d'abord, la brutalité terrible de ce combat à la fourche de fer et au fléau ! Angoisse poignante des femmes et fureur bestiale des hommes ! Ça sent-il assez le village flamand et la vivace paysannerie de 1620 ? Il y a là tout à fois du Michel-Ange, du Millet, du Delacroix, du Hogarth féroce et, en même temps, de la plus forte sève des maîtres primitifs. Dans cette rixe de cabaret, on ne pose pas : on veut s'égorger, se massacrer sur place. Tout, depuis les figures jusqu'au moindre objet, y est d'une vérité absolue et d'une essence superlative. Les chairs, les habits, le fer, les briques, le grès, le banc de chêne, la terre, l'air ; tout y est qualifié de la façon la plus naïve, la plus robuste, la plus naturante, et d'un accord parfait. C'est l'épique dans le rustique, et, si l'on veut, dans le grossier.

Remède héroïque contre les peintres maniéristes et les faux poètes.

THEOPHILE SILVESTRE.

MÊME SUJET.

« Oui, disait Théodore Rousseau, je ferai comprendre à Napoléon III ce que c'est que l'Art vrai, nourrissant et social. Il aime les paysans ; eh bien ! je lui ferai comprendre ça, disait-il en montrant une peinture abrupte et

primitive du vieux Breughel, qu'il avait sous les yeux¹. Ce sera difficile de dire à la Cour que c'est un art qu'on doit protéger parce qu'il est modeste et sincère ; mais, qui sait ? J'aurai peut-être le mot pour formuler la vérité. »

ALFRED SENSIER.

Souvenirs sur Théodore Rousseau.

NOTICE.

N'imprimons pas ici ce qui est ignoré. Dans le Catalogue du Musée d'Anvers, il y a quelques données sur Pierre Breughel le jeune, mais trop vagues.

A. B.

1. C'est de ce superbe tableau de Breughel le Jeune, dessiné par P.-P. Rubens et gravé par Lucas Vosterman, qu'il s'agissait. Il est vrai que Théodore Rousseau disait la même chose de ses tableaux de Breughel le Vieux, dit des Paysans, à présent chez J.-F. Millet.

A. B.

CABANEL (ALEXANDRE)

Né à Montpellier le 27 septembre 1823,

Élève de Picot.

— 19 —

Portrait de M. Alfred Bruyas.

(Rome, 1846)

Toile. — Haut. 0^m.75. — Long. 0^m.71.

Souvenir d'Italie. Pour fond de paysage, une vue de la villa Borghèse.

En peignant ce portrait, à Rome, M. Cabanel n'avait que vingt-cinq ans, âge qui n'est pas précisément celui des chefs-d'œuvre, sauf les plus précoces et les plus rares exceptions. M. Alfred Bruyas était lui-même bien jeune, c'est-à-dire fort loin d'avoir le caractère que donnent l'étude, les hommes et le temps, ce maître des maîtres. Comparer ce portrait de M. Cabanel aux ouvrages de sa maturité, surtout aux autres portraits peints par Delacroix, Ricard, Courbet et Tassaert, serait rigoureux.

« M. Cabanel a du sentiment, » nous disait Delacroix

en 1853. Le portrait plut. Courbet lui-même le trouvait on ne peut plus de son goût. Au moins est-il à considérer maintenant comme le document d'un élève, qui commence avec « du sentiment », comme l'entendait Delacroix, et une certaine finesse graphique dans le dessin.

A. G.

A. M. A. BRUYAS SUR CE PORTRAIT.

Rome (Villa Medici), 1846.

« Votre portrait part le même jour que ma lettre, et sera à Montpellier peu de jours après. Je le crois assez réussi. Le fond de la villa Borghèse, les habits, la main, sont au moins aussi réussis que la tête, qui a beaucoup gagné par cet entourage. »

ALEXANDRE CABANEL.

— 20 —

Un Penseur, jeune moine romain.

(Rome, 1848)

Toile. — Haut. 0^m.90. — Larg. 0^m.71.

Lithographié par JULES LAURENS.

Un des meilleurs morceaux d'étude de M. A. Cabanel; mais plus d'énergie physique peut-être que de mysticité, et plus de pensées mondaines que monastiques. L'habit, qui ne fait pas le moine, dit le proverbe, n'est peut-être ici que

l'enveloppe d'un religieux, fourvoyé dans sa vocation. Le cloître a son corps, le monde a son âme. Violent, mais immobile et presque endormi dans ses pensées, il veut garder son secret comme un sphinx; mais il le trahira, au premier éclat, au premier appel des garibaldiens.

Tout, dans l'impression et dans l'exécution du peintre, tend à cette idée fixe : révolte contre le cloître. Pensif, comme le Fernand de la *Favorite*, mais libre penseur, ce moine romain forcera la discipline et rompra tout lien et tout vœu.

J. L.

— 21 —

Albaydé.

(Rome, 1848)

Toile. — Haut. 0^m,97. — Larg. 0^m,78.

Car elle avait quinze ans, un sourire ingénu
Et m'aimait sans mélange;
Et quand elle croisait ses bras sur son sein nu,
On croyait voir un ange¹ !

M. Cabanel en était encore là, aux premières ardeurs et aux premières ambitions de la jeunesse. Son idéal flottait entre la poésie romantique et la peinture à la mode, entre Victor Hugo et Lamartine, entre Lamartine et Ingres, entre les sensations personnelles et les désirs officiels. L'artiste

1. Victor Hugo, *Les Orientales* : Les Tronçons du Serpent.

paraît surtout avoir peint *Albaydé* sous l'influence du portrait d'Ingres, *Madame Devauçay*, type d'un caractère ardent et fiévreux.

Mais l'élève resta loin du maître qu'il semble avoir pris pour exemple. Son modelé est mince et son expression vague. La morbidesse du type (modèle du quartier Trans-tévérin) n'était pas ce qu'il y a de plus sain.

Ce qu'il faut à un artiste, à ses débuts, c'est la force et la santé, sans manière, et des impressions prises dans la nature la plus vivace.

A. G.

— 22 —

La Chiaruccia.

(Rome, 1848)

Toile. — Haut. 0^m,97. — Larg. 0^m,78.

Modèle, à l'École de Rome. Étude-portrait de ce modèle. Ici un certain goût d'arrangement prime l'expression de la figure et du paysage classique qui lui sert de fond.

A M. A. BRUYAS

SUR LE PENSEUR, L'ALBAYDÉ ET LA CHIARUCCIA.

Rome, septembre 1847.

« Les trois sujets sont assez beaux, et je veux vous en laisser toute la surprise. Je me bornerai seulement à vous

dire que l'un est ce qu'on peut imaginer de plus ardent, de plus asiatique dans sa finesse et sa pudeur (*Albaydé*), tiré d'une poésie de Victor Hugo. L'autre : *Un Penseur*, jeune moine; et enfin la *Chiaruccia*. Les trois types sont beaux et particulièrement caractéristiques, surtout par la manière dont tout cela est arrangé de charmants motifs d'exécution... »

ALEXANDRE CABANEL.

— 23 —

L'Ange du Soir, aquarelle.

(Rome, 1848)

Haut. 0^m,19. — Larg. 0^m,23.

Lithographié par JULES LAURENS.

Cette aquarelle crépusculaire est, dans l'œuvre de M. A. Cabanel, un de ces rares morceaux où l'impression prime l'exécution. *L'Ange du Soir*, aux lignes rythmées, d'une grande silhouette, et aussi éloigné de l'archaïsme byzantin que du néo-paganisme de la Renaissance, est une sorte d'élégie ou de romance. Le peintre a voulu exprimer l'état de l'âme, émue et recueillie, au moment solennel où la splendeur du jour expire sur les grands sites, les grands monuments et les rumeurs de Rome.

J. L.

IMPRESSIONS DE L'AUTEUR

DE *L'ANGE DU SOIR*.

Villa Medici, 1848.

« Nous avons ici un automne magnifique, du moins à ce que j'en peux juger par la disposition de ma fenêtre, d'ordinaire ne sortant presque pas. Le soir, cependant, quelquefois, un quart d'heure avant l'*Ave Maria*, j'affectionne fort cette heure, dans cette saison-ci, surtout. La vue de *Saint-Pierre*, se silhouettant sur le ciel, après le coucher du soleil, a toujours vraiment quelque chose de splendide et d'irrésistiblement saisissant. On ne se rassasierait jamais d'admirer tant de beauté. Une journée terminée de cette façon peut attester authentiquement qu'on a vécu un jour; ce dont on doute fort souvent dans le cours de la vie ordinaire. »

ALEXANDRE CABANEL.

— 24 —

Velléda.

(Salon de 1852)

Toile. — Haut. 1^m,27. — Larg. 0^m,87.

Lithographié par JULES LAURENS.

« ... J'entendis assez près de moi les sons d'une voix et d'une guitare. Ces sons, entrecoupés par des silences, par

le murmure de la forêt et de la mer, par le cri du courlis et de l'alouette marine, avaient quelque chose d'enchanté et de sauvage. Je découvris aussitôt Velléda, assise sur la bruyère. Sa parure annonçait le désordre de son esprit : elle portait un collier de baies d'églantier : sa guitare était suspendue à son sein par une tresse de lierre et de fougère flétrie ; un voile blanc jeté sur sa tête descendait jusqu'à ses pieds. Dans ce singulier appareil, pâle, et les yeux fatigués de pleurs, elle était encore d'une beauté frappante. On l'apercevait derrière un buisson à demi dépouillé... »

CHATEAUBRIAND.

Les Martyrs.

MÊME SUJET.

Velléda est assise sur une roche tapissée d'algues sèches. Elle laisse pendre une de ses jambes sur l'Océan, où les mouettes volent dans la tempête. La tête en arrière, la main droite levée et menaçante, la pose de la Cassandre à la faucille d'or est bien rendue. A droite et à gauche, le massif d'arbres où elle s'appuie laisse voir un maigre pan de ciel vert. Cela est peint d'un joli ton d'élégie.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

Salon de 1852.

A M. A. BRUYAS SUR *VELLÉDA*.

Rome, 4 janvier 1850.

« Tenant à vous faire en même temps une peinture aussi bonne que possible et une chose qui puisse vous être agréable à la vue, je choisis pour sujet un type de passion gauloise, *Velléda*, que Chateaubriand a divinement illustré. La situation que j'ai choisie comporte deux figures et un paysage important... »

« J'approuve fort votre désir de posséder de la peinture sérieuse ; enfin de la peinture qu'on n'est pas obligé de retourner contre le mur quand la mode en est passée. »

ALEXANDRE CABANEL.

— 25 —

Portrait de M. Cabanel par lui-même.

Toile. — Haut. 0^m,59. — Long. 0^m,45.

Gravé par L. WOLF.

Florence, le 24 mai 1849.

« Voici, écrivait encore M. A. Cabanel à M. A. Bruyas, *il ritratto del Maestro stesso*, que vous m'avez fait l'honneur de me demander. J'ai été bien sensible à cette proposition, parce qu'elle me vient de vous. Ne doutez pas que je ne fasse de véritables efforts pour arriver à une œuvre digne de

l'amabilité que vous me faites. Il y a ici de sublimes portraits de Raphaël, Titien, André del Sarto, que je dévore des yeux autant que je puis, et qui ne contribueront pas peu à accélérer la démangeaison que j'éprouve d'accoucher, moi aussi, de quelques chefs-d'œuvre. Ne vous alarmez pas, cher ami, de ma folle ambition : plaignez-moi plutôt, car c'est là la coupe corrosive de mon existence... »

ALEXANDRE CABANEL.

— 26 —

Portrait de Madame Bruyas mère, au crayon.

Haut. 0^m,36. — Larg. 0^m,29.

Cette belle tête et cette belle physionomie de mère de famille n'ont rien de notre temps, qu'elle a pourtant bien connu sans l'aimer ni l'imiter ni le craindre. Ses traits, son expression, son attitude, sa mise, tout en elle est d'autrefois, d'autrefois plus simple, plus fort et meilleur qu'aujourd'hui.

Plutôt matrone ancienne que vieille dame, M^{me} B. nous frappe, dans ce crayon ressemblant, comme un type rétrospectif, comme un caractère du bon vieux temps : nature de diamant, pure et inaltérable.

Ses yeux fins, bienveillants, calmes, profonds, semblent à la fois vous surveiller et se replier en elle-même. M^{me} B.

vous observe et s'observe. Son visage ovale, d'une superbe ampleur de traits, s'impose à l'intelligence et impose à la frivolité. Fièrre, elle sent ce qu'elle vaut ; mélancolique, résignée et non sans dédain, elle sait fort bien aussi ce que le monde ne vaut pas. Bouche débonnaire, la lèvre inférieure particulièrement ; mais la lèvre supérieure, fine et ferme, règle la bonté par la circonspection. Le calme, la sérénité, la vigilance, la certitude et la solidité en personne ; voilà tout le portrait. La finesse presque divinatoire de la personne et sa délicate nervosité sont exaltées et confirmées en elle par des vertus viriles. Le front est sillonné de ces rides droites et parallèles, surnommées *rides du palais*, parce qu'elles se superposent en marches rigides, indice expressif de la rectitude et de la probité. Le menton est tout résistance, tout volonté, ainsi que la sallie des pommettes et la forte structure du front. Le nez, presque droit, imperceptiblement aquilin, et dont les narines respirent la sensibilité la plus vive, est de la forme, de l'implantation et du caractère les plus énergiques. Tous les plans du visage prouvent une bonne, haute et forte tête. L'effusion d'aménité de ces yeux si pensifs, si pénétrants et presque mystérieux, donne un charme attirant même à ces grands sourcils sévères.

Bien que M^{me} B. soit de petite taille, d'une complexion frêle et très-nerveuse, elle a toute la physionomie d'une femme forte, biblique. Elle est tout tête, tout caractère ; elle a l'air grand.

Elle est si simple et si cossue, la paisible, l'intelligente et vénérable dame !

Sa coiffe, de forme si modeste, mais enrichie des dentelles les plus fines et les plus délicates ; sa guimpe à collerette, son

corsage de robe, croisé sur la poitrine; ses manches, boutonnées au poignet; et ce bandeau de malines sur le front, vous disent bien que cette mère de famille, exemplaire et recluse, n'aimait le luxe que dans l'extrême décence et ne voyait dans les riches objets que l'ordre, la conservation, le bon goût et la preuve de la prospérité et de la sagesse de sa maison. On dirait de la veuve d'un riche armateur hollandais ou de la donatrice flamande d'un tryptique.

M^{me} B., sexagénaire quand elle posait dans ce fauteuil patriarcal, a vécu quatre-vingt-deux ans et conservé jusqu'à sa dernière heure toute la pénétration d'esprit dont Dieu l'avait douée. Peut-être l'artiste a-t-il un peu assombri sa physiologie.

L'attitude et les gestes de la bonne dame étaient d'une aimable aisance.

M. A. Bruyas, posant devant Eugène Delacroix avec le geste instinctif de sa mère (un mouchoir blanc à la main), la fait revivre à nos yeux et à notre esprit par ce trait de ressemblance et par bien d'autres particularités de physiologie et de caractère.

TH. S.

NOTICE.

M. Alexandre Cabanel, remarqué au Salon de 1844 par son *Agonie du Christ au Jardin des Oliviers*, eut, en 1845, le Grand prix de peinture : *Jésus dans le prétoire*.

De 1846 à 1848, il fit, à Rome, des ouvrages qui dénotaient des tendances poétiques et des goûts élégants, entre autres le *portrait à mi-corps de M. Alfred Bruyas*; *Albaydé*, sujet tiré de la XXVI^e *Orientale* de Victor Hugo; *Un Penseur*, jeune moine; la *Chiaruccia*, bouquetière romaine, modèle de la *Villa Medici*; et l'*Ange du Soir*, aquarelle. (Galerie Bruyas.)

Revenu de Rome, M. Alexandre Cabanel exposa :

De 1850 à 1853, *Saint Jean prêchant dans le désert* (Musée Fabre); la *Mort de Moïse*; *Velléda* (Galerie Bruyas);

De 1855 à 1859, le *Martyr chrétien*; la *Glorification de saint Louis*; *Soir d'Automne*; *Othello racontant ses batailles*; etc.;

De 1859 à 1873, la *Veuve du maître de chapelle*; *Satyre enlevant une Nymphé*; une *Naissance de Vénus*; *Portrait en pied de l'Empereur Napoléon III*; *Portraits en pied de M. et de M^{me} Rouher*; le *Paradis perdu*; etc.; et quelques portraits de grandes dames et de personnages officiels.

CAVELIER (PIERRE-JULES)

Né à Paris le 30 août 1814,

Élève de David d'Angers et de Paul Delaroche.

— 27 —

La Chiaruccia, médaillon plâtre.

(1848)

Même modèle que celui de M. Cabanel, à la Villa Medici, et à la même époque.

NOTICE.

M. Cavalier obtint en 1842 le grand prix de sculpture. (*Diomède enlevant le Palladium.*) La même année, il débutait au Salon par un *Jeune Coureur grec, vainqueur aux jeux olympiques*. Pendant les cinq années de son séjour officiel à Rome, il envoya au salon de 1849 sa célèbre statue de *Pénélope endormie*, achetée 10,000 francs par M. le duc de Luynes pour son château de Dampierre. Il obtint la médaille d'honneur, et conserva pendant trois années la pension de 4,000 francs, qui y était attachée.

Au Salon de 1853, il envoya une statue de *la Vérité*, qui fut placée au Luxembourg; puis à l'Exposition universelle de 1855: *Cornélie*; une *Bacchante*; un *Buste*.

Deux nouveaux *Bustes*, au Salon de 1857.

On doit encore à M. Cavalier les deux statues surmontant l'horloge de l'Hôtel-de-Ville de Paris: *la Seine et le Rhin*, et la restauration des figures qui entouraient le cadran; une *Renommée récompensant les Arts*, au fronton de la galerie d'Apollon, au Louvre, du côté du jardin; une statue de *Saint Mathieu* pour le portail principal de Notre-Dame de Paris; une statue de *Mgr. Affre*, pour la cour de la nouvelle sacristie; un groupe de cariatides au pavillon central du nouveau Louvre, côté du midi. Sur la place du Carrousel, un couronnement de pavillon d'angle, représentant *la Poésie et l'Histoire*; une statue d'*Abeilard*, aussi au nouveau Louvre; la statue de *Blaise Pascal*, pour le rez-de-chaussée de la tour Saint-Jacques-la-Boucherie; les bustes d'*Ary Scheffer*, de M. *Henriquel-Dupont*, etc.

COIGNARD (LOUIS)

Né à Mayenne (Mayenne) en 1812,

Élève de Picot.

— 28 —

Vaches dans une forêt.

(Salon de 1845)

Bois. — Haut. 0^m,18. — Larg. 0^m,31.

Le troupeau de vaches sur la lisière d'une forêt par M. Coignard a été très-remarqué, comme nous l'avons prévu le premier jour. C'est, en effet, un des paysages les plus amusants du Salon. Si vous avez l'esprit malade, arrêtez-vous devant cette radieuse forêt, où les vaches foulent des herbes odorantes....

M. Coignard n'a pu se défendre de l'influence de Diaz : ses *Vaches dans une forêt* sont une réminiscence du beau paysage des *Bohémiens*. La couleur est fine, brillante et capricieuse. Les petites vaches scintillent au milieu des arbres et des broussailles.

T. THORÉ.

Salon de 1845.

COROT (JEAN-BAPTISTE-CAMILLE)

Né à Paris le 29 juillet 1796,

Élève de Michallon et de Bertin.

— 29 —

Effet du soir : la Pêche à l'épervier.

(Salon de 1847.)

Toile. — Haut. 0^m,32. — Larg. 0^m,24.

Lithographié par JULES LAURENS.

M. Corot n'a jamais fait de meilleure peinture que son *Effet de soir* : une rivière, vers le milieu une barque qui se dessine en noir, bouquets de grands arbres à droite, fond de ciel plombé, presque tout du même ton crépusculaire, deux notes seulement qui se combinent ou qui se répondent, le bistre foncé et l'argent mat, une exécution simple et sobre, un sentiment très-mélancolique, le silence et la rêverie : voilà.

Arrêtez-vous devant ce petit tableau, qui a d'abord l'air d'une esquisse confuse, vous sentirez un air mou et presque immobile, vous plongerez dans le brouillard diaphane qui

flotte sur la rivière et se mêle, bien loin, bien loin, avec les nuances verdâtres du ciel, à l'horizon ; vous écouterez les bruits imperceptibles de cette calme nature, à peine un frissonnement de feuilles ou le sillage d'un poisson à fleur d'eau ; vous retrouverez toutes les émotions de quelque soirée où, solitairement assis au bord d'un lac, après un jour monotone, vous avez attendu que la nuit allumât ses premières étoiles...

T. THORE.

— 30 —

Effet de brouillard.

(Paris, 1853).

Bois. — Haut. 0^m,25. — Larg. 0^m,35.

Impression favorite et expression admirable du génie particulier de Corot : le naturel voilé. N'est-ce pas là l'étendue de la plaine sous Paris, vue des hauteurs environnantes, ou plutôt aussi sensible qu'invisible dans les voiles successifs de brouillards ? Ce tableau est si vrai, si fin, si suggestif, si remémorant, que l'esprit du spectateur y remet en place tout ce que l'état du ciel y dérobe aux yeux. Vérité parfaite, exécution très-fine, sentiment exquis.

Corot faisait ce petit chef-d'œuvre (mais il n'est pas de chef-d'œuvre petit) au plus heureux moment de sa maturité, vendant encore fort peu ses tableaux, mais déjà glorifié.

A. B.

— 31 —

Souvenir de Ville-d'Avray.

(1870.)

Toile. — Haut. 0^m,33. — Larg. 0^m,46.

Ceci n'est plus du naturel voilé, c'est du métier visible ; ce n'est pas le certain du site, suggéré par l'incertain poétique du pinceau ; c'est l'incomplet, prouvé par sa hâte et son relâchement.

Cette esquisse cursive ou sténographique est, après tout, un bon document de Corot au déclin, produisant trop, n'accusant rien, vendant beaucoup, donnant le reste.

TH. S.

LA JOURNÉE DU PAYSAGISTE.

Voyez-vous, c'est charmant la vie d'un paysagiste : on se lève de bonne heure, à trois heures du matin, avant le soleil ; on va s'asseoir au pied d'un arbre, on regarde et on attend.

On ne voit pas grand'chose d'abord, la nature ressemble à une toile blanchâtre, où s'esquissent à peine les profils de quelques masses : tout est embaumé, tout frissonne au souffle fraîchi de l'aube. *Bing !* le soleil s'éclaircit... le soleil n'a pas encore déchiré la gaze derrière laquelle se

cachent la prairie, le vallon, les collines de l'horizon... les vapeurs nocturnes rampent encore comme des flocons argentés sur les herbes d'un vert transi. *Bing !... bing !...* un premier rayon de soleil... un second rayon de soleil... les petites fleurettes semblent s'éveiller joyeuses... elles ont toutes leur goutte de rosée qui tremble... les feuilles frileuses s'agitent au souffle du matin... Sous la feuillée, les oiseaux invisibles chantent... Il semble que ce sont les fleurs qui font leur prière... Les amours à ailes de papillons s'abattent sur la prairie et font onduler les hautes herbes... On ne voit rien... Tout y est... Le paysage est tout entier derrière la gaze transparente du brouillard, qui monte... monte... monte... aspiré par le soleil... et laisse, en se levant, voir la rivière lamée d'argent, les prés, les arbres, les maisonnettes, le lointain fuyant... On distingue enfin tout ce que l'on devinait d'abord.

Bam !... le soleil est levé... *Bam !* le paysan passe au bout du champ avec sa charrette attelée de deux bœufs... *Ding ! ding !* c'est la clochette du bélier qui mène le troupeau... *Bam !* tout éclate, tout brille... tout est en pleine lumière... lumière blonde et caressante encore. Les fonds, d'un contour simple et d'un ton harmonieux, se perdent dans l'infini du ciel, à travers un air brumeux et azuré... les fleurs relèvent la tête... les oiseaux volètent de ci, de là... Un campagnard, monté sur un cheval blanc, s'enfonce dans le sentier encaissé... les petits saules arrondis ont l'air de faire la roue au bord de la rivière.

C'est adorable!... et l'on peint... et l'on peint!... Oh! la belle vache alezane, enfoncée jusqu'au poitrail dans les herbes humides... Je vais la peindre... Crac! la voilà!

Fameux! Dieu, comme elle est frappante!... Voyons ce qu'en dira ce paysan, qui me regarde peindre et n'ose pas approcher. Ohé! Simon!

Bon, voilà Simon qui s'avance et regarde.

— Eh bien, Simon, comment trouves-tu cela?

— Oh! dam! m'sieu... C'est biau, allez!...

— Et tu vois bien ce que j'ai voulu faire?

— J'crois ben que j' vois c' que c'est... C'est un gros rocher jaune que vous avez mis là.

Boum ! boum ! midi ! Le soleil embrasé brûle la terre... *Boum !* tout s'alourdit, tout devient grave... Les fleurs penchent la tête... les oiseaux se taisent, les bruits du village viennent jusqu'à nous. Ce sont les lourds travaux... le forgeron dont le lourd marteau retentit sur l'enclume... *Boum !* Rentrons... — On voit tout, rien n'y est plus.

Allons déjeuner à la ferme. Une bonne tranche de la miche de ménage, avec du beurre frais battu... des œufs!... de la crème... du jambon!... *Boum !* Travaillez, mes amis, je me repose... je fais la sieste... et je rêve un paysage du matin... je rêve mon tableau... plus tard, je peindrai mon rêve.

Bam ! bam ! le soleil descend vers l'horizon... Il est temps de retourner au travail... *Bam !* le soleil donne un coup de tam-tam... *Bam !* il se couche au milieu d'une explosion de jaune, d'orange, de rouge-feu, de cerise, de pourpre... Ah! c'est prétentieux et vulgaire, je n'aime pas ça... Attendons... Asseyons-nous là, au pied de ce peuplier. Auprès de cet étang, uni comme un miroir...

La nature a l'air fatigué... Les fleurettes semblent se ranimer un peu... Pauvres fleurettes!... elles ne sont pas

cachent la prairie, le vallon, les collines de l'horizon... les vapeurs nocturnes rampent encore comme des flocons argentés sur les herbes d'un vert transi. *Bing !... bing !...* un premier rayon de soleil... un second rayon de soleil... les petites fleurettes semblent s'éveiller joyeuses... elles ont toutes leur goutte de rosée qui tremble... les feuilles frileuses s'agitent au souffle du matin... Sous la feuillée, les oiseaux invisibles chantent... Il semble que ce sont les fleurs qui font leur prière... Les amours à ailes de papillons s'abattent sur la prairie et font onduler les hautes herbes... On ne voit rien... Tout y est... Le paysage est tout entier derrière la gaze transparente du brouillard, qui monte... monte... monte... aspiré par le soleil... et laisse, en se levant, voir la rivière lamée d'argent, les prés, les arbres, les maisonnettes, le lointain fuyant... On distingue enfin tout ce que l'on devinait d'abord.

Bam !... le soleil est levé... *Bam !* le paysan passe au bout du champ avec sa charrette attelée de deux bœufs... *Ding ! ding !* c'est la clochette du bélier qui mène le troupeau... *Bam !* tout éclate, tout brille... tout est en pleine lumière... lumière blonde et caressante encore. Les fonds, d'un contour simple et d'un ton harmonieux, se perdent dans l'infini du ciel, à travers un air brumeux et azuré... les fleurs relèvent la tête... les oiseaux volètent de ci, de là... Un campagnard, monté sur un cheval blanc, s'enfonce dans le sentier encaissé... les petits saules arrondis ont l'air de faire la roue au bord de la rivière.

C'est adorable !... et l'on peint... et l'on peint !... Oh ! la belle vache alezane, enfoncée jusqu'au poitrail dans les herbes humides... Je vais la peindre... Crac ! la voilà !

Fameux ! Dieu, comme elle est frappante !... Voyons ce qu'en dira ce paysan, qui me regarde peindre et n'ose pas approcher. Ohé ! Simon !

Bon, voilà Simon qui s'avance et regarde.

— Eh bien, Simon, comment trouves-tu cela ?

— Oh ! dam ! m'sieu... C'est biau, allez !...

— Et tu vois bien ce que j'ai voulu faire ?

— J'crois ben que j' vois c' que c'est... C'est un gros rocher jaune que vous avez mis là.

Boum ! boum ! midi ! Le soleil embrasé brûle la terre... *Boum !* tout s'alourdit, tout devient grave... Les fleurs penchent la tête... les oiseaux se taisent, les bruits du village viennent jusqu'à nous. Ce sont les lourds travaux... le forgeron dont le lourd marteau retentit sur l'enclume... *Boum !* Rentrons... — On voit tout, rien n'y est plus.

Allons déjeuner à la ferme. Une bonne tranche de la miche de ménage, avec du beurre frais battu... des œufs !... de la crème... du jambon !... *Boum !* Travaillez, mes amis, je me repose... je fais la sieste... et je rêve un paysage du matin... je rêve mon tableau... plus tard, je peindrai mon rêve.

Bam ! bam ! le soleil descend vers l'horizon... Il est temps de retourner au travail... *Bam !* le soleil donne un coup de tam-tam... *Bam !* il se couche au milieu d'une explosion de jaune, d'orange, de rouge-feu, de cerise, de pourpre... Ah ! c'est prétentieux et vulgaire, je n'aime pas ça... Attendons... Asseyons-nous là, au pied de ce peuplier. Auprès de cet étang, uni comme un miroir...

La nature a l'air fatigué... Les fleurettes semblent se ranimer un peu... Pauvres fleurettes !... elles ne sont pas

comme nous autres hommes qui nous plaignons de tout. — Elles ont le soleil à gauche... elles prennent patience... Bon, se disent-elles, tantôt nous l'aurons à droite... Elles ont soif... elles attendent!... Elles savent que les sylphes du soir vont les arroser de vapeur avec leurs arrosoirs invisibles... Elles prennent patience en bénissant Dieu!

Mais le soleil descend de plus en plus derrière l'horizon... *Bam!* il jette son dernier rayon, une fusée d'or et de pourpre qui frange le nuage fuyant... bien! le voilà tout à fait disparu... bien, bien, le crépuscule commence... Dieu! que c'est charmant! Le soleil a disparu... il ne reste dans le ciel adouci qu'une teinte vaporeuse de citron pâle, dernier reflet de ce charlatan de soleil, qui se fond dans le bleu foncé de la nuit en passant par des tons verdâtres de turquoise malade, d'une finesse inouïe, d'une délicatesse fluide et insaisissable... Les terrains perdent leur couleur... les arbres ne forment plus que des masses brunes ou grises... les eaux assombries reflètent les tons suaves du ciel... On commence à ne plus voir... On sent que tout y est... Tout est vague et confus... La Nature s'assoupit... Cependant l'air frais du soir soupire dans les feuilles... les oiseaux, les voix des fleurs, disent la prière du soir... La rosée emperle le velours des gazons... Les nymphes fuient... se cachent... et désirent être vues.

Bing! Une étoile du ciel qui pique une tête dans l'étang... Charmante étoile dont le frémissement de l'eau augmente le scintillement, tu me regardes... tu me souris en clignant de l'œil... *Bing!* Une seconde étoile apparaît dans l'eau, un second œil s'ouvre. Soyez les bienvenues, fraîches et souriantes étoiles... *Bing! bing! bing!* trois,

six, vingt étoiles... Toutes les étoiles du ciel se sont donné rendez-vous dans ce bienheureux étang... Tout s'assombrit encore... L'étang seul scintille... C'est un fourmillement d'étoiles. L'illusion se produit... Le soleil étant couché, le soleil intérieur de l'âme, le soleil de l'art se lève... Bon! voilà mon tableau fait!

C. COROT.

Un Étranger au Salon par J. Graham, 1863.

A. M. C. COROT.

« Cher grand Maître,

« *La Journée d'un paysagiste*, ce gentil et amusant morceau, non de vous mais d'après vous, c'est encore vous. C'est bien votre humeur enjouée, votre verve comique. Mais on vous imprime avec des tas de petits points partout, vous qui ponctuez comme Charlet, qui ne ponctuait pas. On vous fait aussi rêver votre tableau et peindre votre rêve, au soleil intérieur de l'âme, au soleil de l'art, etc.

« Il y a là plus de littérature que de Corot.

« Je vous ai pourtant fait compliment du chef-d'œuvre; mais vous ne m'en avez dit ni oui ni non, Maître naïf, profond et malin. »

THÉOPHILE SIVESTRE.

DELACROIX CHEZ COROT.

Gaspard Lacroix est venu me prendre, et nous avons été chez Corot. Il prétend (Corot), comme quelques autres qui n'ont peut-être pas tort, que, malgré mon désir de systématiser, l'instinct m'emportera toujours.

Corot est un véritable artiste. Il faut voir un peintre chez lui pour avoir une idée de son mérite. J'ai revu et apprécié tout autrement des tableaux que j'avais vus au Musée et qui m'avaient frappé médiocrement. Son grand *Baptême du Christ*¹ est plein de beautés naïves... Ses arbres sont superbes.

Je lui ai parlé de celui que j'ai à faire dans *l'Orphée*. Il m'a dit d'aller un peu devant moi et en me livrant à ce qui viendrait. C'est ainsi qu'il fait la plupart du temps. Il n'admet pas qu'on puisse faire beau en se donnant des peines infinies : Titien, Raphaël, Rubens ont fait facilement. Ils ne faisaient à la vérité que ce qu'ils savaient bien ; seulement leur registre était plus étendu que celui de tel autre qui ne fait que des paysages ou des fleurs, par exemple.

Nonobstant cette facilité, il y a toutefois le travail indispensable. Corot creuse beaucoup sur un objet ; les idées lui viennent, et il ajoute en travaillant. C'est la bonne manière.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

1. Église de Notre-Dame du Chardonnet, à Paris.

NOTICE.

L'apparition de deux ou trois paysages de Constable au Salon de 1824 fut pour Corot une révélation et, pour la jeune école française, une révolution. Paul Huet, Jules Dupré, Troyon, Théodore Rousseau et même Delacroix, impressionnés déjà par Lawrence, Bonington et surtout par Géricault revenu d'Angleterre, se sont tous ressentis, quel que fût alors leur âge, de cette subite invasion de l'art anglais dans l'art français, d'ailleurs déjà renaissant, et sans grand préjudice pour leur originalité personnelle.

Délivré, du coup, des routines de Michallon, de Bertin et de son admiration pour Aligny, Corot étudia quelque temps seul, d'après nature, dans les environs de Paris, particulièrement à Ville-d'Avray, encore à présent son lieu de prédilection.

En Italie, il étudia quelques années, non pas à l'école de Rome, mais en plein air, en pleine liberté, de ville en ville, de région en région ; tantôt frappé par l'ensemble grandiose des sites, tantôt par leurs détails si fermement écrits. Les superbes études qu'il y fit resteront ; entre autres le *Colisée* et *Rome vue du Campo-Vaccino*, où l'on sent comme un souffle et un rayon de Claude ; *Florence, prise du Jardin Boboli* ; et les *Terrains de Volterre*, d'une accusation si énergique, si variée et si juste, que toutes les valeurs y semblent distinctes mais reliées, comme les pièces d'une mosaïque.

Corot, exposé par tempérament et par réflexion, presque par système, à exagérer la douceur, la mollesse, la vaguesse des formes et des aspects de la nature, prit en quelques parties de l'Italie un accent tranché, une certaine sécheresse, qui pouvaient à la rigueur le ramener à la dureté métallique, subie chez Michallon et chez Bertin, et nous laisser, au lieu d'un Corot, un second Aligny. Mais Venise le guérit de cette tendance accidentelle, si contraire d'ailleurs à sa propre organisation. Ses études peintes, ses dessins et ses croquis innombrables dans le Tyrol, en Suisse, puis dans les diverses provinces de la France, le maintinrent à la fois ferme et doux; enfin, vingt ans de ciel du nord, à Paris, à Ville-d'Avray et dans les vallées de la Seine et de l'Oise, ne pouvaient manquer de le rendre à ses préférences innées et excessives pour les aspects les plus doux, les plus incertains et les plus vaporeux.

Depuis 1827 jusqu'à présent, Corot infiniment moins impressionné que Delacroix, mais tout aussi assidu à son œuvre, n'a presque pas manqué une Exposition publique de peinture. Quelle abondante, quelle surabondante production, surtout ces derniers temps! Il en restera toujours de belles choses, petites et grandes, soit achevées, soit rudimentaires; car il y a dans le moindre tableau, dans la moindre ébauche de Corot un charme, un naturel et un savoir indéfinis par lui, indéfinissables pour nous.

Moins ému que charmé, il nous charme plus qu'il ne nous émeut; mais il nous plaît toujours par son naturel, même par ses fantaisies composites, non sans monotonie toutefois. Sa parfaite observation de *la loi des valeurs*

est, dans tout ce qu'il fait, le trait le plus frappant de la nature et de l'art.

Les deux extrêmes de son ton général, une fois établis, ses valeurs intermédiaires y prennent leurs places relatives; et, se subdivisant à l'infini, s'appellent et se répondent dans l'harmonie parfaite.

Là est le grand art de Corot.

Sa peinture est douce, sans chocs contrastés; le mariage des couleurs y est poussé si loin, que le ton pur s'affaiblit en nuances infinies dans une harmonie presque monochrome et légèrement voilée. Ces tableaux ne sautent pas vivement aux yeux: une espèce de fumée grise, vapeur, ou poussière, rampe sur les terrains, passe lentement sur les eaux, enveloppe les arbres, émousse les rayons lumineux. Déchirons ce léger voile: d'immenses profondeurs, où tout se baigne dans les ombres transparentes et les tièdes clartés, s'ouvrent à nos yeux ravis, ce qui fait dire à Corot:

« Pour bien entrer dans mes tableaux, il faut avoir la patience de laisser au brouillard le temps de se lever. »

Mais, suivant ce truisme des *Mémoires* de M. Guizot: ON TOMBE TOUJOURS DU CÔTÉ OU L'ON PENCHE, Corot, penchant aujourd'hui plus que jamais du côté le plus indéterminé de la nature, est tombé dans un vague assez voisin de l'extinction. Au lieu de saisir les choses, il se contente de les effleurer; et semble trop voiler par raffinement d'harmonie ce qu'il n'approfondit pas assez par le sentiment et le travail.

THÉOPHILE SILVESTRE.

COURBET (GUSTAVE)

Né à Ornans (Doubs) le 10 juin 1819.

Elève de M. Flageoulot, à Besançon, et d'Auguste Hesse.

— 32 —

L'Homme à la pipe,

Portrait de Courbet par lui-même.

Paris, 1846. Salon de 1851.

Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,37.

A. M. A. BRUYAS.

« Je suis enchanté que vous ayez mon portrait (*L'Homme à la pipe*). Il a enfin échappé aux barbares. C'est miraculeux; car, dans un temps bien difficile, j'ai eu le courage de le refuser à N. pour la somme de deux mille francs; plus tard, au général russe G... Par l'exigence des marchands, que de peine on a, dans la vie, pour rester dans sa foi!... »

G. COURBET.

Mai 1854.

MÊME SUJET.

Dès l'apparition de *L'Homme à la pipe*, les amateurs reconnurent en Courbet un praticien fécond et solide. On ne peut en effet dénier à ses portraits et à ses tableaux des qualités extrêmement remarquables. Les portraits ne brillent ni par la finesse de l'observation, ni par le sentiment, ni même par la ressemblance; mais il faut admirer dans tous une solidité de plans, une ampleur de modelé, une consistance de pâte, qui ne se trouvent guère plus que dans les vieux maîtres espagnols et hollandais.

L'Homme à la pipe, cette figure langoureuse, béate et finassière, qui rêve et semble s'endormir dans les nuages de sa pipe si bien culottée, c'est Courbet, c'est lui, peint par lui-même avec tant de volupté. L'âme de Narcisse s'est arrêtée en lui dans sa dernière migration à travers les âges.

TH. S.

MÊME SUJET.

Portrait d'un faire magistral. Le ton chaud et solide, la correcte vigueur du modelé, l'habile distribution de la lumière rappellent très-heureusement la grande école espagnole du xvii^e siècle. Coupez ces cheveux ébouriffés avec affectation sur un front bas; cassez cette pipe savamment culottée; jetez un froc sur ces larges épaules; et vous aurez un superbe moine de Murillo, du genre gai.

EDWARD GEOGHEGHAN.

Messageur du Midi, novembre et décembre 1868.

COURBET DE 1851 A 1855.

En 1851, M. Courbet, soit par haine du style, soit plutôt par un désir effréné de faire connaître son nom, a exposé d'immenses tableaux qui frisaient de près la caricature; il a écrit au bas, en grosses lettres : C'est moi qui suis Courbet, berger de ce troupeau; il a fait *assavoir*, à son de caisse, que la nature était perdue et qu'il l'avait retrouvée. Le public n'a témoigné aucune sympathie pour cette exhibition de laideurs exagérées, sous prétexte d'exactitude. Mais les critiques ont servi M. Courbet : les uns on crié : Bravo! les autres ont crié : Haro! Les uns ont proclamé que M. Courbet peignait solidement, franchement et de verve; que son pinceau ne manquait pas de finesse, qu'il avait la main délicate à l'occasion, et que sa peinture était une fausse paysanne du Danube; les autres ont déploré trop haut qu'un talent si estimable se dépensât à peindre des trognes.

M. Courbet, également servi par la louange et par la critique, se fit une réputation mi-partie de scandale et de célébrité. Lorsqu'il vit tous les yeux braqués sur lui, la tête lui tourna; il fut pris de vanité, mais d'une vanité qui n'est point haïssable, car elle est sincère : mieux vaut vanité franche que fausse modestie. Il proclama qu'il n'avait point de maître, et qu'il était issu de lui-même, comme le Phénix. Le Phénix est de tous les oiseaux celui qui s'aime le plus : comme fils, il révère en soi un père vénérable; comme père, il chérit en soi le plus tendre des fils...

EDMOND ABOUT.

Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts,
p. 202.

— 33 —

Les Baigneuses.

Salon de 1853. Exposition particulière de Courbet en 1855.

Haut. 2^m,27. — Larg. 1^m,93.

J'avais été voir, avant la séance (du jury), les peintures de Courbet. J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau (*les Baigneuses*), mais quel tableau! quel sujet! La vulgarité des formes ne ferait rien : c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui est abominable; et même, au milieu de tout cela, si cette idée, telle qu'elle, était claire!

Que veulent ces deux figures?

Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue, sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau, qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pied. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre, occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer : l'un d'eux, je crois, ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre.

Le paysage est d'une vigueur extraordinaire; mais Courbet n'a fait autre chose que mettre en grand une étude que l'on voit là près de sa toile. Il en résulte que les figures y ont été mises ensuite et sans lien avec ce qui les entoure.

Ceci se rattache à la question de l'accord des accessoires avec l'objet principal, qui manque à la plupart des grands peintres. Ce n'est pas la plus grande faute de Courbet.

EUGÈNE DELACROIX.

Extraits inédits de ses *Agenda*.

MÈME SUJET.

Parlons de la célèbre *Baigneuse*, qui souleva contre l'école prétendue *réaliste* une réprobation générale dont la clameur poursuit encore Courbet. J'ai eu l'un des premiers, je puis le dire, l'honneur d'applaudir à ce morceau de matière, puissamment rendu, qui tourne avec cynisme le dos au spectateur¹. Remarquez cela : en dépit du sarcasme, du dégoût, de la condamnation, toujours un certain éloge se trouve en faveur de Courbet sous la plume des critiques. Eh bien ! messieurs les appréciateurs jurés, faiseurs de comptes-rendus, experts de la grande presse, dites-moi donc, là, sérieusement, ce que vous trouvez à reprendre à cette invention nouvelle ? Le dessin y manque-t-il, ou la couleur ? N'y a-t-il pas de l'étoffe, et, comme on dit à l'atelier, de la *patte*² ? Elle ne vous plaît pas : pourquoi ? Déduisez-moi vos raisons. Oh ! vous aimeriez mieux, on le sait, une nymphe de Pradier ou de Clésinger...

P.-J. PROUDHON.

Du principe de l'Art et de sa destination sociale,
p. 212 et 213.

1. *Histoire des Artistes vivants*, p. 262, lignes 4 et 5.

2. Il y a de la *pâte* chez Courbet et de la *patte* chez Proudhon.

TH. S.

MÈME SUJET.

Quelle a été l'idée du peintre en exposant cette surprenante anatomie ? A-t-il voulu rompre en visière avec les belles femmes antiques et protester à sa façon contre les blancs mensonges du Paros et du Pentélique ? Est-ce en haine de la *Vénus* de Milo qu'il a fait sortir d'une eau noire ce corps crasseux ? A-t-il eu l'intention d'opposer des reins de sa façon à ce torse immortel ? Pose-t-il dans cette *Baigneuse* son idéal de beauté, ou s'est-il contenté de copier une créature obèse, à la graisse mal distribuée, déshabillée sur la table de l'atelier ?

Nous admettons que ces formes étranges, ces boursoufflures, ces plis, ces excavations et ces bouillonnements de chair soient de la plus rigoureuse vérité ; pourquoi nous faire subir cet affligeant spectacle ? — Une jeune fille ou une jeune femme aux contours élégants et purs, à la peau satinée et fraîche, n'est-elle pas aussi naturelle qu'une matrone matelassée du tissu adipeux et déformée par des agglomérations d'axonge ? Le laid seul est-il vrai ? Le chou est réel, mais la rose n'est pas fausse ; un beau vase de marbre existe autant qu'un poëlon de terre.

Rembrandt, nous le savons, a fait des Putiphar et des Bethsabé au bain, se faisant couper les cors, d'une lourdeur toute hollandaise et d'une laideur ignoble ; mais quelle chaude, mystérieuse et blonde lumière il versait sur ces vilaines formes ! Alchimiste de la couleur, il changeait en or vivace ces chairs blafardes et molles, empruntées du

Rydeck d'Amsterdam. Mais il y a loin de la plate réalité de M. Courbet à cette puissante fantaisie.

Pourtant, pour être juste, cette monstrueuse figure renferme des parties très-fines de ton, fermement modelées; l'eau a une transparence profonde, simplement obtenue; le paysage est plein d'air et de fraîcheur; et cette toile malencontreuse prouve beaucoup de talent fourvoyé.

THÉOPHILE GAUTIER.

Salon de 1853.

A M. A. BRUYAS.

« ... Je connais les deux *Baigneuses* de Courbet. C'est un vigoureux artiste que ce gaillard-là! »

OCTAVE TASSAERT.

Paris, 9 janvier 1854.

MÊME SUJET.

La Baigneuse nue rappelle ce mot italien à l'endroit des Flamands : « Nos peintres font de la chair, mais eux!... ils font de la viande... » Cette protubérante créature aurait certainement un grand succès de boucherie dans la Nouvelle-Zélande. Mais quel charmant paysage que celui qui l'encadre de son opulente végétation, et combien l'on regrette de n'y voir qu'un prétexte à gigantesques aloyaux!

M. Courbet excelle pourtant à peindre la chair, quand il lui en prend envie.

EDWARD GÉOGHEGHAN.

A M. G. COURBET, MAÎTRE-PEINTRE.

« Monsieur Courbet, votre tableau des *Baigneuses* m'a valu bien des querelles; la *Baigneuse* du premier plan surtout, vue de dos, toute nue, m'a fait rompre bien des lances!... C'était un cri de réprobation.

« Pour moi, sans broncher, je soutenais alors comme je le soutiens encore aujourd'hui, que cette *Baigneuse* si réprouvée doit, pour être classée selon son mérite, prendre place dans la vieille galerie du Louvre, et que ce morceau de peinture, facturé comme pas un autre, modelé dans beaucoup de parties d'une manière remarquable, et, dans les attaches d'un dessin énergique et serré, est digne d'un tel honneur.

« Ce n'est certes pas là marchander l'éloge.

« Comment donc se fait-il, après de si bruyants et si brillants débuts, que le *dessin*, le *modelé* se soient retirés de votre incontestable talent, à ce point que l'on cherche aujourd'hui en vain ce qui se décelait si bien, il y a douze années? »

M. GUICHARD, peintre,

Les doctrines de M. Gustave Courbet, Maître-peintre,
P. Malassis, 1862, broch. in-18, p. 11 et 12.

— 34 —

Portrait de M. Alfred Bruyas.

(Paris, 1853.)

Haut. 0^m,91. — Larg. 0^m,72.

A M. A. BRUYAS.

« ...Oui, je vous ai compris et vous en avez une preuve vivante. C'est votre portrait... »

G. COURBET.

Mai 1854.

MÊME SUJET.

Ce n'est ni par l'intelligence ni par l'observation ni par le sentiment, ni même par la vérité physique, que brille ce portrait. C'est par l'exécution pure. Courbet en le peignant était à l'apogée de ses qualités pratiques, encore jeune et déjà mûr. Il le fit avec toute l'affection personnelle dont il était capable pour le modèle, surtout avec l'amour le plus glorieux de soi-même, se croyant arrivé à la solution de toutes les difficultés de l'art et de la vie par son plein génie, sa suprême raison et son parfait métier. Pour prouver aussi son parfait accord avec l'ami et le Mécène qui posait devant lui, Courbet appela ce portrait son TABLEAU-SOLUTION.

M. Bruyas, gardant son quant à soi, sans restriction de sympathie et de dévouement pour Courbet, le soutint tou-

jours sans lui objecter jamais rien, comme s'il eût craint, par la moindre observation faite à l'homme, de jeter quelque froid dans l'humeur et dans les ouvrages de l'artiste.

Heureux d'avoir trouvé un tel soutien au plus fort de la lutte, Courbet l'associait du cœur et de la main à sa SOLUTION réaliste, tout en s'associant lui-même par ses peintures à ce qu'il appelait aussi la SOLUTION de M. Bruyas, c'est-à-dire au développement de sa galerie, créée sans esprit d'exclusion, et où figurent à présent idéalistes et réalistes, les talents les plus divers et même les plus opposés. Aussi, dans ce portrait à mi-corps, M. Bruyas, la main gauche insistante sur un cartable où le mot SOLUTION est écrit, semble-t-il par ce geste sceller un pacte.

Mais cette attitude et cette physionomie, loin de rappeler la fine et ferme distinction naturelle du modèle, sentent trop l'individualisme envahissant et quelque peu brutal et fanfaron du « Maître-peintre » : C'est au point que M. Bruyas est là comme mi-parti de Courbet qui, d'ailleurs, a fait subir à l'acuité du modèle le grossissement réaliste, au double préjudice du réel et de l'expression.

M. Bruyas, d'une complexion nerveuse et délicate, blond clair et transparent, à la chevelure et à la barbe ardentes, ne ressemble guère, physiquement, à son portrait; et, au moral, son portrait ne lui ressemble pas. C'est, il faut le redire, un composé arbitraire de sa propre nature, à faible dose, et de la nature du peintre, à dose exorbitante. Ce blond-clair a tourné au brun-rouge. Qui pis est, Courbet, insinuant sa finaudeur paysanne dans la finesse d'un homme du monde, donne aux yeux pénétrants et sincères du modèle un clignotement vulgaire et matois.

En somme, type mal compris, modelé massif, geste alourdi, attitude fichée.

« Si j'étais ministre ou empereur, dit P.-J. Proudhon, je me garderais de me faire peindre par Courbet¹. »

Malgré tout, quels beaux détails secondaires dans cette peinture ultra-robuste ! Comme la lumière y caresse tout sans rien confondre, les chairs, les cheveux, la barbe, les habits, les bijoux, la cravate ; et comme elle fouille le fond du tableau et s'y endort !

Qu'importent après tout à M. Bruyas quelques portraits manqués de plus ou de moins, puisque, au pis-aller, il lui reste de fort beaux morceaux de pure exécution, et qu'il n'entend glorifier que la Peinture, au lieu d'être glorifié par les peintres ?

En posant successivement soit pour un seul portrait, soit pour plusieurs portraits, devant les divers maîtres de son temps, M. Bruyas se connaissait assez lui-même pour ne pas plus s'inquiéter d'être compris que de se faire connaître. C'est lui qui voulait connaître et comprendre à fond l'intelligence particulière et la pratique spéciale de chacun des peintres célèbres qui l'ont représenté. Il ne s'est condamné à poser tant de fois devant eux qu'afin d'arriver à bien juger, par cette série d'observations et d'expériences personnelles, l'art et les artistes contemporains. Il se fit pour ainsi dire la cible vivante de leur esprit, de leur regard et

1. P. J. Proudhon, moins jaloux de sa dignité d'écrivain célèbre et de père de famille, s'est pourtant laissé peindre et fort mal peindre avec sa femme et ses enfants, par son compatriote Courbet.

de leur pinceau. Son idée, vraie sans prétention, originale sans excentricité, et réalisée à force de constance et de sacrifices, l'a fait d'abord l'unique sujet, puis le meilleur juge de ce piquant et rare concours par lui seul provoqué.

On ne saurait donc trop prémunir ici le spectateur contre la maxime de la Bruyère « L'AMOUR-PROPRE AIME LES PORTRAITS », maxime applicable au vulgaire, inapplicable au fondateur de cette Galerie. Homme libre, homme de goût, et d'un dévouement chevaleresque pour tous les vrais talents, M. Bruyas n'a rien dans la physionomie, dans la conduite ni seulement dans la pensée de ce *manifestant systématique et provocateur*, vu à tort en lui par Courbet, ou de l'amateur présomptueux que l'on voudrait bien supposer. Infiniment moins porté à s'exhiber qu'à s'abstraire, tout respire en lui le goût de la retraite et du recueillement, sans lesquels point d'art, le dégoût des vanités mondaines, l'amour du vrai, la volonté du bien, l'enthousiasme du beau..... Sorte d'Hamlet pensif, souffrant, mais énergique et tenace, tel que Delacroix l'a traduit en son propre idéal, et montrant son esprit même en cachant sa vie.

THÉOPHILE SILVESTRE.

— 35 —

La Fileuse endormie.

(Ornans, 1853.)

Haut. 0^m,89. — Larg. 1^m,15.

Lithographié par JULES LAURENS.

Il y a aussi (au Salon de 1853) une *Fileuse endormie*, qui présente les mêmes qualités de vigueur en même temps que d'imitation... Le rouet, la quenouille : admirables ; la robe, le fauteuil : lourds et sans grâce.

Les deux *Lutteurs*¹ montrent le défaut d'action et confirment l'impuissance dans l'invention. Le fond tue les figures ; et il faudrait en ôter plus de trois pieds tout autour...

O Rossini ! O Mozart ! O ! les génies inspirés dans tous les Arts, qui tirent des choses seulement ce qu'il faut en montrer à l'esprit, que diriez-vous devant ces tableaux ?

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait médit de ses *Agenda*.*MÊME SUJET.*

... Quelle magnifique créature que cette fileuse, et comme elle dort ! Le fil est tombé de sa main ; on croit

1. Exposés la même année que la *Fileuse endormie*.

entendre sa respiration lente, à la place du bourdonnement du rouet. Tous les jours, elle se lève de grand matin, elle se couche la dernière ; ses fonctions sont multiples, son action incessante, pénible : c'est aux instants *perdus* qu'elle prend sa quenouille, travail minuscule dont la ténuité et le petit bruit ne sauraient tenir éveillée la robuste campagnarde. Comprenez-vous maintenant pourquoi Courbet a fait de sa fileuse une franche paysanne ?

P.-J. PROUDHON.

Le tableau *sage*, au moyen duquel Courbet voulait faire passer les *Baigneuses*, au Salon de 1853, c'est la *Fileuse endormie*.

TH. S.

— 36 —

Autre Portrait de Courbet, profil.

(Montpellier, 1854.)

Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,37.

Cette tête d'étude de Courbet par Courbet, pour un tableau de Courbet, est un des meilleurs morceaux de lui ; et, sans contredit, encore plus fort que *l'Homme à la pipe*, autre bon Courbet.

Ce beau profil fut peint à Montpellier, chez M. Bruyas, au moment le plus heureux de la carrière du peintre, encore

contenu, mais déjà prêt à se jeter à corps perdu dans toutes les absurdités. Cette tête, prête à tourner, allait bientôt servir au premier et si bizarre tableau de la décadence de l'auteur, tableau insensément baptisé :

« ALLÉGORIE RÉELLE; intérieur de mon atelier, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique. » (sic).

Que ce profil est bien ! Que c'est bien là Courbet, le Courbet d'alors, le vrai, le seul, l'unique ! encore naïf, tout joyeux de tout, surtout d'être Courbet ; parfois spirituel sans la moindre culture d'esprit, presque charmant, même en son égotisme et ses rodomontades. Ah ! qu'il était beau et bon garçon en ses lourdeurs naturelles et ses malices ensabotées ; encore tempérant, non de langue mais de gosier, et relativement correct quoique déjà très-estaminetier, très-noctambule, trop bruyant et rieur, rieur à se tordre ; riant de rien, riant de tout, même à la procession ; riant aux éclats, parfois entendus de la grille au Château-d'Eau du Peyrou, et d'un bord à l'autre bord de l'Esplanade.

C'était une physionomie des plus attirantes, malgré ce front bas, ce crâne conique, comme moulé dans la calotte d'Ingres ou dans le pétase d'Ulysse. Oui, ce Courbet d'alors, si finement et si fermement modelé, est peint comme un Vélasquez, mais, avec cette violente coquetterie du Moi dont certains détails stupéfient.

Le Maître d'Ornans n'a-t-il pas, par exemple, replié son col de chemise sous le collet rayé de sa casaque brune pour ne rien perdre de l'effet délicat de son cou ? Là, par certaines touches, il rappelle Titien posant des tons de fleur au cou de François I^{er}, dans son fameux portrait du Louvre.

Peut-être Courbet s'est-il ainsi décollété en attendant la « Belle Inconnue », brûlant pour lui, folle de ses ouvrages, par lui si longtemps cherchée dans tout Paris, mais n'ayant jamais existé que dans son imagination, et par la charge d'un de ses amis, qui mourait de rire.

Quelles bonnes raisons Courbet n'avait-il pas, d'ailleurs, de s'aimer infiniment plus que de se connaître ? Sa renommée, d'abord ; ensuite son idée ; enfin son miroir : un teint blanc, satiné et légèrement bistré, encore inaltéré et de la plus rare finesse ; de fort aimables traits, entre autres un joli nez, des yeux de velours, l'oreille petite, ou plutôt cette petitesse d'oreilles que Machiavel, observateur cette fois trompé, notait comme un indice de la plus haute intelligence ; une barbe en éventail, lui donnant l'air fort éventé, surtout dans son tableau *La Rencontre* ; enfin une chevelure soyeuse, noire comme l'aile du corbeau, mais frisant ici le ton d'encre, et coupée à la moine.

Enfin ce beau, ce mémorable profil, c'est Courbet, l'ineffable Courbet ; c'est bien son portrait, qui mieux est, son identité. Sauf quelques réserves de métier, surtout d'intelligence et de goût ; voilà le superlatif de ce talent présomptueux, si justement vanté en maintes choses, malgré ses côtés affligeants.

THÉOPHILE SILVESTRE.

— 37 —

La Rencontre.

(Montpellier, 1854)

Toile. — Haut. 1^m,29. — Larg. 1^m,49.

Passant, arrête-toi : c'est Courbet que voicy,
 Courbet dont le front pur attend le diadème,
 Et ne t'estonne pas s'il te regarde ainsy :
 Courbet te regardant se regarde lui-mesme.

GUSTAVE MATHIEU.

Par un midi torride, éclatant et poudreux de juin 1854,
 M. Bruyas, revenant de la villa Mey, et Courbet, arrivant
 d'Ornans, se rencontrent, l'un attendant l'autre : — Salut !
 — M. Bruyas, précédé de son chien *Breton* et suivi de
 son domestique Calas ; Courbet, sac au dos, guêtré, en
 manches de chemise, bourdon en main, plus fier que la
 fierté,

Et portant dans les cieux
 Son front audacieux.

M. Bruyas est cordial et simple, le bon Calas respec-
 tueux, *Breton* étonné, et Courbet est... Courbet.

Ce tableau, difficile à peindre, surtout en été, dans
 un pays tout nouveau pour l'artiste, est excellent par le
 faire, sinon par le goût.

Que voulait M. Bruyas ? Un paysage de son pays et un
 souvenir sans affectation de son intimité avec le peintre ;
 heureux de l'avoir dans sa propre maison, et résigné
 d'avance à sa bizarrerie pour ne gêner en rien sa liberté.

Courbet, soi-disant incapable de bien faire tout paysage
 qui ne lui serait pas familier, a pourtant peint, très-bien
 peint celui de la *Rencontre*, plein des surprises et des diffi-
 cultés d'un pays inconnu, pour lui surtout, accoutumé à la
 fraîcheur de la Franche-Comté et aux ciels variés et vapo-
 reux du Nord.

Bien que le climat de Montpellier soit le plus beau du
 monde, l'hiver, ce ciel si bleu partout l'été, et d'un hori-
 zon si bas, particulièrement dans les plaines voisines de
 la mer, fit à Courbet un effet étourdissant. Ce sol, ici d'un
 ton cendré ; là, d'un ton crayeux ; partout pulvérulent ;
 cette végétation, si verte, au temps froid ; mais, au temps
 chaud, roussie par les vents, poudrée par le roulage et déta-
 chée en clair par l'implacable nitescence de l'azur, lui
 semblait un renversement d'harmonie. Sans le plus juste
 sentiment naturel des *valeurs*, en lui confirmé par quelques
 leçons de Corot, Courbet eût reculé devant l'imminence
 d'un ciel sec et de figures découpées. Quoi de plus difficile
 à rendre que ce terrain, presque aussi clair que le ciel,
 que cette route où le soleil poudroie et où l'ombre s'im-
 prime ?

Dans ce tableau, d'ailleurs, fait observer M. Edmond
 About, « il n'y a d'ombre que pour M. Courbet : lui seul
 peut arrêter les rayons du soleil. »

TH. S.

— 38 —

Les Bords de la mer.

(Palavas, 1854.)

Toile. — 0^m,38. — Larg. 0^m,46.

Voici la mer et M. Courbet en présence. D'un geste quelque peu théâtral, le chef des réalistes salue l'immensité d'azur :

L'onde écume, le flot se brise,
Reconnaît le Maître et s'enfuit.

Mais Maître Courbet, l'élève de la Nature, ne voit sans doute dans la Méditerranée qu'une belle nappe bleue, frangée de blanche écume, bordée de sable jaune; et soyez sûr que son salut à la mer part d'un estomac reconnaissant qui sait apprécier le bon poisson des pêcheurs de Palavas.

M. Courbet a prouvé encore ici un remarquable talent matériel, mais rien de cette belle poésie de Charles Baudelaire :

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame;
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer!

EDWARD GEOGHEGHAN.

— 39 —

Tête d'étude, profil.

(1854)

Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,37.

Toujours de la bonne peinture, peu d'esprit et pas de psychologie. Modelé massif, à plans trop larges et disjoint, par exemple de la pommette à l'aile du nez, et de la naissance de la moustache à la paupière inférieure. Lacune de *far presto* sans doute, mais trop visible.

T H. S.

— 40 —

Tête d'étude avec main.

(1854)

Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,37.

Ici, exception fort heureuse et fort rare, Courbet approche le plus des qualités qu'il a le moins; c'est-à-dire de l'intelligence d'un type expressif et du pouvoir de le rendre sans trop alourdir à la fois ses traits et sa pensée.

Cette tête fine, méditative et souffrante du personnage, appuyée sur sa main, dans un double accablement physique et moral, a quelque chose de si pénétrant que Courbet, le

peintre le plus difficile à émouvoir s'il ne s'agit pas de lui seul, en fut peut-être un moment ému.

Exécution splendide et vibrante. Main superbe. Accessoires charmants, notamment le fauteuil, à taie de guipure. Toilette de chambre d'un effet tout poétique.

T. H. S.

— 41 —

Portrait de femme, étude inachevée.

(1854.)

Toile. — Haut. 0^m,42. — Larg. 0^m,34.

Cette étude, aussi fine, aussi délicate et plus large qu'un Chardin, est le portrait, fort ressemblant mais idéalisé, d'une personne qui ne s'attendait guère à l'immense bruit qu'elle a fait dans le monde, sans le savoir. C'est M^{lle} ou M^{me} X^{***}, le modèle de l'une des deux *Baigneuses*, celle qui sort de l'eau.

Cette bonne créature d'environ trente-six ans posait souvent toute la journée, *in naturalibus*, sur la table de l'atelier de Courbet, rue Hautefeuille, au commencement de l'hiver 1853. Il n'y faisait pas bon.

X^{***}, de taille moyenne, au petit pied, à la main souple, brune-blanche satinée et rosée, aux cheveux noirs et reluisants, aux chairs pleines et fermes sans la moindre obésité, mais légèrement empourprée de l'oreille à la joue, — n'avait en elle d'excessif que la seule partie dont Courbet se fit une gloire si tumultueuse en forçant la nature.

Dans cette étude-portrait, Courbet, idéalisant son modèle en sens contraire de la *Baigneuse*, a fait M^{lle} ou M^{me} X^{***} plus blanche, plus pâle, peut-être plus distinguée qu'elle ne l'était, mais c'est bien elle. On la reconnaît parfaitement à tous ses traits, dont le plus exigü est le nez, et à son air tranquille, débonnaire et rangé. Bonne petite bourgeoise. *Honny soit qui mal y pense!* Par elle, Courbet nous montre l'endroit de son propre talent, après nous en avoir, par elle aussi, montré l'envers dans la *Baigneuse* et, si l'on veut, le travers; travers terrible, qui lui fait chercher la délicatesse du type même qu'il vient de pousser au monstre, par pure fantaisie grotesque et dégradante.

« Il est vrai, dit Proudhon, que, dans la *Baigneuse*, la beauté idéale est sous-entendue; ce n'était pas ce que l'artiste voulait mettre en lumière; ce qu'il a voulu montrer, c'est l'âme bourgeoise. Pour mieux faire ressortir son idée, il a composé une figure idéale, au moins en ce sens; et cet idéal est fulgurant, il étonne, il consterne. »

T. H. S.

— 42 —

Portrait d'homme.

Dédié : « A mon ami Fajon; Paris, 1862. G. Courbet. »

Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,37.

Malgré l'inertie d'attitude, la vulgarité, l'insignifiance ou la bizarrerie choquante des personnages de Courbet,

est-il vraiment possible de contester sa puissance d'exécutant? Non. Si, malgré les niaiseries, les outrances et les carences de Courbet, le spectateur veut connaître toute sa force de praticien, il n'a qu'à comparer ce portrait-ci aux deux Mirevelt voisins. Non-seulement Courbet tient bon à côté du maître hollandais, mais encore, soyons juste, ne le surpasse-t-il pas par ce faire si sûr, si ample, si nourri?

Cette tête conique, barbue et placide, peinte par le maître d'Ornans, dit infiniment moins que chacun de ces deux Mirevelt, deux physionomies. Mais quelle exécution, ce Courbet! Quelle « PATTE! » (pour quelle *pâte!*), dit Proudhon, ne voyant en Courbet qu'un talent animal. Quoique lourd et enfumé, au lieu d'être *effumé (sfumato)*, selon la belle expression des Italiens, ce portrait est enlevé « comme un poids à bras franc, » expression d'hercule de foire dont Courbet s'honore. Voyez ce front, ces yeux, cette barbe! Tout cela ne dit guère, mais c'est fait!... Mirevelt en pâlit.

T. H. S.

— 43 —

Solitude, cours de la Loue (Doubs).

(1866)

Haut. 0^m,94. — Larg. 1^m,35.

A. M. A. BRUYAS.

« ... Superbe paysage de solitude profonde, que j'ai fait au fond des vallons de mon pays. C'est le plus beau que j'aie

peut-être peint de ma vie. Je suis en train de le finir. Il faut qu'il soit au niveau des peintures que vous possédez de moi. Ainsi vous m'aurez tout entier dans ce que j'ai fait de mieux... »

G. COURBET.

Paris, janvier 1866.

MÊME SUJET.

Certes, Courbet ne se jette pas la moindre des pierres qu'il peint dans ses paysages; il est pourtant certain que celui-ci ne manque ni de vérité ni de beauté. Ce qui lui manque, c'est l'émotion, qui vivifie la nature même; c'est l'âme, qui élève et approfondit tout, les foules humaines comme la solitude. Ce paysage de Courbet, par lui préféré à tous ses autres paysages, n'est que le pendant sinon l'équivalent de celui qu'il avait à l'Exposition universelle de 1867. En notre présence même, Corot en fut très-frappé. Grande exception encore dans l'œuvre de Courbet! Ses paysages sont ordinairement très-vrais, mais ils ne rendent pas le côté vaste et mystérieux de la nature; et, souvent, ils sont noirs comme une Arcadie de charbonniers.

T. H. S.

L'ATELIER PUBLIC DE COURBET.

... La fondation de l'atelier, même, fut un fait considérable... Nous l'avons visité cet atelier jeune et déjà célèbre.

En ouvrant la porte, mes compagnons et amis virent un singulier spectacle :

Debout sur du foin répandu, l'œil dilaté, allongeant à terre son museau noir et balançant sa queue impatiente, un bœuf roux, marqué de blanc¹, était lié par les cornes à un anneau de fer fortement scellé dans le mur. C'était le modèle.

Le noble animal, inquiet d'être le centre de tous ces regards, s'agitait sur ses jambes solides et ne tenait guère en position. Venait-il des pâturages de la Normandie, des plaines du Poitou ou des prés de la Saintonge ? Je ne sais, mais il était fin de formes, et sa robe tachetée amusait le regard.

Autant de chevalets, autant d'artistes. Chacun travaillait en silence. Le maître à la barbe noire allait et venait, distribuant ses indications, et à chaque fois prenant la palette pour démontrer plus clairement... L'atelier n'a fourni qu'une courte carrière²...

CASTAGNARY.

Libres propos.

LA QUESTION DU RÉALISME.

La question du réalisme se confond avec celle-ci : Il faut une apparente réalité. C'est le réalisme littéral qui est stupide. Holbein dans ses portraits semble la réalité même, et il est sublime. [La main de l'Homme à la toque, de

1. Petite variante de Pierre Dupont :

Deux grands bœufs blancs, tachés de roux.

2. Heureusement. Et cette fin précoce n'était pas difficile à prévoir :

« Quand ils ont tant d'esprit les enfants vivent peu ».

TH. S.

Raphaël¹, est de même. Mais c'est le sentiment du peintre qui imprime le cachet...

De là, la nécessité de ne prendre du modèle que ce qui sert à corroborer l'idée. Les formes du modèle, que ce soit un arbre ou un homme², ne sont que le dictionnaire où l'artiste va retremper ses impressions fugitives, ou plutôt leur donner une sorte de confirmation, car il doit avoir de la mémoire...

Imaginer une composition, c'est combiner les éléments d'objets qu'on connaît, qu'on a vus avec d'autres, qui tiennent à l'intérieur même, à l'âme de l'artiste...

Sans doute le modèle est nécessaire et presque indispensable, mais ce n'est qu'un esclave qui doit obéir à la partie de l'invention. On lui emprunte quelques détails caractéristiques, que l'imagination la plus privilégiée ou la mémoire la plus fidèle ne pourraient reproduire, et qui donnent une sorte de consécration à la partie imaginée...

Quand je dis qu'il faut emprunter seulement quelques détails au modèle, on ne doit pas prendre cela d'une manière trop étroite et trop absolue; chaque organisation donne la règle du degré d'imitation. Ces Holbein, ces Hemling sont sublimes, non pas malgré leur étonnante et exacte imitation, mais à cause d'elle.

Tout dépend de l'esprit dans lequel on imite...

Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer pour rendre la nature certaines conventions de composition ou d'exécution. S'il est question de la composition, il ne

1. Débaptisé, au Louvre, et donné à Francia.

2. Ou le bœuf de Courbet.

TH. S.

peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée pour que l'esprit du spectateur ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé. Sans cela, il n'y aurait pas d'art...

Qui dit un art, dit une poésie. Il n'y a pas d'art sans un but poétique...

« Eh ! réaliste maudit, voudrais-tu, par hasard, me produire une illusion telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir ? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis, quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'art. Que m'importent tes personnages vrais, que je retrouve dans la rue, sans me donner la peine de feuilleter ton livre ? Je suis du moins le maître d'en détourner la vue, quand je les trouve sous mes pas ; tandis que toi, tu m'en fais voir toute la crasse et toute la misère !... »

EUGÈNE DELACROIX.

Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres, p. 403-409.

RÉSUMÉ.

Courbet est un véritable artiste, de génie, de mœurs, de tempérament, et, comme tel, il a ses prétentions, ses préjugés, ses erreurs. Tout d'abord il se croit, à l'exemple de ses confrères, un homme universel. Il faut en rabattre. Il n'est que peintre ; il ne sait ni parler ni écrire ; les études classiques ont laissé peu de traces chez lui...

Il s'efforce de tout ramener à ses idées ou d'étendre ses idées sur des choses qu'il comprend mal et qui ne sont pas

niables ; en revanche, il érige volontiers en maxime la négation des choses qui sont au-dessus de lui.

On peut définir Courbet : une grande intelligence dont toutes les facultés sont concentrées en une seule. S'il avait pu se catégoriser, il serait plus logicien qu'artiste. Rien d'étonnant qu'à l'heure qu'il est, il se cherche encore lui-même et ne se connaisse qu'à moitié. Aussi aurais-je force réserves à faire sur ses maximes en fait d'art.

Courbet n'a inventé ni réalisme ni idéalisme, pas plus que la nature. Ce qu'il a fait a été fait avant lui ; il l'est aujourd'hui par d'autres que lui, souvent ses rivaux, quelquefois ses vainqueurs. Tout ce qu'on a dit à son occasion et qu'il a débité lui-même est dépourvu de bon sens.

P.-J. PROUDHON.

Du Principe de l'Art, etc., p. 283.

CONCLUSION.

C'est pourquoi la profession de foi de Courbet¹, adroitement rédigée par une main amie, est un acte insignifiant et qui ne soutient pas le moindre examen : Si le mot RÉALISME avait un sens (et Courbet reconnaît lui-même qu'il n'en a aucun), il voudrait dire, de deux choses l'une : *négation de l'imagination* ; alors l'homme, dépouillé de la plus haute de ses facultés, n'est qu'une brute ; ou bien : *prééminence de la vérité visible et palpable sur la fiction poétique* ; dans ce second cas, l'artiste, réduit à l'état de scribe machinal, n'a qu'à dresser le procès-verbal de tout ce qu'il voit et de tout ce qu'il touche.

TH. S.

1. Tous ses Manifestes, dits réalistes.

NOTE.

Ici on s'abstient de toute notice biographique, même de toute notice particulière sur M. Courbet.

Ce peintre est d'ailleurs représenté dans cette galerie par ses meilleurs ouvrages, les seuls peut-être qui, dès à présent et à l'avenir, puissent donner sa vraie mesure.

TH. S.

COURT (JOSEPH-DÉSIRÉ)

Né à Rouen (Seine-Inférieure), le 14 septembre 1797,

Mort à Paris le 23 janvier 1865,

Élève de Gros.

— 44 —

La Mort de César,

Première pensée du grand tableau du Luxembourg.

(Rome, 1827)

Toile. — Haut. 0^m,16. — Larg. 0^m,21.

Le corps balaféré de César est étendu sur les rostres, aux pieds de la louve romaine, que tettent les nourrissons de bronze. Au fond, se dessinent la silhouette du Capitole et les divers monuments qui encombraient le Forum. Antoine secoue la tunique ensanglantée du dictateur aux yeux du peuple et l'excite contre les meurtriers. Cette prosopopée mélodramatique allume l'indignation de la

plèbe, entassée autour de la tribune aux harangues; plusieurs se baissent pour ramasser des pierres et les jeter aux assassins. Brutus suivi de Cassius, s'éloigne pâle et songeur, doutant de la légitimité de son crime, et se demandant si ces Romains dégénérés valaient la peine qu'il trempât pour eux ses mains dans le sang peut-être paternel de César...

Il y a dans cette composition, arrangée d'une manière un peu théâtrale, des parties excellentes, aussi bien dessinées que bien peintes: les hommes qui déposent la civière sur les rostres sont parfaits de mouvement; le torse exsangue de César parle avec la bouche de ses blessures plus éloquemment encore que la harangue d'Antoine; la jeune mère, soulevant ses jeunes enfants pour leur faire voir le cadavre du dictateur, a une tête d'une beauté vraiment romaine. Le sénateur obèse et chauve qui se lamente est largement peint et d'un bon caractère: les types des têtes d'hommes du peuple sont étudiés avec soin, et quiconque a visité Rome a dû voir, dans les petites rues au delà du Tibre, plus d'une physionomie semblable; certaines portions de nu, dos, torses, jambes, sont très-bien rendues, et mêlent l'antique à la nature dans une proportion heureuse; on doit louer également les draperies, ajustées avec beaucoup de goût et de science; il y a de la vigueur dans le coloris, et l'effet général est satisfaisant. La lumière se concentre sur le groupe principal, et y fixe l'attention.

Sans doute le prix de Rome récent se fait sentir en quelques endroits; le maître n'est pas encore tout à fait dégagé des traditions de l'école; mais les grandes qualités

qui font le peintre d'histoire se produisent avec éclat, et le critique le plus chagrin pouvait, dès lors, prophétiser à l'auteur de la *Mort de César* un avenir qui ne s'est pas réalisé, et que tout semblait promettre...

THÉOPHILE GAUTIER.

Les Beaux-Arts en Europe.

— 45 —

Femme à mi-corps, couchée sur un divan.

Toile. — Haut, 0^m,80. — Larg. 0^m,65.

Cette figure de femme, dont le modèle répété à satiété par Court paraît avoir été sa plus grande affection de cœur et d'art, est empreinte du cachet le plus franc, le plus vivant. C'est un peu commun de style, au moins selon la poésie actuelle et certain goût du jour pour une *distinction* souvent malsaine. Ici, comme chez Gros, Géricault, Heim, Schnetz, se manifeste l'accent loyal d'un type vrai, éternellement jeune. Les coussins, la draperie, les cheveux, les chairs sont colorés ou colorés de rouge, de bleu, de bitume, de *couleur de chair*, comme on voudra: cela vaut bien les morbidesses au patchouli d'un art à la mode, trop raffiné.

JULES LAURENS.

— 46 —

*Louis XVI, Marie-Antoinette et le Dauphin
se réfugiant à l'Assemblée législative ;
esquisse.*

Toile. — Haut. 0^m,16. — Larg. 0^m,21.

Cette *esquisse* est une très-saisissante improvisation. La foule y est profonde, grouillante dans les clairs-obscurs, comme dans les tumultes de Delacroix. C'est bien là, aussi, le type de ces grandes scènes historiques si particulières à M. Court : la *Mort de César*, le *Déluge*, *Boissy d'Anglas*, le *Martyre de Sainte Agnès dans le Forum romain*, etc.

JULES LAURENS.

QUALITÉS ET DÉFAUTS DE M. COURT.

Les trois grandes compositions par lesquelles il s'est signalé, le *Déluge*, la *Mort de César* et *Boissy d'Anglas à la Convention*, attestent chez lui une affection spéciale pour les mouvements animés ; et, s'il ne possède pas la faculté de composer les grandes scènes, du moins il exécute avec une force remarquable plusieurs parties du sujet qu'il a choisi. Dans le *Déluge*, comme dans la *Mort de César*, comme dans le *Boissy d'Anglas*, il y a de l'em-

phase, de l'exagération, mais il y a de la vie et de la grandeur.

... Quant à la richesse de la couleur, ce n'est pas à l'étude qu'il faut la demander, et M. Court fera bien de ne pas forcer sa nature : il n'est pas, il ne sera jamais coloriste ; qu'il se contente de dessiner purement, et sa part sera encore assez belle.

GUSTAVE PLANCHE.

Étude sur l'École française, t. II, p. 6-9, 125-126.

DÉCADENCE DE M. COURT.

Avec un talent fort, mais un peu rude, quelque chose de cette organisation normande qui a produit Corneille et le Poussin, c'était à lui (M. Court) à craindre de se commettre avec le monde frivole, qui ne pouvait le comprendre. Mais M. Court n'avait pas encore fait le *Cid* qu'il commençait *Pertharite*. Au lieu de retourner dans cette Italie qui l'avait si bien inspiré deux ou trois fois, il cherchait à se donner le plus de grâce, le plus de gentillesse possible ; il voulait se faire bien venir des dames et se créer des succès de ruelle. Mal en a pris à M. Court ; ses portraits ne plairont jamais à un certain monde comme ceux de M. Dubufe, et ses tableaux ont cessé de recueillir les applaudissements des artistes.

CHARLES LENORMANT.

Les Artistes contemporains, t. II, p. 26 et 27.

M. COURT ET LE PORTRAIT OFFICIEL.

M. Court en s'adonnant au portrait, au portrait officiel surtout, a pour ainsi dire péri à la tâche. Ces flatteries faites, il est rare que le talent de l'artiste n'en meure pas. Oui, c'est surtout le portrait officiel, l'affreux portrait officiel qui a coulé bas M. Court.

Au temps des Holbein, des Titien, des Rembrandt et des Vélasquez, plus le peintre peignait de portraits, plus il faisait de coups de maître. Aujourd'hui, plus il en peint plus il s'épuise. Pourquoi? Ce serait bon, sinon facile à dire.

Le meilleur tableau de M. Court, c'est la *Mort de César*; son meilleur portrait, c'est la *Femme à mi-corps, à draperie bleue, couchée sur un divan*, son type de prédilection. Il faut aimer quelqu'un pour faire quelque chose.

A. B.

NOTICE.

M. Court, qui peignait en 1827 la *Mort de César*, un grand tableau remarquable par des qualités énergiques et une science solide, promettait bientôt un maître. Comment se fait-il que ce talent robuste, auquel on doit encore une belle *Scène du Déluge*, à peu près de la même époque, se soit si vite énervé, et n'ait plus rien produit depuis ces débuts éclatants? Quel conseil ou quel changement d'idées l'a jeté si vite hors de la bonne voie? Quel nuage s'est interposé entre lui et la réalité pour lui montrer les choses sous

une apparence émoussée, sous un aspect blanc et rose? et pourquoi, tout nourri des mâles souvenirs de l'antiquité, a-t-il couru sacrifier sur les autels de la fausse grâce parisienne? Les talents, comme les corps, ont leurs maladies soumises à des causes mystérieuses dont la physiologie n'a pas encore été faite. Une veine qui jaillissait avec abondance tarit tout à coup; un cerveau jusque-là lumineux devient obscur; la main, hier sûre d'elle-même, hésite et tatonne; des tons froids se glissent sur une chaude palette; la science acquise en vingt ans s'oublie en un jour; le doute remplace la foi; mille systèmes divers sont essayés; des décadences rapides, que ne justifient ni la fatigue ni l'âge, se déclarent sans raison apparente. Que s'est-il passé? rien d'appréciable: quelquefois l'avènement d'un maître nouveau, dont la théorie ou le succès remet en question des principes qu'on croyait sûrs, un revers ou même un triomphe au delà des espérances, la nécessité de vivre et de satisfaire à de certaines conditions que le commerce impose aux artistes, ou l'effort suprême par lequel l'homme se vide tout entier et livre en un seul coup le fond du sac, ne réservant rien pour l'avenir. Il y a des natures qui ne contiennent qu'un poème, qu'une symphonie, qu'un tableau, qu'une statue; elles ont compris cela, et pas autre chose: leur premier mal est aussi le dernier; elles n'ont qu'une fleur et la donnent.

Peut-être aussi que l'esprit, ayant atteint d'abord son but, se détourne et n'a plus d'attention, comme un archer qui lance nonchalamment ses flèches après avoir abattu l'oiseau. Ce serait un curieux travail que la recherche de ces déviations et de ces éclipses, qu'il ne faut pas con-

fondre avec les transformations normales connues sous le nom de première, de seconde et troisième manières d'un artiste. Mais ce n'est pas ici le lieu de ces analyses, qu'il faut nous contenter d'indiquer; pour notre part, nous trouvons qu'un peintre ou qu'un écrivain a payé sa dette à l'humanité avec un beau tableau ou un bon livre. Mais alors il faudrait résolûment quitter la carrière et en tenter une autre, ce qui n'est guère possible dans les civilisations modernes, où la spécialisation de l'homme est poussée aux dernières limites.

M. Court appartenait sans doute à la catégorie de ces talents qui s'épuisent dans une unique et suprême expansion et ne retrouvent plus leur inspiration première. Quoiqu'il l'ait fait suivre d'œuvres plus que médiocres, sa *Mort de César* n'en est pas moins une très-belle chose. Beaucoup, dont l'orgueil porte haut la tête, n'en ont pas tant fait dans leur vie...

THÉOPHILE GAUTIER.

L'Art moderne.

COUTURE (THOMAS)

Né à Senlis (Oise), le 21 décembre 1815,

Élève de Gros et de Paul Delaroche.

— 47 —

Portrait de M. Alfred Bruyas, profil.

(Paris, 1850.)

Toile. — Haut. 0^m,60. — Larg. 0^m,49.

Signé T. C.

Ce portrait, au lieu de rappeler avec intensité les traits, le tempérament, la physionomie, le caractère du modèle, en est l'altération systématique, au physique et au moral. L'artiste a dessiné et peint pour lui-même, pour lui seul, pas le moins du monde pour la vérité.

Ce tableau, fort remarquable d'ailleurs, est l'application outrée d'un parti-pris esthétique de M. Thomas Couture; parti-pris très-faux, consistant à chercher contre nature, pour un portrait intime comme pour un tableau d'histoire, ce qu'il appelle le caractère et le style, par rou-

tine d'école. Comme si l'individualité la plus distincte et la plus tranchée sortait du plus banal des moules!

Peint sans observation, sans intuition, sans impression, sans fidélité, au rebours même du naturel, comment ce portrait serait-il ressemblant? Tout au plus est-il à l'original ce que les variations du virtuose le plus pédant sont au motif du compositeur le plus simple. M. Thomas Couture traduit ici bonhomie par hauteur, onction par dureté, finesse par lourdeur, esprit par matière. Quel idéal l'obligeait donc à allonger, à dessécher, à durcir les traits du visage, à roidir la pose, à brutaliser les contours, à amplifier les noyaux du modelé, sans arriver à plus de consistance?

Puisque l'âme du portrait est manquée, il faut bien aller jusqu'aux détails physiques : la saillie de la pommette est pauvre ; de la pommette à l'implantation de la moustache, pas de modelé : c'est un ravin. Le nez tourne au bec ; la narine se découpe, violente. Les dessous cartilagineux ne sont pas sensibles. Pourquoi cet œil gauche si faussement préconçu à la fois hagard et atone? Pourquoi cette chevelure et cette barbe de fantaisie, dont le ton naturel ardent vibre dans le noir? Et ce fond gris-vert-noir, saturé du ragoût pittoresque de la fin? Vraiment, si les peintres étaient des cuisiniers, on en mourrait.

TH. S.

— 48 —

Étude d'atelier.

(Paris, 1850.)

Toile. — Haut. 0^m,60. — Larg. 0^m,49.

Signé T. C.

Encore un portrait manqué de M. Bruyas par M. Thomas Couture. *Non bis in idem*, dit la Justice. Mais, plus M. Couture va, moins il tient compte du modèle, sans montrer pour cela plus d'imagination. Ce *trois-quarts* ressemble aussi peu au profil que le profil à l'original ; mais le trois-quarts infiniment plus blond, plus clair, plus doux, plus délicat, s'éloigne moins que le profil du type naturel. En somme, peu de conscience, peu d'observation et pas la moindre divination de la personne qui pose. Pourtant, dit Swedenborg, « l'homme extérieur est moulé sur l'homme intérieur. » Delacroix, conspué par Couture, a bien prouvé la chose, dans cette Galerie.

Peu d'expression, au contraire, dans ce trois-quarts de M. Couture, peu de relief, et beaucoup de vide. L'exécution a du brio, moins de fraîcheur que le profil, et trop de convention, comme le profil même. Ces touches larges, plus décidées que décisives et d'un effet assez superficiel, ne rappellent pas la griffe irrésistible des maîtres, plus jaloux du vrai que de l'effet. Ceux-là ne cherchent pas dans le visage humain ces rugosités, tantôt feutrées, tantôt lapi-

daires de M. Couture. Ce qu'il leur faut, c'est le modelé de la vie même, l'homme de chair et d'os, et son âme, à la fois.

Le *far presto* étant un des signes particuliers de M. Thomas Couture, il n'y a pas à insister avec lui sur ces quatre points cardinaux de l'art : sentir, penser, creuser et rendre. Aussi, sous ses apparences les plus puissantes et les plus crânes, est-il aussi pauvre d'esprit et de sentiment que de métier. Au reste, ce portrait est un spécimen bien marqué du faire de Couture, sans gêne avec la nature, et par elle privé de la bosse du respect.

TH. S.

RECETTE DE COUTURE POUR FAIRE BEAU.

« Prenons les statues de l'Apollon et de la Vénus de Milo : la ligne du front avec le nez est presque droite, la ligne des sourcils est très-rapprochée de la paupière supérieure, le front bas ou, pour mieux dire, les cheveux plantés bas; le nez assez fort et à peu de distance de la lèvre supérieure; le menton, par son volume et sa saillie, vient balancer l'importance du nez; les oreilles détachées du crâne, le col ample, fort et long; de grands plans, de grandes divisions; pas de fioritures, peu de détails; même principe dans tous les bustes de la belle époque romaine.

« Ces lois de la beauté étaient enseignées, apprises chez les anciens; tous s'y soumettaient, c'est ce qui donne cette magnifique unité à leurs productions... Vous pouvez vous y conformer et rester fidèle aux personnages que vous représenterez...

« Votre modèle n'a pas la constitution antique, c'est ce qui arrive souvent (*sic*) : le front forme avec le nez deux lignes bien différentes; entre l'œil et le sourcil vous avez une distance énorme, la bouche s'éloigne du nez et, enfin, vous trouvez un menton fuyant. J'ajoute encore, pour compléter la dissemblance : des oreilles plates, un col petit et maigre, et le tout raviné par des rides ou par d'autres causes.

« Tout cela n'est pas beau, et vous avez plus que jamais besoin des règles de beauté que je signale; faites faire à toutes vos formes, à toutes vos lignes, un travail ascensionnel vers ce qui constitue la beauté, tout en restant cependant dans les limites du vrai, et vous obtiendrez un portrait ressemblant, qui, à l'étonnement de tous, excepté pourtant celui que vous aurez représenté, semblera beaucoup moins laid que le modèle.

« Nous vivons dans l'intimité du portrait que nous regardons. Ses gestes, ses airs de tête ont un langage pour nous; il faut que toutes ces choses soient sympathiques; le moyen d'y parvenir, c'est de donner avant tout un air de bonne compagnie à celui que vous représentez. »

THOMAS COUTURE.

Méthode et entretiens d'atelier, Paris, rue Vintimille, 22, avec la signature de l'auteur, 1867. In-18, p. 49-63.

THÉORIE DU PORTRAIT PAR COUTURE.

« Le portraitiste complet, comme on le désire généralement, nous disait en 1853 M. Thomas Couture, ne peut être qu'un peintre médiocre. On veut que le portrai-

tiste reproduise l'original dans sa forme exacte et dans son expression morale naturelle, en un mot qu'il soit fidèle et consciencieux. Les grands peintres ne sont pas ainsi faits : ils peuvent copier la forme du modèle, mais en le dotant toujours de leur propre esprit. Par son amour de la jeunesse et de la noblesse, Raphaël fait toujours ses portraits nobles et jeunes ; Van Dyck, toujours élégants ; Titien, toujours rudes et mauvais coucheurs. Les portraits de Rembrandt ont tous quelque chose du misanthrope. Dans tous ces portraits, vit l'âme des peintres.

« Philippe de Champagne est le type du portraitiste exact et médiocre. Voilà le simple COPIEUR (*sic*). Donnez-lui à faire le portrait d'une brute, il vous peint une brute, ni plus ni moins ; donnez-lui un homme intelligent, il vous fait, juste, l'homme intelligent donné. Philippe de Champagne est un daguerréotype vivant. Il a une excellente vue (il voit ce que tout le monde peut voir) et une main habile. Voilà tout.

« Quant à moi, j'ajoute ma personnalité à tout portrait que j'ai à peindre. (*Triste additus naturæ!*)

« Tous mes portraits portent le cachet de ma personnalité militante, agressive : mettez devant moi un homme doux, je le rendrai plus dur, plus énergique (Tant pis !).

« C'est que, avant d'être un peintre de portrait, je suis un peintre d'histoire. J'obéis à moi-même plutôt qu'à mon modèle. J'ai trop d'indépendance pour être un portraitiste.

« Je puis fort bien peindre un homme le premier jour que je le vois ; oui, tout aussi bien que si je le fréquentais depuis dix ans ; et je trouve David absurde d'avoir dit qu'il

lui faudrait vivre six mois auprès de Napoléon pour bien faire son portrait. Dans les habitudes d'attention minutieuse des portraitistes qui se piquent de profondeur, je ne vois que servilité de copistes. Dans mes portraits, je ne suis fidèle qu'à mon tempérament. Ils en donnent tous la juste mesure. Un beau portrait est une création. Pour moi, d'ailleurs, conclut Couture, le portrait n'est qu'un genre inférieur.

Il me parlait *ainsi* ; je ne lui disais rien...

Ainsi se termina ce pénible entretien.

J'étais scandalisé ; je me résignai en notant. Tout historien, pensais-je, est un martyr, c'est-à-dire un témoin.

THÉOPHILE SILVESTRE.

Histoire des Artistes vivants, t. II, inédit.

L'INTELLIGENCE DU PORTRAIT.

Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait. Je le compare à l'historien, je pourrais aussi le comparer au comédien, qui par devoir adopte tous les caractères et tous les costumes. Rien, si l'on veut bien examiner la chose, n'est indifférent dans un portrait. Le geste, la grimace, le vêtement, le décor même, tout doit servir à représenter un caractère.

De grands peintres et d'excellents peintres, David, quand il n'était qu'un artiste du XVIII^e siècle et après qu'il fut devenu un chef d'école; Holbein, dans tous ses portraits, ont visé à exprimer avec sobriété mais avec intensité le caractère qu'ils se chargeaient de peindre. D'autres ont cherché à faire davantage ou à faire autrement. Reynolds et Gérard ont ajouté l'élément romanesque, toujours en accord avec le naturel du personnage : ainsi un ciel orange et tourmenté, des fonds légers et aériens, un mobilier poétique, une attitude alanguie, une démarche aventureuse, etc... C'est là un procédé dangereux, mais non pas condamnable, qui malheureusement réclame du génie. Enfin, quel que soit le moyen le plus visiblement employé par l'artiste, que cet artiste soit Holbein, David, Vélasquez ou Lawrence, un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme.

CHARLES BAUDELAIRE.

Curiosités esthétiques, p. 317 et 318.

COUTURE OU LE PRATICIEN.

L'auteur de la *Décadence romaine* est un peintre qui sait son métier comme les praticiens consommés et qui joint à la vivacité des impressions le sentiment de la grandeur et du style. Le merveilleux de cette exécution, outre la science du dessin et la beauté de la couleur, est une touche délibérée, libre, sans aucune fatigue, légère et pourtant très-vigoureuse. En plusieurs endroits, la toile, à

peine frottée, sert de fond et de lien d'harmonie générale. Couture a choisi un moment de verve et de bonne fortune pour enlever chaque morceau...

Dans ses portraits, Couture est plus près du naturalisme flamand que de la philosophie germanique. Le praticien habile, libre, un peu brusque, enlève l'image sous le premier aspect où elle le frappe, avec l'attitude surprise au moment même sous le rayon de soleil qui illumine son modèle.

T. THORE.

Salon de 1846, p. 116.

COUTURE OU TROP DE CONFIANCE EN SOI.

H... m'a parlé de l'extrême confiance en lui-même de Couture.

C'est assez le cachet de cette école dans laquelle Muller se confond. L'autre cachet, c'est cet éternel blanc partout et cette lumière qui semble faite avec de la farine...

Dîné chez M... Revenu avec Couture. Il raisonne très-bien; il est surprenant... Quel regard nous avons pour caractériser les défauts les uns des autres! Tout ce qu'il m'a dit de chacun est très-vrai et très-fin, mais il ne tient pas compte des qualités; surtout il ne voit et n'analyse, comme tous les autres, que des qualités d'exécution.

Il me dit, et je le crois bien, qu'il se sent surtout propre à faire d'après nature. Il fait, dit-il, des études préparatoires pour apprendre par cœur en quelque sorte le morceau qu'il veut peindre, et s'y met ensuite avec chaleur.

Ce moyen est excellent, à son point de vue. Je lui ait dit comme Géricault se servait du modèle, c'est-à-dire librement, et cependant faisant poser rigoureusement. Nous nous sommes récriés l'un et l'autre sur son immense talent (le talent de Géricault). Quelle force que celle qu'une grande nature tire d'elle-même !

Nouvel argument contre la sottise qu'il y a à se modeler sur autrui...

Couture est un homme très-complet en son genre...
Ce qui lui manque, je crois qu'il ne l'acquerra jamais.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

NOTICE.

M. Thomas Couture, dont la veine semble épuisée depuis une quinzaine d'années, fit paraître en 1867 un volume d'autobiographie et de recettes professionnelles, intitulé *Méthode et entretiens d'atelier*, avec la signature de l'auteur, ongle du lion et relique. En cessant sitôt de peindre pour commencer si tard à écrire, M. Thomas Couture voulut faire, d'un seul coup, sa *Somme*, ses *Mémoires* et ses *Adieux*. Il y a là du bon, du médiocre, du mauvais et du pire. Les jugements faux et même outrageux n'y manquent pas. Eugène Delacroix, par exemple, est traité d'*impuissant*, de *plagiaire*, de *monstre*; Ingres, de *fossoyeur*, d'*embaumeur* et d'*esclave*; la critique d'art est une *ignorante*, une *sotte*, une *déclassée*. La seule critique admise par

M. Couture est celle des amateurs qui achètent et glorifient *efficacement* ses tableaux :

« Vous, jeunes gens, dit-il, qui vous destinez à la peinture, n'oubliez pas que vos juges naturels sont les amateurs. Il y a des hommes qui naissent pour produire, comme d'autres pour apprécier. Écoutez ceux qui aiment l'art et qui vous en donnent les preuves en vous soutenant dans l'accomplissement de vos travaux. De ceux-là seulement vous pouvez obtenir une bonne et saine critique. Quant aux écrivains, ce sont les émeutiers de la pensée, brisant tout ce qu'ils touchent, etc... »

Voilà les moindres perles de ce gros chapelet. Les recettes du peintre ne rachètent pas les inspirations de l'auteur, de l'auteur illettré, comme il le dit et le prouve lui-même :

« Je ne sais rien, je ne *connois* rien. »

« N'ayant aucune instruction, ajoute-t-il, je sens que je ne puis inspirer quelque sympathie que par une profonde sincérité... Je suis même à peu près certain que beaucoup de personnes trouveront qu'il est exorbitant d'oser écrire un livre sans avoir fait les études nécessaires pour cela; à ces personnes, je répondrai par mon livre même... »

« Vous avez l'Université pour vous, eh bien, moi, j'ai mon Dieu, et je ne vous crains pas ! »

M. Couture a fait son livre comme M. Courbet ses *Manifestes*. Voilà deux peintres, aussi modestes l'un que l'autre, deux *auteurs* à plumes égales et de même authenticité. Claude Lorrain, lui, sachant à peine signer son nom, n'avait pas besoin d'imprimeur pour faire des chefs-d'œuvre.

L'autobiographie pédagogique de M. Thomas Couture,

document à consulter, surtout à éviter, contient le vrai, l'in vraisemblable, le nécessaire et le superflu pour quiconque tient à bien connaître à la fois en lui l'homme, le peintre, le professeur de peinture et l'auteur. M. Couture, peint à la plume par lui-même, n'est pas un portrait; c'est une fresque, une gloire, une immortalité, non d'Académie mais d'épopée, et par avancement d'hoirie¹.

A des amis, craignant pour un tel livre *des tempêtes*, l'auteur répondait : *J'ai la faiblesse du roseau*. Mais, il n'y eut ni tempête ni discussion. Calme plat. L'ouvrage ne fut pas *écoulé*; il coula bas. La partie critique d'art en est optimiste pour l'auteur, pessimiste envers ses maîtres et ses juges; la partie professorale, expéditive et toute manouvrière, et la partie autobiographique, par trop osée : enfance, tout prodiges; jeunesse, tout chefs-d'œuvre; maturité, pleine de découvertes, traversées même de visions fatidiques. Exemple, les ineffables apparitions à Couture, peignant à Saint-Eustache la chapelle de la Vierge. Rappelez-vous à ce sujet Benvenuto, se disant entouré d'une auréole visible pour lui seul : l'auréole de la fatuité.

Pour ne citer ici qu'un trait de cette autobiographie — *ab uno disce omnes* — voici :

« J'entrai à l'atelier des élèves du baron Gros, qui fut étonné de mon habileté de dessinateur et me dit :

1. Cette autobiographie est, d'un bout à l'autre, d'une vanité et d'une audace stupéfiantes. Ce n'est rien encore : une seconde autobiographie de M. Thomas Couture, avec portrait et lettre en *fac simile*, dans le Tome VII du *Panthéon des Illustrations françaises au XIX^e siècle*, est d'une telle outrecuidance, qu'il est impossible de garder son sérieux en la lisant.

« MAIS, MON PETIT AMI, VOUS DESSINEZ COMME UN VIEIL ACADEMICIEN.

« Un jour, jour de correction, Monsieur Gros arrive, se dirige vers un point, en disant :

« OH ! LA BELLE CHOSE !... QUI A FAIT CELA ? C'EST ADMIRABLE ! JE SERAIS FIER D'Y METTRE MON NOM.

— C'est Couture.

« CE N'EST PAS POSSIBLE. COUTURE, EST-CE VRAI ?

— Oui, Monsieur.

« SI VOUS CONTINUEZ A FAIRE DE LA PEINTURE COMME CELLE-LA, VOUS SEREZ LE TITIEN DE LA FRANCE. »

Peu après, Gros s'écria :

« AH ! COUTURE, SI VOUS ÉTIEZ PLUS AGÉ, NOUS POURRIONS ECRASER CES ABOMINABLES ROMANTIQUES. »

Et Couture répond à Gros, trente ans après la mort de Gros :

— Hélas ! je n'étais qu'un enfant !

M. Couture, au lieu de devenir un Titien et d'écraser les romantiques, n'a été, malheureusement, nous dit-il lui-même, qu'un chercheur de procédés pratiques, à travers les tableaux de toutes les écoles :

« J'ai fait le tour de la Peinture.

« Rebelle à toute science, il m'a toujours été impossible d'apprendre par les moyens académiques. Ces enseignements étoient-ils mauvais ? Je ne *pourrois* le dire, ne les ayant jamais compris. La vue de la nature, le vif désir de rendre ce qui me *captivoit*, me *guidoient* bien mieux que des paroles qui me *sembloient* inutiles, et que, d'ailleurs, je ne *voulois* pas écouter...

« J'ai fait, je puis le dire, le tour de la peinture, comme

on fait le tour du monde. Je viens vous raconter mes voyages, mes découvertes; elles ne sont pas nombreuses, et je les crois bien simples. J'ai trouvé, du reste, des sentiers bien courts, qui aujourd'hui sont suffisamment frayés. Vous n'aurez pas comme moi les difficultés du chemin, vous arriverez plus facilement à ce qu'il faut savoir pour produire, et, frais et dispos, vous emploierez toute votre énergie à la création de belles œuvres...

C'est-à-dire : « Assurez-vous d'abord des moyens matériels d'exécution; ne pensez rien, et produisez après, *frais et dispos*, quelque chose ou rien du tout. »

Très-peintre et peu artiste, riche en procédés et en expédients, mais pauvre d'impressions et d'idées, M. Couture a les visées ambitieuses d'un homme sans enthousiasme et sans éducation, qui se croit un génie de grande race, de noble culture et de haut vol. Puisque l'on en est malheureusement venu, dans l'art, à confondre l'habileté manuelle, la générosité du cœur et l'élévation de l'âme, M. Couture, se méprenant sur lui-même, a profité de la méprise des autres en sa faveur, et pris assez de place, même trop de place, dans l'École française. Quelques minutes de conversation avec lui mettent à nu le pur ouvrier, jouant à la grandeur des maîtres souverains, toujours fiers, eux, de leur but, jamais de leurs outils. L'architecte a-t-il à tirer vanité de ses échafaudages et de ses matériaux?

« Bien que le peintre travaille de la main, dit Eugène Delacroix, le peintre n'est pas un chirurgien : ce n'est pas dans sa dextérité que consiste son mérite. »

M. Couture, praticien arrivé à la plus rare dextérité, a

des visées exorbitantes, mais sans essor moral. Presque toujours ridicule et jamais sublime, n'a-t-il pas représenté, dans son *Enrôlement des Volontaires de 92*, la Liberté par Théroigne, cette amazone sanglante et galvaudée, à califourchon sur une pièce de canon? N'eut-il pas, un jour, l'idée d'atteler un général d'armée et un magistrat à la voiture d'une courtisane, pour juvénaliser en peinture et flageller, à sa façon, l'hébétude et l'immoralité des grands personnages? Voilà Couture : homme d'un idéal niais, exécutant délibéré, mais manipulateur excessif; trop sûr et trop fier de la valeur qu'il a, même de celle qu'il n'a pas, et trop souvent impuissant, à pied d'œuvre, pour n'être pas découragé. De là, sans doute, sa retraite prématurée, sitôt sa vie matérielle garantie, en attendant la fin de son prestige.

Un moment convaincu d'être à la fois le vivant résumé et le crément unique de la tradition magistrale, M. Couture eut l'idée de discourir dans les galeries du Louvre devant les chefs-d'œuvre, au milieu de ses écoliers, pour leur préciser les lois immuables du Beau, en dosant la nature de préceptes d'école; parlage nul, mais insolent. Ce genre de démonstration fut à peine essayé. Les instincts de M. Couture ne lui permettant pas d'entraîner ses élèves vers les côtés fiers, chastes et privilégiés de l'art, il ne les menait qu'à des séductions de palette et à des bonheurs de brosse, excitant ainsi leurs appétits purement sensuels :

Empoignez-moi ça carrément! dit-il, si c'est un homme qu'il faut peindre;

Soyez donc amoureux! si c'est une femme qui pose;

Et :

Faites ce que je fais ! impératif qui n'a rien de ce fier Corneille :

Dites ce que je dis pour faire comme moi.

« Faites ce que je fais ! » dit Couture. Et d'abord, que fait-il ? Que sent-il ? Que pense-t-il ? Pitié !

L'élève, prenant la prescription au matériel, ne pouvant la prendre autrement, se met à appliquer, les yeux fermés, les moyens du *Maître* : il prodigue le bleu de cobalt, ne néglige pas le vermillon et s'éprend du bitume, du bitume parce que le *Maître* a dit :

Ayez des dessous transparents : les dessous riches font les riches colorations.

Comme si la richesse de la peinture était moins dans la tête et dans le cœur du peintre que dans sa boîte à couleurs ! M. Couture, qui jadis eût été praticien auxiliaire sous les Carrache, ou collaborateur en sous-ordre chez Luca Giordano, s'est nourri de Titien, de Véronèse, et surtout de Rubens. Les pratiques du peintre de l'*Amour de l'or* et des *Romains de la Décadence* rappellent beaucoup les peintures humides et glaireuses de Rubens, ses frottis traînés dans les ombres, ses articulations et ses contours vermillonnés. Mais les ombres, frottées de bitume et de vermillon, et strapassonnées par Couture d'un composé d'ocre et de cobalt, restent presque toujours froides, malpropres, sans prestige, souvent sans vigueur et sans consistance. Qu'il y a loin de cela à la bravoure si ardente et si colorée de Rubens !

C'est que, chez Rubens, *mens agit molem*.

THÉOPHILE SILVESTRE.

Histoire des Artistes vivants, 2^e vol. inédit.

COUTURIER (PHILIBERT-LÉON)

Né à Châlons-sur-Saône (Saône-et-Loire) le 26 mai 1823.

Élève de Couture et de Picot.

— 49 —

Les Rongeurs.

(1853.)

Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,54.

Si ces rats de si belle taille et de si bon appétit se sont retirés comme deux rentiers dans ce fromage de Hollande, ils seront bientôt sans autre asile que les petits poulaillers de M. Couturier, ce petit Hondekoëter sorti de la tête de M. Picot et de la cuisse de M. Couture. Les plus ambitieux ateliers ne font quelquefois que de bons petits peintres. Mais rien n'est petit dans le bon : il vaut mieux, après tout, bien traiter la volaille, même les rats, que maltraiter les Grecs et les Romains.

A. B.

DAVID (JACQUES-LOUIS)

Né à Paris le 15 août 1748,

Mort à Bruxelles le 25 décembre 1825,

Élève de Vien.

— 50 —

*L'Impératrice Joséphine, étude d'après nature*Pour le *Couronnement de Napoléon* (Musée de Versailles).

A droite du tableau, la main gauche de Napoléon, appuyée sur la garde du sabre d'Égypte ou d'Italie.

Haut. 0^m,55. — Larg. 0^m,46.

TOILE OFFERTE A LA GALERIE BRUYAS

PAR M. JULES CLAYE.

Cette étude d'après nature, d'une parfaite vérité, du faire le plus simple et le plus sûr, est le portrait préparatoire à mi-corps du grand portrait définitif en pied de l'impératrice Joséphine.

Dans cette toile à peine couverte par endroits, mais couverte du premier coup, où certains contours semblent

des incisions, on reconnaît tout de suite l'Impératrice, agenouillée devant le Pape et l'Empereur dans le *Sacre* ou *Couronnement de Napoléon*, immense et solennelle machine qui, avec l'*Enlèvement des Sabines*, sont de l'aveu de David les deux plus grands efforts de son génie et de sa volonté.

Aux traits de Joséphine, à sa physionomie, à l'inflexion de sa pose, à son front incliné, à son regard ému, adorateur, triste et presque stupéfié, on voit l'Impératrice, on la devine à Notre-Dame, telle qu'elle est restée fixée par l'art et par l'histoire dans la mémoire universelle. La moindre gravure le prouve; et, certes, la Joséphine de cette toile s'appliquerait exactement, du sommet de la tête à la taille, sur l'Impératrice du grand tableau officiel.

Pas un trait, pas une touche ici, qui ne soit de David, à l'apogée de sa force et de sa renommée.

Ce portrait-ci n'est pas fini, si l'on veut, mais il est complet et plus ressemblant que celui où l'apparat se mêle au naturel et la perfection lente au primesaut de l'impression.

David a rendu à merveille les formes, la physionomie et le caractère de la femme sensible et bonne, de la créole indolente et passionnée, si gracieuse et si enjouée, mais ici fort triste et pleine de noirs pressentiments, au moment même où elle arrive au comble d'une prospérité imprévue, quoique prédite, et d'une grandeur sans égale.

Ce modelé quasi statuaire et ce dessin si ferme, si incisif de David accusent à la fois les traits fatigués de la femme qui n'est plus jeune, le souvenir de ses traverses et les parties les plus persistantes de sa beauté : le cou, les

épaules, le buste. Ce sein est encore comme un fruit forçant son écorce.

On sent le complaisant abandon de Joséphine à poser devant David, l'un des premiers habitués de l'hôtel de la Victoire, fasciné par Bonaparte depuis le traité de Campo-Formio. Le peintre, voulant sans doute réveiller la langue naturelle de son modèle, a forcé l'expression de sa physionomie, fatigué quelque peu les traits de son visage, et presque égaré son regard.

Ce qui rompt l'unité de ce portrait et tourmente l'attention du spectateur au point de le distraire de Joséphine, c'est cette main appuyée sur la garde de ce sabre, peinte à part à droite du tableau comme une surprise, et certainement par surprise. Avant de commencer le portrait de l'Impératrice, David, sans doute obsédé par l'homme de cette main et de ce sabre, s'était à tout prix ménagé dans cette étoile la place d'y fixer à la dérobée quelque chose de lui. Aussi Joséphine s'y trouve-t-elle reculée et pour ainsi dire refoulée. Voilà comment fut ébauchée là cette main longue et belle, dont l'Empereur tirait vanité, et que David comparait à la sienne propre avec un fatidique engoement.

Joséphine fière de poser devant David pour reparaitre dans la toile épique du *Couronnement* ne pouvait échapper à David; mais l'Empereur si impatient lui avait bien des fois échappé, depuis la première séance pour le portrait équestre du *Passage des Alpes*, comme il eût aussi échappé à Gros pour le *Passage du pont d'Arcole* sans l'irrésistible expédient de Joséphine qui, prenant le héros sur ses genoux, l'y retint, entouré de ses bras.

Ce fut donc pendant que Joséphine posait si complaisamment et que Napoléon la regardait, que David ébaucha furtivement cette main sortie de ce parement rouge, appuyée sur ce sabre d'Égypte ou d'Italie. Fantaisie pure, anachronisme pittoresque, réminiscence républicaine de David, ou allusion rétrospective à l'officier de fortune de la République, devenu Empereur.

Le fond du tableau est sombre, fuligineux, sauf une trouée aérienne, d'un ton mixte d'azur et de vert de mer sur lequel se détache sans sécheresse et même avec suavité la tête de l'Impératrice. Par cette trouée même, cette main au sabre apparaît, grandie par le souvenir de ce qu'elle a fait et le pressentiment de ce qu'elle fera. N'a-t-elle pas quelque chose d'aussi fantaisique qu'un *Mane, Thecel, Pharès*? Aussi David lui a-t-il donné des proportions michelangesques : les doigts, le médium surtout, sont d'un étrange prolongement. Pour David, c'était la main de « l'Homme du Destin; » et pour la France, la main qui tua la Terre.

THÉOPHILE SILVESTRE.

JOSÉPHINE, PEINTE PAR NAPOLÉON.

L'Empereur disait qu'il avait été fort occupé dans sa vie de deux femmes très-différentes : l'une était l'art et les grâces; l'autre l'innocence et la simple nature; et chacune, observait-il, avait bien son prix.

Dans aucun moment de la vie, la première (Joséphine) n'avait de positions ou d'attitudes qui ne fussent agréables

ou séduisantes; il eût été impossible de lui surprendre ou d'en éprouver jamais aucun inconvénient; tout ce que l'art peut imaginer en faveur des attraits était employé par elle, mais avec un tel mystère qu'on n'en apercevait jamais rien. L'autre (Marie-Louise), au contraire, ne soupçonnait même pas qu'il pût y avoir rien à gagner dans d'innocents artifices. L'une était toujours à côté de la vérité, son premier mouvement était la négative; la seconde ignorait la dissimulation; tout détour lui était étranger. La première ne demandait jamais rien à son mari, mais elle devait partout; la seconde n'hésitait pas à demander quand elle n'avait plus, ce qui était fort rare; elle n'aurait pas cru pouvoir jamais rien prendre sans payer aussitôt. Du reste, toutes les deux étaient bonnes, douces, fort attachées à leur mari. L'Empereur disait qu'il les avait constamment trouvées de l'homme la plus égale et d'une complaisance absolue¹.

« Je ne gagne que des batailles, et Joséphine, par sa bonté, gagne tous les cœurs².

« Joséphine était la plus aimable et la meilleure des femmes³.

« Joséphine était la grâce personnifiée; tout ce qu'elle faisait, elle le faisait avec une gracieuse délicatesse. Sa toilette était un arsenal complet, et elle se défendait avec beaucoup d'art contre les assauts du temps⁴. »

1. *Mémorial de Sainte-Hélène.*

2. *Mémoires de Bausset.*

3. *Mémorial.*

4. O' MEARA. *Napoléon en exil.*

Joséphine croyait aux pressentiments, aux sorciers. Il est vrai qu'on lui avait prédit dans son enfance qu'elle ferait une grande fortune, qu'elle serait souveraine. Une autre nuance caractéristique de Joséphine était sa constante dénégation. Dans quelque moment que ce fût, son premier mouvement était la négative, sa première parole, *non*; mais ce *non* n'était pas précisément un mensonge, c'était une précaution, une simple défensive¹. Joséphine avait à l'excès le goût du luxe, le désordre, l'abandon de la dépense, naturels aux créoles. Il était impossible de jamais fixer ses comptes : elle devait toujours; aussi c'était constamment de grandes querelles quand le moment de payer ses dettes arrivait. On l'a vue souvent alors envoyer chez ses marchands leur dire de n'en déclarer que la moitié. « Il n'est pas jusqu'à l'île d'Elbe où des mémoires de Joséphine ne soient venus fondre sur moi de toutes les parties de l'Italie². »

Elle avait cent cinquante cachemires de 20,000 francs chacun³.

Joséphine avait une connaissance accomplie de toutes les nuances du caractère de l'Empereur et un tact admirable pour la mettre en pratique. « Jamais il ne lui est arrivé, par exemple, disait Napoléon, de rien demander pour Eugène, d'avoir même jamais remercié pour ce que je faisais pour lui, d'avoir même montré plus de soins ou de complaisance le jour des grandes faveurs, tant elle avait à

1. *Mémorial.*

2. *Ibid.*

3. *Mémoires sur Joséphine.*

cœur de se montrer persuadée et de me convaincre que tout cela n'était pas son affaire à elle, mais bien la mienne à moi, qui pouvais et devais y rechercher des avantages. Nul doute qu'elle n'ait eu plus d'une fois la pensée que j'en viendrais un jour à l'adopter pour successeur. »

L'Empereur se disait convaincu qu'il avait été ce qu'elle aimait le mieux, et ajoutait en riant qu'il ne doutait pas qu'elle n'eût quitté un rendez-vous d'amour pour venir auprès de lui. Elle n'eût pas manqué un voyage, quelque pénible qu'il fût, pour tout au monde. Ni fatigue, ni privations ne pouvaient la rebuter; elle employait l'importunité, la ruse même pour le suivre. « Montais-je en voiture au milieu de la nuit pour la course la plus lointaine? A ma grande surprise j'y trouvais Joséphine tout établie, bien qu'elle n'eût pas dû être du voyage.

— Mais il vous est impossible de venir; je vais trop loin; vous auriez trop à souffrir.

— Pas le moindre, répondait Joséphine, et puis il faut que je parte à l'instant. Aussi me voilà toute prête.

— Mais il vous faut un grand attirail.

— Aucun, disait-elle, tout est préparé. Et la plupart du temps il fallait bien que je cédasse.

« En somme, concluait l'Empereur, Joséphine avait donné le bonheur à son mari, et s'était constamment montrée son amie la plus tendre, professant à tout moment et en toute occasion la soumission, le dévouement, la complaisance la plus absolue. Aussi lui ai-je toujours conservé les plus tendres souvenirs et la plus vive reconnaissance¹. »

1. *Mémorial.*

« Un fils de Joséphine m'eût été nécessaire et m'eût rendu heureux, disait l'Empereur, non-seulement comme résultat politique, mais encore comme douceur domestique.

« Comme résultat politique, je serais encore sur le trône, car les Français s'y seraient attachés comme au roi de Rome, et je n'aurais pas mis le pied sur l'abîme couvert de fleurs qui m'a perdu. Et qu'on médite après sur la sagesse des combinaisons humaines! Qu'on ose prononcer avant la fin sur ce qui est heureux ou malheureux ici-bas!

« Comme douceur domestique, ce gage eût fait tenir Joséphine tranquille, et eût mis fin à une jalousie qui ne me laissait pas de repos¹. »

NAPOLÉON.

« DAVID, JE VOUS SALUE! »

David employa près de quatre années à l'exécution du tableau du *Couronnement*, et pendant les derniers temps Napoléon envoyait souvent chez lui, pour savoir à quel point en était l'ouvrage. Lorsque l'artiste crut avoir épuisé toutes les ressources de son talent, il alla lui-même annoncer à l'Empereur que sa tâche était remplie, et bientôt le nouveau monarque désigna un jour pour se rendre à l'atelier de son premier peintre.

Ce jour venu, l'Empereur Napoléon, l'Impératrice Joséphine et toute leur famille, accompagnés des officiers de leur maison et des ministres, précédés et suivis d'un cortège nombreux de musiciens et de cavalerie, s'acheminèrent vers

1. *Mémorial.*

la rue Saint-Jacques et mirent pied à terre sur la place de la Sorbonne, près de la petite porte latérale de l'ancienne église de Cluny. Depuis quelque temps, il avait été fort question dans les salons de Paris de la manière dont David avait disposé sa scène principale. Les personnes de la cour surtout critiquaient l'attitude de l'Empereur, et reprochaient au peintre d'avoir fait de l'Impératrice l'héroïne du tableau, en représentant plutôt son couronnement que celui de Napoléon. L'objection n'était certainement pas sans fondement, et tous les gens jaloux de la gloire et de la faveur de David espéraient avec malignité que Napoléon, en critiquant cette disposition, déprécierait par cela seul toute l'économie de l'œuvre du peintre.

Il est assez difficile de comprendre comment les gens de la cour et les artistes de ce temps ont pu s'imaginer que David eût pris sous sa responsabilité l'attitude qu'il devait donner à Napoléon pendant la cérémonie de son sacre. On aurait dû s'en reposer sur la prudence et la susceptibilité du nouveau souverain, et penser qu'il avait tout prévu, tout calculé, tout arrangé d'avance avec son premier peintre. Le vrai programme donné à David et scrupuleusement suivi par lui, était de montrer Napoléon déjà couronné, imposant la couronne sur la tête de Joséphine devant le Pape, qui n'assistait là que comme témoin.

Lorsque toute la cour fut rangée devant le tableau, Napoléon, la tête couverte, se promena pendant plus d'une demi-heure devant cette toile large de trente pieds, en examina tous les détails avec la plus scrupuleuse attention, tandis que David et tous les assistants demeuraient dans l'immobilité et le silence. La solennité de cette visite et la

curiosité extrême que chacun éprouvait de savoir le jugement que l'Empereur allait porter de cette œuvre, produisirent, à ce qu'ont rapporté ceux qui étaient présents, une émotion profonde. Enfin, portant encore les yeux sur le tableau, Napoléon prit la parole et dit :

« C'est bien, David. Vous avez deviné toute ma pensée, vous m'avez fait chevalier français.

« Je vous sais gré d'avoir transmis aux siècles à venir la preuve d'affection que j'ai voulu donner à celle qui partage avec moi les peines du gouvernement. » En ce moment, l'Impératrice Joséphine s'approchait de la droite de l'Empereur, tandis que David écoutait à sa gauche. Bientôt Napoléon, faisant deux pas vers David, leva son chapeau, et faisant une légère inclination de tête, lui dit d'une voix très-élevée :

« David, je vous salue.

— Sire, répondit le peintre, qui se sentit ému, je reçois votre salut au nom de tous les artistes, heureux d'être celui auquel vous daignez l'adresser. »

E.-J. DELECLUZE.

David, son école et son temps.

GÉNIE ET CARACTÈRE DE DAVID.

Déjà privé de la double originalité de l'idée et de l'exécution, l'artiste de notre temps semble aussi perdre de jour en jour l'énergie du tempérament, l'effervescence du cœur et des entrailles, effervescence qui par moments, peut rendre sublimes les natures robustes, et qui fit par exemple de Louis David un peintre épique. Les idées,

les pratiques de David n'étaient certes pas nouvelles : admirateur encore plus passionné de l'héroïsme des anciens que des formes mêmes de l'art antique, il fit dans l'école française une restauration grecque et romaine. Doué d'une âme altière, il évoqua les fiertés, les grandeurs, les glorieuses brutalités de Sparte et de Rome, avec un fanatisme au moins égal à celui de son ami Marat, dont il a peint l'effrayante image d'une touche immortelle. Il montra les héros antiques, guerriers farouches, législateurs austères, comme des ancêtres brusquement sortis du tombeau pour imposer de vive force aux races dégénérées la grandeur d'âme, le sacrifice stoïque, et fit de leurs actions des allégories enlevantes : le *Serment des Horaces*, c'est le patriotisme armant les citoyens; *Brutus* assis au pied de la statue de Rome pendant que le licteur décolle ses enfants, c'est l'inflexibilité de la Loi, c'est la Convention au cœur de fer, immolant tout sentiment humain à son idéal de Justice; et la *Mort de Socrate*, c'est la Vertu s'immolant à la Vérité.

Affolé des époques les plus dures, les plus sauvages de l'histoire, l'artiste essayait, à l'exemple des tribuns de son temps, de raviver au cœur de la France nouvelle le féroce orgueil de la Grèce antique et de la vieille Rome. Au point de vue de l'histoire, la tentative de David était un anachronisme; au point de vue de l'art, la reprise des formes grecques et romaines était une redite.

Mais grâce à la force du tempérament, à la violence de l'impression, David est resté malgré tout un maître impérissable : ses figures hautaines feront toujours battre les cœurs mâles; ses toiles héroïques sont comme les échos de la grande voix de Plutarque.

Le génie de David ne tomba pas avec l'enthousiasme révolutionnaire. Nature éprise avant tout de la force et de la grandeur, David devint naturellement le peintre de l'Empire. Son archaïsme, sa sécheresse et son aigreur ne peuvent faire oublier dans ses ouvrages cette qualité qui domine tout, dans l'art comme dans la vie : le caractère. Le *Couronnement de Napoléon* est un spectacle solennel; la *Distribution des aigles* est encore une scène des plus imposantes; et le portrait de *Bonaparte passant les Alpes* exprime fièrement toute l'audace et toute la noblesse du sujet. A la physionomie tranquille du héros, on le voit sûr d'avance de ses victoires; au frissonnement du cheval fougueux qui le porte, à l'agitation de ce manteau ramené autour de la tête pensive du conquérant comme le manteau de César au passage du Rubicon; à l'émotion soudaine de l'air, on sent qu'un souffle extraordinaire, le souffle des Destinées, passe sur ces hauteurs et pousse le génie en avant.

David trouva l'école française en désarroi et ne vit dans l'Académie que la sentine des Beaux-Arts : il la balaya et prit la direction absolue de l'enseignement. Mais ses élèves, qui n'avaient ni sa flamme ni sa vigueur, ne suivirent de son système que la lettre morte et de ses procédés que les affectations. Par la manie des sujets grecs et romains, l'exagération en peinture des formes statuaire, le mépris aveugle de la couleur, et, sous prétexte d'austérité dans la pensée, de virilité dans l'exécution et de sobriété dans l'effet, ils finirent par dépouiller l'Art de tous ses charmes. Leurs tableaux froids et nus furent surnommés par dérision des *tableaux spartiates*.

THÉOPHILE SILVESTRE.

NOTICE.

David, né à Paris le 15 août 1748, était fils d'un marchand de fer, qui fut tué en duel.

Sa mère paraît l'avoir suivi dans ses études avec quelque attention. Quoique le neveu et l'imitateur de Boucher, il n'eut réellement d'autre maître que Vien.

Pauvre, il travailla d'abord pour une marchande miroitière du Pont-au-Change : ses tableaux servaient de trumeaux de glaces. Le style mixte du jeune homme tenait de Van Loo et de Boucher. Chargé de peindre un plafond chez M^{lle} Guimard, David était un jour d'humeur très-sombre et comme perdu dans ses pensées.

Étonnée de le trouver si chagrin, la célèbre actrice fut émue. Apprenant qu'il manquait de l'argent nécessaire pour concourir au grand prix de Rome, M^{lle} Guimard le consola, lui offrit douze cents francs, et consentit au retard de son plafond. David, qui avait déjà échoué deux ou trois fois à ce concours et qui, désespéré, avait même une fois tenté de se laisser mourir de faim, remporta cette fois le grand prix (1775).

Un autre artiste termina le plafond de M^{lle} Guimard à sa place.

A peine arrivé à Rome, David montre en toute occasion son caractère altier et difficile. Au dire d'un manuscrit du temps, conservé dans cette galerie et qui sert à cette notice, David était souvent en querelle avec ses camarades et affectait le mépris de toutes les convenances au point d'essuyer,

dit-on, sa palette aux rideaux de soie de la salle du trône. Toute autorité l'offusquait. Il eut, à cette époque, de rudes altercations avec M. Suvée, le plus inoffensif des hommes; l'on assure qu'il aimait le duel, et c'est même un coup d'épée dans la bouche qui aurait causé à sa joue et à sa mâchoire gauches cet exostose et cette loupe qui le défiguraient. On attribue aussi la chose à une autre disgrâce. Ses yeux, d'ailleurs, étaient d'une expression étincelante, sa taille bien prise; et sa tête, à la chevelure anelée, avait par moments l'air de celle de Méduse. Il y a de cela dans son portrait du Louvre.

David conserva quelque temps son mauvais style à Rome. Il y semblait tenir obstinément. Obligé par le règlement de l'école de faire la copie d'un maître, il choisit un tableau de Valentin. Bientôt il changea de manière: et c'est de ce moment même que date son *Saint Roch et les pestiférés*, de la Consigne de Marseille.

M. Pécoul, architecte des bâtiments du roi, présentant le génie de David, lui donna en mariage une de ses filles avec une assez belle dot. Les nouveaux mariés firent un voyage en Italie. De ce nouveau séjour à Rome date le *Serment des Horaces*. Ce tableau si fameux (que Delacroix surnomme la plus belle et la plus mâle prose de l'art) fut exposé à la Rotonde du Panthéon d'Agrippa. Les Romains, si difficiles pour les talents étrangers, l'admirèrent. De retour à Paris, David fut reçu membre de l'Académie de peinture et nommé peintre du Roi. Il eut bientôt deux ateliers nombreux, l'un composé d'hommes, l'autre de femmes; particularité alors fort rare. Les intrigues des femmes forcèrent David à fermer leur atelier.

La révolution éclate. David est son grand zélateur. Passons sur cette période furibonde et sinistre de sa vie, dont l'histoire d'ailleurs n'a rien perdu...

Le tableau de la *Mort des fils de Brutus* exprime ses impressions atroces. Il avait cependant une extrême faiblesse pour ses enfants, dit le manuscrit qui nous guide; et leur éducation fut fort négligée parce que David ne les voulait jamais contrarier en rien. Malgré la violence et la fréquence de ses emportements, il avait des côtés pleins de bonhomie et de faiblesse. Il eut deux fils et deux filles, nés jumeaux, dont aucun n'apprit la peinture. Il eut jusqu'à cent élèves sur lesquels il exerçait le plus grand ascendant et dont la plupart l'aimèrent jusqu'au fanatisme. Non content d'en faire des peintres, il voulait en faire des républicains dont quelques-uns montèrent sur l'échafaud : exemple Topino Lebrun. David les avait incités à former un bataillon pour imiter les enrôlements volontaires qui emportaient alors tous les hommes à l'armée. Cette compagnie d'artistes, soldats de la République, défila dans la cour du Louvre, tambours et drapeau en tête; le chétif Guérin lui-même y figurait. Wicar et Gérard restèrent auprès de David. Wicar l'électrisait par son exaltation. Passons encore ici sur des détails affreux...

David peint son ami Marat, assassiné par Charlotte Corday, surnommée par Lamartine, ivre de mots, « l'Ange de l'assassinat; » comme si l'assassinat pouvait en aucun cas être angélique. En copiant fidèlement le masque en plâtre moulé sur l'horrible visage du prétendu martyr de la Liberté, David, par un enthousiasme affolé, lui donna l'expression d'un sauveur des hommes, et lui fit élever un

monument au milieu de la cour du Louvre, à la place même où l'on avait coutume de faire le reposoir de la Fête-Dieu. Ce monument ressemblait à un tombeau antique, orné d'un côté par le tableau de Marat expirant dans sa baignoire, et de l'autre côté par la mort de Michel Lepelletier, peinte par Gérard. Le soir, les acteurs y déclamaient des strophes apothéotiques dont il nous revient quelques vers :

« S'il est vrai que de nous quelque chose survive,
« Lorsque dans le tombeau nous sommes descendus...

L'âme de Marat

« Traverse en s'envolant l'or fluide des nues. »

Et :

« Jésus-Christ n'est qu'un homme et Marat est un Dieu... »

A ces lugubres et sacrilèges parades, on voyait David un bonnet rouge sur la tête, sans cravate, la chemise et la capote ouvertes, sans bas, en sabots, la pipe à la bouche.

Son exaltation était effrayante. La mort de Robespierre, mit fin à tant d'excès. David qui avait juré de « boire la ciguë » avec le dictateur, le renia; mais ce ne fut qu'à grand'peine, et après avoir fait bien triste figure à la tribune de la Convention et partout, qu'il put sauver sa tête de la réaction de thermidor. Un moment caché par M^{me} Cerisia, David fut dénoncé sous le Directoire, et mis en prison. Le dévouement de sa malheureuse femme et la pétition de ses élèves l'en tirèrent. Il y avait commencé le tableau des *Sabines*.

David fut un des premiers hommes de la Révolution que Bonaparte fascina.

M. E.-J. Delécluze, dans son curieux livre, intitulé *David, son école et son temps*, raconte ainsi cette période plus calme de la vie du grand peintre :

« Comme tout Paris, David avait cherché à voir le général Bonaparte, et, en sa qualité de peintre, la pureté des traits et la profondeur de physionomie du visage de cet homme l'avaient vivement frappé. On ne s'occupait plus de la vie révolutionnaire de David; l'artiste faisait le tableau des *Sabines*, il avait rendu service à beaucoup de monde; ses nombreux élèves le vantaient partout; il était de l'Institut, confrère du héros par conséquent, et en position d'aller lui rendre visite.

« David lui proposa de venir poser dans son atelier... A peine cette affaire parut-elle arrangée, que David s'empressa de faire les préparatifs nécessaires pour recevoir son modèle... Le bruit de sa venue au Louvre s'était répandu dans tous les ateliers, en sorte que le maître et ses élèves formèrent une haie dans les corridors que Bonaparte parcourut avec les deux officiers qui l'accompagnaient... *Voilà le général Bonaparte!* L'artiste alla au-devant du héros, qui, après avoir monté rapidement le petit escalier de bois, entra en ôtant son chapeau. Il était vêtu d'une simple redingote bleue, à collet, laquelle, se confondant avec le noir de sa cravate, faisait ressortir sa figure jaunâtre et maigre, mais qui paraissait alors d'autant plus belle que la disposition artificielle de la lumière en faisait ressortir les formes grandes et bien prononcées...

« ... Après les premières civilités... Bonaparte regarda

successivement, avec attention, mais sans laisser paraître la moindre impression sur son visage, les deux tableaux des *Horaces* et de *Brutus*.

« ... Le lendemain..., les élèves attendaient avec impatience leur maître pour apprendre de lui-même des détails qui excitaient chez eux la plus vive curiosité. Vers deux heures, David vint au milieu d'eux, et s'avancant près de la table du modèle, au centre vide de l'atelier : « Vous êtes curieux, dit-il en souriant plus que de coutume et de manière à laisser voir la tumeur de sa mâchoire supérieure; vous êtes curieux de savoir ce qui s'est passé hier là-haut? Ah! je crois (j'espère au moins!) que ce que j'ai fait hier sur ma toile n'est pas inférieur à mes productions précédentes... Vous verrez cela, vous verrez cela; mais quand j'aurai fini... Oh! mes amis, quelle belle tête *Il* a! C'est pur, c'est grand, c'est beau comme l'antique! Le connaissez-vous? L'avez-vous vu? — Non, non, monsieur, s'écrièrent quelques-uns des élèves. — Eh bien, continua le maître en prenant le porte-crayon des mains d'un jeune homme, attendez, attendez, je vais faire en sorte de vous en donner une idée... Taille-moi donc ce crayon-là un peu plus fin, » dit-il brusquement à un petit rapin qui l'écoutait bouche bée; et il ajouta, pendant qu'on s'empressait de lui obéir : « Ces maladroits de graveurs italiens et français n'ont pas seulement eu l'esprit de faire une tête passable avec un profil qui donne une médaille ou un camée tout faits... Attendez, attendez, vous allez voir ce que c'est que ce profil-là! » Et, en disant ces mots, il monta sur la table du modèle et dessina au crayon blanc sur la muraille le profil de Bonaparte, de la hauteur de quatre à cinq pouces.

« Pendant que chacun allait voir de près le dessin qui excitait si vivement l'admiration et la curiosité des élèves, David s'étendit en éloges sur Bonaparte, sur ses prodigieux succès et sur les espérances de bonheur qu'il réalisait déjà pour son pays. « Enfin, dit-il, mes amis, c'est un homme auquel on aurait élevé des autels dans l'antiquité; oui, mes amis, oui, mes chers amis, *Bonaparte est mon héros!* »

« ... Il avait été convenu que Bonaparte ne poserait pas. Mais, outre les visites journalières que lui faisait David à l'heure du déjeuner, on avait eu soin de mettre à la disposition du peintre toutes les pièces de l'habillement que Bonaparte portait à Marengo. L'habit du général, l'épée, les bottes et le chapeau étaient là dans l'atelier, et l'on en avait affublé un mannequin.

« Dans l'atelier avec leur maître, tous (les élèves de David) étaient rangés autour du mannequin revêtu des habits de Bonaparte, examinant avec une curiosité insurmontable ces épaulettes, ce chapeau, cet habit et cette épée, témoins sourds et muets de la fameuse campagne de Marengo.

« Chacun disait son mot plus ou moins juste, plus ou moins piquant, lorsque David, dont les mains et les pieds étaient assez délicats, se prit à dire, après avoir fait observer la petitesse des bottes de Bonaparte, qu'ordinairement les grands hommes ont les extrémités déliées. Cette remarque, qui pouvait s'appliquer heureusement au peintre, fut vivement approuvée par ses élèves, dont l'un ajouta : « Et ils ont la tête grosse. » David, avec sa bonhomie qui allait parfois jusqu'à la puérilité, dit aussitôt en prenant le chapeau du vainqueur de Marengo : « Il a raison, celui-là;

voyons donc un peu! » puis le portant sur sa tête, qui était très-petite, il se mit à éclater de rire en s'apercevant que la large coiffure lui tombait jusque sur les yeux. »

David fut nommé premier peintre de l'Empereur, mais seulement pour la France. Appiani reçut le même titre pour l'Italie. La *Distribution des Aigles* et le *Couronnement de Napoléon* datent de cette époque. Le *Passage des Thermopyles* fut le dernier ouvrage de David, avant son exil.

Personne mieux que David n'a soutenu sa renommée d'artiste. Son talent toujours grand, toujours égal à lui-même, le fit jusqu'à sa dernière heure le premier des maîtres de l'Europe. Peut-être, sans le vertige de son époque, David eût-il porté toute son ardeur sur son art et n'eût-il montré que sa fierté, au lieu de montrer sa férocité. Mais, malgré ses côtés naïfs, débonnaires et parfois puérils, il n'eût jamais été, dit-on, un homme aimable.

La Restauration surexcita son animosité contre la vieille dynastie. Les Cent-Jours lui valurent quelques honneurs. Napoléon alla voir ses *Thermopyles* et le fit commandeur de la Légion d'honneur. Compris après la chute de l'Empire dans la liste des régicides, il se réfugia à Bruxelles. L'Italie voulait le posséder.

A Bruxelles, tous les étrangers de marque visitaient ce maître si fameux, qui se glorifiait moins de son génie que de sa proscription.

Odevaëre fit son portrait en pied. Cependant, quelques infirmités annonçaient sa fin prochaine... Il mourut le 25 décembre 1825, âgé de 77 ans, et on lui fit des obsèques triomphales.

DAVID (ÉCOLE DE)

— 51 —

*Sujet historique ; esquisse.*Haut. 0^m,31. — Larg. 0^m,39.

Un homme d'un certain âge est assis au premier plan ; trois jeunes gens l'entourent et lui présentent des couronnes de trois espèces différentes ; autour d'eux sont des cestes et autres attributs des jeux gymniques. Dans le lointain, un char fuyant dans la carrière, et les édifices qui rappellent Delphes ou Olympie.

A. B.

SUR L'ÉCOLE DE DAVID.

David est le vrai restaurateur de l'Art français et un très-grand Maître. J'admire les *Horaces* et l'*Enlèvement des Sabines* comme des chefs-d'œuvre. C'est David qui m'a enseigné à mettre une figure sur ses pieds, à attacher une

tête sur des épaules. Je me suis adonné comme lui à l'étude des peintures d'Herculanum et de Pompéï, et quoique je sois au fond toujours resté fidèle aux excellents principes de David, je crois avoir ouvert une voie personnelle en ajoutant à l'amour qu'il avait pour l'antique le goût de la nature vivante, l'étude de la grande tradition des écoles d'Italie et surtout des ouvrages de Raphaël.

INGRES.

Histoire des artistes vivants,
p. 14 et suiv.

Les hommes de l'école de David ont passé leur vie à répéter les mêmes formes, non pas imitées, mais calquées sur l'antique. L'*Antinoüs*, la *Vénus*, le *Gladiateur*, etc., sont des types qu'ils ont reproduits pour ainsi dire les yeux fermés ; et, comme ils sont convaincus que se permettre autre chose est un crime contre le goût, ils donnent naïvement la preuve que le moyen d'atteindre le Beau ne consiste pour eux que dans l'application d'une recette.

EUGÈNE DELACROIX.

Eugène Delacroix, Documents nouveaux,
par Théophile Silvestre. P. 67.

DECAMPS (ALEXANDRE-GABRIEL)

Né à Paris le 3 mars 1803,

Mort à Fontainebleau (Seine-et-Marne), le 22 août 1860,

Élève de Bouchot et d'Abel de Pujol.

— 52 —

Le Chemin de Toulon, singes travestis.

Dessin rehaussé d'aquarelle.

Haut. 0^m,21. — Larg. 0^m,28.

Lithographié par JULES LAURENS.

Sur la route d'Ollioules à Toulon, route calcinée qui longe les ravins classiques des forçats évadés, deux singes de la maréchaussée, l'un brigadier, montant un dogue, l'autre, simple Pandore, à cheval sur un griffon, ramènent au baigneur un singe galérien, qui a jeté son bonnet vert par-dessus les gorges voisines. Sabre au poing, carabine à la selle, et l'œil fixe, ils talonnent, au pas, soulevant la poussière du trimar, le relaps enchaîné, voûté, traînant la quille,

flairant le *grand pré* à l'horizon et ruminant en bon récidiviste. La journée est brûlante, aveuglante et tournée à l'orage ou à l'orage sec ; car des nuages commencent à marquer, exception rare, sur le bleu-blanc presque invariable du ciel de la Provence. Les collines dénudées de ce pays sec, dur, blafard, mais grandiose, on les reconnaît bien à leurs méplats et à leur silhouette superbes ! Celle-ci particulièrement, si belle partout et partout indiquée d'une façon si pure, mérite d'être dessinée « aussi soigneusement qu'un œil, » disait le Comte de Forbin. La voyez-vous, à gauche, cette colline, s'élevant insensiblement de la borne kilométrique 180 aux gendarmes et déclinant d'une manière plus sensible des gendarmes au galérien, et, du galérien en avant ? N'est-ce pas là Sainte-Victoire, la colline de Marius, d'abord prise par Decamps pour simple note, et plus tard pour théâtre de sa fameuse *Défaite des Cimbres* ?

Dans son catalogue intitulé *Decamps et son Œuvre*, M. Ad. Moreau, oubliant de citer l'original du *Chemin de Toulon* que voici, n'en a décrit que la lithographie par M. Jules Laurens, p. 95 et 96, n° 28, en ces termes :

« Deux singes, habillés en gendarmes et montés sur des chiens, conduisant un autre singe enchaîné qui marche devant eux. »

Le *Chemin de Toulon*, ce dessin aquarellé, de la première manière de Decamps (sans contredit la meilleure), est un petit chef-d'œuvre, pour le caractère et la simplicité des moyens matériels en même temps qu'un grand souvenir du premier voyage de l'artiste dans le midi de la France et de sa *Défaite des Cimbres*.

On reproche à Decamps, aspirant à l'épique, mais fort coutumier du singe, d'avoir continué jusqu'au bout à le laisser dominer dans la figure humaine. Que celui qui, malgré M. Littré et certains savants, se sent pur de toute parenté avec le singe, jette la première pierre à Decamps !

Ce qui ajoute à la haute valeur de ce léger lavis du Maître, c'est l'expression excellente à si peu de frais de la scène tragi-simienne la plus vraie, la plus piquante et la plus précise. Tourmenté plus tard par ses visées démesurées et ses inextricables complications, Decamps n'était plus l'heureux peintre tirant journallement quelque petit chef-d'œuvre d'un rien : l'alchimiste réel et l'académicien en espérance avaient ruiné en lui le Decamps primitif. Nous l'aimons vivant, très-vivant, quoique naturellement restreint, dans cette première période humoristique de sa carrière.

Nous la rappelons ici, cette première période de son génie, comme nous l'avons racontée ailleurs¹, pour mieux expliquer à la fois les Singes travestis du *Chemin de Toulon* et le goût particulier de Decamps pour de pareils sujets, à cette belle époque de sa vie.

Il parcourait, pour faire à la sépia et à l'aquarelle bon nombre de sujets familiers et piquants de la vie vagabonde des faubourgs, les buttes Montmartre et Saint-Chaumont, les bords du canal de l'Ourcq, buissonnait dans la plaine Saint-Denis, sur les coteaux de Pantin et flânait à travers le clos Saint-Lazare, autrefois si pittoresque, aujourd'hui tant changé par les nouvelles constructions et par la ligne

1. *Histoire des Artistes vivants*, études d'après nature.

de fêr qui passe près du boulevard des Vertus. Le clos Saint-Lazare, devenu pendant les mémorables et à jamais sinistres journées de Juin un charnier de guerre civile et depuis un hôpital, étendait, il y a quelques années, ses accidents calcaires et ses terrains vagues, de la grille Poissonnière à la place Lafayette. Cette vaste et capricieuse étendue était continuellement bariolée des personnages les plus bizarres : les célibataires paresseux y venaient promener leurs chiens malades, qui se médicinaient dans les herbes ; les gamins criards et batailleurs jouaient et se jetaient des pierres ; les ouvriers-bohèmes et souldards cuvaient au soleil leur vin bleu ; les Savoyards montraient leur marmotte pour un petit sou ; et les vieillards faisaient danser sur une planche les pantins, les polichinelles et les singes, couverts de paillettes et de loques de pourpre.

« Je ne crois pas, écrit Decamps, devoir taire une particularité qui fut pour les dix-neuf vingtièmes dans ma célébrité *justement méritée*. La manie des animaux qui m'a possédé et me tient encore un peu, celle des chiens surtout et des singes en particulier, m'a poussé à fabriquer des tableaux dont ces intéressants animaux font les personnages.

« Ces petits chefs-d'œuvre, reproduits, non, mais traduits ou plutôt interprétés par la gravure, m'ayant d'abord mis à ma place, serviront un jour à donner à la postérité la moins reculée l'idée la moins exagérée de ma capacité et de mon savoir-faire. Tant il y a que je suis le peintre des singes, et bien connu pour tel ; ce qui sent un peu sa popularité et ne saurait se trop payer... »

Decamps s'inspirait donc sur place de ces bizarreries attirantes ; mais il les traitait par le côté le moins naïf, s'attachant à l'étrangeté du costume, à la poésie du haillon, au lieu de poursuivre de toute son âme la vérité des gestes, l'expression des physionomies, le côté le plus touchant des scènes du ruisseau.

Semblable à la plupart des jeunes gens qui n'avaient pour toute méthode et pour tout guide que leurs instincts, leur caprice et leur ambition, Decamps faisait les plus grands efforts pour imprimer beaucoup de caractère à ses petits tableaux... Il s'appliquait aussi d'une manière très-heureuse, mais trop souvent mesquine, aux choses les plus faciles à rendre et de nature à frapper vivement les yeux vulgaires : les chapeaux, les chaussures, le bois, la pierre, la paille, le pelage des animaux.

En ce temps d'innovations plus ou moins sérieuses, où chaque artiste cherchait en soi quel coup il pourrait porter aux recettes scolastiques, Decamps crut faire oublier en un jour tous les procédés antérieurs ; il s'inquiéta beaucoup pour ses dessins et pour ses aquarelles de la qualité du papier, de sa nuance, de son grain, de son épaisseur, et rumina nuit et jour tous les moyens de l'attaquer afin d'obtenir des reliefs ou des transparences ; il recherchait toutes les variétés de crayons et de pinceaux, soupesait au plus fin les gouttes d'eau de ses lavis, et ajoutait de nouveaux mots au vocabulaire technique en baptisant ses opérations : *draguer* c'était traîner le pinceau à peine humecté et chargé de sépia sur le papier, pour en laisser maintes parties intactes sous les touches ; *estamper* voulait dire presser sur le dessin un morceau d'étoffe ou de dentelle trempé

dans la couleur, dans le but de produire des treillis et des caprices bons à développer par un travail définitif.

Cette sorte de cuisine de l'art n'était encore qu'en enfance dans des dessins d'un ton neutre et dans des aquarelles où les épaisseurs matérielles de la pâte n'ont pas à intervenir. Les premiers tableaux à l'huile de Decamps, entre autres *Don Quichotte et Sancho*, tiennent en quelque sorte des procédés de l'aquarelliste encore fort loin d'avoir combiné cet attirail d'artifices que l'on a remarqué plus tard dans le *Bazar* et dans le *Boucher Turc*. Il est même très-certain que les tableaux de la jeunesse de Decamps font bien moins d'effet que ses lavis, parce qu'il n'avait pas encore dans la peinture à l'huile le quart de son expérience acquise sur le papier...

THÉOPHILE SILVESTRE.

DECAMPS DE 1831 à 1834.

A l'éditeur du *Musée*, revue du Salon de 1834¹.

« Monsieur,

« ... Avant le Salon de 1831, M. Decamps n'était guère connu du public que par des lithographies d'un crayon ferme et naïf, par quelques caricatures politiques d'une verve satirique et d'une énergie remarquables ; il avait fait très-peu de tableaux, et ses aquarelles avaient à peine attiré l'attention d'un petit nombre d'amateurs par une

1. Par M. Alexandre Decamps, frère du peintre.

vigueur de pinceau luttant avec la peinture à l'huile, et par une exécution à la fois large et précieuse.

« Lorsqu'en 1831 M. Decamps arriva au Salon avec le tableau des *Chiens savants*, l'*Opital des Galeus* et la *Patrouille turque*, le public se porta de suite, d'instinct, sans guide, devant le premier. Il reconnaissait une scène qu'il avait rencontrée dans la rue, et sans se rendre compte des procédés employés pour atteindre à la vérité, il lui suffisait que la ressemblance fût frappante; aussi ce tableau eut-il plus de succès que les deux autres, et, chose bien remarquable, c'était le plus faible de tous, sous le rapport de l'art. Le groupe des figures, d'un ton vigoureux, détaché fortement sur un mur blanc, ne constituait pas un effet très-nouveau ni très-original; l'exécution large et facile avait entraîné l'auteur dans des négligences; mais le public ne s'informait de rien de tout ceci; pour lui le tableau était un portrait de famille dont il connaissait l'original, et il suffisait que le portrait fût ressemblant.

« Les *Bassets* n'eurent pas à beaucoup près un succès aussi général; il y avait déjà dans l'exécution large et énergique de ce petit tableau, dans la hardiesse et la fougue de la touche, quelque chose d'étranger aux habitudes du public; on reprochait d'ailleurs à l'artiste d'avoir peint de la même manière le poil lustré des chiens et les empâtements des murs. Quant à la *Patrouille*, l'ouvrage incontestablement le plus sérieux et le plus fort qu'eût fait M. Decamps jusque-là, les artistes seuls s'en occupèrent; le public, frappé de la singularité de la scène qu'il ne s'expliquait pas, de la bizarrerie des costumes dont il ne pouvait constater la fidélité, s'était rebuté et avait fini par appeler une caricature

le tableau dans lequel M. Decamps cherchait déjà les secrets d'une palette ferme et lumineuse, dans lequel, laissant déjà à d'autres les effets obtenus par des masses noires sur des fonds blancs et réciproquement, il s'étudiait à modeler des objets éclairés sur des fonds clairs, à faire détacher la lumière sur la lumière même: il était pourtant encore bien loin du but. Ce tableau, avec beaucoup d'incorrections de dessin, renfermait des parties traitées lourdement; mais le public ne tenait pas plus compte des défauts de ce dernier ouvrage que de ceux du premier; l'un lui plaisait, l'autre ne lui convenait pas, parce qu'il comprenait le premier et ne comprenait pas le dernier; aussi, pour le public, le début de M. Decamps date-t-il du tableau des *Chiens savants* seul, tandis que les artistes ne séparent guère l'une de l'autre ces deux manières de procéder dans l'art que M. Decamps abordait en même temps.

« Le Salon de 1833 n'annonça aucun caractère nouveau dans le talent de M. Decamps. *Une Halte de caravane près d'une fontaine* présenta seulement sous un autre aspect ces costumes larges et si pittoresques du Levant; le public était déjà moins étonné de retrouver ces volumineux turbans de Zeibecs qui l'avaient si fort effarouché dans la première patrouille; il était peut-être moins défavorablement disposé, quoique ce tableau fût bien plus incomplet que le précédent: c'était un ciel étincelant de lumière, mais dont les empâtements semblaient lutter d'épaisseur avec ceux des fortifications au bas desquelles on voyait des figures traitées avec une négligence qu'on n'avait pas encore reprochée à cet artiste. Cependant, et malgré ces défauts, le public s'initiait insensiblement à l'effet que l'auteur voulait

produire; et vous l'avez vu cette année tout disposé à comprendre la richesse de palette, la profondeur et la vérité d'observation que M. Decamps a déployées dans son *Corps de garde sur la route de Smyrne*. Cette fois, M. Decamps me semble avoir complété l'œuvre dont la *Patrouille turque* n'était qu'une indication et la *Caravane* une ébauche.

« Malgré la brillante lumière qui éclaire tout le fond dans la poussière, en opposition avec les reflets d'une finesse singulière répandus sur les premiers plans et les vigoureuses demi-teintes qui couvrent une partie de la scène, malgré un luxe surprenant de tons variés et éclatants, il règne sur toute la toile une harmonie calme sur laquelle l'œil se repose sans peine, sans fatigue; mais cette harmonie est acquise au prix d'un ton local généralement répandu sur la lumière et l'ombre, ton chaud et vigoureux, mais uniforme et jaunâtre, et qui a servi de thème à plus d'une critique. Mais la vérité et le sentiment des têtes, la naïveté et la simplicité des poses, la fermeté de la couleur et de la touche dans les figures qui occupent la droite du tableau, rendent plus sensibles certaines mollesses dans les étoffes, quelques lourdeurs et quelques négligences dans le groupe placé devant la jeune fille.

« Malgré ces inégalités dans l'ensemble, malgré ces incorrections, le *Corps de garde* est l'ouvrage le plus complet que M. Decamps ait exposé en public; il a tenu tout ce qu'avait promis jusque-là son talent; il y a porté la richesse et le fini d'exécution à ce point qu'il laisse peut-être entrevoir quelque chose de la peine, de la tension d'esprit et de la fatigue qu'il a pu éprouver en cherchant à perfectionner constamment son œuvre; fatigue qu'il n'a pas tout à fait réussi à dissimuler à l'œil du spectateur.

« Le même résultat est peut-être encore plus sensible dans le tableau du *Village turc*, dont les murailles sont touchées lourdement et dans lequel on peut reprocher à l'auteur d'avoir appliqué un système d'empâtement trop uniforme sur les ânes et sur les pierres; on saisit bien, en regardant de près, le sentiment fin et spirituel avec lequel M. Decamps a rendu le pelage des ânes, mais en considérant l'ensemble du tableau, on est étonné de rencontrer une lumière égale sur des objets d'une nature si différente; car l'artiste sait que dans tous les effets de la nature, les êtres animés prennent une valeur de ton et un empire qui les détachent vigoureusement de tous les corps inanimés qui les entourent.

« Quoi qu'il en soit, M. Decamps a réuni cette année dans ces deux tableaux les qualités que l'on avait trouvées éparées jusque-là dans tous ses ouvrages; l'on dirait qu'il a voulu résumer ainsi toute une manière de concevoir la peinture, manière dans laquelle on aurait pu croire qu'il devait renfermer tout son talent, si, en même temps qu'il complétait pour ainsi dire un système suivi jusque-là, il ne s'était tout à coup tracé une route nouvelle, dans un ordre d'idées aussi grand, aussi compliqué que celui qu'il avait adopté était simple et restreint; s'il n'avait enfin, dans sa *Défaite des Cimbres* par Marius, pris l'art d'un point de vue nouveau, poétique et élevé, sans cesser de conserver tous ses rapports avec la vérité.

« Si ce tableau n'a pas eu un succès égal à celui du *Corps de garde*, c'est qu'il a subi le sort de toutes les innovations introduites dans les arts; c'est qu'il était d'une conception trop originale, il sortait trop des formes habituelles

sur lesquelles le public jugeait la peinture, pour qu'il pût être compris de tous en même temps.

« Depuis les batailles que les peintres de l'Empire résumaient dans un groupe d'état-major grand comme nature; depuis celles que les artistes de la Restauration réduisaient aux proportions d'un épisode séparé, l'on ne s'imaginait plus que l'image d'une bataille dût exprimer cette pensée de deux masses d'hommes se ruant l'une contre l'autre, avec toutes les ondulations des chocs, des secousses imprimées réciproquement par les divisions de ces grands corps; M. Decamps n'a voulu faire ni une galerie de portraits, ni un incident à l'aide duquel on croit souvent trouver un titre à son tableau; il a essayé de déployer sur sa toile l'image générale et complète d'une bataille.

« Voilà ce qu'une partie du public n'a peut-être pas compris; voilà ce qui a fait méconnaître la vérité de ce tableau, dans lequel on a d'ailleurs contesté jusqu'à l'exactitude des lieux, quoique le paysage ait été peint d'après nature devant le champ de bataille même.

« Vous savez comme moi que la *Bataille des Cimbres* n'est pas une œuvre complète, et que, comme toutes les inventions, elle a sans doute besoin de grands perfectionnements; mais celui-là s'est singulièrement trompé, qui a pu chercher dans cette multitude de combattants l'exactitude des contours et du dessin, l'intention précise de chaque groupe et de chaque personnage; car si l'on y eût trouvé chacun de ces détails, la *Bataille des Cimbres* eût été tout autre que celle qu'a voulu faire l'auteur, et certainement elle eût été manquée.

« D'un point de vue élevé, l'artiste a embrassé dans son

entier le drame d'extermination qui se déroulait à ses pieds: dans cette vaste pensée de destruction, dans cette immense mêlée, dans cette large scène de fureur, de massacre, de victoire et de défaite, de vainqueurs et de fuyards, là est le tableau, et non dans les têtes, dans les figures ou dans les groupes isolément; car là aussi est la bataille dans la nature, où un spectateur, au même point où l'artiste s'est placé, serait impuissant à distraire les détails de ce vaste spectacle, dont l'ensemble, la masse, l'impression dramatique, doivent l'absorber tout entier. C'était là qu'était toute la question abordée par M. Decamps. Signaler les fautes de dessin, les incorrections, les négligences, ne détruirait pas la grande pensée qui plane sur ce tableau, pensée qui annonce dans le talent de l'auteur plus de portée que n'en indiquaient ses premiers travaux, et qui place M. Decamps au début d'une carrière nouvelle, plus grande, plus poétique et aussi plus dangereuse que celle qu'il a fournie jusqu'à ce jour. »

Agréez, etc.

CH. ROYER.

Le *Musée*, revue du Salon,
p. 78 et suivantes.

INDIVIDUALITÉ DE DECAMPS.

Decamps est peut-être le plus individuel et le plus pittoresque des peintres modernes. Otez de l'œuvre innombrable d'Eugène Delacroix ses assimilations des maîtres vénitiens, espagnols, flamands, allemands et anglais, reste toujours l'œuvre original de Delacroix, comme un navire, qui, allégé de ses captures, reste entier et superbe. Otez de

l'œuvre relativement peu nombreux de M. Ingres les imitations les plus flagrantes des écoles de Florence et de Rome, qu'en reste-t-il? Quelque chose comme le fameux sac des frères de Joseph, moins la coupe d'or cachée et le blé nécessaire. Chez Decamps, le Decamps du début et non pas de la fin, presque tout est Decamps, notamment le *Chemin de Toulon*, que voilà.

Esprit capricieusement impressionné, œil à la fois précis et visionnaire, main fébrile mais toujours prête; que de choses Decamps n'a-t-il pas incarnées par le pinceau, le crayon, le fusain et la pointe! Que n'a-t-il pas tiré de ses observations, de son imagination et de ses hallucinations! Admirable dans ses moindres croquis et dans ses tableaux les plus voulus, il n'a cessé d'être lui-même qu'au moment où il s'est efforcé, contre nature, à ce que l'on appelle « le grand style. » En cherchant le grand style, il perd son style à lui.

« Quand le peintre Decamps, dit Eugène Delacroix, quand le peintre Decamps, qui dans sa dernière manière a donné dans la manie de la beauté, force son talent pour donner à ses figures du *Joseph* une idéalisation factice, résultant de la pureté des lignes et de l'imitation de l'antique et des maîtres italiens, il introduisit visiblement dans sa manière un élément parasite : ses personnages perdent du côté de la vie ce qu'il croit leur donner du côté de la noblesse. Rembrandt eût fait des hommes plus vrais, et l'idéal ne leur eût pas manqué davantage. La meilleure critique des personnages apprêtés du *Joseph* de Decamps, c'est ce chameau du premier plan, lequel est pris et étudié sur nature. Raphaël eût fait naturellement des figures nobles et aisées,

et eût fait un monstre de son invention, pour le chameau. Des hommes d'école diront qu'il y a plus de fermeté de style dans le *Joseph* que dans certains Turcs, que dans certaines compositions faites de verve du même peintre; l'homme de goût trouvera toujours le contraire : là où l'artiste est tendu et recherché, il perd son cachet, son originalité, en un mot son style¹. »

Sauf très-peu de figures bibliques, frappantes en dessins, mais d'un développement monumental impossible, Decamps n'était né et n'a vécu que pour les petits cadres. Jamais il n'eût fait un boulet de son sac à plomb ni une cuve de son verre. Il avait, d'ailleurs, tellement l'habitude des petits tableaux, qu'il ne se fût jamais tiré d'une grande toile ou d'un plafond, l'État l'eût-il prié d'en faire l'essai. Le malheur de Decamps n'est donc pas de s'être condamné à perpétuité aux tableaux de chevalet.

A. BRUYAS.

DESSIN ET COULEUR DE DECAMPS.

M. Decamps est un de ceux qui, depuis de nombreuses années, ont occupé despotiquement la curiosité du public; rien n'était plus légitime.

Cet artiste doué d'une merveilleuse faculté d'analyse arrivait souvent, par une heureuse concurrence de petits moyens, à des résultats d'un effet puissant. S'il esquissait

1. EUGÈNE DELACROIX, *sa vie et ses œuvres*, p. 399 et 400. In-8. Paris, Imprimerie de Jules Claye, 7, rue Saint-Benoît.

trop le détail de la ligne et se contentait souvent du mouvement ou du contour général ; si parfois ce dessin frisait le *chic* ; — le goût de la nature, étudiée surtout dans ses effets lumineux, l'avait toujours sauvé et maintenu dans une région supérieure.

Si M. Decamps n'était pas précisément un dessinateur dans le sens du mot généralement accepté, néanmoins il l'était à sa manière et d'une façon particulière. Personne n'a vu de grandes figures dessinées par lui ; mais certainement le dessin, c'est-à-dire la tournure de ses petits bonshommes, était accusé et trouvé avec une hardiesse et un bonheur remarquables... Ses croquis étaient amusants et profondément plaisants. C'était un dessin d'homme d'esprit, presque caricaturiste ; car il possédait je ne sais quelle bonne humeur ou fantaisie moqueuse : aussi ses personnages étaient-ils toujours posés, drapés ou habillés selon la vérité, les convenances et les coutumes éternelles de leur individu...

Pour M. Decamps, la couleur était la grande chose, c'est-à-dire sa pensée favorite. Sa couleur, splendide et rayonnante, avait de plus un style très-particulier. Elle était, pour me servir de mots empruntés à l'ordre moral, sanguinaire et mordante. Les mets les plus appétissants, les drôleries cuisinées avec le plus de réflexion, les produits culinaires les plus âprement assaisonnés avaient moins de ragoût et de montant, exhalaient moins de volupté sauvage pour le nez et le palais d'un gourmand que les tableaux de M. Decamps pour un amateur de peinture...

CHARLES BAUDELAIRE.

Curiosités esthétiques, p. 126, 127 et suiv.

ÉLOGE DE DECAMPS

PAR M. THOMAS COUTURE.

Parlons de Decamps, ce résumé de toutes les qualités pittoresques : ses tableaux me répètent les noms de Salvator, Teniers, Poussin, Titien, Rembrandt, Phidias... Ils me racontent notre monde, l'enfance, la vieillesse, la pauvreté, la *somptueuse* richesse, la guerre dans toutes ses horreurs, les riants coteaux, les villas ombrées ; ici, toutes les intimités de la famille ; là, toutes les tempêtes de l'imagination. Véritable Shakespeare pittoresque, il traduit tout dans son adorable langage ; il rappelle les maîtres sans les copier et raconte la nature en l'exaltant ; il rend tout attachant, aimable ou terrible ; un rien, un simple couteau sur une table, peint par ce génie merveilleux, réveillera en vous tout un poëme ; moins encore, une simple ligne ; un trait fait par lui est enchanteur.

J'ai eu le bonheur de voir ce grand artiste, il *étoit* très-simple ; vivant très-souvent à la campagne, sa mise *étoit* celle d'un chasseur un peu négligé, sa taille un peu audessous de la moyenne, sa tête fine, nerveuse et blonde : nos sous à l'effigie de Napoléon III, lorsqu'ils sont un peu usés, rappellent parfaitement Decamps.

Il *passoit* pour intrépide chasseur, mais moi, qui l'ai vu de très-près et qui l'*observois* avec l'attention que me *donnoit* mon admiration pour son talent, je me suis aperçu que la chasse *étoit* pour lui un prétexte. Souvent je le *voyois* s'arrêter dans une plaine ; il *prenoit* son fusil, et *regardoit* : on *s'attendoit* à une explosion ; pas du tout,

après quelques instant d'arrêt, il *remettoit* son fusil sur l'épaule et *continuoit* sa chasse pour recommencer souvent le même manège. Il *revenoît* presque toujours le carnier vide à l'auberge du Grand-Vainqueur, dans le petit village de Verberie; là, il *prenoît* un vieux registre qui lui *servoit* d'album, et avec tout ce qui lui *tomboit* sous la main, il *retraçoit* les effets qu'il *avoit* observés pendant ses moments d'arrêt. J'ai eu en ma possession plusieurs de ces pages précieuses; malheureusement pour moi, elles m'ont été volées.

Je me rappelle encore que, lorsque nous causions, après le repas du soir, il *rouloit* dans ses doigts des boulettes de pain, puis avec des morceaux d'allumettes qu'il ajoutait à sa pâte, façonnée d'une certaine manière, il *formoit* des figurines charmantes. Je me rappelle surtout un chasseur suivi de son chien : l'homme *paroissoit* plier sous le gibier qu'il *portoît*, le chien fatigué *suivoit* son maître, l'oreille basse. C'*étoit* adorable; enfin cet artiste extraordinaire *faisoit* vivre tout ce qu'il *touchoit*.

Il *aimoit* peindre chez ses confrères. C'est chez un de nos amis communs que je lui ai vu préparer le charmant tableau des *Chevaux de halage* qui sont au Louvre. Son ébauche *étoit* rougeâtre, empâtée partout; il *employoit* pour ses préparations beaucoup de brun rouge et de Sienne brûlée.

Il fit un jour devant moi un dessin. Je vis naître sous ses doigts la plus adorable tête d'âne qu'on puisse voir. Aussitôt qu'une des oreilles de l'animal *étoit* abandonnée par l'artiste, elle *sembloit* frissonner d'impatience d'avoir été retenue; tout *naissoit* à mesure, progressivement et complètement formé. On *voyoit* successivement une vraie tête, un

vrai corps, couvert de son poil ébouriffé; elle *avoit* aussi un nom, la bonne bête, un vrai caractère, on *auroit* pu écrire son histoire...

Decamps est une organisation rare dans l'art de la peinture; il a su donner au tableau de petite dimension des qualités de premier ordre...

Pour certains talents, je puis hésiter à me prononcer; mais, pour celui-là, j'affirme qu'il gardera une grande place dans l'art de la peinture.

THOMAS COUTURE.

Méthode et entretiens d'atelier, p. 204-209.

DELACROIX, A LA VENTE DECAMPS.

Le 26 avril 1852.

A la vente Decamps, j'ai éprouvé une profonde impression à la vue de plusieurs ouvrages ou ébauches de lui, qui m'ont donné de son talent une opinion supérieure à celle que j'avais : le dessin du *Christ dans le prétoire*, le *Job*, la petite *Pêche miraculeuse*, des *Paysages*, etc.

Quand on prend une plume pour écrire des objets aussi expressifs, on sent nettement, à l'impuissance d'en donner une idée de cette manière, les limites qui forment le domaine des arts entre eux. C'est une mauvaise humeur contre soi-même de ne pouvoir fixer ses souvenirs, lesquels pourtant sont aussi vivants dans l'esprit, après cette imparfaite description que l'on fait à l'aide des mots.

Je n'en dirai donc pas davantage, sinon qu'à cette expo-

sition, comme le soir au concert Delsarte, j'ai éprouvé pour la millièrne fois qu'il faut dans les arts se contenter, dans les ouvrages même les meilleurs, de quelques lueurs qui sont le moment où l'artiste a été inspiré.

Le *Josué* de Decamps m'a déplu au premier abord, et, quand je le regardai de près, c'était une mêlée confuse et des indications de formes lâchées, entortillées. A distance, j'ai compris ce qui faisait beauté dans ce tableau. La distribution des groupes et de la lumière touche au sublime.

Chevandrier qui m'accompagne chez moi me raconte, entre autres particularités sur Decamps, d'abord son impossibilité de travailler d'après nature dans le tableau. En second lieu, ce qui me paraît la conséquence de cette disposition, la timidité extrême quand il travaille d'après le modèle. L'indépendance de l'imagination doit être entière devant le tableau. Le modèle vivant, en comparaison de celui que vous avez créé et non en harmonie avec le reste de votre composition, dérouté l'esprit et introduit un élément étranger dans l'ensemble du tableau.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

DELACROIX CHEZ DECAMPS.

29 avril 1853.

... Chez Decamps, que j'ai trouvé dans un atelier bouleversé. Il m'a montré des choses admirables. Il y avait la répétition plus grande de son *Job* pour le Ministère. Aussi beau que le petit, et, je crois, plus avancé. Il me fait voir un

Samaritain dans l'Auberge : le malade est porté pour être introduit dans l'hôtellerie. On amène sur le devant les chevaux qui ont porté le malade et son bienfaiteur. Les gens de la maison mettent la tête à la fenêtre, enfin tous les détails caractéristiques.

Effet de soleil, toujours le même et toujours séduisant. Cette force constante d'impression dans la monotonie est un des grands privilèges du talent.

Autre tableau ébauché en ce genre : *Intérieur d'un potier en Italie*. Sur le chevalet, une grande *Fuite de Loth*, que je n'approuve pas autant que les petites esquisses charmantes de l'*Agonie du Christ*. Millier de figures. Mais ce qui passe tout pour moi, aujourd'hui, c'est son *David en déroute*, fuyant devant Saül et rencontré par un partisan de ce dernier, égaré dans la solitude et qui, de l'autre côté d'un torrent, l'injurie et lui jette des pierres. Le site, la composition, admirables. La description s'arrête devant mon souvenir.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

NOTICE

DECAMPS EXPLIQUÉ PAR LUI-MÊME.

Decamps (Alexandre-Gabriel) naquit le troisième jour du troisième mois de la troisième année de ce siècle, c'est-à-dire le 3 mars 1803; et, j'ai honte de le dire, aucun prodige ne signala sa naissance...

1. Dans les *Mémoires d'un Bourgeois de Paris* (L. Véron).

Je paraissais déjà vieux, vraisemblablement (je puis bien, ce me semble, employer par-ci, par-là, la première personne). Tant il y a que j'étais excessivement volumineux pour mon âge, ce qui ne m'a pas empêché d'être depuis assez chétif et souffreteux. Faites, après cela, des conjectures sur les dispositions précoces !

Ce qui eut cours en mes premières années sont choses communes à tous. L'enfant montra d'abord d'assez mauvaises dispositions : il était violent et brutal, bousculant ses frères ; l'on n'en augurait rien de bon. Il atteignit ainsi l'âge où son père (homme de sens pourtant) jugea à propos d'envoyer ses enfants au fond d'une vallée presque déserte de la Picardie, pour leur faire connaître de bonne heure, disait-il, la dure vie des champs.

Je ne sais ce que mes frères y apprirent. Quant à moi, j'oubliai bientôt et mes parents et Paris, et ce que notre bonne mère avait pris tant de soin de nous montrer de lecture et d'écriture. Je devins, en revanche, habile à dénicher les nids, ardent à dérober les pommes. Je mis la persistance la plus opiniâtre à faire l'école buissonnière, car il y avait une école en ce pays-là ; et si le magister a rarement vu ma figure, il n'en saurait dire autant de mes talons. J'errais alors à l'aventure, parcourant les bois, barbotant dans les mares. C'est là, sans doute, que j'aurai contracté ce grain de sauvagerie qu'on m'a tant reproché depuis, et dont le frottement civilisateur auquel les hommes aujourd'hui bon gré mal gré sont soumis n'a pu me dépouiller totalement...

Ayant vu faire à de petits paysans d'informes figures en craie, j'en taillais moi-même volontiers ; mais dans ces

ouvrages, le croirait-on ? je me soumis aux règles reçues. Le génie ne se révéla pas : l'esprit d'innovation ne m'avait pas encore apparemment soufflé son venin.

Après trois années environ de cet apprentissage rustique, roussi par le soleil, suffisamment aguerri à aller nu-tête et parlant un patois inintelligible, je fus ramené à Paris, dont je n'avais plus nulle idée. J'y fis longtemps la figure que fait un petit renard attaché par le col au pied d'un meuble.

Ma pauvre mère, à qui ce mode d'éducation déplaisait horriblement, parvint enfin à m'appriivoiser et me décrasser un peu ; et je fus livré à l'inexorable latin. Durant des années, les bois, les *larrils*, les *courtills*¹ me revinrent en mémoire avec un charme inexprimable ; parfois les larmes m'en venaient aux yeux.

Peu à peu le goût du barbouillage s'empara de moi et il ne m'a plus quitté depuis...

M. Bouchot, qui était peintre, me donna quelques bons avis ; je lui dois des observations utiles ; j'appris de lui un peu de géométrie, d'architecture et de perspective. Je le quittai néanmoins et fus reçu dans l'atelier de M. Abel de Pujol, que son bon tableau du *Martyre de saint Étienne* venait de placer au rang de nos meilleurs peintres.

Je travaillai volontiers, dans les commencements... Le dégoût me vint et je quittai l'atelier. J'essayai chez moi quelques petits tableaux : on me les acheta, et, dès lors, mon éducation de peintre fut manquée. Toutefois, je dus

1. Friches, herbages.

beaucoup à un amateur, né avec une imagination et une ardeur d'artiste : M. le baron d'Yvry, par ses bons avis et sa verve chaleureuse, me tira plus d'une fois de l'apathie et du dégoût où je tombais de temps en temps...

J'ai fait plusieurs voyages, en Suisse d'abord, puis dans le midi de la France, plus tard dans le Levant et en dernier lieu en Italie; mais le midi de la France conserva toujours sa bonne part dans ma prédilection.

Je tâtai divers genres, marchant à tâtons, chancelant, trébuchant aux ornières et aspérités du chemin, et m'accrochant aux ronces et buissons qui le bordent, sans direction, sans théorie, semblable enfin à un navigateur sans boussole, et m'épuisant quelquefois à poursuivre l'impossible.

Sorti par ricochet de l'école de David, je me trouvai nu et désarmé; car, malgré les puissantes et incontestables facultés de ce peintre, l'absence de toute observation sérieuse, le mépris et l'oubli de toute tradition fermaient l'avenir à ses errements :

« Voyez la nature ! — voyez l'antique ! » Formule de l'enseignement d'alors, que le moindre examen réduit presque aux proportions d'une niaiserie.

S'il ne s'agit que d'ouvrir les yeux, le premier rustre le peut faire; les chiens aussi voient. L'œil sans doute est l'alambic dont le cerveau est le récipient, mais il faut savoir s'en servir : nul n'est chimiste pour posséder des cornues; il faut apprendre à voir! Là est la théorie, là est aussi le titre glorieux de M. Ingres à l'admiration et à la reconnaissance des vrais artistes : il a bien vu et montré ce qu'il est important de voir. Son enseignement est tellement

et si rigoureusement vrai, que les organisations les plus disparates y doivent trouver leur compte...

J'ai toujours amèrement regretté de n'avoir pu, en temps convenable, profiter de ses précieuses leçons. Je compris et devinai presque la puissance de son moyen; mais il était trop tard déjà; et, mes yeux à peine ouverts à la lumière... le mal affreux sous lequel je succombe m'est venu terrasser.

Dans l'enseignement, toute théorie a une valeur, si elle émane d'un esprit juste : c'est le bâton de l'aveugle. L'absence de tout principe est seule un mal...

J'essayai divers genres. Lorsque j'exposai cette grande esquisse de la *Défaite des Cimbres* (que je donnai conjointement avec un *Corps de garde turc*), je pensai fournir là un aperçu de ce que je pouvais concevoir ou faire. Quelques-uns, le petit nombre, la parcelle, approuvèrent fort; mais la multitude, l'immense majorité qui fait la loi, n'y put voir qu'un gâchis, un hâchis, suivant l'expression d'un peintre alors célèbre, et que la France aujourd'hui regrette, à ce que j'ai su quelque part...

Je vous ai parlé des *Cimbres*, parce que ce sujet est caractéristique de la voie que je comptais suivre; mais le peu d'encouragement que je trouvai d'abord, le caprice, le désir de plaire à tous, que sais-je encore? m'en ont plus ou moins détourné. Je demeurai claquemuré dans mon atelier, puisque nul ne prenait l'initiative de m'en ouvrir les portes; et, malgré ma répugnance primitive, je fus condamné au tableau de chevalet à perpétuité. Je vis avec chagrin tous mes confrères chargés successivement de quelque travail sur place. Là était mon lot, là était mon aptitude : pour moi un

tableau à l'effet était un tableau fait; un tableau de chevalet ne l'est jamais. Et pourtant je forçai ma nature. Sans doute, les chétives productions qu'enfantait mon génie étaient peu propres à donner de mon imagination une idée bien relevée. Je le sentais, et je donnai le jour en diverses fois à de grands dessins et compositions; mais ce fut en vain. — On me demanda un tableau de chevalet alors que j'en avais par dessus la tête...

Sans me mettre au niveau de cet excellent artiste, j'eus le sort de Barye. Ce génie piquant et original, aux aptitudes et études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde, se trouve trop heureux de pouvoir formuler ses idées dans les maigres proportions d'un *surtout*¹ d'un usage impossible; et, finalement, il est triste de constater qu'un talent qui, seul peut-être, eût pu doter son pays d'un monument vraiment original, se vit réduit à la fabrication de serre-papiers. — Quant à moi, j'ai la conviction que la nécessité où je me suis trouvé de ne produire que des tableaux de chevalet m'a totalement détourné de ma voie naturelle.

— *Nous n'avons rien fait pour vous*, me disait naïvement en 1839 un directeur, alors fort influent, *parce que, le public aimant, appréciant vos ouvrages, vous n'avez nul besoin de nous.*

Après une pareille déclaration, que faire, sinon prendre son chapeau, saluer et disparaître? C'est ce que j'ai fait.

1. Surtout de table pour le duc d'Orléans : neuf groupes d'hommes et d'animaux, fondus sous la direction de Barye par Honoré Gonon.

Le mot de l'énigme est qu'il fallait demander, solliciter, se faire appuyer; toutes manœuvres pour lesquelles je n'avais nulle aptitude, non par orgueil, comme on pouvait le supposer, mais par une sorte de honte et de répugnance tout à fait insurmontables...

15 novembre 1854.

DECAMPS.

DELACROIX (FERDINAND-VICTOR-EUGÈNE)

Né à Charenton (Seine), le 26 avril 1798,

Mort à Paris le 13 août 1863,

Élève de Guérin.

— 53 —

Mort de Caton, académie.

Toile. — Haut. 0^m,60. — Larg. 0^m,44.

Lithographié par JULES LAURENS.

Eugène Delacroix, fort jeune et très-enthousiaste de Géricault, commençait à bien exprimer les effets lumineux, les saillies et les mouvements du corps humain, sans en pouvoir encore bien rendre les formes. La précocité de l'écolier prédestiné frappe en quelques parties de cette *Académie*, sans doute bizarre et trop convulsée pour un Caton d'Utique; mais la tête, très-belle, tient de l'antique et du Puget, deux attractions de Delacroix, accordées ici d'une façon si âpre et si vivace. Le faire de cette peinture, plus hardi que certain, rappelle aussi, mais avec

une grande supériorité d'esprit et de main, les vagues et bitumineuses pochades de Daumier, peignant ses figures comme par lanières de cuir. Cette jambe repliée sur le lit, et l'autre jambe en l'air, tendue, crispée jusqu'au bout de l'orteil, ont quelque chose d'étrange, même chez Delacroix, si préoccupé, dès ses premiers essais, de la composition, du caractère et des convenances d'un tableau, soit nombreux, soit à une seule figure. Malgré tout, on le reconnaît tout de suite à sa souplesse générale, particulièrement à l'abandon appesanti et final de ce bras et de cette main gauches. Caton n'est plus, mais son corps n'est pas si tôt cadavre : la vie est encore dans la mort.

A. BRUYAS.

— 54 —

La Mulâtresse, étude d'après nature.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Toile. — Haut. 0^m,80. — Larg. 0^m,65.

Ce modèle si vivant, resté célèbre dans les ateliers de Paris, sous le nom de « Aline la Mulâtresse, » se trouve aussi dans la *Mort de Sardanapale*; mais, par variante, plus grasse, plus paresseuse, plus débonnaire, et presque indifférente à la mort même. Telle qu'elle est ici, à mi-corps, demi-nue, la chevelure déployée, la gorge à l'aventure, la mulâtresse Aline charmait Delacroix comme un type exotique d'ardeur et de volupté. Ce type si chaudement bistré, si nerveux et si souple, cette liane humaine, si enlaçante,

garde à présent et pour toujours l'onduleuse élégance et le subtil abandon

D'un serpent qui danse
Au bout d'un bâton,

dans les *Fleurs du mal* de notre bien cher et bien regretté Baudelaire.

Faite et parfaite du premier coup, en un jour de verve et d'improvisation, la *Mulâtresse* fut toujours conservée par Delacroix comme un tableau favori. A la vente posthume du Maître, l'heureux adjudicataire de cette étude d'après nature fut couvert d'applaudissements. Exposée, la même année 1864, à la *Société nationale des Beaux-Arts* du boulevard des Italiens, elle fit florès. Cette peinture marque en effet une des plus souples et des meilleures transformations du génie de l'auteur. C'est précisément en la peignant, entre son *Massacre de Scio* et sa *Mort de Sardanapale*, que Delacroix glissa comme une couleuvre sous l'influence de Géricault.

THEOPHILE SILVESTRE.

— 55 —

Marocains courant la poudre, fantasia.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Toile. — Haut. 0^m,59. — Larg. 0^m,73.

(1832)

« Des cavaliers, dit Delacroix, partent tous à la fois en poussant des cris et en agitant leurs armes; ils sont ordi-

nairement servis à merveille par l'ardeur et l'émulation de leurs chevaux. Quelquefois, le caprice de ces derniers donne lieu à des accidents. Au bout de la carrière, chaque cavalier tire son coup de fusil en arrêtant tout court sa monture pour aller recharger. Cette dernière manœuvre n'est pas non plus sans inconvénient, à cause des accidents de terrain et de l'impétuosité des chevaux, très-difficiles à comprimer brusquement, malgré la violence du mors.

« Cela s'appelle *courir la poudre*¹. »

La poudre *parle*, et le vertigineux élan des cavaliers en ligne fait trombe. Une autre trombe de nuages enflammés, fuligineux et pulvérulents les couronne; sorte d'apothéose atmosphérique, redoublant l'effet de ce tableau d'une vélocité qui tient des visions fantastiques.

La fusillade faisant de l'air une fournaise, les cris surexcitants des cavaliers farouches, dressés sur leurs étriers, mettent des ailes aux sabots de ces chevaux buveurs d'air et de poudre, plus vifs que la poudre, plus vites que l'air, brûlant l'espace, brûlés par le soleil. L'impétuosité qui les fait voler dans le feu, comme des dragons et des hippogriffes, fixe à jamais dans notre admiration la merveilleuse outrance d'Eugène Delacroix.

Qui ne retrouve ici l'ineffaçable impression de l'artiste, tirant du Maroc bien des chefs-d'œuvre, dont celui-ci n'est pas le moindre?

« Maroc, nous disait-il lui-même, m'a fait grand effet. Toutes ces émotions me remuaient profondément; je ne pourrais vous les exprimer que si mon cœur avait un lan-

1. Livret du Salon de 1832.

X // // //
 gage. L'aspect de cette contrée restera toujours dans mes yeux; les hommes et les femmes de cette belle et forte race s'agiteront, tant que je vivrai, dans ma mémoire. C'est en eux que j'ai vraiment retrouvé la beauté antique...¹ »

Les chevaux du Maroc ont sous le ciel natal un caractère particulier d'énergie et de fierté qu'ils perdent en changeant de climat; il leur arrive assez souvent de se débarrasser violemment de leur cavalier, pour se livrer entre eux de sanglantes batailles, qui durent des heures entières : ils se prennent à belles dents comme des tigres, et rien ne peut les séparer; les souffles rauques et enflammés qui sortent comme la respiration des locomotives de leurs naseaux écarlates, leurs crins épars ou empâtés de sang, leurs jalousies féroces, leurs rancunes mortelles; tout en eux, formes, attitudes et caractère, tout en eux est poésie.

« On ne sait pas, écrit Théophile Gautier, comment Delacroix a pu saisir ces silhouettes fugitives : il faut se dépêcher de regarder cette peinture, car elle passe au galop. »

T. Thoré ajoute : « On disait près de moi, comme une critique : *aucun de ces chevaux ne touche la terre...*

— Je le crois bien, ils volent. »

La *fantasia* marocaine de cette Galerie est une variante de celle du prince Demidoff, mais bien supérieure au tableau primitif, et par l'impression et par l'exécution, enfin par sa conservation parfaite. Voici, d'ailleurs, comment elle en diffère :

Ici, les chevaux courent, volent, de gauche à droite, en

1. *Histoire des Artistes vivants*, p. 65 et 66.

profil; effet plus rapide de flèches. Le cavalier seul, en avant, qui fait cabrer et pivoter son cheval sur les pieds de derrière pour le ramener à la charge, n'est pas dans la toile du prince, toile plus en largeur et moins en hauteur que celle-ci.

Dans la *fantasia* de M. Demidoff, les chevaux viennent vers nous presque de face, moins lancés sans doute, mais avec le plus bel effet collectif de naseaux rouges, d'yeux de braise, de poitrails tumescents, enfin de jambes de devant rythmées comme au revers d'une médaille antique, mais avec tout l'emportement moderne.

Le tableau de M. Bruyas, absolument inaltéré, paraît même embelli par le temps; celui de M. Demidoff, très-craquelé, très-endommagé, a subi déjà maintes restaurations. Nous avons vu nous-même Eugène Delacroix dans son atelier soigner avec la plus vive inquiétude ce tableau, cet enfant malade, qu'on venait de lui rapporter.

« Au nombre des premières peintures que j'ai faites en mêlant du vernis de copal à mes couleurs, disait Delacroix à M. Andrieu, son élève, le *Combat du Giaour et du Pacha* et les *Marocains courant la poudre*, de M. Bruyas se sont particulièrement bien conservés. »

Le copal avait à la fois pour Delacroix la vertu d'accélérer son travail, suivant son entrain, en séchant vite ses couleurs, de fixer tout de suite les accents de sa touche, et de préserver par la suite son tableau en durcissant, en cristallisant pour ainsi dire la peinture. Le copal devient en effet une sorte de cristal rocheux, inattaquable aux restaurateurs et aux ravageurs de tableaux. « Il faudrait tout vernir au copal », disait Delacroix, qui plus tard, regret-

tait ce moyen, par lui-même quitté parce qu'il en avait oublié la juste dose.

Diaz, lui, n'est pas du tout de cet avis.

Ceci soit dit en passant et non pour nous mêler de la cuisine des peintres, de leurs procédés purement pratiques. Ces moyens professionnels les regardent; nous n'avons qu'à voir leur but, leur résultat; seule manière de ne pas confondre dans l'œuvre de l'artiste son génie, ses outils et ses drogues.

THÉOPHILE SILVESTRE.

— 56 —

Femmes d'Alger dans leur intérieur.

(Salon de 1849.)

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Variante du tableau qui est au Musée du Luxembourg.

Toile. — Haut. 0^m,84. — Larg. 1^m,11.

Lithographié par JULES LAURENS.

« Fit-on jamais, dit Charles Baudelaire, chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies, un plus prodigieux accord de tons nouveaux inconnus et charmants? »

Cette toile, petite sœur cadette de celle du Luxembourg et plus belle encore que son aînée, qui est elle-même une beauté, n'est pas seulement une variante progressive du génie de l'artiste; c'est une création nouvelle. Delacroix avait fait un long et glorieux chemin, des premières *Femmes d'Alger* (Salon de 1834) à celles-ci (Salon

de 1849). Ses émotions de jeunesse lui étaient revenues, mais plus fortes, plus larges et plus pures, exaltées par le souvenir et confirmées par l'expérience. Incapable de se recopier, comme tant d'artistes inféconds et stationnaires, il tira du premier chef-d'œuvre un autre chef-d'œuvre, plus mûr et plus parfait. Ce qui n'y frappe pas subitement, pénètre peu à peu, et va de l'œil au tréfond de l'esprit. La lumière, la couleur, le silence, la volupté et la mélancolie s'exhalent du tableau en harmonies exquisés et d'un profond mystère. La femme, tout à gauche, est le charme même dans l'indolence; celle du milieu, fleur double de délicatesse et de grâce, reçoit, comme une tulipe animée, l'enveloppement le plus doux de l'ombre et de la lumière. L'autre, allumant le narghilé, qui lui rendra sa somnolence, un moment troublée par l'irruption des rayons du soleil, n'est-elle pas une splendeur vivante? « Celle-là, nous disait Delacroix lui-même, est la figure que j'ai le mieux peinte de ma vie. »

Ce mémorable tableau est la somme de tous les progrès de Delacroix, de 1834 à 1849, période marquée par tant d'ouvrages glorieux dans les galeries privées, les galeries publiques et les monuments nationaux. Notez ici quinze ans d'expérience magistrale de plus que dans les *Femmes d'Alger* du Luxembourg. En travaillant à ses grandes peintures décoratives de la Chambre des Pairs, 1845, 1846, Delacroix avait quitté sa seconde manière, encore sombre, brusque et accélérée par les vernis siccatifs, auxiliaires hasardeux de son impatience, pour une troisième manière plus large, plus blonde et plus sereine. C'est à partir de ce moment-là (1847) qu'il faisait ses tableaux avec plus d'en-

semble, sans revenir comme auparavant à maintes reprises sur telle et telle autre partie de la toile. Ne tenant plus compte des embus, qui l'avaient tant agacé, il allait dessus hardiment, sans souci de ce qu'ils allaient devenir; et, se gardant désormais des siccatifs autant qu'il en avait usé ou abusé, il s'appliquait infiniment à chasser les huiles de ses tableaux, soit par lavages, soit par évaporations au soleil et au feu. Il se tirait enfin de ses ouvrages par un système de retouches inquiètes mais décisives.

Notons quelques différences essentielles entre les *Femmes d'Alger* du Luxembourg et celles de cette Galerie :

Dans le tableau du Luxembourg, de dimensions à peu près doubles de celui-ci, Delacroix s'est entièrement appuyé sur la nature, depuis les figures d'une importance capitale, jusqu'au moindre détail du mobilier, jusqu'au moindre ustensile, jusqu'au moindre chiffon. Il avait rapporté d'Afrique toute une cargaison d'objets locaux et, ce qui valait mieux encore, une infinité d'études, de dessins et de croquis, malgré l'extrême difficulté de faire tant d'images dans le pays de Mahomet, qui les proscriit absolument. De là les charmants détails du tableau primitif des *Femmes d'Alger*. Nous avons eu entre les mains, grâce à l'obligeance de Delacroix, d'abord, et de M. Andrieu, ensuite, une bonne part de cet attirail rapporté du Maroc. Un peintre de Nancy, M. Cournot, conserve tout le reste. En sortant du Luxembourg (minutieuse visite), nous avons reconnu ces accessoires un à un chez M. Andrieu : la chemise de gaze, à manches brodées; le *seroual* ou pantalon; la *jouba*, robe lamée d'or; le gilet broché; les écharpes cannetillées d'argent; la *fouta*, s'enroulant autour des hanches; enfin tous

les brimborions de toilette des Africaines, un jour décrits par M. Benjamin Gastineau dans un feuilleton de *la Presse*, feuilleton qu'Eugène Delacroix conservait. Après avoir tâté du pouce et de l'index tout, jusqu'au jupon bleu rayé noir et rouge de la négresse qui, dans le tableau, soulève la tenture, que vois-je? qu'ai-je reconnu avec la plus vive émotion? Une robe que Delacroix m'avait un jour montrée dans son atelier, la robe lamée d'or de sa mère, un moment ambassadrice en Orient. O naufrages des familles, qui font de leurs reliques des épaves! Loque émouvante et glorieuse, tu couvris les flancs qui portaient ce grand maître!

Pas un document ethnographique ne manque donc au tableau du Luxembourg, le tableau « le plus coquet et le plus fleuri de Delacroix », dit Baudelaire. La variété de la couleur y fait merveille; mais elle y est si volontairement échantillonnée, depuis la jambe de la femme allumant le narghilé jusqu'à l'étonnant coussin aux innombrables mouche-tures multicolores! Cette surabondance d'accessoires y sent un peu ces boutiques algériennes, à présent si communes à Paris.

Le tableau de la galerie Bruyas est aussi tout nature, mais nature à la fois approfondie, exaltée et simplifiée par l'imagination. Avec toute la supériorité d'un esprit mûr et sa maîtrise consommée, Delacroix se dégageant ici de toute babiole, même la plus vraie et la plus brillante, est arrivé au beau de tous les temps et de tous les lieux, au beau que rien ne démode : celui de la figure humaine et de son expression suprême dans la lumière. Meubles, chiffons, bijoux, colifichets, tout ce qui avait été si avidement accumulé sur place par le jeune homme, est effacé par l'homme mûr.

Quand Delacroix fit les *Femmes d'Alger* de cette galerie, il était fort obsédé par le Corrège. Aussi, de tous ses ouvrages, le plus corrégesque est-il celui-ci. On reconnaît la même impression corrégesque dans le *Triomphe de Trajan*, surtout aux figures d'arrière-plan, dont les contours sont insensibles, comme ils le sont aussi dans ces *Femmes d'Alger*. Voilà précisément ce que Delacroix voulait et faisait ici à la Corrège mieux que partout ailleurs. Voici ce qu'il enviait, quoique l'ayant lui-même, au suave auteur de l'*Antiope* : les figures les plus saillantes, mais sans contours visibles ; sans contours, comme les fruits à la fois formés et colorés par le Tout-Puissant ; pleins, sans contours, dans l'air sans bornes.

Plus tard, Delacroix ne rêvait que du contour à la Véronèse pour ses peintures de l'Hôtel de Ville.

On avait demandé à Delacroix un tableau pour une loterie de bienfaisance. Il donna ces *Femmes d'Alger*. Très-frappé, très-ému par cette peinture, qui apparente Delacroix aux plus grands magiciens de l'art, nous en fîmes, à première vue, l'acquisition avec joie. L'artiste, plein de gloire, la donna pour le bien. Heureux, dans notre humilité, de l'avoir donnée comme lui. Par le génie dont cette toile est tout empreinte et par les sentiments pieux qui l'ont consacrée, peut-être portera-t-elle bonheur à quelque artiste prédestiné ; peut-être ce petit chef-d'œuvre inspirera-t-il d'autres chefs-d'œuvre à quelque enthousiaste futur ; car, dit Reynolds, « l'enthousiasme nous rend parfois capables de faire ce que nous admirons. »

A. BRUYAS.

MÊME SUJET.

Les *Femmes d'Alger* sont, à très-peu près, dans des dimensions moindres, une répétition du tableau qui est au Luxembourg ; les changements portent en grande partie sur les accessoires et sur la manière dont la lumière est distribuée ; et l'effet est assez différent pour changer notablement l'aspect du tableau. Mais, bien que différent, il n'en est pas moins merveilleux de transparence, de finesse et d'harmonie. On peut voir là que la couleur et la lumière ont aussi leur poésie et leur idéal, et que cette prétendue matérialité qu'il plaît à quelques pédants de reprocher aux coloristes, est, sous certaines mains, chose fort subtile et toute spirituelle. Il y a dans le monde des couleurs et des effets, comme dans celui des lignes et des formes, des types de beauté, qui se révèlent à des organisations délicates et vives, et qui, bien que dépendant de la sensibilité physique dans leurs moyens d'expression et de réalisation, et ayant même pour condition un ébranlement purement mécanique des sens, ne valent pourtant, en définitive, que par leur signification spirituelle et morale. Dans l'homme, en effet, il n'y a pas peut-être de sensation purement physique et animale, et dans les effets des plus grossières en apparence, l'âme et l'intelligence sont toujours de moitié. Le beau dans la couleur et la lumière, deux éléments inséparables, appartient donc, comme manifestation de l'idéal et du vrai absolu, au monde intellectuel, et c'est dans l'accord ou la dissonance de ces éléments avec les lois intérieures de l'âme et de la pensée, qui sont elles-mêmes parfaitement harmoniques avec celles du monde extérieur, qu'est la source de

l'attrait ou de l'aversion qu'elles inspirent dans les représentations de l'art. C'est ce que prouve aussi le langage. On dit du coloris, qu'il est puissant ou faible, grave ou léger, éclatant ou sourd, animé ou suave; de la manière de l'artiste, qu'elle est hardie ou timide, fière ou moelleuse, forte ou délicate, spirituelle ou lourde, et, de l'impression qui en résulte, qu'elle est douce, vive, calme, gaie, sombre; expressions qui toutes supposent que l'effet de la couleur va plus loin que les yeux, et qu'il est, en dernière analyse, spirituel comme ceux des autres éléments de l'art.

Or, s'il en est ainsi, la supériorité dans le coloris n'est point chose vulgaire, et ceux-là seuls le dédaignent qui ne peuvent y atteindre. Ce champ idéal et infini des couleurs et des effets ouvre aussi la plus vaste carrière à l'inspiration créatrice et à l'invention de l'artiste. C'est une langue riche, variée et puissante, qui se prête, comme celle de la musique, à l'expression de tous les sentiments et même, en quelque façon, de la pensée, car une langue est toujours véhicule d'idées...

LÉON PEISSE.

Salon de 1849. *Constitutionnel* du 8 juillet.

A M. LÉON PEISSE

Ce 15 juillet 1749.

« Je n'ose dire que tout ce que vous écrivez là¹ est d'une grande justesse, parce que j'en recueille le bénéfice. Ce que vous dites de la couleur et des coloristes ne s'est

1. L'article précédent de M. Léon Peisse sur les *Femmes d'Alger*.

jamais dit beaucoup. La critique est comme bien des choses : elle se traîne sur ce qui a été dit et ne sort pas de l'ornière. Ce fameux *Beau*, que les uns voient dans la ligne serpentine, les autres dans la ligne droite, ils se sont tous obstinés à ne le voir que dans les lignes. Je suis à ma fenêtre, et je vois le plus beau paysage : l'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit; l'alouette chante, la rivière réfléchit mille diamants, le feuillage murmure; où sont les lignes qui produisent ces charmantes sensations?

« Ils ne veulent voir proportion, harmonie, qu'entre deux lignes : le reste pour eux est chaos; et le compas seulement juge.

« Pardonnez-moi ma verve critique contre nos critiques. Notez que je me mets humblement à l'abri des grands noms que vous citez, tout en leur faisant la part encore plus belle que celle qu'on leur fait ordinairement. Oui, Rubens dessine, oui, Corrège dessine. Aucun de ces hommes-là n'est brouillé avec l'idéal. Sans idéal il n'y a ni peintre, ni dessin, ni couleur. Et ce qu'il y a de pis que d'en manquer, c'est d'avoir cet idéal d'emprunt que ces gens-là vont apprendre à l'école, et qui ferait prendre en haine les modèles.

« Comme il y a plusieurs volumes à faire là-dessus, je m'arrête pour en revenir au plaisir que vous m'avez fait, etc... »

EUGÈNE DELACROIX.

SUR LES FEMMES D'ALGER DE 1834.

(Musée du Luxembourg.)

J'avais besoin de parler de tous les ouvrages de M. Delacroix avec une sévérité désintéressée, pour arriver avec un plaisir plus entier, avec une sécurité plus complète, à louer, selon ma conscience, les *Femmes d'Alger*, ce morceau capital, qui n'intéresse que par la peinture.

Pas un des ouvrages de M. Delacroix (excepté *Dante et Virgile* et la *Barricade de Juillet*) ne me semble avoir réalisé aussi docilement que les *Femmes d'Alger* les desseins et la volonté de M. Delacroix. Les figures et le fond de ce tableau sont d'une richesse et d'une harmonie prodigieuses. La couleur est partout éclatante et pure, nulle part crue et heurtée. Les attitudes sont pleines de mollesse et de nonchalance; les têtes sont fines et délicates. J'admire surtout celle de la femme placée à gauche dans une pénombre mystérieuse; les vêtements sont bien ajustés...

Je sais bon gré à l'auteur de nous avoir épargné les ongles noirs des femmes du pays : c'est un trait d'exactitude dont la peinture peut très-bien se passer. Je regrette que la seconde figure, en allant de gauche à droite, ait le bras droit trop court et le bras gauche trop long; c'est une incorrection facile à redresser, mais qui fait tache dans le bonheur général de cette composition...

Cette toile est, à mon avis, le plus éclatant triomphe que M. Delacroix ait jamais obtenu. Intéresser par la peinture, réduite à ses seules ressources, sans le secours d'un sujet

qui s'interprète de mille façons et trop souvent distrait l'œil des spectateurs superficiels pour n'occuper que leur pensée... c'est une tâche difficile, et M. Delacroix l'a remplie...

En 1831, quand il (Delacroix) encadrait si heureusement la réalité historique dans l'allégorie, sa puissance pittoresque n'agissait pas seule sur l'esprit des curieux. Son gamin, hâve et hardi, franchissant les barricades sanglantes pour s'exposer joyeusement au feu de la mousqueterie, et suivant d'un œil étincelant sa jeune Liberté aux rigides mamelles; la Misère furieuse, trébuchant sur le cadavre d'un soldat; c'étaient là des éléments d'intérêt et de sympathie presque indépendants de la peinture elle-même. L'imagination aidait singulièrement à l'habileté du pinceau. Dans les *Femmes d'Alger*, il n'y a rien de pareil; c'est de la peinture et rien de plus; de la peinture franche, vigoureuse, vivement accusée, une hardiesse toute vénitienne, et qui pourtant n'a rien à rendre aux maîtres qu'elle rappelle...

GUSTAVE PLANCHE.

Études sur l'École française, p. 217, 218.

MEME SUJET.

Nous aimons à retrouver Delacroix, seul avec son génie, isolé au milieu des coteries; luttant constamment avec la seule énergie de son talent contre ses adversaires, dont le nombre s'est encore accru des déserteurs de son drapeau; portant dans la continuation de son œuvre le même amour de son art dont les accents ont quelque chose de si passionné dans son admirable tableau : les *Femmes d'Alger*.

Que l'on dise que ce n'est pas un sujet, qu'il n'y a ni intérêt ni drame, nous répondrons qu'il y a quelque chose de mieux que tout cela, sous le rapport de l'art : c'est qu'il y a de la peinture, c'est qu'il y a une peinture brillante, ferme, d'une lumière éblouissante, et qui fait que presque tous les tableaux d'histoire et de sainteté qui l'entourent ressemblent à des paravents. C'est qu'en un mot, et avant tout, c'est de la peinture comme en faisait Véronèse, sans cependant qu'elle lui ressemble; c'est qu'en outre, le caractère moral du tableau ne le cède en rien à l'exécution; il y a, dans la pose de ces Africaines, un sentiment d'indolence; dans leur tête, une expression d'inoccupation et d'insouciance, qui valent bien des scènes dramatiques...

ALEXANDRE DECAMPS.

Le *Musée*, Revue du Salon de 1834,
in-4°, p. 57.

MÊME SUJET.

Cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes les œuvres de Delacroix, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par le geste, et par le style de la couleur..., respire jusque dans les *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel parfum de mauvais lieu, qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse...

CHARLES BAUDELAIRE.

Curiosités esthétiques, p. 115.

— 57. —

Daniel dans la fosse aux Lions.

(1850).

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Haut. 0^m,32 — Larg. 0^m,34. — Toile.

Lithographié par JULES LAURENS.

Dans son catalogue raisonné, intitulé *Eugène Delacroix et son Œuvre*, page 132, n° 67, M. A. Moreau, décrit ainsi, non ce tableau, mais la lithographie qui en a été faite :

Il (Daniel) est assis au milieu d'une caverne de rochers les yeux levés au ciel, la tête entourée d'une auréole lumineuse. Tout autour de lui des lions et des tigres¹, debout ou couchés. Au fond, deux hommes qui le regardent curieusement. »

Dans ce tableau, l'accord des parties dans l'effet est parfait :

« Un bon tableau, disait Constable, est une addition bien faite, » c'est-à-dire un total où toutes les unités ont concouru à l'unité d'effet.

Le poil se dresse sur la chair, à la vue de ces sept Terreaux, de ces sept lions, dont le septième, peut-être mort de

1. M. Ad. Moreau prend pour « des tigres » deux lionnes.

faim dans le coin le plus noir du labyrinthe, ne se voit pas mais se devine; outrance biblique, possible à Delacroix, sans désaccord avec la Bible.

L'horreur croissante du lieu (fosse, antre, grotte, caverne, abîme, oubliette, *in pace*) est poussée à bout par l'étroite ouverture d'azur, éclairant cet escarpement et cette profondeur; pan de ciel sur l'enfer.

Le prophète, ce vivant contre nature par miracle divin, ne regarde pas plus les lions qu'il n'implore Jéhova dont il est sûr, mais ses traits radieux et son geste naïf disent : « Que Dieu est grand ! »

A ses pieds, des os plus nettoyés et plus renettoyés par les lions que par des fourmis, semblent plus rongés et plus vieux en quelques jours que des ossements séculaires de catacombes.

Bâillant la détresse, les lions rôdent autour de Daniel en extase. N'osant ni le voir, ni le toucher, ils le frôlent comme des chats : « C'est notre ami; c'est par lui et pour lui que nous souffrons, » leur fait sentir et exprimer Celui qui fit les prophètes et les lions.

L'exécution de ce tableau, peint quelque temps avant la première esquisse du plafond du Louvre, donna beaucoup de peine à Delacroix pour la seule figure de Daniel, sinon pour tout le reste. A son habitude, il avait commencé son personnage sans modèle; mais il se sentit empêtré cette fois en combinant la tradition classique du nu à peine couvert d'un bout de draperie, avec ses propres impressions, et prit modèle, au moins quelques instants. A mesure que Delacroix retraçait la nature de ce petit jeune homme, cette nature grêle et quelque peu chétive

confirmait les préconceptions mêmes de l'artiste. La mémoire, l'imagination de Delacroix et la nature concordaient. Son premier dessin l'eût vraiment dispensé du modèle. M. Andrieu, son élève, s'en étonnait : « Ah! ah! fit Delacroix, ce n'est pas la première fois que cela m'arrive! Lorsque j'allais à l'atelier corriger les élèves, je le faisais souvent de pur souvenir, pour exercer ainsi ma mémoire; puis je regardais le modèle vivant... J'avais rencontré juste. »

Peut-être l'imagination de Delacroix l'eût-elle mieux servi que le modèle qui, d'ailleurs, prit sous son pinceau plus de finesse et de caractère, mais sans se ressentir encore assez du surnaturel. Pourtant, Delacroix fut content de ce *Daniel*; il en fit même ébaucher par M. Andrieu une répétition de même grandeur, et qu'il finit. Entre autres variantes, on y voit l'ange d'Habacuc.

Le premier des deux *Daniel*, le tableau original, est celui-ci, que l'on vit quelque temps exposé chez Thomas, rue du Bac, et qui ne tarda pas à venir dans cette Galerie.

Les lions et les lionnes ont été peints d'après les nombreuses études faites au Jardin des Plantes avec Barye¹. Delacroix ne se contentait pas d'étudier là les animaux pour les animaux seuls; il se servait aussi de leurs formes et

1. « J'ai été au Jardin des Plantes passer une heure avec les animaux; mais ils étaient paresseux et ne m'offraient pas grand'chose à étudier. D'ailleurs, la chaleur était excessive. Passé la journée au Jardin des Plantes. Jussieu m'a conduit partout. »

7 juin 1850.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

AUTRE DANIEL.

Les lions dans la fosse étaient sans nourriture ;
 Captifs ils rugissaient vers la grande nature,
 Qui prend soin de la brute au fond des antres sourds ;
 Les lions n'avaient pas mangé depuis trois jours.
 Ils se plaignaient de l'homme, et pleins de sombres haines,
 A travers leurs plafonds de barreaux et de chaînes,
 Regardaient du soleil la sanglante rougeur ;
 Leur voix grave effrayait au loin le voyageur.

 Soudain dans l'angle obscur de la lugubre étable,
 La grille s'entr'ouvrit : sur le seuil redoutable
 Un homme, que poussaient d'horribles bras tremblants,
 Apparut ; il était vêtu de linceuls blancs.
 La grille reterma ses deux battants funèbres ;
 L'homme avec les lions resta dans les ténèbres,
 Les monstres hérissant leur crinière, écumant,
 Se ruèrent sur lui, poussant ce hurlement
 Effroyable où rugit la haine et le ravage,
 Et toute la nature irritée et sauvage,
 Avec son épouvante et ses rébellions ;
 Et l'homme dit : « La paix soit avec vous, lions ! »
 L'homme dressa la main, les lions s'arrêtèrent.

 Quand la nuit eut noirci le grand firmament bleu,
 Le gardien voulut voir la fosse ; et cet esclave,
 Collant sa face pâle aux grilles de la cave,
 Dans la profondeur vague aperçut Daniel,
 Qui se tenait debout et regardant le ciel,
 Et songeait attentif aux étoiles sans nombre,
 Pendant que les lions léchaient ses pieds dans l'ombre.

VICTOR HUGO, *la Légende des siècles.*

RAPPROCHEMENT.

Daniel dans la fosse aux Lions a été compris et traité par le peintre Hugo et le poète Delacroix avec la même grandeur biblique, la même puissance d'antithèse, la même intensité de couleur orientale.

Comme on le voit, le poème est un splendide compte rendu du tableau, de même que le tableau serait une magnifique illustration du poème, avec cette réserve toutefois que les lions de Victor Hugo sont beaucoup plus grands que nature. Au milieu de ces monstrueuses bêtes, aux crocs et aux griffes formidables, se courbant avec des ondulations câlines peu rassurantes pour tout autre qu'un vrai prophète, je ne reconnais pas cependant le lion géant, le *lion de la mer* qui, dans une seule nuit, dit le poète extranaturaliste et hyperbiblique, dévora toute une ville forte avec sa population et ses monuments. C'est que certaines exagérations sont bien plus aisées à mettre en alexandrins que sur la toile ; et Delacroix a prudemment agi en laissant à Victor Hugo ce lion *polyphage, omnivore...*

EDWARD GÉOGHEGHAN.

Messenger du Midi, 1868.

EUGÈNE DELACROIX ET VICTOR HUGO.

... On a souvent comparé Eugène Delacroix à Victor Hugo. On avait le poète romantique, il fallait le peintre. Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des

analogues dans les différents arts amène souvent d'étranges bévues, et celle-ci prouve combien l'on s'entendait peu.

A coup sûr, la comparaison dut paraître pénible à Eugène Delacroix, peut-être à tous deux; car si ma définition du romantisme (intimité, spiritualité, etc.) place Delacroix à la tête du romantisme, elle en exclut naturellement M. Victor Hugo. Le parallèle est resté dans le domaine banal des idées convenues, et ces deux préjugés encombrant encore beaucoup de têtes faibles. Il faut en finir, une fois pour toutes, avec ces niaiseries de rhétoricien. Je prie tous ceux qui ont éprouvé le besoin de créer à leur propre usage une certaine esthétique et de déduire les causes des résultats, de comparer attentivement les produits de ces deux artistes :

M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, un travailleur beaucoup plus correct que créateur. Delacroix est quelquefois maladroit, mais essentiellement créateur. M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux lyriques et dramatiques un système d'alignement et de contrastes uniformes. L'excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. Il possède à fond et emploie froidement tous les tons de la rime, toutes les ressources de l'antithèse, toutes les tricheries de l'opposition. C'est un compositeur de décadence ou de transition, qui se sert de ses outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse. M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître; et si nous étions encore au temps des merveilles fabuleuses, je croirais volontiers que les lions verts de l'Institut, quand il passait devant le sanc-

tuaire courroucé, lui ont souvent murmuré d'une voix prophétique : « Tu seras de l'Académie! »

Pour Delacroix, la justice est plus tardive. Ses œuvres, au contraire, sont des poèmes et de grands poèmes naïvement conçus. (Il faut entendre par la naïveté du génie la science du métier, combinée avec le *gnôti seauton*, mais la science modeste laissant le beau rôle au tempérament.)

Dans les poèmes du premier (Victor Hugo), il n'y a rien à deviner, car il prend tant plaisir à montrer son adresse, qu'il n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de reverbère. Le second (Delacroix) ouvre dans les siens de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse. Le premier jouit d'une certaine tranquillité, disons mieux, d'un certain égoïsme de spectateur, qui fait planer sur toute sa poésie je ne sais quelle froideur et quelle modération, que la passion tenace et bilieuse du second, aux prises avec les patiences du métier, ne lui permet pas toujours de garder. L'un (Victor Hugo) commence par le détail, l'autre (Delacroix) par l'intelligence intime du sujet; d'où il arrive que celui-ci n'en prend que la peau, et que l'autre en arrache les entrailles. Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture.

CHARLES BAUDELAIRE.

Curiosités esthétiques. — Salon de 1846,
p. 100-102.

— 58 —

Michel-Ange dans son atelier.

(1853)

Toile. — Haut., 0^m,41. — Larg., 0^m,43.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Lithographié par JULES LAURENS.

Que ton visage est triste et ton front amaigri,
 Sublime Michel-Ange, ô vieux tailleur de pierre !
 Nulle larme jamais n'a mouillé ta paupière :
 Comme Dante, on dirait que tu n'as jamais ri.
 Hélas ! d'un lait trop fort la Muse t'a nourri,
 L'art fut ton seul amour et prit ta vie entière ;
 Soixante ans tu courus une triple carrière
 Sans reposer ton cœur sur un cœur attendri.
 Pauvre Buonarotti ! ton seul bonheur au monde
 Fut d'imprimer au marbre une grandeur profonde,
 Et, puissant comme Dieu, d'effrayer comme lui :
 Aussi, quand tu parvins à ta saison dernière,
 Vieux lion fatigué, sous ta blanche crinière,
 Tu mourus longuement, plein de gloire et d'ennui.

AUGUSTE BARBIER,
Iambes et Poèmes.

Ce tableau dont personne encore n'a signalé de variante est, croyons-nous, unique dans l'Œuvre du maître. Encore se trouve-t-il oublié dans le catalogue déjà cité de

M. Ad. Moreau, mentionnant seulement la lithographie, p. 122, n° 39, en ces termes :

« Il (Michel-Ange) est assis sur un escabeau dans son atelier, au milieu des statues ébauchées, la tête enveloppée d'une écharpe, un manteau jeté sur les épaules, le ciseau à ses pieds. »

Sous les traits plus ou moins ressemblants de Michel-Ange, Eugène Delacroix a voulu peindre ses propres sentiments, ses propres pensées et quelques indices à peine, mais très-reconnaissables, de son propre maintien noble, expressif, et supérieurement aisé, en tout état d'humeur. Delacroix, étant seul ou en compagnie, savait mieux que personne se tenir n'importe où sans pédanterie, sans contrainte et sans laisser-aller, même sur un petit banc de promenade ou de jardin. Voyez-le, en Michel-Ange, méditant sur cet escabeau !

Les jambes de ce Michel-Ange sont bien celles de Delacroix : jambes fluettes, jambes de Valois, qui l'ennuyaient ainsi que son petit nez court, comme Michel-Ange fut ennuyé lui-même de sa petite taille et de son nez, cassé par l'affreux coup de poing de Torreggiano.

A ce Michel-Ange au repos, reconnaissez aussi Delacroix fatigué, abattu et chagrin. Chez tout autre peintre de nos jours, cette main, posée sur la cuisse gauche, sentirait l'embarras, le sans-gêne ou le débraillé. Ce cache-nez, ce fameux cache-nez du frileux Delacroix, Delacroix l'a mis au cou de Michel-Ange comme à son propre cou ; autre moyen de s'identifier avec lui, et d'une touchante intimité. Sous les selles tournantes de l'atelier de Michel-Ange, il y a des livres, comme il y en avait toujours au pied des che-

valets de Delacroix, grand liseur, surtout en ses moments tristes, quand l'ambition d'exceller et le *connais-toi toi-même* le tourmentaient le plus et faisaient à son effervescence naturelle, si féconde, des périodes sèches. C'est alors qu'il invoquait les vieux maîtres et qu'il méditait, pour se consoler, sur la haute raison de Michel-Ange et sur les temps d'arrêt forcés de son génie; c'est alors qu'il arrosait son imagination de lectures pour en faire surgir les idées latentes, comme on arrose le sol pour découvrir le point précis où les trésors sont enfouis.

Ces lectures, qu'il appelait aussi des *sursùm corda* et des viatiques, le sauvaient très-vite de cette mélancolie stérile et narcotique, qui s'appelle à la fois la langueur, la paresse et l'ennui. Les grands écrivains emportaient son âme sur ces hauteurs où passent les grands souffles. Aussi grandissait-il d'ouvrage en ouvrage, alternativement enthousiasmé par les grands peintres et par les grands poètes, souvent plus admirable qu'eux par ses admirations.

Michel-Ange dans son atelier est l'identification méditative et ardente d'Eugène Delacroix avec le grand Florentin.

Aussi ce tableau ne sent-il ni la recherche ni le labeur; il coule de source. C'est la confession indirecte mais sincère de Delacroix, sous le nom et le masque de Michel-Ange, d'ailleurs peu ressemblant. Se sentant encore méconnu, parfois molesté, même à l'apogée de sa réputation, Delacroix mire sa tristesse présente dans la tristesse passée d'un génie légendaire. Michel-Ange, découragé, a laissé tomber son ciseau : absorbé dans ses réflexions, il tourne le dos à son *Moïse*, faiblement indiqué de souvenir par Delacroix, et à sa *Vierge*, ébauchée d'après un bronze du cabinet

de M. Thiers; indication et ébauche dont Michel-Ange ne serait pas content.

Voici, au reste, pourquoi Delacroix nous cache et nous montre à la fois si bien son découragement à lui dans la tristesse de son *Michel-Ange* :

Affligé, lassé d'entendre dire que son dessin était *incorrect*, sa couleur *chatoyante* et son travail *fougueux*, pour toutes qualités, Delacroix protestait à ce sujet avec une extrême véhémence, et cherchait à prouver de mille façons que tout ce qu'il faisait était fait avec tout le sang-froid et toute la préméditation possibles. Les accusations d'incorrection et de fougue persistant, Delacroix en devenait souvent fort sombre, lui qui riait et savait si bien rire des hommes et des choses. Le mot *fougue*, qui pourtant lui revient de droit naturel, l'horripilait; il ne voulait aucunement que l'on prît ses plus belles inflammations pour des ardeurs inconscientes; il ne souffrait pas que l'on supposât animal ce feu sacré qui le dévorait.

Après ces irritations, il tombait dans de noires pensées, se rappelait les génies méconnus, désolés par leur temps : le Tasse, Michel-Ange et tant d'autres, Michel-Ange, entre tous.

Alors il déclamaient contre la sottise privée et la sottise publique les vers les plus secs et les plus violents des plus âcres poètes, particulièrement de Voltaire, l'éternel insulteur du public, dont il fut et sera toujours l'idole féroce :

Laisse là ce vil peuple et ses indignes cris!

disait-il d'un ton et d'un geste superlativement altiers, qui contrastaient beaucoup avec ses petites cautèles mondaines.

Ce n'étaient là que les lancements de son génie blessé.

Après avoir foudroyé de l'œil et de la lèvre ce qu'il appelait les *mirmydons*, Delacroix ajoutait, fort calme et se croisant les bras, ce vers de Piron :

Que peut contre le roc une vague animée?

S'il n'aimait pas qu'on parlât de son incorrection et de sa fougue, il n'aimait pas non plus qu'on louât sa facilité :

« Mon cher monsieur, dit-il un jour à quelqu'un, on s'avisait (toute distance respectueuse gardée) de faire ce même compliment à Michel-Ange. Savez-vous ce que ce grand homme répondit?

— *Je travaille avec le marteau de Vulcain; c'est-à-dire je forge mes ouvrages à grand-peine.*

— *Nul bien sans peine!* — disait aussi Puget.

— *J'ai horreur de la nature,* — répliquait une autre fois Michel-Ange à un quidam, qui le louait seulement comme un grand anatomiste. Il faut bien réagir quelquefois à outrance contre de pareils jugements. »

« On peut bien croire, dit George Sand, que l'inintelligence du siècle a fait mortellement souffrir Delacroix, cette âme enthousiaste des grandes choses. Heureusement la charmante gaieté de son esprit l'a préservé de la souffrance qui aigrit...

« ... Souffrant, malingre, brisé en apparence, il a poursuivi sa carrière, riant des sots dédains, ne rendant jamais le mal pour le mal, malgré les formes charmantes d'esprit et de savoir-vivre qui l'eussent rendu redoutable dans ces luttes sourdes et terribles de l'amour-propre; se respectant lui-même dans les moindres choses, ne boudant jamais

le public, exposant chaque année, au milieu d'un feu croisé d'invectives qui eût étourdi ou écœuré tout autre; ne se reposant jamais, sacrifiant ses plaisirs les plus purs, car il aime et comprend admirablement les autres arts, à la loi impérieuse d'un travail longtemps infructueux pour son bien-être et son succès : vivant en un mot au jour le jour, sans envier le faste ridicule dont s'entourent les artistes parvenus, lui dont la délicatesse d'organes et de goûts se fût si bien accommodée pourtant d'un peu de luxe et de repos¹!... »

Voici un trait plus heureux de l'illustre écrivain, dans une lettre écrite à nous-même :

« Cette aimable causerie et cet enjouement de Delacroix, qui sont dus à l'obligeance du cœur dans l'intimité, cachent un fond de mélancolie philosophique, inévitable résultat de l'ardeur du génie aux prises avec la netteté du jugement. »

Vous la reconnaissez ici, cette « mélancolie philosophique » de Delacroix, peint par lui-même en Michel-Ange.

Cette allusion ou cette confession unique par le pinceau, Delacroix l'a souvent faite par la plume, malgré ses propres paradoxes sur « *l'impuissance de l'art d'écrire.* »

Après tout, Delacroix aimait mieux ressembler à Michel-Ange qu'à M. Émile de Girardin; et c'est précisément par la plume, outil toujours rebelle et souvent impossible pour lui, quoi qu'on dise, que Delacroix s'attache à nous le prouver, ici-même :

« Tout le monde, écrit-il (*pro domo sua*), peut voir

1. *Histoire de ma vie.*

au Musée de Paris dans les deux seules figures que nous possédions de ce grand homme (Michel-Ange) un effet de cette *fougue* extraordinaire qui le portait à laisser toujours dans ses marbres quelque chose d'*incomplet*... Dans l'une, le pied est engagé dans le socle; et le support de la figure, qui devait représenter un animal, est à peine indiqué. Dans l'autre, il est évident que la pose très-tourmentée du corps vient de ce qu'il dut prévoir dès le commencement que la matière manquerait d'un côté. Effectivement toute la partie supérieure de droite laisse voir l'écorce du marbre, à laquelle il arrivait à chaque instant. Aussi laissa-t-il la tête à *peine ébauchée*; mais il y a dans ces traits couverts encore d'un voile une âme, une grandeur qui ravissent.

« Une manière si différente de celle que suivent les sculpteurs *raisonnables* le menait encore et *inévitablement* à un autre *défaut* dont les artistes moins pressés se garantissent aisément. Les *incorrections* sont si nombreuses qu'elles sautent aux yeux des plus ignorants. Mais qu'y faire? Ces artistes, si sobres de défauts, portent la même économie dans l'invention des beautés qui nous charment chez des esprits plus hasardeux.

« C'est une grande question, qui a été beaucoup agitée et qui le sera tant qu'il y aura des esprits calmes et des esprits faciles à exalter, la question de savoir si les défauts déparent une œuvre de génie ou si la correction donne à une médiocre conception un degré de mérite suffisant... »

Voilà déjà quelques traits pudiques, mais fort transparents, d'Eugène Delacroix s'identifiant avec Michel-Ange; traits encore plus voulus que précis. Nous les avons souli-

gnés en pensant à ce mot de Gœthe : « Nos désirs donnent la mesure de nos facultés. » Pour lier, plus étroitement sa propre fierté et ses propres chagrins aux chagrins et à la fierté de Michel-Ange, Eugène Delacroix prend pour épigraphe ou plutôt pour miroir ce passage du grand sculpteur et grand poète :

*Io dol mio duol quest'uno effetto ho caro,
Ch'alcun di fuor non vede
Chi l'alma attrista, e i suoi desir non ode;
Ne teno invidia, o pregio onore o lode
Del mondo cieco.
.
E vo per vie men calpestate e sole¹.*

D'allusion en allusion personnelle, Delacroix essaye de parachever par la plume, « impuissante » à son dire, mais plus explicite pourtant que le pinceau, excepté chez lui, le portrait moral du grand homme dont il se fait dans ce tableau l'immortel Sosie :

« L'activité de l'esprit de Michel-Ange, ajoute Delacroix, le forçait à travailler sans cesse; mais, à tout moment, le découragement s'emparait de lui, et les idées de dévotion, se joignant à cette disposition de son esprit, lui faisaient regarder comme vains et regrettables tous les moments qu'il ne consacrait pas au ciel. Je ne citerai qu'un seul de

1. « J'ai du moins cette joie, au milieu de mes chagrins, que personne ne lit sur mon visage ni mes ennuis ni mes désirs. Je ne crains pas plus l'envie que je ne prise les vaines louanges de la foule ignorante... et je marche seul dans les routes non frayées. »

MICHEL-ANGE.
Poésies.

ses sonnets qui peignent avec une magnifique simplicité cette situation de son âme : c'est le plus connu ; mais il y en a d'autres aussi touchants qu'il faut renoncer à traduire, tant ils ont de mérite par le style et la délicatesse des idées¹. »

« Que les esprits dégagés des préjugés vulgaires se moquent s'ils le veulent de ce sublime génie, doutant aux portes du tombeau s'il a bien employé sa vie, et effrayé devant le jugement de Dieu. Je me figure le grand Michel-Ange durant ces instants où, l'imagination obsédée par les créations de Dante ou par la lecture des livres saints, sa main dessinait, à la clarté de la lampe, quelques-unes de ces figures gigantesques dont l'impression ne s'efface jamais, quand on les a une fois senties. Durant ses grands travaux, il dormait peu, toujours vêtu pour être prêt à chaque instant à obéir à l'inspiration. Je me le figure, à une heure avancée de la nuit, pris de peur lui-même, au spectacle de ses créations ; jouissant le premier de la terreur secrète qu'il voulait éveiller dans les âmes, aux images terribles de destruction et de vengeance de la Religion. J'aime encore à l'imaginer dans ces moments où, fatigué de n'avoir pu arriver par la peinture à la sublimité de ses idées, il essayait,

1. « Porté sur une barque fragile au milieu d'une mer orageuse, je termine le cours de ma vie ; je touche au port où chacun vient rendre compte du bien et du mal qu'il a fait. Ah ! je reconnais bien que cet art, qui était l'idole et le tyran de mon imagination, la plongeait dans l'erreur : tout est erreur, ici-bas.

« Penseurs amoureux, imaginations vaines et douces, que deviendrez-vous, maintenant que je m'approche de deux morts, l'une qui est certaine, l'autre qui me menace ? Non, la sculpture, la peinture ne peuvent suffire à calmer une âme qui s'est tournée vers toi, ô mon Dieu ! et que le feu de ton amour embrase ! »

dans l'inquiétude de son esprit, d'appeler à son secours la poésie. C'était alors l'expression d'une mélancolie profonde, ou bien ses agitations, son effroi en pensant à la vie future : les regrets du bel âge, la crainte de l'obscur et affreux avenir. »

Ici, et malgré ces belles paroles, il n'y a plus entre Michel-Ange et Delacroix la moindre ressemblance. Michel-Ange l'écrase de toute la hauteur de sa raison et de sa foi. Bien que l'imagination d'Eugène Delacroix ait escaladé les hauteurs de la Religion, comme dit Baudelaire ; bien que, par cette imagination même, jointe à son naturel si pathétique et à son idéal si respectueux, Delacroix ait fait d'admirables et touchants tableaux religieux, il vécut et mourut à peu près en sceptique, dans le culte de l'art pour l'art. Seul, l'*æstuans jecur* le sauvait du voltairianisme.

Mais si la foi religieuse ne l'avait guère exalté, il ne pouvait en dire autant de son imagination. Déjà mis à l'index en 1827 pour son *Sardanapale*, et comparant cette première période de ses dégoûts au premier découragement de Michel-Ange, forcé de suspendre quelques années ses travaux, Delacroix écrivait :

« L'imagination, quand pour comble de malheur ce don fatal accompagne le reste, consomme la ruine, achève de flétrir, de briser en tous sens l'âme infortunée. L'amour de la gloire, passion menteuse, feu follet ridicule qui conduit toujours droit au gouffre de tristesse et de vanité ! (Plus tard, il appelait la gloire : « cette ambrosie des âmes. ») Je ne parle pas de l'amour, qui a les peines les plus cuisantes, mais qui a vraiment quelques instants rafraîchis-

sants. Malheureusement le souvenir ne fait que nous poignarder. Si j'ai des enfants, je demanderai au ciel qu'ils soient bêtes et qu'ils aient du bon sens. De travaux et d'encouragements je n'en dois attendre aucun. Les plus favorables pour moi s'accordent à me considérer comme un fou intéressant... Je suis complètement découragé¹. »

Derniers traits de cette identification d'Eugène Delacroix avec Michel-Ange : Delacroix avait pour projet de pendentif monumental l'*Apothéose de Michel-Ange* même. (Voyez, à la page suivante, n° 55.) Michel-Ange fut toujours vivant et présent pour Delacroix, qui disait :

« Je suis, par le droit de postérité, par le droit de l'esprit, le contemporain des âmes les plus reculées... et j'ai pris pour moi, avec le souvenir constant de Michel-Ange, la devise du Tasse : *col senno e la mano*. »

THEOPHILE SILVESTRE.

1. *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, in-8°, Paris, Imprimerie de Jules Claye, 1865. *Dédié aux amis d'Eugène Delacroix*. Ouvrage anonyme, publié par M. A. Piron, ancien administrateur des postes, légataire universel de Delacroix, pp. 68 et 76.

Ce volume de 542 pages est d'Eugène Delacroix, depuis la page 117 jusqu'à la page 542, inclusivement.

Quant aux 116 premières pages, sauf de nombreuses citations, maintes altérations et quelques plagiats, elles sont de M. A. Piron.

Voici, au reste, un bon extrait de l'avant-propos de l'auteur :

« Mon œuvre ne sera pas creusée dans le marbre ni dans l'airain : c'est une simple histoire de la vie et des travaux d'Eugène Delacroix... Mais écrire est une science, c'est un art, c'est un métier, c'est tout ce qu'on voudra ; cependant c'est certainement une chose que, pour savoir, il faut avoir apprise ; or ce n'est pas mon cas, je déclare que je n'ai jamais étudié cette science-là, et pourtant je vais écrire... »

TH. S.

— 59 —

Apothéose de Michel-Ange, pastel.

PROJET DE PENDENTIF.

Haut. 0^m,20. — Larg. 0^m,25.

OFFERT A LA GALERIE BRUYAS

PAR M. LOUIS BAZILLE.

Vêtu d'une robe rouge-brun, ceint aux reins, les jambes nues, les bras retroussés, la main droite appuyée sur la cuisse, la main gauche tenant le maillet statuaire, et un buste à ses pieds, Michel-Ange, assis dans les nues sur un trône invisible avec un calme socratique, se repose dans sa gloire. Un ange aux ailes étendues, en robe vert-bleu, frissonnante, plane près du grand Maître et lui parle en Génie familial. Le vieux Michel-Ange, à la tête dénudée, à la barbe grise et rare, l'écoute et suit en même temps sa propre pensée, comme ses Prophètes chenus de la Sixtine que les messagers célestes peuvent à peine, en les touchant, tirer d'une éternelle méditation. Les deux pointes des ailes remontantes de l'ange, disposées des deux côtés du front de Michel-Ange de la façon la plus ingénieuse et la plus neuve, ne sont pas une variante cherchée des cornes lumineuses de Moïse ; mais elles symbolisent, dirait-on, la percée et l'essor des pensées.

Le plan hexagonal concave du sujet, d'une coupe ren-

trante et difficile, est rempli à merveille. Delacroix composait si bien ses figures dans tout espace donné, ample ou restreint ! Il domine par là tous les artistes de ce siècle et rivalise les grands metteurs en scène de tous les temps et de tous les pays.

Ce germe à peine marqué d'un sujet grandiose, ces taches élémentaires de couleur, étendues et harmonisées du bout du doigt, suffisent pourtant à faire pressentir l'effet du pendentif monumental que Delacroix se proposait de peindre, à la gloire de Michel-Ange. A quel ensemble décoratif le rattachait-il ? A quel monument l'ensemble était-il destiné ?...

A. BRUYAS.

POST-SCRIPTUM.

Nous nous rappelons ici un peu tard que ce petit pastel est la répétition très-peu variée du 4^me pendentif de la 2^e coupole de la Bibliothèque des Députés, au Palais-Bourbon : *Socrate et son Génie familier*, sans autres différences que celles-ci : Socrate est assis dans la campagne, au pied d'un tertre ; Michel-Ange, dans le ciel ; Socrate est en robe bleue ; Michel-Ange, en robe brun-rouge, et avec les attributs statuaire qui le personnifient.

A. B.

SUR LE STYLE DE MICHEL-ANGE.

Donner une idée du style de Michel-Ange et surtout de l'élévation où il l'a porté dans les peintures de cette voûte (la Sixtine), est une chose presque impossible, surtout si l'on s'adresse à des personnes peu familiarisées avec l'étude des arts et peu habiles à comparer ensemble les différentes manières des peintres. Ce n'est pas la grâce qu'on y admire, si toutefois on peut séparer la grâce de tout ce qui saisit vivement l'imagination. Il faut au moins oublier toutes les idées que nous nous faisons le plus habituellement sur la grâce et sur la beauté. Les ouvrages de Michel-Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d'éprouver par un art. Il semble qu'il n'ait jamais pensé qu'à se plaire : du spectateur et de son goût particulier, il ne s'en inquiète point. Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir et charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images menaçantes et effrayantes.

Il ne faut pas être étonné du mépris des artistes médiocres pour ce sauvage génie. Ils ne peuvent s'empêcher de haïr ce style terrible qui les subjugué malgré eux ; ils s'en prennent à lui du sentiment profond de leur impuissance, et se rejettent alors sur les incorrections et les bizarreries, fruits de son caprice. De fait, ils ont beau jeu à lui reprocher son manque d'exactitude et les exagérations où l'entraîne le besoin irrésistible d'exprimer en tout ce qu'il a de plus extrême et de plus violent.

trante et difficile, est rempli à merveille. Delacroix composait si bien ses figures dans tout espace donné, ample ou restreint ! Il domine par là tous les artistes de ce siècle et rivalise les grands metteurs en scène de tous les temps et de tous les pays.

Ce germe à peine marqué d'un sujet grandiose, ces taches élémentaires de couleur, étendues et harmonisées du bout du doigt, suffisent pourtant à faire pressentir l'effet du pendentif monumental que Delacroix se proposait de peindre, à la gloire de Michel-Ange. A quel ensemble décoratif le rattachait-il ? A quel monument l'ensemble était-il destiné ?...

A. BRUYAS.

POST-SCRIPTUM.

Nous nous rappelons ici un peu tard que ce petit pastel est la répétition très-peu variée du 4^me pendentif de la 2^e coupole de la Bibliothèque des Députés, au Palais-Bourbon : *Socrate et son Génie familier*, sans autres différences que celles-ci : Socrate est assis dans la campagne, au pied d'un tertre ; Michel-Ange, dans le ciel ; Socrate est en robe bleue ; Michel-Ange, en robe brun-rouge, et avec les attributs statuaire qui le personnifient.

A. B.

SUR LE STYLE DE MICHEL-ANGE.

Donner une idée du style de Michel-Ange et surtout de l'élévation où il l'a porté dans les peintures de cette voûte (la Sixtine), est une chose presque impossible, surtout si l'on s'adresse à des personnes peu familiarisées avec l'étude des arts et peu habiles à comparer ensemble les différentes manières des peintres. Ce n'est pas la grâce qu'on y admire, si toutefois on peut séparer la grâce de tout ce qui saisit vivement l'imagination. Il faut au moins oublier toutes les idées que nous nous faisons le plus habituellement sur la grâce et sur la beauté. Les ouvrages de Michel-Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d'éprouver par un art. Il semble qu'il n'ait jamais pensé qu'à se plaire : du spectateur et de son goût particulier, il ne s'en inquiète point. Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir et charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images menaçantes et effrayantes.

Il ne faut pas être étonné du mépris des artistes médiocres pour ce sauvage génie. Ils ne peuvent s'empêcher de haïr ce style terrible qui les subjugue malgré eux ; ils s'en prennent à lui du sentiment profond de leur impuissance, et se rejettent alors sur les incorrections et les bizarreries, fruits de son caprice. De fait, ils ont beau jeu à lui reprocher son manque d'exactitude et les exagérations où l'entraîne le besoin irrésistible d'exprimer en tout ce qu'il a de plus extrême et de plus violent.

Toutes ces recherches flatteuses seulement à l'œil, ces imitations de petites vérités locales, cet éclat et ces artifices de couleur, où triomphent certains peintres, et qui font leur succès auprès de la majorité des spectateurs, Michel-Ange croit pouvoir s'en passer; et, sans doute aussi il n'a été donné qu'à lui de ravir l'admiration, dans la représentation des formes humaines, en les exagérant par la force de son style au-delà de toutes les bornes du possible¹. Et ce ne fut pas chez lui, comme chez quelques autres grands artistes, un avancement dans la carrière qui conduisit sa manière à ce point de violence et d'exubérance : dès ses premiers ouvrages, la force exagérée est le caractère de son talent...

Ébloui de l'éclat d'un si grand génie, et regrettant d'en avoir donné une si faible idée, c'est bien à lui que nous devons appliquer ce qu'il disait lui-même de Dante dans ce vers :

*Quanto dirne si dee non si puo dire*².

On n'en dira jamais tout ce qu'il faut en dire.

EUGÈNE DELACROIX.

Revue de Paris, t. XV. 1830.

1. Delacroix sur un carton de Michel-Ange : O sublime génie ! Que ses traits sont empreints de majesté ! J'ai senti se réveiller en moi la passion des belles choses. Retrempions-nous dans les grandes et belles productions. J'ai repris ce soir mon Dante. Je ne suis pas né décidément pour faire des tableaux à la mode. — 30 décembre 1823.

2. Dante est neuf comme la nature. Dante est vraiment le premier des poètes. On frissonne avec lui comme devant les choses. Supérieur en cela à Michel-Ange, ou plutôt différent, car il est sublime autrement. — 3 mai 1824.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

— 60 —

Orphée et Eurydice, esquisse.

(Vente DELACROIX, 1864.)

Haut. 0^m,61. — Larg. 0^m,50.

• Les sujets de la Fable, disait Delacroix, sont toujours neufs et les sujets modernes difficiles à traiter, avec l'absence du nu et la pauvreté du costume; mais l'originalité du peintre donne de la nouveauté aux sujets. •

L'esquisse du sujet mythologique que voilà est la première pensée de l'un des quatre grands panneaux décoratifs, dits les *Quatre Saisons*, restés aussi à l'état d'esquisses :

Diane surprise au bain par Actéon ;

Orphée et Eurydice, mordue par un serpent en cueillant des fleurs dans une prairie ;

Bacchus, revenant des Indes, rencontre Ariane abandonnée ;

Junon implore d'Éole la destruction de la flotte d'Énée.

Ces quatre panneaux, chacun de 2 mètres de hauteur et de 1^m,70^c de largeur, primitivement destinés à la décoration du salon d'un riche manufacturier, et adjugés pour une faible somme à la vente posthume d'Eugène

Delacroix, figurèrent à l'Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Dès 1862, Delacroix avait voulu finir d'une tirée ces quatre peintures pour l'Exposition de 1863; mais, réfléchissant que le règlement du Jury n'admettait au plus que trois tableaux à la fois du même peintre, il laissa là, et pour toujours, son ensemble décoratif, loin de prévoir sa fin si proche :

« O Poussin, s'écria-t-il, dit-on, tes *Sept Sacrements* n'auraient pas trouvé grâce devant eux ! »

Le Jury d'« exclusion » n'en eût reçu que trois, au Salon, et encore !...

Le public, voyant pour la première fois, à la vente posthume du Maître, ces quatre peintures dont quelques semaines de travail eussent accompli le prestige, les prit pour des ébauches informes et sans beauté. Elles marquent pourtant (et le simple morceau que nous avons ici le prouve) la dernière manière du Maître, si claire et si chantante. Il y a là quelque chose comme le chant du cygne.

Les *Quatre Saisons*, machines purement décoratives et assez lâchées, mais d'un bel effet et d'une harmonie limpide et vibrante, « seront quelque jour, disions-nous, copiées en tapisserie, sans que le peintre soit ravalé¹. »

Nous trouvons aussi, en les regardant, « un grand rapport, à certains égards, entre cette dernière manière de Delacroix, rose, claire, argentine, merveilleuse dans le gris,

1. Eugène Delacroix, *Documents nouveaux*. Michel Lévy, édit., 1864, in-18. Pages 14-16.

et la dernière manière de Turner. Le grand peintre français n'a pourtant pas imité le grand peintre anglais; notons seulement chez Delacroix et chez Turner, au déclin de la vie — sinon au déclin du génie, des aspirations de couleur à peu près analogues. L'un et l'autre s'élèvent de plus en plus vers la lumière, et, la nature, perdant de jour en jour pour tous deux de sa réalité, tourne en quelque sorte à l'aspect féerique :

Turner, qui avait commencé par les genres flamand et hollandais, et non pas comme on le prétend par des pastiches de Claude, arrivait, sur la fin de sa carrière, aux décorations éblouissantes et factices du théâtre. Il s'était mis en tête, à tort ou à raison, que les peintres les plus illustres de toutes les écoles, sans excepter les Vénitiens, étaient restés bien au-dessous du pur et joyeux éclat de la nature : d'un côté, ils auraient assombri les ombres par convention; d'un autre côté, ils n'auraient pas attaqué franchement les lumières que leur montrait la création dans sa splendide virginité. Aussi Turner, dans cet état de raison ou seulement d'imagination, essaya-t-il les colorations les plus brillantes et les plus étranges, et alla-t-il de son tableau féerique de *Phryné* à ses ébauches idéales : *La Couleur avant le Déluge* et *la Couleur après le Déluge*.

Delacroix, tour à tour plus ardent encore, mais plus positif que Turner, n'a pas poussé aussi loin que Turner ses rêves et ses aventures sur la couleur; mais, de même que le Maître anglais, Delacroix est insensiblement monté de sa première harmonie, grave comme les sons du violoncelle, à sa dernière harmonie, claire comme les sons du hautbois.

THEOPHILE SILVESTRE.

— 61 —

Falaise d'Étretat, aquarelle.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

(Vente DUTILLEUX, 1874.)

Haut. 0^m,15. — Larg. 0^m,20.

Cette aquarelle est à la fois le portrait du lieu, le portrait du temps qu'il fait, et le portrait des sensations du peintre. Un moment délivré de Paris, de son atelier et de tout souci, Delacroix en vacances au bord de la mer, délecté par l'air, la lumière et l'espace, fit en se jouant et pour son seul plaisir cette petite image, qui est d'un grand charme pour tout le monde.

Par cette matinée d'été, si douce et si limpide, la mer se retire, expirant sur le sable fin sa dentelle d'écume, aussitôt déchirée qu'étendue. De l'entrée de la plage au jabot de la vague, la mer en est à sa quatrième étape sensible de retraite. Les varechs et les goëmons, ont marqué les heures écoulées du *jusant*. Les petits tas coniques de détritrus marins, empilés par les cultivateurs, qui en fument leurs champs ou en tirent la soude, sont égouttés par le sable et racornis par le soleil. La déclivité concave du lit de la mer rend extrêmement sensible son *retrorsum*, sa rentrée en elle-même. Plus loin, deux promeneurs et un bateau à sec, à peine perceptibles.

Dans le ciel, d'une fluidité sans fond et d'une courbure infinie, d'un calme et d'un silence absolu, on entendrait l'aile d'une mouette, même le bourdonnement d'un moucheron. Il n'y a rien dans le firmament que le firmament. L'espace et la lumière dorment. Dans cette sérénité muette de l'air, le moindre bruit de l'eau est une grande voix. L'effusion lumineuse n'a même pas de soubresauts, tout le long de cette falaise abrupte, dont la croûte terrestre et le gazon rôti semblent à la fois un chaume de cabane et une peau de bête fauve. On pourrait noter là un peu de maigre d'exécution; mais l'ensemble est bien beau.

Eugène Delacroix rappelle ici quelque peu Bonington, qui l'avait, fort jeune, initié à l'aquarelle pour lui rendre plus facile et plus prompte l'expression de ses impressions. Mais Delacroix, tout en reconnaissant à Bonington le vif sentiment de l'espace, ne le rappelle ici qu'en le dominant de toute sa hauteur de peintre et de poète.

THÉOPHILE SILVESTRE.

— 62 —

Fleurs, aquarelle.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

(Vente DUTILLEUX, 1874.)

Haut. 0^m,21. — Larg. 0^m,27.

Ce n'est pas ici l'éclat capiteux des fleurs de Diaz; c'est la supériorité de distinction, de sensation et d'effet particu-

lière à Delacroix, ne jugeât-on ce grand artiste que sur cet humble bouquet, fait avec une si aimable négligence. N'est-il pas d'un délicieux aspect, et d'une délicatesse de formes et de tons à la fois raffinée, ingénue et sauvage? Par la naïveté toute primitive de son assortiment, par le doux mélange de ses couleurs et de ses parfums, ce bouquet sent le jardin, les champs et les buissons. Il réjouit la vue et l'imagination sans entêter ni enivrer. On pourrait, pour ainsi dire, le laisser dans la chambre close d'un malade. Cette rose du Bengale, qui semble gauchement épanouie, a des volutes de feuilles et des écarquillements primitifs de formes du plus grand naïf : le bouton à peine entr'ouvert de ce Souci a quelque chose d'enfantin qui vous émeut ; et quel amour plus enfantin encore de la flore rustique dans cette Centaurée sauvage dont la fleur sort avec tant d'âpreté de cette tige dure et en forme de tyrsa ! Et quelle ineffable courbure dans ce Coquelicot en bouton !

Un peintre spécial de fleurs mépriserait ces admirables riens, qui sont pourtant les virginités de la nature ; un Saint-Jean ne les apercevrait même pas. Mais Delacroix, se promenant dans les jardins, dans les champs et le long des halliers, ne cherchait pas, à la façon des Van Huysum, des Baptiste et des Saint-Jean, les gouttelettes de rosée et les petites bêtes sur les fleurs ; encore moins pensait-il aux draperies et aux colonnes que ces spécialistes trop vantés leur donnent pour accessoires ridicules et pour somptueux repoussoirs.

Delacroix qui avait la passion des fleurs, de la plus humble à la plus éclatante, revenait souvent de la campagne ou du marché avec d'énormes bouquets de jardin, de champ

ou de haie. Dans ses promenades à Champrosay, il se déchirait, s'ensanglantait aux épines, comme un enfant, pour la moindre plante sauvageonne, qui lui donnait une nouvelle sensation. Malgré ses craintives et méticuleuses précautions de santé, il aimait comme un Asiatique les soirées passées dans les jardins. C'est là qu'il était pris de ces maux de gorge qui l'ont tant affligé.

A. BRUYAS.

LETTRE A M. C. DUTILLEUX

SUR DES TABLEAUX DE FLEURS.

6 février 1849.

« Presque aussitôt après avoir reçu votre lettre, j'ai été voir les deux tableaux de fleurs. J'en ai exactement la même opinion que vous m'exprimez. Ils sont pleins de talent. La touche surtout en est surprenante : ils ne me semblent pécher que par le défaut qui est commun à presque toutes ces sortes d'ouvrages, faits par des hommes spéciaux : l'étude des détails, poussée à un très-haut point, nuit un peu à l'ensemble.

« Je crois aussi que l'effet du temps est d'augmenter cette imperfection. Comme l'artiste, en exécutant, a moins procédé par de grandes divisions locales de lignes et de couleurs que par une attention extrême à exprimer les différentes parties, les objets qui, dans le tableau, servent en quelque sorte de fond à chacun de ces détails, mis en relief avec trop de complaisance, disparaissent à la longue ; et il ne reste que cet éparpillement, qui nuit un peu à l'effet.

Tout cela n'ôte pas réellement de valeur à ces tableaux, dont l'exécution est trop supérieure pour être confondue avec tout ce qui se fait en ce genre.

« Vous avez la bonté de me parler des tableaux de fleurs que je suis en train d'achever. J'ai, sans parti pris, procédé d'une façon toute contraire à celle des deux ouvrages en question; et j'ai subordonné les détails à l'ensemble autant que je l'ai pu. J'ai voulu aussi sortir un peu de l'espèce de *poncif* qui semble condamner tous les peintres de fleurs à faire toujours le même vase, les mêmes colonnes ou les mêmes draperies fantastiques qui leur servent de fond ou de repoussoir.

« J'ai essayé de faire des morceaux de nature comme ils se présentent; seulement en réunissant dans le même cadre, et d'une manière un peu probable, la plus grande variété possible de fleurs.

« Je suis à présent dans l'inquiétude de savoir si j'aurai le temps de finir; car je n'ai pu encore m'y remettre, et il y a beaucoup à faire. S'ils sont finis à temps, et comme je le désire, je les mettrai probablement au Salon. Il y en a cinq, ni plus ni moins. »

EUGÈNE DELACROIX.

LES FLEURS ET LES FRUITS DE DELACROIX.

« J'ai entendu discuter sur le nom de ces beaux produits de l'art, et reprocher à l'artiste l'infidélité de sa peinture. D'abord on reconnaît positivement des melons, des pêches, des raisins, des dahlias et des liserons; le reste est plus douteux; mais qu'importe?

« Je m'inquiète peu de savoir quels sont ces fruits et ces fleurs: c'est l'affaire du botaniste et de l'horticulteur; il me suffit de voir que ce sont des fleurs et des fruits, et les plus beaux fruits et fleurs du monde. C'est errer *toto cælo* que de s'attacher en ceci à la pure imitation de ce qu'on appelle la nature. La vérité esthétique n'est pas l'exactitude. Les peintres de fleurs spéciaux sont dans ce préjugé: ils copient, ils imitent ce qu'ils ont devant les yeux; ils font des portraits.

« Mais imiter, copier des fleurs et des fruits, ce n'est pas faire des fleurs et des fruits. Or l'essence de l'art est de *faire*, de *créer*, à la manière de la nature, sans doute, mais sans la répéter servilement. S'il en était ainsi, un miroir serait le plus grand des peintres. Raphaël a formulé en quelques mots les vrais principes. Écrivant à Balthasar Castiglione au sujet de sa *Galathée*, de la Farnésine, à laquelle il travaillait, il se plaint de la disette des beaux modèles de femmes; mais, ajoute-t-il, « je m'en passe et *mi servo d'una certa idea che mi viene alla mente.* »

« Pour faire des fruits et des fleurs, il ne faut pas non plus autre chose que cette certaine idée qui vient à l'esprit. Quoi qu'il en soit des principes, je maintiens en fait ces deux points: d'abord, que les fleurs et les fruits de M. Delacroix sont véritablement des fruits et des fleurs; et, de plus, que ce sont des fleurs et des fruits excellents et parfaits pour leur destination, qui est d'être, non pas cueillis ou mangés, mais simplement regardés... »

L. PEISSE.

Salon de 1849.

— 63 —

*Tigre en arrêt, prêt à s'élaner, dessin.*Haut. 0^m,20. — Larg. 0^m,30.

DONNÉ A M. THÉOPHILE SILVESTRE

PAR JENNY LE GUILLOU.

Ce dessin à la mine de plomb, minutieusement fini, est, par cela même, un morceau très-rare de l'Œuvre de Delacroix, l'ennemi naturel de la calligraphie prudhommesque dans le dessin. « Ne voyant, nous disait-il lui-même, la nature entière qu'à l'état de croquis, » il n'a pas fait, en sa vie, quatre dessins aussi arrêtés, surtout aussi posément écrits que celui-là, sans perdre à la fois la patience et l'expression.

Nous croyons nous rappeler que Delacroix se résignant, une bonne fois pour toutes, à cette délinéation préméditée et lente, fit ce Tigre pour un de ses amis de collège, afin de le convaincre, en s'appliquant beaucoup, qu'il savait dessiner un peu.

Ce Tigre, en arrêt devant l'invisible proie flairée dans ce buisson, va bondir sur elle; il bondit avec un rauque et grinçant miaulement. On l'entend, ce miaulement, à première vue de cette gueule, et au subit et violent frisson de tout son corps. Ce dessin, si expressif et si suggestif, rend à la fois l'instinct, le geste, le fait et les suites du fait de

l'animal. La tête et la queue disent tout. La vie et la férocité font comme un double courant électrique dans tout son corps, du bout de la queue au bout des griffes. Pourtant la ligne de l'épine dorsale semble laborieuse et lourde. Ce trait est même surchargé de quelques *repentirs*. Les yeux, quoique très-bizarres et même hors de leur plan naturel, ajoutent à la cruelle physionomie de la bête, ainsi que la mâchoire, outrée et comme brisée par la violence de l'artiste. Les pattes, par impression contraire, sont d'une précision et d'un aplomb parfaits; mais les rayures de la robe, mesquines et multipliées, manquent de vérité. Ce sont des hachures arbitraires et presque mécaniques.

Après avoir beaucoup étudié d'après nature au Jardin des Plantes, Delacroix s'était mis à faire de mémoire plus d'animaux au coin de son feu que devant les fosses et les cages des bêtes: il tirait des lions et des tigres de son chat. Delacroix n'avait pas, il est vrai, pour les chats le même amour que M. Ingres, qui, pour jouer avec eux, en mettait plusieurs à la fois dans son lit; mais Delacroix se plaisait fort à les étudier, à les croquer dans toutes leurs poses, toutes leurs mines et tous leurs rêves. Il n'en avait qu'un chez lui, un chat de gouttière, le plus beau, le plus vrai, le seul vrai de tous les chats. Les angoras ne sont que des fourrures.

Un jour, le chat de Delacroix, *qui était une chatte*, fit ses petits dans une armoire à dessins. Dès ce moment, l'artiste aima mieux loger beaucoup de tigres et de lions dans sa tête qu'un seul chat dans son atelier.

Dans sa belle imagination, les animaux n'étaient au

moins ni mesquins ni languissants ni froids; tandis qu'au Jardin des Plantes ils ont souvent, presque toujours, la nostalgie des montagnes, des forêts ou des steppes, sans compter la captivité qui les stupéfie, la règle qui les mâte, la toilette qui les martyrise, et cet éternel tournoiement de l'ennui, sans espace et sans horizon.

THÉOPHILE SILVESTRE.

UNE JOURNÉE D'EUGÈNE DELACROIX

AU JARDIN DES PLANTES.

Eléphants, Rhinocéros, Hippopotames, animaux étranges. Rubens les a rendus à merveille. J'ai été saisi en entrant dans cette collection d'un sentiment de bonheur. A mesure que j'avais, ce sentiment augmentait; il me semblait que mon être s'élevait au-dessus des vulgarités, des petites idées ou des petites inquiétudes du moment.

Quelle variété prodigieuse d'animaux et quelle variété d'espèces, de formes, de destinations, à chaque instant! ce qui nous paraît la difformité, à côté de ce qui nous semble la grâce. Ici, les troupeaux de Neptune, les phoques, les morses, les baleines, l'immensité du poisson à l'œil insensible, à la bouche stupidement ouverte; les crustacées, les araignées de mer, les tortues; puis, la famille hideuse des serpents: le corps énorme du boa avec sa petite tête; l'élégance de ses anneaux, roulés autour de l'arbre; le hideux dragon; les lézards, les crocodiles, les caïmans, le gavial monstrueux, dont les mâchoires deviennent tout à coup

effilées et terminées à l'endroit du nez par une saillie bizarre; puis les animaux qui se rapprochent de notre nature; les innombrables cerfs, gazelles, élans, daims, chèvres, moutons: pieds fourchus, têtes cornues, cornes droites, tordues, en anneaux; l'auroch, race bovine, le bison, les dromadaires et les chameaux; les lamas, les vigognes qui y touchent; enfin la girafe, non celle de Levaillant, recousue, rapiécée, mais celle de 1827 qui, après avoir fait le bonheur des badauds et brillé d'un éclat incomparable, a payé à son tour le funèbre tribut; mort aussi obscure que son entrée dans le monde avait été brillante.

Elle est là, toute roide et toute gauche, comme la nature l'a faite. Celles qui l'ont précédée dans ces catacombes avaient été empaillées sans doute par des gens qui n'avaient pas vu l'allure de l'animal pendant sa vie. On leur a redressé fièrement le col, ne pouvant imaginer la bizarre tournure de cette tête, portée en avant comme l'enseigne d'une créature vivante.

Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions...

D'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi?

De ce que je suis sorti de mes idées de tous les jours, qui sont tout mon monde; de ma rue, qui est mon univers.

Combien il est nécessaire de se secouer de temps en temps, de mettre la tête dehors, de chercher à lire dans la création, qui n'a rien de commun avec nos villes et avec les ouvrages d'un homme! Certes, cette vue rend meilleur et plus tranquille.

En sortant de là, les arbres eux-mêmes ont eu leur part

d'admiration; et ils ont été pour quelque chose dans le sentiment de plaisir que cette journée m'a donné...

J'écris, au coin de mon feu, enchanté d'avoir été, avant de rentrer, acheter cet *Agenda* que je commence par un jour heureux.

Puissé-je continuer souvent à me rendre compte ainsi de mes impressions! J'y verrai souvent ce qu'on gagne à noter ses impressions et à les creuser en se les rappelant...

EUGENE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

— 64 —

Chasse aux Loups, aquarelle d'après Rubens.

(Vente DELACROIX, 1864.)

Haut. 0^m,21. — Larg. 0^m,30.

« Delacroix, dit Charles Baudelaire, avait deux manières très-distinctes de copier; l'une libre et large, faite moitié de fidélité, moitié de trahison, et où il mettait beaucoup de lui-même. De cette méthode résultait un composé bâtard et charmant, jetant l'esprit dans une incertitude agréable. C'est sous cet aspect paradoxal que m'apparut une grande copie des *Miracles de saint Benoît*, de Rubens.

« Dans l'autre manière, Delacroix se fait l'esclave le plus obéissant et le plus humble de son modèle; et il arri-

vait à une exactitude d'imitation dont peuvent douter ceux qui n'ont pas vu ces miracles. Telles, par exemple, sont celles faites d'après deux têtes de Raphaël qui sont au Louvre, et où l'expression, le style et la manière sont imités avec une si parfaite naïveté, qu'on pourrait prendre alternativement les originaux pour les traductions.

En ceci, Baudelaire est lui-même assez paradoxal. Les copies de Delacroix, trop personnelles, sont parfois l'altération la plus abusive possible des originaux, ou tout au moins des fantaisies très-hasardées. Souvent, et par exemple dans cette *Chasse aux Loups*, Delacroix retraçait un Rubens d'après la première gravure touchée, et le coloriait de souvenir, avec des variations imaginées. C'était faire du Rubens d'après Delacroix, bien plus que du Delacroix d'après Rubens.

Ces sortes d'exercices, tantôt amusements mnémotechniques, tantôt penums laborieux, sont ordinairement des interprétations, faites au petit bonheur du moment, et non pas des traductions.

Delacroix se cherchait et s'essayait, pour ses propres *Chasses*, dans les diverses *Chasses* de Rubens. Les commentaires écrits qu'il en faisait le prouvent.

Sur la *Chasse aux Loups*, nous n'avons de Delacroix que ce morceau d'aquarelle; mais voici les notes qu'il prenait sur d'autres *Chasses* de Rubens. Comme elles sont d'un vif intérêt, on nous pardonnera la digression de les faire connaître à la page qui suit.

T. H. S.

SUR LES CHASSES DE RUBENS.

« J'ai sous les yeux les *Chasses* de Rubens, une entre autres, celle aux *Lions*, gravée à l'eau-forte par Soutman, où une *Lionne*, qui s'élançe du fond du tableau, est arrêtée par la lance d'un cavalier qui se retourne. On voit la lance plier en s'enfonçant dans le poitrail de la bête furieuse.

« Sur le devant, un cavalier Maure, renversé. Son cheval, renversé également, est déjà saisi par un énorme lion; mais l'animal se retourne avec une grimace horrible vers un autre combattant, étendu tout à fait par terre, et qui, dans un dernier effort, enfonce dans le corps du monstre un poignard d'une largeur effrayante.

« Il (le cavalier) est comme cloué à terre par une des pattes de derrière de l'animal, qui lui laboure affreusement la face, en se sentant percer.

« Les chevaux cabrés, les crins hérissés; mille accessoires : les boucliers détachés, les brides entortillées; tout cela est fait pour frapper l'imagination; et l'exécution est admirable. Mais l'aspect est confus; l'œil ne sait où se fixer; il a le sentiment d'un affreux désordre, mais il semble que l'art n'y a pas assez présidé pour augmenter, par une précédente distribution ou par des sacrifices, l'effet de tant d'inventions de génie.

« Au contraire, dans la *Chasse à l'Hippopotame*, les détails n'offrent pas le même effort d'imagination : on voit sur le devant un Crocodile, qui doit être assurément dans la

*peinture un chef-d'œuvre d'exécution*¹. Mais son action eut pu être plus intéressante.

« *L'Hippopotame*, qui est le héros de l'action, est une bête informe qu'aucune exécution ne pourrait rendre supportable. L'action des chiens, qui s'élançant, est très-énergique; mais Rubens a répété souvent cette intention.

« Sur la description, le tableau semblera de tout point inférieur aux précédents. Cependant, par la manière dont les groupes sont disposés, ou plutôt du seul ou unique groupe qui forme le tableau tout entier, l'imagination reçoit un choc qui se renouvelle toutes les fois qu'on y jette les yeux; de même que dans la *Chasse aux Lions*, elle est (l'imagination) toujours jetée dans la même incertitude par la dispersion de la lumière et l'incertitude des lignes.

« Dans la *Chasse à l'Hippopotame*, le monstre amphibie occupe le centre : cavaliers, chevaux, chiens, tous se précipitent sur lui avec fureur. La composition offre à peu près la disposition d'une croix de Saint-André, avec *l'Hippopotame* au milieu. L'homme renversé à terre et étendu sous les roseaux sous les pattes du Crocodile, prolonge par en bas une ligne de lumière qui empêche la composition d'avoir trop d'importance dans la partie supérieure; et, ce qui est d'un effet incomparable, c'est cette grande partie de ciel qui encadre le tout de deux côtés, surtout dans la partie gauche, qui est

1. « Qui doit être assurément un chef-d'œuvre d'exécution... » On voit bien, à ces mots, que Delacroix avait sous les yeux, en copiant, non le tableau, mais la gravure seulement, comme nous le disions tout à l'heure; ce qui ne l'a peut-être pas empêché de colorier d'imagination la *Chasse à l'Hippopotame*, comme il a colorié la *Chasse aux Loups*.

entièrement nue, et donne à l'ensemble, par la simplicité de ce contraste, un mouvement, une variété et en même temps une unité incomparables. »

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

— 65 —

Lion de l'Atlas, lithographie.

(1829)

(Vente DELACROIX, 1864.)

Haut. 0^m,33. — Larg. 0^m,46.

Couché dans son antre, il dévore un lièvre qu'il tient avec ses deux pattes de devant. A droite, à travers une anfractuosité de rochers, on aperçoit le ciel et de hautes montagnes.

NOTE. — Il existe de cette planche une *copie* RETOURNÉE (R R), différant un peu de l'original dans ses dimensions. Hauteur 335 millimètres, largeur 439 millimètres (T. C.). Le terrain du premier plan, le lièvre, les rochers et le fond, surtout, font voir l'infériorité du travail du copiste. Ni signature ni nom d'imprimeur, ni d'éditeur.

AD. MOREAU.

E. Delacroix et son Œuvre, p. 43, n^o 42.

— 66 —

Tigre Royal, lithographie.

(1829)

(Vente DELACROIX, 1864.)

Haut. 0^m,32. — Larg. 0^m,46.

Il est couché au milieu d'une vaste plaine, la tête entre les pattes, tournée vers la droite. Derrière lui, un tertre couvert d'herbes. Au fond, l'horizon, fermé par une chaîne de montagnes.

NOTE. — Il a été fait de cette planche aussi une *copie* RETOURNÉE. Les dimensions diffèrent de celles de l'original : Hauteur 280 millimètres, largeur 450 millimètres S. T. C.

AD. MOREAU.

E. Delacroix et son Œuvre, p. 44, n^o 43.

Ces deux lithographies, tirées à peu d'épreuves, et devenues rarissimes, sont d'un style monumental et d'un caractère grandiose.

A. B.

— 67 —

Femme d'Alger, à la plume,

REHAUSSÉE D'AQUARELLE.

(Vente DELACROIX, 1864. — Collection P. ANDRIEU.)

Haut. 0^m,11. — Larg. 0^m,14.

Un des nombreux dessins d'après nature, faits par Eugène Delacroix en 1832. Pour le spectateur qui se souvient, ce dessin sommaire et de minimes proportions, mais d'une vérité si naïve, suffit à résumer à la fois le caractère, le dessin et la couleur des *Femmes d'Alger* du Luxembourg et le tableau de la Galerie-Bruyas, malgré leurs différences. Cette fine carte de visite du Maître est tellement significative, qu'elle vaut la plus importante étude peinte de lui. Suivant l'expression des amateurs anglais, on pourrait l'appeler : un *dessin-étendard* de l'Œuvre d'Eugène Delacroix, en Afrique.

A. B.

— 68 —

Femme d'Alger, à la mine de plomb,

REHAUSSÉE D'AQUARELLE.

(Vente DELACROIX, 1864. — Collection A. ROBAUT.)

Haut. 0^m,15. — Larg. 0^m,13.

Croquis d'une autre type de femme d'Alger, plus grasse, plus nonchalante que la précédente, et non moins ingénue. Détachée par M. A. Robaut, après la vente Delacroix, d'une feuille de croquis divers, faits au Maroc, comme Delacroix le disait lui-même :

« Je faisais mes croquis au vol et avec beaucoup de difficultés, à cause de l'opinion des musulmans sur les images. J'arrivais néanmoins à faire poser de temps en temps hommes et femmes, pour quelques pièces de monnaie, dans les salles du consulat français. Le modèle avait ordinairement une rare intelligence de mes moindres intentions; mais, le croquis fait, il le prenait, le tournait et le retournait en tous sens, avec la curiosité du singe qui a l'air de lire un papier, et le remettait en place, riant de pitié pour moi qui pouvais ainsi m'attacher à une occupation si puérile¹. »

1. *Histoire des Artistes vivants*, par Théophile Silvestre, p. 66.

Ces difficultés particulières de Delacroix à faire ses croquis Africains, en ont précisément rendu l'expression plus vive et plus sûre. Doué d'une soudaineté sans pareille d'œil, d'esprit et de main, Delacroix, selon son propre mot, dessinait *au vol*.

« Si vous n'êtes pas, disait-il, assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grande machines. »

« Dans cette énorme hyperbole, écrit Charles Baudelaire, je retrouve la préoccupation de toute sa vie, qui était, comme on le sait, d'exécuter assez vite et avec assez de certitude pour ne rien laisser s'évaporer de l'intensité de l'action ou de l'idée¹. »

Gustave Planche, parlant des *Femmes d'Alger*, reproche au public de n'avoir pas vu « le caractère de beauté de ces têtes, qui expriment toute la *fadeur* et l'inaction de ces intelligences *ignorantes* du Levant; la nonchalance des poses de ces femmes sédentaires, *engraissées pour le plaisir*; l'expression de ces mœurs indolentes, calmes et énervées, que les émotions de notre société ne viennent jamais interrompre. » Et Planche ajoute :

« C'est pourtant dans cette peinture morale d'un caractère de l'humanité que réside la grande difficulté de l'art². »

Hé bien! la grande difficulté de l'art est déjà résolue dans ces deux petits dessins dont nous venons de parler,

1. *L'Art romantique*, p. 35.

2. *Études sur l'École française*, pp. 217 et suiv., t. I.

sans en vouloir, certes, exagérer l'importance. Ne sont-ils pas au moins les germes vivaces de « cette peinture morale d'un caractère de l'humanité? »

Pour M. Paul de Saint-Victor, le caractère de ces femmes est toute l'*histoire naturelle* des harems :

« On croirait, dit-il, voir végéter des fleurs. L'âme sommeille dans ces corps oisifs, désirables à la façon des beaux fruits. Jamais la pensée n'a jeté une ombre sur leurs joues fardées. Jamais la passion n'a hâté le mouvement de leurs lourds corsages, ni mouillé d'une larme leurs yeux bordés d'antimoine... »

« Si Decamps est incomparable dans la mise en scène de l'Orient, Delacroix l'interprète avec une sagacité bien autrement pénétrante. Les *Orientales* de Decamps sont de riches bouquets, cueillis dans les jardins de Bagdad, que les yeux respirent avec volupté; celles de Delacroix sont des *Sélams* composés de fleurs moins brillantes (?), mais dont la couleur a un sens et parle à l'âme une langue mystérieuse. »

Petits dessins, mais grandes indications. Dans l'art comme dans la nature, *maximè miranda in minimis*. Eugène Delacroix appelait ces croquis-là ses « confidentes intimes. » (Voir le tableau décrit au n° 56 de ce Catalogue, pages 276 à 280.)

A. BRUYAS.

— 69 —

Portrait de M. Alfred Bruyas.

ASSIS DANS UN FAUTEUIL, SON MOUCHOIR A LA MAIN.

Paris, 1853.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Toile. — Haut. 1^m,16. — Larg. 0^m,89.

Lithographié par JULES LAURENS.

« Il faut une foule de sacrifices pour faire valoir la peinture, et je crois en faire beaucoup; mais je ne puis souffrir que l'artiste se montre. Il y a pourtant de fort belles choses qui sont conçues dans le sens outré de l'effet : tels sont les ouvrages de Rembrandt et, chez nous, de Decamps. Cette exagération leur est naturelle, et ne change pas chez eux.

« Je fais cette réflexion en regardant le portrait de M. Bruyas. Rembrandt n'aurait montré que la tête. Les mains auraient été à peine indiquées, ainsi que les habits; sans dire que je préfère la méthode qui laisse voir les objets selon leur importance. Puisque j'admire excessivement Rembrandt, je sens que je serais gauche en essayant ses effets.

Je suis en cela du parti des Italiens : Paul Véronèse est le *nec plus ultra* du rendu, dans toutes ses parties. »

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

28 avril 1853.

Devant ce portrait, le seul que Delacroix ait peint à son apogée, le meilleur de son Œuvre et le dernier de sa vie, il nous est doux de rappeler à l'homme mûr, dont il représente la jeunesse, ce que nous lui disions, l'an passé, dans l'Étude qui précède *la Mélodie* de G. Duprez, l'incomparable Maître du chant lyrique et dramatique ¹ :

« Il y a dix-huit ans, mon cher Bruyas, que nous nous rencontrâmes pour la première fois et que nous fîmes amitié dans l'atelier d'Eugène Delacroix, d'immortel souvenir. L'illustre peintre, qui retrouvait en vous son *Hamlet* si nerveux et si pensif, faisait alors votre portrait pour cette Galerie naissante qui, par votre don magnifique, complète maintenant si bien le Musée de Montpellier; et que votre ville natale a voulu nommer de votre nom pour perpétuer votre mémoire et sa reconnaissance. »

.....

Ce portrait, d'un naturel intense, d'un idéal illuminatif et magiquement peint, mais d'une forme assez imparfaite; ce portrait est-ce bien M. Bruyas? C'est au moins la meilleure moitié de lui-même; c'est son âme. Elle transluit

1. Un vol. in-4°, pages I-XVI. Paris, Heugel et C^{ie}, éditeurs, 1873.

dans tous les traits de son visage, spiritualise toute sa personne et atteint, par immanations, tout ce qui l'environne jusqu'au moindre accessoire : vêtements, fauteuil, bijoux, mouchoir ; mouchoir dont le génie du peintre a fait un trait poignant, dans la main de ce jeune malade.

En abondant dans le sens de la nature jusqu'à forcer les proportions pour faire la part physique du modèle ; en outrant certains traits caractéristiques jusqu'à rompre l'équilibre des traits, c'est surtout la part morale que l'illustre Maître voulait faire, et qu'il a faite admirablement. Ame forte et corps faible, comme la personne qu'il peint en se peignant lui-même, Delacroix exalte l'âme aux dépens du corps.

« Il y a des gens, disait-il, chez qui l'influence intérieure est presque nulle : chez moi, elle est plus forte que l'autre ; sans elle je succomberais ; mais elle me consumera. Je veux dire l'imagination... Ce qu'il y a de plus réel en moi, ce sont les illusions que je crée avec ma peinture... » Ici, l'illusion est frappante. C'est que Delacroix n'était ni un de ces académiciens qui ont en poche « un idéal tout fait », ni un « de ces réalistes qui font des portraits de modèles ». Delacroix fut un évocateur d'esprits dans ses tableaux, et un accoucheur de caractères dans ses portraits.

Voyez, dans celui-ci, comme il rachète tous ses vices plastiques par la plus rare intelligence et par le don divin de l'expression ! Ni avant, ni après lui, personne n'a senti, compris et rendu à ce point, tant s'en faut, l'essence « subtile et déliée » du type, presque aussi souvent méconnu que peint, et pourtant peint par les maîtres les plus fameux.

La plupart d'entre eux n'ont pas su même le voir. Delacroix seul a su le peindre, mais plus en créateur qu'en portraitiste.

Voici d'abord en quelles circonstances :

C'était sur la fin de l'hiver de 1853. Delacroix avait cinquante-cinq ans, encore tout son génie, presque toutes ses forces, et l'imagination aussi vive et aussi fraîche que jamais. On venait d'ouvrir, à l'hôtel des ventes de la rue des Jeûneurs, l'exposition particulière des tableaux modernes de M^{me} la duchesse d'Orléans, tableaux d'élite de l'école vivante, quelques-uns connus comme des étendards, tous concentrés dans une même salle, partant d'une variété et d'un antagonisme doublement saisissants.

Delacroix, brûlant de voir les siens, au plus fort de l'effet, voulut nous mener là. Nous tombons dans une tourbe d'amateurs, en train de mesurer son génie « avec leurs lunettes » : étouffé sans être vu, conspué sans être compris, et traité de fou devant son *Hamlet* : « Voilà, nous dit-il, plus de trente ans que je suis livré aux bêtes¹. »

Tout à coup, tournant les talons, il reconnut devant la *Stratonice* d'Ingres M. Alfred Bruyas, le fervent amateur de ses *Femmes d'Alger*² ; et qui, singulière coïncidence ! le frappait depuis quatre ans en toute rencontre, et cette fois surtout, comme l'incarnation même de cet *Hamlet*, bafoué à deux pas. Delacroix l'avertit d'un petit coup sur l'épaule, et lui dit : « Venez me voir demain ; je veux faire votre portrait. »

1. *Histoire des Artistes vivants*, 1^{re} série, p. 74.

2. Numéro 56 de ce Catalogue, p. 276.

M. Bruyas, alors dans ses trente-deux ans, était un de ces types extrêmement fins, délicats et sensibles, qui vous attirent tout de suite par une sorte de charme magnétique et que l'on n'oublie plus. Il respirait la bonté, la douceur et la mélancolie. Les traits de son visage, longs, incisifs, aigus, contrastaient par la correction la plus ferme avec la grâce, l'abandon et la langueur de ses mouvements. Pas de haute taille, mais très-svelte et très-souple, tout aristocratique de formes, de physionomie et de manières, il était blond d'une ardente flâvité, druement barbu et chevelu; et sa belle tête, à la fois acérée, subtile et pleine d'onction, lui donnait comme qui dirait l'air d'un christ romantique. Son teint blanc, traversé de veines azurées, tout à fait mat, par moments moroses, s'illuminait de flamme intérieure, à tout élan de cœur et d'imagination. Naïf et raffiné, candide et pénétrant, d'un *connais-toi toi-même* extrêmement précoce et tourmenté depuis l'enfance; enthousiaste et réfléchi, il vivait double en s'observant autant qu'il observait les autres. Scrutateur incessant de sa propre pensée, il cachait sa volonté dans sa bonhomie et ses peines dans sa patience: « calme philosophique qui, disait Delacroix, prépare l'homme à la douleur, la lui fait supporter et l'élève au-dessus des bagatelles de la vie. » Dans la translucidité de son visage on croyait voir son moi; mais ce moi, réservé, sagace et rétractile, rentrait facilement au tréfond de lui-même, laissant avec plaisir toute curiosité forclore. Le moindre souffle, agissant comme à vif sur ses nerfs, faisait frémir cette nature éolienne; et la moindre contrariété le minait, pourtant sans rien changer à sa mansuétude.

Cette complexion délicate, malade, que tout surexcite

et que rien n'abat, M. Bruyas la tenait de sa mère dont il reste tout le portrait, mais intensif et suraigu¹. Cet état de souffrance et de fatigue était fort aggravé chez lui par bien des choses à la fois: la fièvre de la vie parisienne, l'étude exaltée de l'Art, les soucis, les tourments de cette Galerie à créer; la fréquentation excessive de peintres, dont le gros et tumultueux tempérament excédait le sien, si sobre et si réglé; enfin la passion du théâtre et l'ivresse de la musique; plaisirs que Delacroix partageait avec transport, lui qui disait: « Pour être touché au théâtre, il faut avoir de l'imagination; » et: « la musique me pousse aux grandes choses. »

Tel nous avons connu M. Bruyas quand, brisé de corps et d'esprit, mais comme électrisé par l'invitation de Delacroix, il vint s'asseoir devant son illustre peintre dans ce fauteuil qui va si bien à son accablement².

Delacroix, tourmenté par « le sentiment funestement poétique de la faiblesse humaine, source des plus fortes émotions, » trouvait dans son modèle le type même de cette faiblesse physique et de cette énergie de sentiment; et voyait en lui bien des choses de sa propre nature et de ses héros favoris. Ne l'avait-il pas, d'ailleurs, préfiguré maintes fois dans son Œuvre, par exemple parmi les jeunes Vénis-

1. Voir *Portrait de M^{me} Bruyas*, n° 26 de ce Catalogue, pp. 150-153.

2. L'*Introduction* de ce volume étant déjà, pour parler à l'anglaise, la « Biographie de cette Galerie et de son Fondateur »; M. Bruyas nous ayant au surplus dit lui-même ses impressions, ses aperçus et sa solution esthétiques dans le CLASSEMENT DÉFINITIF DE LA COLLECTION; nous n'avons pas à faire ici double emploi de nos souvenirs.

tiens les plus grêles du *Marino Faliero*, dans la *Mort de Sardanapale*, dans la série des *Faust* ?

Ici, vous le voyez, c'est encore Hamlet, mais dans les plus fines et les plus délicates nuances de son humeur mélancolique et de ses aspirations refoulées. Ce fond de souffrance et de tristesse, Delacroix ne pouvait manquer de l'exagérer, tant il le sentait en lui-même, et d'ailleurs il trouva M. Bruyas bien plus malade qu'il ne l'était : « Quelle complication de nerfs, de bronchite et de fièvre ! nous disait-il. J'ai moi-même de tout cela. Mais qu'il est atteint ! A sa petite toux sèche et violente, je crains de lui voir rendre l'âme dans son mouchoir. »

Ce mouchoir permanent fit sur l'imagination de Delacroix l'effet d'un nœud tragique, comme le mouchoir perdu de Desdémone sur la jalousie d'Othello. Ainsi que Shakespeare, Delacroix avait cette poésie des détails « dont l'effet, disait-il, est immense, quand la tentative est heureuse¹ ». Le moindre accessoire pathétique le poignait ; et c'est ainsi qu'une baïonnette tordue et couverte de petits glaçons ensanglantés, peinte par Gros, ne lui sortit jamais de l'esprit : c'était pour lui tout le carnage d'*Eylau*.

En prenant l'épuisement momentané de M. Bruyas pour un cas mortel, Delacroix oubliait-il l'expérience qu'il avait par lui-même du ressort des natures nerveuses, qu'un souffle courbe et relève comme des flammes ? Croyait-il à son pressentiment ou n'avait-il que le besoin dramatique d'y croire ?

C'est que « les souffrances des autres entrent toujours

1. Eugène Delacroix, *sa Vie et ses OEuvres*, p. 237.

pour quelque chose dans les plaisirs du poète et du peintre ; ils jouent avec la vie¹ ».

Delacroix l'avouait : « J'ai, disait-il, un fond tout noir à contenter. » De son côté, M. Bruyas pouvait en dire autant. Jamais peintre et modèle ne se comprirent mieux. Mais ce besoin d'idéaliser, cette passion de se peindre dans les autres, cette habitude de s'halluciner sur la réalité faisaient précisément de Delacroix, non pas un portraitiste, mais presque son contraire : un peintre créateur.

Au reste, Delacroix n'ayant peint que des parents et des amis, c'est-à-dire ses affinités de cœur et d'esprit, les a tous animés de sa vie, de son inspiration : « Tout travail, disait-il, où l'inspiration n'a pas de part, m'est impossible. » C'est ce qui fait de ses portraits de véritables poèmes intimes. Dans le genre tout spécial du Portrait, à la fois si attirant et si restrictif pour Delacroix, par quelle contrainte d'esprit et de main ne se sentait-il pas tenu, lui l'homme de la passion et de l'imagination par excellence ! Tout tableau lui étant plus facile à créer que toute identité personnelle à saisir ; n'usant guère du modèle vivant que pour le plier à ses inventions et à ses rêves ; enfin surchargé de travaux qui ne lui laissaient ni le temps ni la patience que le Portrait exige ; il y avait renoncé depuis quinze ans, quand l'heureuse rencontre de M. Bruyas à l'hôtel des Jeûneurs l'y ramena pour la meilleure et dernière fois².

1. Marquis de Custine.

2. Delacroix a fait en sa vie plus de soixante portraits, peints ou au crayon, petits et grands, finis, non finis ou laissés à l'état d'embryons. La plupart sont de sa jeunesse, d'autres du commencement de sa maturité ; presque tous restent dans l'intimité des familles. Des trois

Delacroix, le moins objectif, le moins calme, mais en même temps le plus convaincu et le moins aveuglé des hommes, savait au plus juste à quel point la nature, tout en lui prodiguant les dons de l'inventeur, lui avait refusé la sérénité mentale et la précision manuelle, nécessaires au portraitiste :

« Si je ne suis pas agité, disait-il, comme le serpent dans la main de la Pythonisse, je suis froid ; il faut le reconnaître et s'y soumettre. Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi. »

Mais, pour se calmer, dans le Portrait, il disait : « Les artistes anciens avaient craint d'animer leurs portraits des mouvements rapides des passions, et rien de plus sage que cette retenue. Ils peignent des figures sérieuses dans des attitudes tranquilles. Pas plus de ces airs inspirés insupportables que de ces sourires qui vous poursuivent, dans des portraits ridicules dont les vénérables originaux sont couchés dans leurs tombeaux depuis des siècles, et *fort sérieux*, je pense, comme dit Mercutio¹. »

A peine Delacroix avait-il apaisé par ces réflexions ses

qu'il exposa au Salon, les y éclipsant lui-même par ses tableaux d'orangeuse mémoire, le premier, celui du comte de Palatiano en costume Souliote, parut en 1827 avec la *Mort de Sardanapale*; le troisième, celui de M. G..., en 1835, avec le *Prisonnier de Chillon*.

De 1836 à 1852, Delacroix n'avait peint que deux ou trois têtes de son entourage et la navrante ébauche de George Sand et de Frédéric Chopin. M. Ad. Moreau, dans son livre, *Eugène Delacroix et son Œuvre*, a omis un bon nombre des portraits de l'illustre maître.

TH. S.

1. *Revue de Paris*, 1829. Eugène Delacroix sur le *Portrait du Pape Pie VII* par Sir Thomas Lawrence.

instincts agités pour se mettre au portrait de M. Bruyas, qu'il se retournait comme voici :

« Je souffre pour le modèle... Je manque de sang-froid... je n'observe pas assez avant d'exprimer... l'impatience du résultat m'emporte... je n'ai pas assez de tenue dans le travail; je cède trop à mes habitudes de style... je suis accroché, à chaque pas... Mes incorrections me crèvent les yeux... Je vois bien le sujet dans mon esprit; mais j'en perds ceci, j'en perds cela... Dans un tableau, je puis au besoin changer de donnée ou profiter de hasards heureux; mais, dans un portrait, je suis tenu à la vérité : au moins faut-il qu'on le reconnaisse... Outre les impressions les plus délicates où la tête se perd, j'ai senti vingt choses que je ne reconnais plus sitôt qu'elles sont exprimées... Quel supplice de sentir et d'imaginer beaucoup tandis que la mémoire laisse évaporer, au fur et à mesure! »

De plus, le souvenir des maîtres l'obsède, à pied d'œuvre; mais son originalité s'est vite assimilé ces réminiscences; sa critique met son imagination à la raison; et son bon, son ferme jugement veut être obéi. Qu'exigeait-il ici, ce jugement? Un portrait tranquille, sérieux, distingué, simple et vrai comme l'original. Et Delacroix, prenant un parti décisif, se dit : « Allons, soyons vrai, soyons simple! Il faut faire abnégation de toute vanité pour être simple, si toutefois on est de force à l'être; et l'homme d'esprit est toujours vrai parce qu'il voit la sottise de ne pas l'être¹. »

Aussi rien d'affecté dans ce portrait : M. Bruyas ne pose pas; il se repose, il vit, il souffre, il pense; il s'abandonne

1. Eugène Delacroix, *Extraits inédits de ses AGENDA*.

à ses pensées. A-t-il quelque chose d'un *pensieroso* sentimental? Rien. Il médite comme il respire. On dirait d'un malade, qui garde la chambre et ne reçoit pas, ou plutôt d'Hamlet, s'oubliant dans sa Galerie. Ce solitaire, mis avec luxe, frileux et enveloppé, est tout en lui-même. On ne se doute même pas qu'il soit devant Delacroix, — enthousiasmé par sa conversation et ses ouvrages, — dans ce mémorable atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette; tant le peintre et le modèle mirent l'un et l'autre d'aisance et d'intimité dans leurs tête-à-tête.

Si Delacroix n'avait ni la vocation spéciale ni la pratique sûre du portrait, au moins en avait-il l'idée juste : « Le peintre de portraits n'a qu'à copier, dites-vous? Le modèle est devant lui; qu'il le saisisse. Mais avec les traits qui forment la physionomie vous voulez une âme¹... » Et quand Delacroix, si souvent en contradiction avec lui-même, nous dit, ailleurs : « Je me peins dans tous mes ouvrages; c'est vivre dans l'esprit des autres qui enivre, et je voudrais identifier mon âme avec celle d'un autre²; » il viole en cela la loi première du portrait, y fait vivre deux âmes conjointes, au lieu d'une; et, tout en exaltant l'original par une telle sympathie, n'empiète-t-il pas trop sur son indépendance si distincte?

« Il ne faut pas, avait-il commencé par nous dire, que le peintre se montre. » Il s'est montré.

M. Bruyas ayant subi par là les préconceptions et les partis-pris de Delacroix, nous semble à la fois plus lui et moins lui que lui-même. C'est que la nature du peintre

1. Eugène Delacroix, *Revue de Paris*, 1829. Article sur le portrait du Pape Pie VII par sir Thomas Lawrence.

fermente ici dans celle du modèle comme le levain dans la pâte. Mais Delacroix a trop accusé la faiblesse physique et pas assez la force morale; il n'a creusé qu'au plus tendre du type, au lieu d'en accuser, en proportion naturelle, le côté résistant. Affaiblir à la fois le corps faible et l'âme forte du sujet, c'est l'énerver deux fois, et par contradiction. Delacroix n'alla pas jusque-là, mais peu s'en fallut : les bras de M. Bruyas semblent lui tomber, tant l'artiste est pénétré et veut nous pénétrer de son abattement; le corps est plus affaibli que nature; et le personnage semble glisser sur le bord du fauteuil, au lieu d'en bien tenir le fond; inanition idéalisée de forces, mais d'un effet très-expressif, et voulu à tout prix. L'air de tête du modèle, évitant tout appui, nous dit bien qu'il domine et dominera cette prostration; mais ce qui contrarie cet accent si vrai d'énergie, c'est une certaine distraction de la physionomie, pourtant très-méditative; contradiction encore plus sensible! et une incertitude de volonté, qui est tout à l'inverse du caractère de l'homme. Tassaërt trouvait ce portrait « délicieusement rêveur ». Pour nous, c'est précisément là le grand défaut d'un si bel ouvrage. L'original n'est pas un rêveur; c'est un réfléchi, un persévérant, un volontaire; oui, un volontaire; et, vu l'œuvre de toute sa vie, le mot lui fait honneur. « SOIS FERME DANS LE BIEN ! » est le constant soliloque de ce solitaire.

Delacroix, idéalisant aussi le front, à l'encontre du naturel, le bombe et le mutine d'une façon charmante, mais à son seul caprice; aussi ne rend-il en cela que l'obstination, au lieu d'exprimer en vérité l'ordre, l'élévation du sentiment et la continuité des idées. Les yeux manquent aussi de certitude. Au naturel, pourtant, il n'en est pas de plus

attentifs et de plus sûrs, même quand ils semblent voilés et somnolents. Entrefermés, ils concentrent la vigilance; fermés, ils laissent agir le sens intime, le *mens divinior*; et, se rouvrant subitement, ces yeux vous tiennent la pointe au corps et à l'esprit.

Il serait vulgaire d'insister ici sur le dessin de ce portrait. C'est le dessin de Delacroix, c'est-à-dire l'arabesque rapide d'un génie aussi naïf que raffiné, mais toujours fiévreux et toujours haletant; pour qui la forme la plus arrêtée, dans le visage le plus calme, est encore ondoyante comme la vague, lumineuse comme la flamme, subite comme la vision. Malgré les faiblesses instinctives et les outrances systématiques de ce dessin, si particulièrement scabreux pour le portrait, jamais Delacroix n'a été d'une plus heureuse harmonie de lignes que cette fois. A la vérité, ces lignes-là s'écartent beaucoup de celles qui composent la tête si précise du modèle, — tête à tenter un graveur sur pierres fines, — mais elles expriment à merveille, dans l'ensemble de sa personne, les inflexions du mouvement et les pulsations de la vie. Au moins rendent-elles avec une grâce et une subtilité infinies l'impression que Delacroix reçut de son type, le cachet poétique qu'il lui trouva et l'idée qu'il en eut en le peignant avec prédilection comme un fils puîné de sa famille spirituelle. Ces contours sont si bien fondus qu'on ne les voit pas; mais celui du nez est fait avec une exagération violente, et pour nous prouver qu'il n'y en a pas d'autre de sensible dans le tableau. La main au mouchoir, d'un si bel effet dramatique, est aussi d'une criante disproportion, voulue aussi, et quand même :

« Ah! nous dit un jour Delacroix, vous la trouvez trop

forte et gonflée, cette main? Eh bien! on la verra mieux! Sûr de mon effet, je n'y retoucherai pas; je m'épuiserai à la gâter. »

La couleur, merveilleusement appropriée au caractère du dessin, s'exprime avec magie; et la justesse des tons y rend, non pas insensibles, bien s'en faut, mais presque aimables certains vices de forme. La lumière y est tout âme dans le visage et tout charme dans les détails. La barbe, la chevelure, les habits sont d'une vérité prestigieuse. Tout, selon l'importance et la mesure, est d'un faire exquis. Les bijoux (émeraude, améthyste, pierre gravée, chaîne d'or et breloques) semblent ce vivant pailleté des bijoux de Vélasquez pour la toilette des Infantes. Ces bijoux, qui seraient durs chez Rembrandt et matés chez Véronèse, gardent ici, baignés dans l'huile, toute l'intensité de leur éclat.

Delacroix nous a dit son parti-pris de « rendu dans toutes les parties » de ce portrait. Aussi la personne de M. Bruyas émerge-t-elle avec la plus pure et la plus suave clarté de ce fond doux et mélancolique dont le ton seul est comme le fond de son caractère élevé. Ce fond, qui a pour dominante la couleur favorite du grand peintre de la Douleur, la *terre d'ombre*, donne au tableau ce surcroît de tristesse qui nous saisit à la vue du pendentif de la Bibliothèque du Palais-Bourbon (*Super flumina Babylonis*) et nous fait pleurer avec les captifs : « Qu'ils sont malheureux! » nous dit cette couleur, qui va des yeux à l'âme.

L'harmonie générale nous rappelle aussi la musique délicieuse de Chopin, que Delacroix divinisait. Et Chopin lui-même, en contemplation devant la peinture de Delacroix, disait, pour exprimer son admiration sans réserve : « Rien ne me choque. »

Delacroix, cherchant « le beau dans la réunion de toutes les convenances », sinon de toutes les perfections plastiques, fixa pour jamais sur cette toile M. Bruyas ultra-vivant, subtilisé, translucide et soudain comme une apparition. On dirait d'une âme corporelle, à sa dernière épreuve et aspirant plus haut. Les lignes et les couleurs de ce portrait, à la fois naïf, raffiné et mystique, expriment comme des substances pensantes et plaintives non-seulement « l'âge, la complexion, l'humeur, toute l'habitude du modèle, » mais encore toutes les affections et toutes les pensées conjointes du modèle et du peintre.

« Tout portrait par Delacroix, dit Baudelaire, est une rareté. » Celui de M. Bruyas est la rareté de la rareté même. En y poussant jusqu'à une sorte d'illumination l'ascendant de l'intelligence sur la matière, l'illustre maître n'incline ni à l'air sentimental, ni à l'inconsistante et nébuleuse exécution des prétendus idéalistes à la Scheffer, dit « le peintre des âmes », sans doute à cause de l'inanité de ses corps. Delacroix n'étant pas homme à peindre mièvre et pauvre, sous prétexte de spiritualisme, a laissé au contraire à son type toute la simplicité de son caractère et toute la saillie de sa constitution. « C'est, disait-il lui-même de sa peinture, cet empâté ferme et pourtant fondu que j'ai si longtemps cherché; c'est cette bonne, grasse et épaisse couleur de Vélasquez. » C'est aussi cette transparence de tons et cette vivacité de touche sans lesquelles la vie et l'expression se figent. Une couleur encore plus dense et un modelé encore plus serré eussent dénaturé le tempérament, la physionomie et la pensée de l'original. Delacroix, d'ailleurs, ne voulant être en rien ni pesant, ni tendu, ni borné, péchait en sens contraire.

Il nous rappelle supérieurement ici par ses tendances visionnaires Théotocopuli (*Il Greco*), le peintre si souvent admirable des ascètes, des contemplatifs et des voyants.

Ce portrait, sans crier au chef-d'œuvre, sans fermer ni les yeux ni l'esprit à ses faiblesses, à ses défauts, et, si l'on veut, à ses vices plastiques, est destiné à vivre. Quand un maître rend excellemment son homme, ne fût-ce que par quelques côtés, et avec cette magie d'exécution, il le fait revivre après sa mort. Au lieu de prendre en nous le périssable, les grands peintres en saisissent le permanent; car ils veulent eux-mêmes durer. C'est ce qui faisait dire à Johnson des portraits de Reynolds ce qu'on peut dire de ceux de Delacroix: « Ils unissent les amis, rapprochent les absents et immortalisent les morts. »

Cependant le meilleur des artistes ne voit pas tout en nous: il n'en saisit que ce qu'il préfère, ce qui s'accorde le mieux avec sa propre personnalité. Sût-il lire notre cœur comme un livre ouvert, il en découvrirait moins encore qu'il n'en laisserait à penser. C'est ce que le chevalier de Méré appelle « donner de l'exercice à l'imagination ». Qui peut en effet se flatter de tout voir dans la physionomie de l'homme? « Il y a toujours le masque, » disait Delacroix; et le masque pour le bon motif, dirons-nous; car il serait vraiment trop banal d'ouvrir son âme au premier venu. Les êtres les plus chers pour nous sont-ils même toujours bien dignes de nous connaître? Othello reconnut-il à ses traits l'innocence de Desdémone? Et qui voyait la profonde raison dans la feinte folie de Brutus?

Aussi les plus beaux portraits sont-ils encore moins portraits que tableaux: le plus subtil des maîtres généralise

en croyant particulariser; et, si avancé soit-il dans la vie et dans l'art, ce qu'il serre de plus près est encore fort loin de ses atteintes; ce qu'il croit avoir le mieux exprimé reste encore plein de points d'interrogation. Plus le peintre creuse, plus le modèle se subtilise : la Vérité semble lui dire :

Tu me suis, et je te fuis;
Tu me fuis, et je te suis¹.

La figure humaine c'est Protée; c'est une énigme : « un amant ne connaît jamais bien le visage de sa maîtresse; il n'en dessinerait pas même le sourcil²; » et personne ne pénétrera « ce secret de la nature, qui a pu varier de tant de façons une chose aussi simple qu'un visage³ ».

Le génie du peintre s'hébète en ne voyant que notre surface sensible, et s'hallucine en plongeant dans notre fond intelligible; il ne nous atteint pas ou il nous outre-passe; mais, nous saisir précisément, jamais! Nous agissons encore plus sur lui qu'il n'agit sur nous : Delacroix vit M. Bruyas plus en esprit qu'en réalité; et c'est même à force d'expression qu'il pécha tant contre la forme; excès admirable, après tout, et l'extrême contraire du matérialisme de Courbet. C'est que « l'esprit humain est comme un paysan ivre à cheval, toujours prêt à tomber, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre⁴ ».

Delacroix a si bien rendu, malgré tout, l'essentiel constitutif du type, que la grande part de vérité naturelle en est encore irrécusable comme le premier jour. M. Bruyas a aussi

1. Alfred de Musset.
2. Hazlitt.
3. Fontenelle.
4. Luther.

tellement persisté dans ses idées, ses affections et ses habitudes, que la vie l'a changé d'autant moins qu'il a lui-même d'autant plus réglé sa vie. Sa constante tension au même but lui a rendu le temps et les maux plus légers; et son noble projet, enfin réalisé après vingt-deux ans d'application, de sacrifices et de patience, l'a préservé de toute corruption. Au lieu de varier, à tout moment, à tout propos, à tout homme, sa volonté s'est concentrée; et, au lieu de s'éparpiller, elle a fait bloc. Volonté immuable! Le monde entier n'empêcherait pas cet homme singulier, mais singulier pour être sage, d'aller jusqu'au bout d'une idée qu'il croit juste. Il a la foi et la raison; il l'a prouvé : cette belle Galerie, par lui créée pour le bien et le plaisir de tous, et donnée de son vivant à son pays avec la largesse d'un prince et le dévouement d'un citoyen, n'existerait pas s'il eût écouté tout autre que lui-même.

Si, en le peignant, Delacroix vit trop sa délicatesse physique et pas assez sa force morale, au moins lui trouva-t-il le feu sacré de l'Art, feu qui brûle toujours en lui. M. Bruyas est plus que jamais cet admirateur du génie que Delacroix a voulu peindre, lui faisant ainsi partager son immortalité.

THEOPHILE SILVESTRE.

— 70 —

MÊME SUJET.

... « On voit encore, à cette curieuse Exposition du boulevard des Italiens¹, le charmant portrait d'un jeune homme

1. Dirigée par M. Louis Martinet en 1864.

blond, au visage triste et distingué, aux mains blanches chargées de bagues. N'est-ce pas le poète Alfred de Musset? Le catalogue se tait à cet égard, mais on retrouve quelques-uns des traits de l'auteur des *Caprices de Marianne*¹.

ANATOLE DE LA FORGE.

(Siècle.)

— 71 —

M. Alfred Bruyas, croquis.

Haut. 0^m,29. — Larg. 0^m,22.

Premier griffonnement pour le portrait peint, examiné sous le numéro 69 de ce Catalogue. Delacroix commençait par chercher ici, à la pointe du crayon, la forme, surtout l'air et le maintien du modèle. L'inflexion corporelle est curieusement saisie; le nez est outré; les yeux ne sont ni en place ni en ligne; et, malgré tout, ce croquis sent le grand maître. Il obsédait notre esprit, ce croquis, à la page 346. Nous n'y insisterons pas.

TH. S.

1. Il y avait bien quelque chose de vrai dans cette méprise, puisqu'elle fut presque générale.

— 72 —

Portrait d'Eugène Delacroix,

DIT « AU GILET VERT », 1829.

Toile. — Haut. 0^m,65. — Larg. 0^m,54.

Copie par M. P. ANDRIEU.

L'original est au Louvre.

Lithographié par ALFRED ROBAUT.

En buste, de trois quarts, et censé la palette à la main, quoique sans mains ni palette. Delacroix, d'assez mauvaise humeur, s'est peint sans doute dans un moment de loisir forcé, durant la période de défaveur et même d'ostracisme qui suivit l'exposition du *Sardanapale*, ce « Massacre n° 2 », comme il avait lui-même surnommé ce tableau. On sent son impatience et son irritation. Certainement Delacroix travaille ici à contre-cœur. Il s'aimait, mais il n'aimait pas son image, ne se trouvant pas beau : sa personne exiguë, son teint sulfureux sa maigreur, et surtout son nez retroussé l'affligeaient comme autant de disgrâces : « Il fut un temps, dit-il, où au nombre de mes faiblesses était celle d'estimer comme dispartagés de la nature les nez retroussés. Le nez droit me semblait une compensation à beaucoup de désavantages. Il est de fait que les nez retroussés sont laids. C'est un instinct. Maintenant, une exigüité corporelle me cha-

grine, comme toujours. Je ne vois pas sans un sentiment d'envie la beauté de mon neveu¹. »

« Je me vis dans la glace, dit-il aussi, et je me fis presque peur de la méchanceté de mes traits. »

« Après ma mort, dit enfin Delacroix dans son testament, il ne sera fait aucune reproduction de mes traits, soit par moulage, soit par dessin ou photographie : je le défends expressément. »

Bien que Delacroix, dans ce portrait, se soit appliqué à idéaliser ses propres traits, il est évident qu'il lui tardait d'en finir : l'œil se contient, le nez se resserre, la bouche boude : « Assez ! » se sera-t-il dit en laissant là ce portrait inachevé. Lui, si soigneux, jusqu'au moindre détail de sa toilette, ne s'est pas donné la peine de relever cette mèche de ses cheveux en désordre, mais par là même d'un effet plus vif.

Eugène Delacroix avait tant de physionomie qu'il semblait beau à tout le monde, excepté à lui-même. Théophile Gautier², Charles Baudelaire³ et Théophile Silvestre⁴ sont enthousiasmés de son air et de son expression. Voici ce qu'en dit Lady Églé Charlemont, cette romanesque beauté, comparée par Byron à la *Vénus de Médicis* et prise par Ingres pour modèle de sa *Stratonice* :

« Lorsqu'on le voit pour la première fois, la palette à la main, sa physionomie pourrait sembler disgracieuse, aplatie, évasée ; on dirait que les lignes descendent, remontent et

1. Extrait inédit des *Agenda* et autres manuscrits d'Eugène Delacroix.

2. *Histoire du Romantisme*, pp. 202, 203.

3. *L'Art romantique*, pp. 28, 29.

4. *Histoire des Artistes vivants*, pp. 42-47.

convergent vers le regard comme si tout devait aller s'y engouffrer ; l'œil petit, éteint, enfermé, reculé sous l'orbite, à l'ombre de forts sourcils noirs, ne reflète, au premier abord, aucun éclat intérieur ; il est agité au contraire d'un clignotement chronique, qui doit faire continuellement osciller devant le peintre la ligne des objets et ne laisser entrer que les couleurs dans son regard.

« Mais lorsqu'on examine plus attentivement sa figure, on y distingue bientôt le visible miroitement d'un vigoureux génie. Il y a chez lui cet accent tourmenté, contracté, pareil au sol volcanique, qui est le cachet mis par Dieu sur le front de tous les novateurs.

« Aussi la tête de Delacroix est, à mon avis, très-belle. Il y a par-dessus toutes les lignes du visage, qui s'en vont de ci et de là en trapèze (?), une sorte de vapeur de la pensée qui vous dit aussitôt que là derrière se trouve *quelqu'un...* Sitôt qu'il parle, sa physionomie prend une mobilité, un ondolement, un éclat, qui donnent à tous les plis et à toutes les contractions une beauté ou une éloquence.

« Non pas qu'Eugène Delacroix se laisse aller à aucune exaltation. Ce n'est pas, comme M. Ingres, un perpétuel instrument d'enthousiasme. Il n'a aucune tension au grandiose, au solennel, au majestueux. En voyant le peintre de la *Stratonice*, on croit voir un poème épique¹ enveloppé dans une grande redingote qui tombe jusque sur ses talons. Le jeune chef de l'école romantique n'est rien moins que cela. Je ne sais si des visions de feu lui traversent parfois la tête ; on est tenté de le croire, d'après ses œuvres. Mais

1. Ou comique.

alors il renferme précieusement ses extases en lui-même, il les couve et il les épuise dans la solitude...

« Partout ailleurs que devant sa toile il est vif, spirituel, ronique, brodant sa conversation de traits heureux, fins et mordants. Charmant causeur, légèrement sceptique, comme tout causeur, coudoyant tous les partis avec la même grâce, la même aménité, toutes les écoles avec le même désintéressement et la même clairvoyance. Homme de bon sens avant tout, esprit impitoyable et narquois, ne livrant jamais sa pensée tout entière, mais la montrant par échantillons, la variant et la retirant, sitôt qu'il croit qu'on peut en abuser¹. »

Depuis ce portrait-là, Eugène Delacroix, obsédé par des amis, s'est peint encore deux ou trois fois, une fois notamment qu'il travaillait au *Plafond d'Apollon*. Ce nouveau portrait en profil était, nous dit-on, destiné à M^{me} la baronne de F***².

L'original de celui qui est devant nous, très-beau en quelques parties, a été naguère deverné, reverni et fort gâté, au

1. Lady Eglé Charlemont : *Un chapitre de ses Mémoires* sur Eugène Delacroix. *Revue de Paris*, 20 janvier 1867, pp. 662-680. Étude très-originale et très-piquante.

A. B.

2. Voir pour les portraits de Delacroix le Catalogue de M. Ad. Moreau, *E. Delacroix et son Oeuvre*, livre encore incomplet et fautif, mais très-utile. M. Alfred Robant en complète les recherches et en illustre chaque page de plusieurs vignettes, toutes petites reproductions à la plume des sujets de toutes dimensions du Maître. L'auteur de ce nouveau travail, en un seul volume, a bien voulu nous soumettre ses images, ses compléments et sa table indicative. Sauf quelques erreurs possibles, ce volume est un excellent *Guide* de l'Amateur à travers l'Oeuvre immense, universel d'Eugène Delacroix.

TH. S.

Louvre, dit M. P. Andrieu. Déjà la touche trop libre du Maître en avait faussé le modelé. Les formes, surtout l'épaule et le bras, laissent trop à redire; mais, en somme, c'est bien là Delacroix, dans la trentaine; c'est sa flamme intérieure, ses traits courts, ressentis, son teint sulfureux; c'est tout lui, jusqu'au détail de ce col jugulant, qui lui faisait dire plus tard :

« On a ôté aux soldats le haut col de crin pour une lâche cravate. On a mal fait : ce col-là tenait bien son homme. »

ALFRED BRUYAS.

— 73 —

Petits Souvenirs d'Eugène Delacroix,

OFFERTS A LA GALERIE BRUYAS

PAR M^{lle} J.-B.-B. THÉOPHILE SILVESTRE.

Ce cadre commémoratif contient :

- 1° Une des palettes préférées de Delacroix, déjetée, fendillée, ayant beaucoup servi;
- 2° Un assortiment de ses pinceaux, gros, moyens et petits; les uns pour ses peintures monumentales et ses grands tableaux, les autres pour ses tableaux de chevalet, et un pour ses aquarelles;
- 3° Des crayons Cacheux, qu'il choisissait entre tous

les autres crayons, les trouvant, disait-il, « à la fois tendres et fermes » ;

4° Des porte-plumes, les uns en bois très-léger, les autres en piquants de porc-épic, avec des becs de plume d'oie ; et une plume arabe en roseau, qui lui allait à merveille surtout pour dessiner les animaux, à gros traits souples et émoussés ;

5° Le collier de commandeur de la Légion d'honneur dont Delacroix fut décoré, à l'issue de l'Exposition universelle de Paris, en 1855.

Mais ces insignes honorifiques nous touchent moins que le plus mince de ces ustensiles qui ont fait sa gloire, et que nous conservons ici comme consacrés par le génie et par la main du Maître.

« Puisque je considère, disait Delacroix, l'impression transmise à l'artiste par la nature comme la chose la plus importante à traduire, n'est-il pas nécessaire que celui-ci soit armé à l'avance de tous les moyens de traduction les plus rapides, » c'est-à-dire les plus commodes, et de son choix : crayons, plumes, pinceaux, palettes ?

Et Delacroix ajoutait :

Dans la vue seule de sa palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace.

Delacroix, suivant M. P. Andrieu, son clerc¹, achetait beaucoup de palettes et n'en avait jamais assez. Il préférait celles en bois clair, où les tons paraissent plus ternes qu'ils ne le sont, à celles de bois sombre, où les mêmes tons semblent plus frais et plus intenses que nature. Il lui fallait

1. Son « clerc » : ainsi l'appelait Delacroix, dans sa lettre du 7 mai 1850, au curé de Villeneuve-les-Boulois (Haute-Garonne).

ces palettes en bois clair et légères à la main, en citronnier comme celle-ci ; et il finit par les vouloir en marronnier, bois encore plus léger, *plus demi-teinte* et moins cassant que le citronnier. Ses palettes une fois choisies, il les faisait vernir au copal pour les empêcher ainsi de boire l'huile de ses couleurs. Son fournisseur, un Juif, modèle bien connu et surnommé le Père Palette, lui en assurait le bois bien sec. Quand Delacroix avait une palette excellente en main : « Elle me donne, disait-il, appétit au travail ; les bons outils m'excitent ; » et il ne la voyait pas sans peine goder, se fendiller, dépérir. Il ne voulait pas non plus de palette trop grande : « Avec une palette de moyenne dimension, disait-il, on peut tout peindre. »

Pour les pinceaux, Delacroix les aimait d'un choix très-varié ; et, lorsqu'un pinceau lui allait particulièrement bien, il ne fallait pas s'aviser d'y toucher.

D'habitude il avait :

1° Le gros pinceau en soies de porc pour couvrir, ébaucher sa toile, préalablement frottée d'huile, et qu'il macérait de cette brosse-là très-vigoureusement ;

2° Le pinceau en poils de martre, qu'il trempait dans la couleur plus liquide, et pour modeler plus finement ;

3° Le pinceau à aquarelle, au canon de plume de cygne ;

4° Le pinceau en poils de *petit-gris* ;

Et il se livrait, avec ces deux pinceaux, *martre et petit-gris*, à toute l'audace et à toute la liberté de sa touche. Pour l'aisance, l'ampleur, la suavité ; pour le glissant, le sinueux et le délié, ce pinceau de *petit-gris* faisait merveille, tantôt dans les nez, tantôt dans les yeux et les bouches, en toutes les délicatesses, en toutes les subtilités, en

toutes les audaces. Aussi fine que possible, au point de départ, la touche du *petit-gris* s'enfle, s'élargit, s'écrase à volonté jusqu'à l'autre extrémité de la même menée. C'est le plus souple et le plus cursif des pinceaux : « Pour moi, c'est une plume, disait Delacroix; avec lui, je suis libre: je ne peins plus, j'écris. »

ALFRED BRUYAS.

PALETTES DE DELACROIX

OU SES COMBINAISONS DE COULEURS.

Aux explications suivantes (I-IX) des diverses palettes ou combinaisons chromatiques de Delacroix, nous joignons quatre planches chromolithographiées, *fac-simile* de cinq palettes d'Eugène Delacroix lui-même, chargées et chiffrées par M. P. Andrieu (*Planches* Æ, B, C, D). Chacune de ces combinaisons de couleurs répond à chacune des phases principales de l'Œuvre du Maître, et — sauf quelques inévitables altérations du temps — se trouve dans chacune des peintures capitales qui, d'un bout à l'autre de la carrière de l'artiste, fait date, et date glorieuse : *Dante et Virgile* (1822), *Massacre de Scio* (1824), *Mort de Sardanapale* (1827); Autres tableaux, de 1829 à 1835; Peintures décoratives de la Chambre des députés (1837-38), du Luxembourg (1845), du Louvre (1849), de l'Hôtel de ville (1853) et de l'église Saint-Sulpice (1858-1861). Ces gammes « immortelles et immortalisées », dont les

tons tour à tour subtils, délicats, puissants, suaves ou terribles, correspondent si bien à tous les aspects du monde extérieur, à toutes les affections de l'âme et à tous les rêves de l'imagination, Delacroix les fit par taches de couleurs à l'huile, sur de grandes feuilles de papier; et c'est M. P. Andrieu, qui en a fait, à l'huile aussi, ces reproductions approximatives, particulièrement intéressantes pour les artistes exécutants.

On voudra bien seulement tenir compte de l'impossibilité matérielle pour la Chromolithographie d'égaliser par ses tons mats et minces l'éclat vibrant, la transparence subtile et la variété saillante des tons de la Peinture à l'huile.

Que sont, au reste, tous les procédés sans le génie?

A. B.

I.

PALETTE CHEZ GUÉRIN.

(1815-1822)

A l'atelier de Guérin, M. Delacroix ne fut pas longtemps sans s'apercevoir que la « palette de l'école » ne lui suffisait pas : en peignant *Dante et Virgile*, le premier tableau qui le révéla, il se sentit, dit-il, fort embarrassé pour rendre en toute vérité naturelle « les gouttes d'eau qui découlent des figures nues et renversées ». Ces gouttes d'eau le firent chercher. Le souvenir des Sirènes de Rubens, dans le *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, et l'étude des

dégradations de l'arc-en-ciel, cette palette de la création, lui firent trouver l'effet vivant de ses gouttes d'eau. Ce fut là son point de départ. Il s'en tint, dès lors, à la plus subtile reproduction des couleurs du prisme, évitant d'ailleurs autant que possible l'emploi du blanc et du noir, mais les suppléant par une substance laiteuse et jaunâtre, le *massicot*. L'emploi du massicot dans le tableau *Dante et Virgile* est assez sensible, particulièrement dans le corps de l'homme renversé et les bras étendus. M. Delacroix, quoique plein de respect pour le naturel, craignait beaucoup pour son tableau l'imitation du modèle vivant. « Le modèle vivant, disait-il, nous vulgarise et nous assoupit. » On voit bien qu'il en copia plutôt encore la couleur que la forme, craignant toujours de compromettre à la fois la vérité naturelle et ses propres partis-pris. « Suisse, disait-il encore, a posé seul pour tous les personnages du tableau, sauf toutefois pour le Caron. Ce Caron, je l'ai fait d'après le torse antique¹. »

« J'aurais pu dessiner maints détails beaucoup mieux que je ne l'avais fait, me disait-on ; mais j'étais là-dessus sans remords, ayant produit en somme l'effet que je voulais produire. Au lieu de raisonner, je suivais mon instinct. En même temps que *Dante et Virgile*, j'avais fait un *Don Quichotte*. Celui-là, je l'avoue, je l'avais peint avec la raison ; mais je n'aime pas la peinture raisonnable. Il faut, je le vois, que mon esprit brouillon s'agite, fasse et défasse, essaye sa manière avant d'arriver au but dont le besoin me

1. Et avec d'étranges déviations de forme, il faut bien le dire.

travaille... Recueille-toi profondément devant ta peinture, me disais-je, et ne pense qu'à Dante¹. »

Dante et Virgile, fort détérioré en 1857, était tout craquelures ; une couture traversait les figures d'en bas, notamment la femme qui rappelle sensiblement la *Nuit* de Michel-Ange. C'était une restauration délicate et difficile à faire. Soit que M. Delacroix fût trop absorbé pour le moment, soit qu'il ne voulût pas se donner le souci de réparer les dégâts de son tableau, il me confia le soin de le faire à sa place.

II.

PALETTE POUR LE MASSACRE DE SCIO.

(1824)

« Je n'ai pas entrepris de travail, disait M. Delacroix, qui, en un moment donné, ne m'ait semblé désespéré. » Le Maître était en effet si vif, si impressionnable et si superstitieux ! « Quand je pense, poursuivait-il, à combien peu il a tenu que le *Massacre de Scio* n'ait été un tableau gris et terne, au lieu de ce qu'il est ! » Très-frappé au Salon de 1824 par les paysages de Constable, M. Delacroix s'était mis à repeindre de pied en cap, sous cette impression, son *Massacre de Scio*, quinze jours avant de l'exposer. Le comte de Forbin lui avait permis cette reprise dans la salle des Antiques du

1. Extrait inédit des *Agenda* et autres manuscrits d'Eugène Delacroix.

Louvre. « Ah! dit-il, je m'en donnai là, toute cette quinzaine, employant les couleurs les plus vives et me rappelant mon point de départ, c'est-à-dire ces gouttes d'eau tant cherchées pour *Dante et Virgile!* »

« Je n'étais pas riche, reprit M. Delacroix, et je n'avais employé que des couleurs de qualité commune; aussi ai-je plus tard revu avec peine que plusieurs d'entre elles ont disparu, les laques par exemple. Les bleus ont tourné au vert. Il n'y a que les couleurs *mars* et le jaune indien qui se soient bien comportées. » Le Maître, averti pour l'avenir par ce mécompte, éprouva, dès lors, ses couleurs en les exposant au soleil; et, comme très-peu d'entre elles conservèrent ainsi leur ton primitif, il conclut qu'il fallait d'abord les employer toutes de la meilleure qualité et les combiner de telle façon que, si leur altération est inévitable, elle soit en quelque sorte générale, au lieu de rester partielle dans le tableau. Les seuls bleus immuables de Le Sueur ont désaccordé ses peintures.

Delacroix, qui aimait à varier les tons à l'infini, disait: « Une porte nouvellement peinte ne doit même pas sentir dans un tableau la plate monotonie que vient de lui donner le peintre en bâtiments, car l'interposition de l'air y provoque un scintillement de lumière d'une infinie variété; et Constable avait bien raison de soutenir que la supériorité du vert dans ses prairies vient de ce que ce vert même est le composé d'une multitude de verts différents. Ce que Constable dit de ses prairies s'applique à tout. »

On sait à quel point, et malgré le succès qu'il obtint, le *Massacre de Scio* fut contesté. Delacroix avait eu beaucoup à lutter à ce sujet, même avec ses meilleurs amis. Voici ce

qu'il nota lui-même le 25 janvier 1823, pendant qu'il y travaillait :

« J'ai reçu (aujourd'hui que j'ai commencé la femme traînée par le cheval) Riesner, Hugues, Rouget, Édouard et Pierret. Jugez comme ils ont traité *ma* pauvre ouvrage, qu'ils ont vu justement dans le moment du tripotage où moi seul je peux augurer quelque chose. Comment! disais-je à Édouard, il faut que je lutte contre la Fortune et contre la paresse qui m'est naturelle; il faut qu'avec de l'enthousiasme je gagne du pain; et des b..... comme ceux-là viendront, jusque dans ma tanière, glacer mes inspirations dans leur germe et me mesurer avec leurs lunettes, eux qui ne voudraient pas être Rubens! Par un bonheur dont je te rends grâce, ciel propice! tu me donnes dans ma misère le sang-froid nécessaire pour tenir à une distance respectueuse les scrupules que leur sottise observation faisait souvent naître en moi! Pierret même m'a fait quelques observations qui ne m'ont point touché parce que je sais ce qu'il y a à faire; Hugues n'était pas si difficile que ces messieurs. A leur départ, j'ai soulagé mon cœur par une bordée d'imprécations à la médiocrité, et puis, je suis rentré sous mon manteau... »

« Mon tableau acquiert une torsion, un mouvement énergique qu'il faut absolument compléter. Il y faut ce bon noir, cette heureuse saleté et ces membres comme je sais et comme peu en cherchent... »

« Que je voudrais être poète! Mais au moins produis avec ta peinture : Fais-la naïve et osée!...¹ »

1. Extrait inédit des *Agenda* et autres manuscrits d'Eugène Delacroix.

III.

PALETTE POUR LA MORT DE SARDANAPALE.

(1827)

Ce fut en peignant le *Sardanapale* que Delacroix fit le plus d'efforts pour arriver à l'éclat et à la variété de la couleur. Il aimait, dès lors, et il a toujours aimé la manière des maîtres décorateurs; et l'avantage de pouvoir user de toutes les couleurs le charmait. Aussi a-t-il toujours cherché tous les moyens d'allier à souhait la peinture en détrempe à la peinture à l'huile. Il regrettait encore, vers la fin de sa vie, de n'avoir pas encore réalisé ce moyen, à ses yeux infailible, d'assurer en même temps à sa peinture les tons de la détrempe et du pastel.

C'était tenter presque l'impossible, car la peinture à l'huile rembrunit beaucoup cette blonde préparation à la détrempe. La combinaison des tons de la *Mort de Sardanapale* fut une des plus sérieuses combinaisons de couleurs de Delacroix. Son tableau une fois ébauché à la détrempe, le Maître fit une suite d'études partielles au pastel, d'après nature. Le pastel étant comme une autre détrempe pour la blondeur et la fraîcheur de la coloration, il se trouvait ainsi prémuni par ses pastels, et à mesure que le tableau avançait, contre les fâcheux changements que la peinture à l'huile pouvait faire subir à sa détrempe. Il se préoccupait beaucoup, ai-je déjà dit, des peintres décorateurs de théâtres, particulièrement de Cicéri; et la multiplicité des

tons du pastel l'habituaient à la même variété de tons dans la peinture à l'huile.

Ces procédés, Delacroix les avait indiqués, non pas précisément d'après son grand tableau original, exposé au Salon de 1827, mais d'après une petite répétition, faite bien plus tard. Cette petite répétition, ainsi qu'une suite d'études à l'huile et de même dimension que les figures du tableau primitif de *Sardanapale*, Delacroix les avait faites pour lui-même, avant de les céder en 1847, à M. Wilson. Ce tableau, son enfant malheureux et gâté, qui lui a donné tant de difficultés et de tourments, causé tant d'injures et rapporté si peu d'argent, M. Delacroix ne put se résoudre à s'en séparer qu'après en avoir gardé tous les éléments possibles et bien laborieux de souvenir¹. Il croyait l'avoir peint dans les meilleures conditions imaginables de conservation; mais l'action des couleurs à l'huile sur l'ébauche en détrempe et l'humidité du lieu où M. Wilson l'avait placé dans son château de la Brie, le détériorèrent gravement. Outre ses innombrables craquelures, il avait deux coutures, pourries par endroits, à une largeur de quatre centimètres, coupant ainsi en deux la tête du cheval qui renifle et tire au renard au pied du bûcher, le nègre qui l'immole, la main de l'autre esclave qui se poignarde et les deux femmes du premier plan: l'une, aussi poignardée par un esclave, et l'autre qui va l'être.

1. Voir pour l'historique de ce tableau, d'orangeuse mémoire: Eugène Delacroix, *sa Vie et ses OEuvres*, auteur anonyme (M. A. Piron), p. 67, et, pour le *Massacre de Scio*, les pages 68-73.

Voir aussi l'Introduction du Catalogue de la vente Wilson, 21 mars 1873, par Théophile Silvestre.

L'effet du dessous, l'état des glacis et les repeints rendaient ce tableau pitoyable; et, chose à remarquer, le *vert de Chelles*, employé pour trois draperies et mis en frottis sur un ton *bleu de Prusse* et *blanc*, restait presque intact, n'ayant seulement qu'un peu noirci. Ce fut encore à moi qu'incomba la tâche de cette difficile et scabreuse restauration. Le Maître vint me voir souvent à l'œuvre pour me faire ses remarques et ses recommandations.

IV.

DEUX PALETTES POUR DIVERS TABLEAUX

DE 1829 A 1835

Reproduites par la Planche E.

L'insuccès violent du *Sardanapale* en 1827, suivi pour le Maître d'une douzaine d'années de mise à l'index, ne l'empêcha pas de faire, presque coup sur coup, outre ses beaux tableaux d'Afrique, la *Bataille de Nancy*, la *Barricade*, le *Navfrage de Don Juan*, le *Prisonnier de Chillon*, la *Mort de l'Évêque de Liège*¹, *Hamlet* et les *Fossoyeurs*. Voyez ici, dans la planche chromolithographique A, les échantillons de palette, faits et notés par Delacroix de 1829 à 1835. Ce sont les seuls renseignements certains que nous ayons sur ses combinaisons, durant cette période.

1. « Dans la pensée de Delacroix, *l'Évêque de Liège* devait être vu à la lumière, éclairé par un réflecteur, » dit M. Frédéric Villot, le mieux renseigné des contemporains sur les moyens d'exécution de Delacroix, à toutes les époques de sa vie.

Th. S.



PALETTES DE DELACROIX.

COULEURS PRIMITIVES.

1. Blanc — 2. Jaune de Naples — 3. Ocre jaune — 4. Jaune Mars.
5. Ocre de ru — 6. Laque jaune — 7. Rouge de Venise — 8. Brun rouge.
9. Terre de Sienna brûlée — 10. Terre de Cassel — 11. Bleu de Prusse
12. Noir de pêche — 13. Terre de Sienna naturelle — 14. Terre d'ombre naturelle
15. Brun Van Dyck — 16. Jaune indien — 17. Outremer — 18. Brun Mars
19. Laque rouge.

COULEURS PRIMITIVES.

1. Garance — 2. Blanc — 3. Jaune de Naples — 4. Ocre jaune — 5. Jaune Mars.
6. Ocre de ru — 7. Terre de Sienna naturelle — 8. Rouge de Venise
9. Brun rouge — 10. Sienna brûlée — 11. Terre de Cassel — 12. Noir
de pêche — 13. Terre d'ombre — 14. Bleu de Prusse — 15. Brun Mars.
16. Jaune indien — 17. Laque rouge — 18. Outremer — 19. Cobalt — 20. Vert
émeraude — 21. Laque brûlée.

Imp Lemercier & C^o Paris.

V.

PALETTE POUR LES PEINTURES DU SALON DU ROI

AU PALAIS BOURBON.

(1837-1838)

Delacroix mêla de la cire vierge à ses couleurs à l'huile pour obtenir ainsi ce ton général mat, approximant l'effet de la détrempe, et grand préservatif de l'humidité particulière aux monuments.

Soit dit ici sans anticipation, on retrouve dans presque toutes les autres peintures décoratives du Maître ce mélange de la cire vierge aux couleurs. Ce procédé le mena, sur la fin de sa carrière, à la combinaison d'une palette ayant pour but ce qu'il appelait « la localité des peintres décorateurs ». Trouver ce ton local fut son grand souci. De là ses indications d'une foule de demi-teintes, n'attendant chacune que sa lumière et son ombre; de là aussi tous les objets s'enlevant en brun, et ce contour large de deux centimètres pour lier les parties.

Ces peintures du Salon du Roi, si différentes de tout ce que Delacroix avait fait jusque-là, nous font vivement reconnaître sa proche parenté de génie avec Paul Véronèse. Il arriva maintes fois au Maître de dire : « Je crois que notre ami Véronèse ne serait pas trop mécontent de ce morceau-ci, et peut-être encore de ce morceau-là. »

Jusqu'à la *Médée* (1838), l'influence de la cire vierge, mêlée à l'huile, ne se fait guère sentir dans aucune des

peintures de Delacroix; mais, dans la *Bataille de Taillebourg* (1839), dans la *Justice de Trajan* (1840), surtout dans l'*Entrée des Croisés à Constantinople* (1841), l'harmonie de sa palette est de plus en plus fraîche et blonde. Au lieu de l'effet d'un vernis visqueux, où l'essence de térébenthine est trop sensible, on voit partout le plus beau ton local et le plus magique effet de plein air.

Les laques-Robert lui fournirent des tons de chair, qu'il rendait autrefois par des bruns-rouges. Il fut aidé, pour les architectures des *Croisés à Constantinople*, par M. Boulanger, élève de Cicéri; et il appliqua même, dès lors, aux figures tels moyens dont le décorateur se servait pour les ornements et les accessoires¹.

1. Exemple des préoccupations décoratives de Delacroix, quand il allait au théâtre :

« Vu les *Puritains*... Le clair de lune de la fin est magnifique comme tous ceux que fait le décorateur, au théâtre. Ce sont des teintes très-simples, je pense, de noir, de bleu et peut-être de terre d'ombre, seulement bien entendues de plans... La terrasse qui figure le dessus des remparts, ton très-simple avec rehauts très-vifs de blanc figurant les intervalles du mortier dans les pierres. La détrempe prête admirablement à cette simplicité d'effet, les teintes ne se mêlant pas comme dans l'huile. Sur le ciel très-simplement peint, il y a plusieurs tours ou bâtiments crénelés, se détachant les uns sur les autres par la seule intensité du ton, les reflets bien marqués; et il suffit de quelques touches de blanc, à peine modifié, pour les clairs. »

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

VI.

PALETTE POUR LES PEINTURES
DE LA BIBLIOTHÈQUE DU LUXEMBOURG.

(1845)

Pour la décoration de cette Bibliothèque, Delacroix se servait de la palette, dite « de Van Dyck », dont M^{me} la baronne de Meyendorff lui avait donné la recette, et qui consistait à mêler du blanc à ces neuf couleurs usitées du Maître flamand :

1. Jaune de Naples. — 2. Ocre jaune. — 3. Vermillon.
- 4. Outremer. — 5. Vert Titien. — 6. Terre de Sienne naturelle. — 7. Noir de Liège. — 8. Laque rouge. — 9. Brun Van Dyck.

Mes premiers rapports avec M. Delacroix datent de 1845. Dès mon arrivée à Paris, je m'étais passionné pour sa peinture. Je me présentai chez lui, 58, rue Notre-Dame-de-Lorette, où il venait de s'installer. J'avais eu déjà l'honneur de le voir une première fois dans son précédent atelier, rue des Marais-Saint-Germain. Le surlendemain, il me fit travailler à deux de ses pendentifs de la Bibliothèque des députés : *Adam et Ève* et *Démosthène haranguant la mer*. Pour corriger mon travail, il se servit de ma propre palette, chargée à la Van Dyck.

VII.

PALETTE POUR LE PLAFOND D'APOLLON, AU LOUVRE.

(1849-51)

Reproduite par la planche B.

Delacroix fit, au Louvre, de grands efforts pour rivaliser dans son *Plafond d'Apollon* les belles sculptures exécutées, là même, sur les dessins de Le Brun. Après avoir travaillé six mois à son esquisse, le Maître me dit : « Je suis prêt; voilà ce qu'il faut reproduire en grand. » Pour me pénétrer de sa pensée, il me fit d'abord copier, calquer tous les dessins qu'il avait faits, puis étudier les moyens de réaliser en grande dimension l'équivalent (forme et couleur) de son esquisse même.

Le Maître me laissa commencer à peu près seul l'ébauche, après m'avoir encouragé et corrigé pour le dessin; mais des velléités de peindre le prenaient déjà, par moments, et il le faisait avec ces trois tons : *blanc*, *terre d'ombre* et *momie*, qui lui suffisaient pour modeler; mais, presque aussitôt s'arrêtant, le Maître me disait :

« Il faut être patient; je vais vous laisser faire d'abord ce que Titien appelait *le lit de la couleur*. »

Dès que l'ébauche du *Plafond d'Apollon* fut faite, le Maître se mit à combiner sa palette avec une très-grande application, raisonnant à fond sur la propriété du moindre ton, sur l'impression à laquelle il répondait et sur l'effet qu'il en voulait tirer, selon son humeur et ses désirs. Il jugeait

tels tons particulièrement heureux pour les glaciis transparents, tels autres pour les glaciis opaques. Il ne trouva, par exemple, rien de mieux, pour rendre l'aspect cadavérique des hommes accrochés à la montagne, que la *terre verte naturelle* et la *terre verte brûlée*. Ces figures, avant d'être vêtues de draperies, étaient vraiment d'un effet michelangeesque, mais prenant trop sur l'intérêt général du sujet. Il fallut les sacrifier.

Pour la femme dans l'eau, d'un très-bel aspect, nous employâmes la *terre de Cassel* et le *blanc*, dans l'ombre, et l'*ocre jaune* et le *blanc*, dans la lumière. Après avoir tout essayé en vain pour la *Minerve* drapée, il y eut à la modeler avec du *bleu de Prusse* et du *blanc*, à mettre comme lumières du *chrome clair*, et à glacer le tout avec *laque* et *cobalt*, etc., etc.

Chaque partie du *Plafond d'Apollon*, — s'il n'était abusif d'insister sur les moyens pratiques de l'art, — aurait ici sa palette analytique et sa minutieuse histoire¹. Qu'il nous suffise, en somme, de rappeler quelques particularités :

Pour M. Delacroix, rien n'était assez intense et assez brillant. Son harmonie est le merveilleux mélange de tous les tons, tenus tous au plus clair des tons correspondants de l'arc-en-ciel. C'est la couleur de la nature, poussée à la magie poétique. Le Maître, irrité surtout qu'il était alors d'avoir

1. Voir, au reste, le Catalogue de la vente du cabinet de M. F. V. (Frédéric Villot), 11 février 1865. L'introduction, les notes et les commentaires de ce Catalogue sont d'excellents renseignements *de visu et de auditu*, pris au jour le jour, pendant trente-cinq ans, sur les divers procédés d'Eugène Delacroix et les diverses phases de son *exécution*.

été refusé comme candidat à l'Académie des Beaux-Arts, et en même temps enflammé par la belle et heureuse tournure que prenait son Plafond, disait :

« Allons! courage! il faut écraser les serpents!¹ »

VIII.

PALETTE POUR LE SALON DE LA PAIX

A L'HÔTEL DE VILLE.

(1853)

Reproduite par la planche C.

Le Plafond d'Apollon est peint à l'huile, sans mélange de cire vierge, et verni. Pour le Plafond de la Paix, la cire vierge fut reprise. Cette suite de travaux d'*Hercule vainqueur et pacificateur* (sujets des caissons et des dessus-de-porte), prêtant beaucoup à la convention, « soyons bien pénétrés disait le Maître, du caractère allégorique. Il faudrait peindre cela à la Véronèse : figures brunes sur fond clair ». Nous avons vu, en 1836-37, Delacroix obsédé par Véronèse, au Salon du Roi. Cette obsession de Véronèse le reprend au Salon de la Paix, en 1853, à seize ans de distance. Aussi la palette de Delacroix fut ici très-montée pour les chairs.

1. Aujourd'hui, la plupart de ceux qui lui contestaient sa gloire au début rendent pleine justice à ses dernières peintures monumentales, et, comme de raison, les plus compétents sont ceux qui, de meilleur cœur et de meilleure grâce, le proclament vainqueur de tous les obstacles, comme son Apollon sur le char fulgurant de l'Allégorie.

GEORGE SAND.

Lettre à M. Théophile Silvestre, 5 janvier 1853.

Il s'était épris d'un amour extrême pour les vigueurs. En faisant ces peintures du *Salon de la Paix*, pour être vues — le Salon tout illuminé ou par un jour très-lumineux — il manqua d'abord son effet : aussi fut-il obligé de revenir sur cette méprise, de repeindre bien des parties de son ouvrage, et de changer le fond des huit grandes figures de huit pieds chacune, qui occupent les huit caissons.

Delacroix fut tellement affecté d'un tel mécompte qu'il partit pour Champrosay, me laissant le soin de faire couvrir ses travaux d'étoffes tendues, jusqu'après une fête qui allait avoir lieu, ne voulant pas laisser ces peintures exposées en tel état à la Critique. Ces travaux furent repris après ladite fête; et, dès lors, le Maître, modifiant sur place sa palette, corrigea son effet. La planche chromolithographiée C ne représente que la palette employée, dès le début de l'ouvrage. Ces peintures décoratives de l'Hôtel de ville ayant été brûlées par la Commune, je n'en ai pu reproduire que la palette primitivement essayée.

IX.

PALETTE POUR LES PEINTURES DE LA CHAPELLE DES SS.-ANGES

A SAINT-SULPICE.

(1855-1861)

Reproduite par la planche D.

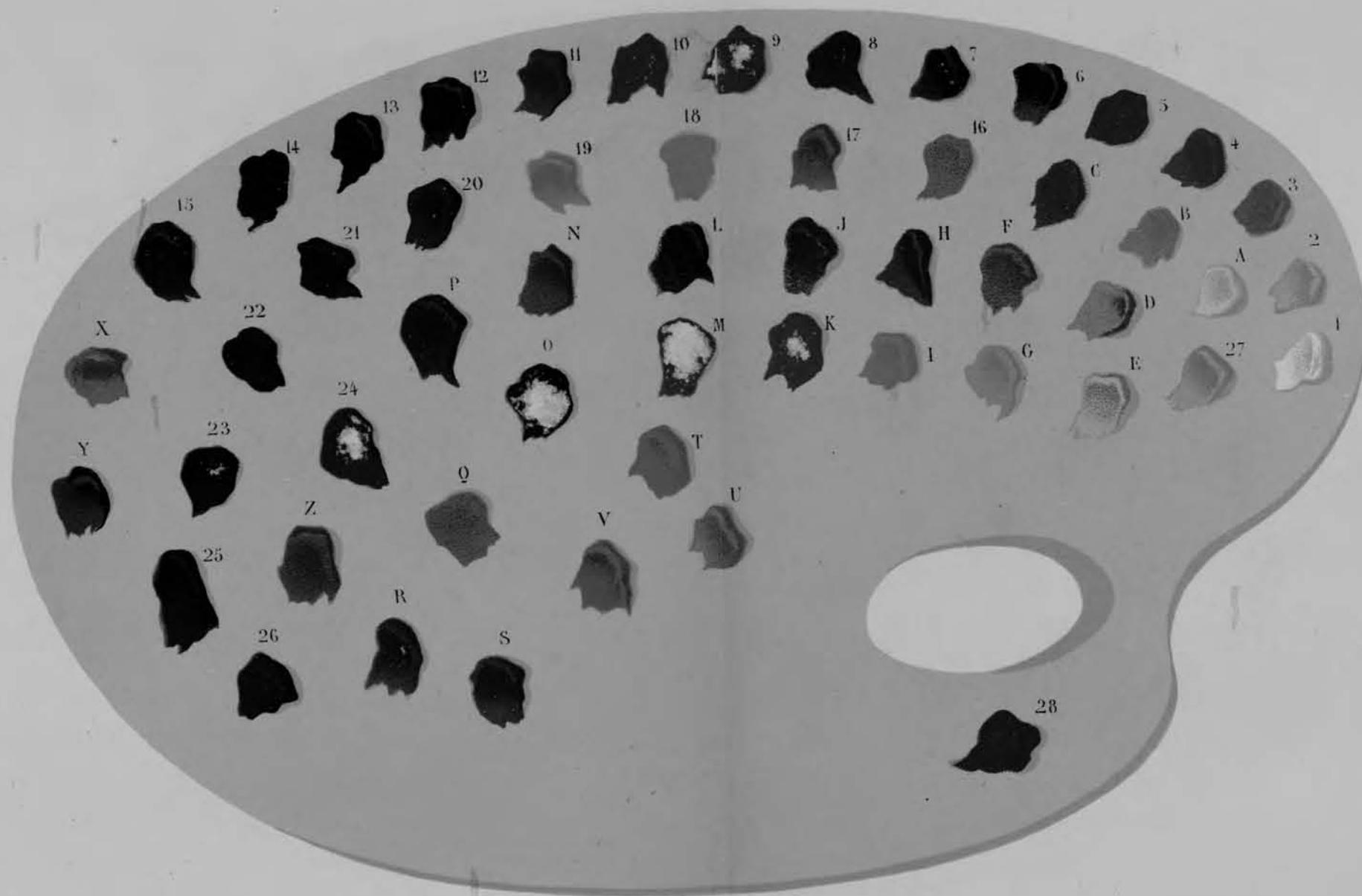
La crainte d'un effet d'ensemble trop sombre pour la Chapelle des Saints-Anges, comme il était arrivé au Salon de la Paix, fit prendre cette fois au Maître d'extrêmes pré-

cautions : une palette fut par lui très-soigneusement combinée et resta la même, du commencement à la fin de l'exécution de l'ouvrage; c'est-à-dire telle que vous la voyez ici, reproduite par la planche chromolithographique D.

Cette palette pour l'*Héliodore chassé du Temple* et la *Lutte de Jacob avec l'Ange* est la dernière de Delacroix; elle lui a servi jusqu'à sa mort. On la reconnaît dans ses grandes esquisses *Les Quatre Saisons*, restées des ébauches, et dans la *Surprise du camp des Turcs par Botzaris*.

Dans la combinaison de cette dernière palette, Delacroix avait pour but de tirer du mélange des couleurs voisines des tons neutres sur lesquels les couleurs les plus vives viennent s'harmonier. Il faisait toujours contraster sa lumière et son ombre, sa demi-teinte et son reflet. Exemple : ombre violette; clair jaune; ton local rouge, demi-teinte bleu-grise; se guidant sur le ton local, placé entre la demi-teinte et le clair; ton local qui, s'il n'était juste, désaccorderait tout le reste. Ainsi faisait Paul Véronèse, ne donnant aux objets que fort peu de leur couleur réelle. La lumière, la demi-teinte, l'ombre et le reflet modifient presque toutes choses. Et il faut être subtil. « Ah! disait le Maître, cela valait bien la peine d'être cherché! »

P. ANDRIEU.



PALETTES DE DELACROIX.

Imp. Lemercier & C^{ie} Paris.

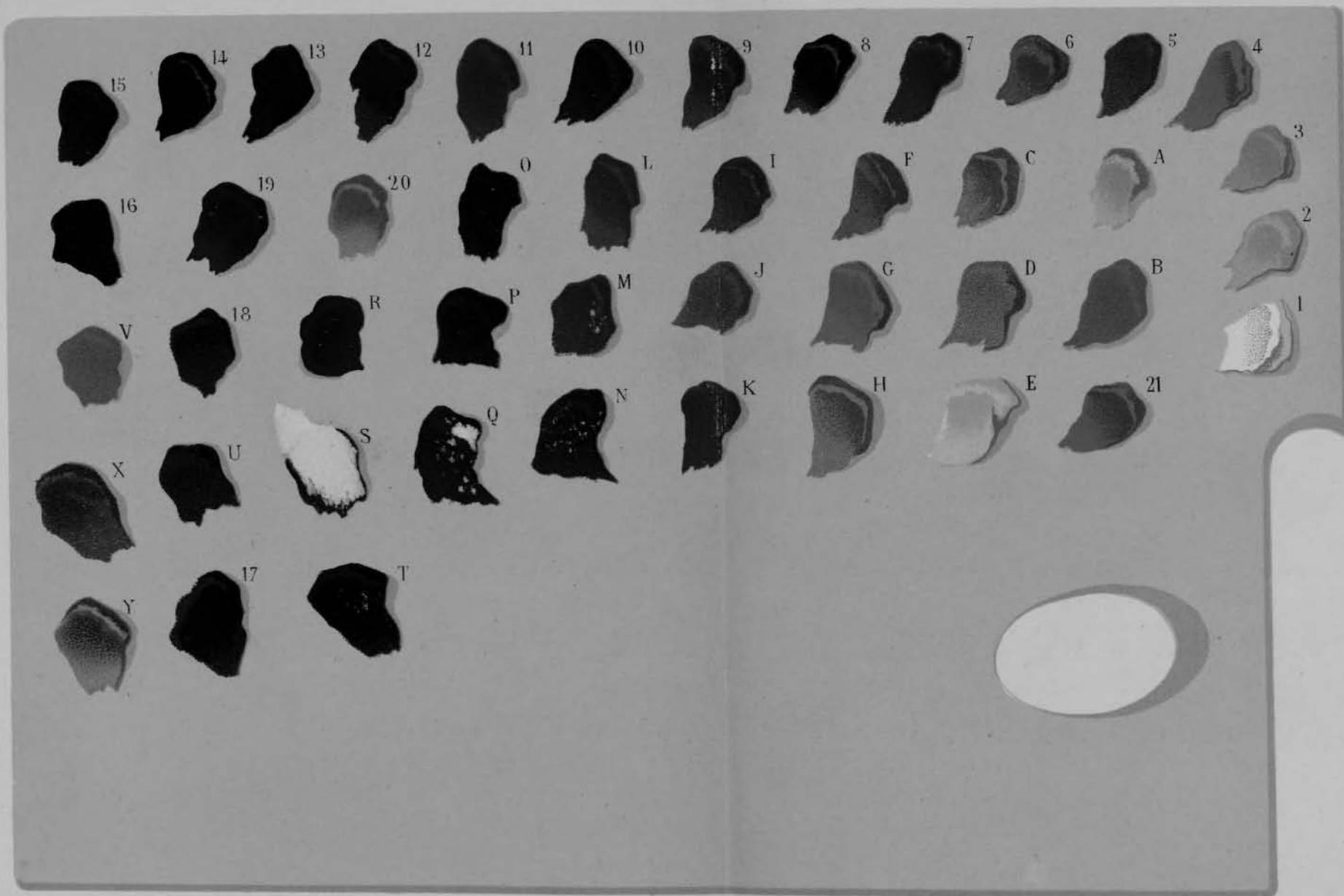
COULEURS PRIMITIVES.

1. Blanc. 2. Jaune de Naples. 3. Ocre jaune. 4. Vermillon. 5. Rouge de Venise. 6. Cobalt. 7. Vert émeraude. 8. Terre verte. 9. Terre verte brûlée. 10. Terre de Sienna naturelle. 11. Terre de Sienna brûlée. 12. Terre de Cassel. 13. Noir d'Ivoire. 14. Bleu de Prusse. 15. Momié. 16. Cadmium. 17. Jaune indien. 18. Jaune de chrome clair. 19. Laque jaune de Gaudé. 20. Laque rouge. 21. Brun de Florence. 22. Laque brûlée. 23. Laque jaune de Rome. 24. Terre d'ombre nat^{lle}. 25. Cendre d'Outremer. 26. Terre d'ombre brûlée. 27. Jaune d'Antimoine. 28. Jaune Mars.

COULEURS COMPOSÉES.

A. Jaune de Naples et Blanc. B. Ocre jaune et Blanc. C. Brun, Rouge et Blanc. D. Cobalt, Laque rouge, Vermillon et Blanc. E. Terre de Cassel et Blanc. F. Cadmium, Vermillon et Blanc. G. Bleu de Prusse et Blanc. H. Vert émeraude, Terre verte et Blanc. I. Laque, Vermillon et Blanc. J. Laque rouge, Cobalt, Vermillon et Blanc. K. Vermillon, Laque jaune et Cadmium. L. Bleu de Prusse, Laque rouge et Blanc. M. Cadmium et Terre verte. N. Ocre jaune, Terre verte et Vermillon.

O. Terre d'ombre naturelle, Bleu de Prusse et Blanc. P. Sienna naturelle, Sienna brûlée et Brun rouge. Q. Vermillon, Cadmium et Blanc. R. Vert émeraude, Terre verte et Blanc. S. Laque Vermillon, Cobalt, Bleu de Prusse et Blanc. T. Cadmium clair, Vermillon et Blanc. U. Laque, Cobalt, Vermillon et Blanc. V. Vert émeraude et Blanc. X. Terre de Cassel et Blanc. Y. Noir de pêche et Blanc. Z. Ombre naturelle et Blanc.



PALETTES DE DELACROIX.

Imp. Lemercier & C^{ie} Paris.

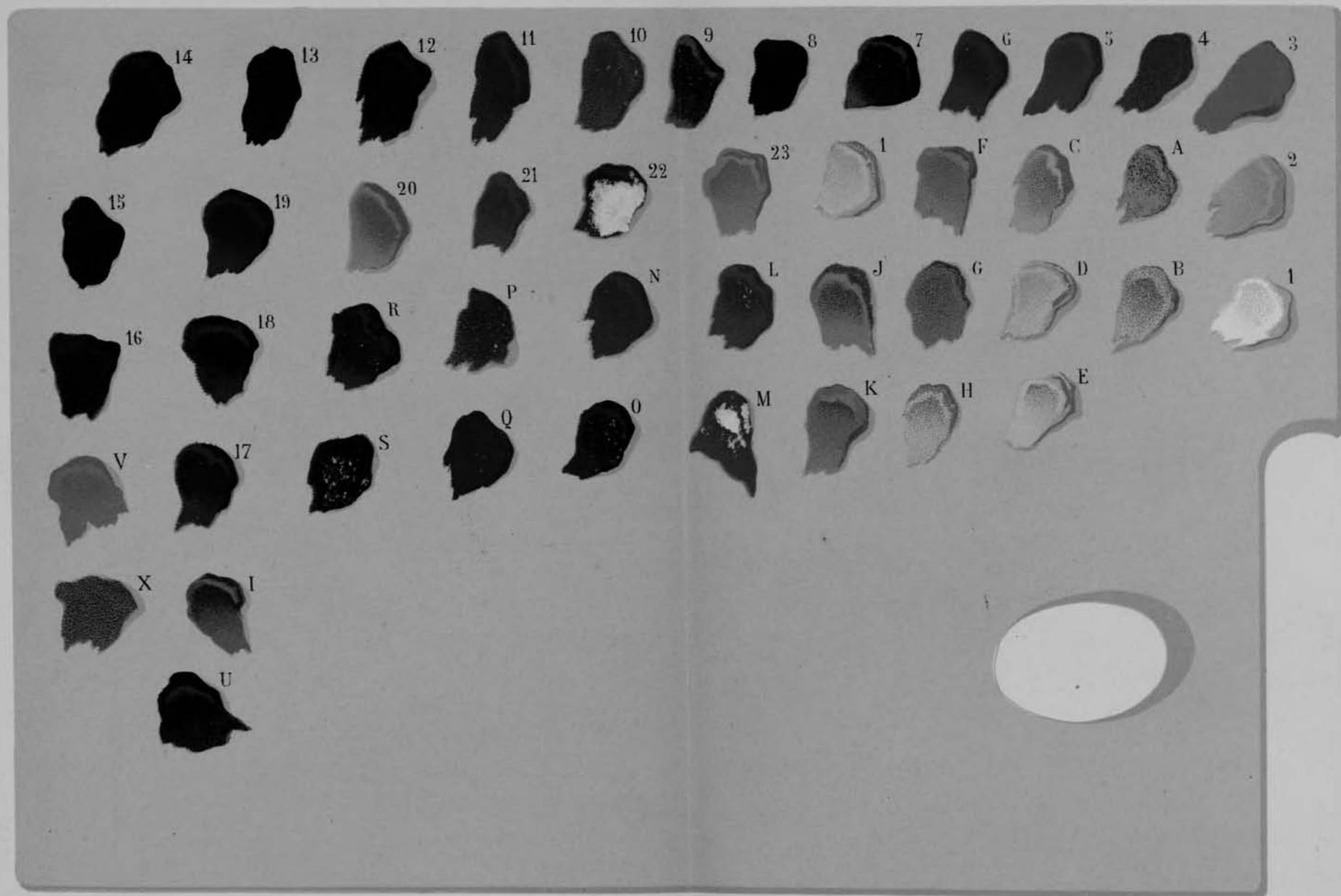
COULEURS PRIMITIVES.

1. Blanc. — 2. Jaune de Naples. — 3. Jaune de zinc.
 4. Ocre jaune. — 5. Ocre de Ru. — 6. Vermillon. — 7. Rouge de Venise. — 8. Cobalt. — 9. Vert émeraude. — 10. Laque brûlée.
 11. Sienne naturelle. — 12. Sienne brûlée. — 13. Terre de Cassel
 14. Noir de Pêche. — 15. Terre d'ombre naturelle. — 16. Bleu de Prusse. — 17. Momie. — 18. Brun de Florence. — 19. Laque rouge de Rome. — 20. Laque jaune de Gaude. — 21. Jaune indien.

COULEURS COMPOSÉES.

A. Terre de Cassel et Blanc. — B. Terre d'ombre naturelle et Blanc. — C. Cobalt Laque rouge et Blanc. — D. Cadmium et Blanc
 E. Jaune de Naples et Blanc. — F. Vermillon et Blanc. — G. Bleu de Prusse ombre naturelle Blanc. — H. Laque rouge et Blanc
 I. Jaune de zinc Vert émeraude. — J. Ocre jaune et Blanc
 K. Ocre de ru Vermillon. — L. Cadmium, Vermillon, Laque, Jaune de Gaude. — M. Rouge de Venise et Blanc.

N. Brun de Florence et Blanc. — O. Bleu de Prusse Laque rouge, Blanc. — P. Noir de Pêche et Blanc. — Q. Sienne naturelle Sienne brûlée. — R. Vermillon Laque rouge
 S. Sienne naturelle Vert émeraude. — T. Ombre naturelle Bleu de Prusse Blanc. — U. Terre de Cassel Blanc
 V. Momie Blanc. — X. Bleu de Prusse Blanc. — Y. Bleu de Prusse et Blanc.



PALETTES DE DELACROIX.

Imp. Lemercier & C^{ie} Paris.

COULEURS PRIMITIVES.

1 Blanc. 2. Jaune de Naples. 3. Ocre jaune. 4. Ocre de ru.
5. Vermillon. 6. Brun rouge. 7. Cobalt. 8. Laque brûlée.
9. Vert émeraude. 10. Sienne naturelle. 11. Sienne brûlée.
12. Terre de Cassel. 13. Noir d'ivoire. 14. Terre d'ombre naturelle.
15. Bleu de Prusse. 16. Terre d'ombre brûlée. 17. Momie
18. Laque brun foncé. 19. Laque rouge. 20. Laque jaune de
Gaude. 21. Cadmium. 22. Terre verte. 23. Jaune de zinc.

COULEURS COMPOSEES.

A. Laque rouge et Blanc. B. Cadmium et Blanc. C. Bleu
de Prusse et Blanc. D. Laque jaune de Gaude et Blanc. E. Jaune
de Naples et Blanc. F. Vermillon et Blanc. G. Ocre jaune et
Blanc. H. Laque brûlée et Blanc. I. Momie et Blanc. J. Brun
rouge et Blanc. K. Vert émeraude et Blanc. L. Vermillon
Cadmium et Blanc. M. Vermillon Cadmium Laque
jaune de Gaude. N. Cobalt Vermillon et Blanc.

O. Laque rouge Bleu de Prusse et Blanc. P. Sienne
naturelle et Vert émeraude. Q. Laque rouge Vermillon
R. Sienne naturelle Sienne brûlée Brun rouge
S. Bleu de Prusse, Terre d'ombre naturelle et
Blanc. T. Terre de Cassel et Blanc. U. Noir d'ivoire
et Blanc. V. Terre d'ombre naturelle et Blanc. X. Terre
d'ombre et Terre brûlée.

OPINIONS INÉDITES

D'EUGÈNE DELACROIX

SUR

LA PEINTURE, LES PEINTRES, ETC.¹

Il y a cinquante-quatre ans que Delacroix est livré à la discussion : pour les uns, ce grand artiste a été une idole; pour les autres, un phénomène désastreux dans la tradition de l'art. Il sera toujours adoré et brûlé par ce fier Sicambre que tout bon Français porte en soi.

« Il ne nous reste sur les grands maîtres, écrivait-il, que peu de documents auxquels l'histoire puisse se fier... Leurs ouvrages n'ont pas été mieux jugés que leur personne n'a été connue²...

« C'est une espèce de profanation dont les modernes ne se sont pas assez garantis, quand ils se sont mis à faire agir et parler des hommes célèbres qu'ils ont voulu faire con-

1. Extraites des *Agenda* et autres manuscrits d'Eugène Delacroix.

TH. S.

2. *R. vue de Paris*, Étude sur Raphaël, 1830.

naître par des écrits : il est audacieux de prêter des idées et des sentiments à ceux qui ont surtout vécu par leurs sentiments et leurs idées¹.

Cette sollicitude ou cette susceptibilité pour les grands maîtres, Eugène Delacroix la ressentait surtout pour lui-même avec toutes les trépidations de sa nerveuse et fiévreuse personnalité; et, quand il nous explique les génies d'autrefois, il plaide pour son propre génie. C'est bien à lui plutôt qu'à eux qu'on a eu l'audace de prêter « des idées et des sentiments ».

Aussi a-t-il beaucoup souffert des critiques contemporains, qui, depuis 1822, date de son Dante et Virgile, jusqu'en 1863, année de sa mort, n'ont cessé d'écrire pour et contre lui.

De cet amoncellement de papier imprimé, nous voulions tirer un DELACROIX D'APRÈS SES CONTEMPORAINS; mais les proportions de ce Catalogue ne le permettaient pas.

Pourtant les littérateurs et les critiques spéciaux (ceux qui l'ont attaqué et ceux qui l'ont défendu), ayant tous contribué à sa renommée par la discussion, méritaient d'être écoutés et confrontés.

Nous n'en citons que les noms, mais sans en oublier les jugements² :

En rappelant ici tant de critiques si divers, même

1. *Revue des Deux Mondes*, Étude sur P.-P. Prudhon, 1846.

2. Thiers, Stendhal, Henri Heine, Alfred de Musset, P. Mérimée, George Sand, Alexandre Dumas, Jules Janin, Louis Vitet, Gustave Planche, Charles Lenormant, Et.-J. Delécluze, Sainte-Beuve, Nestor Roqueplan, Charles Blanc, Ph. de Chennevières, Jules Buisson, Ernest Chesneau, Paul Mantz, Ph. Burty, A. Dauzats, A. Darcel, Henri Delaborde, Charles Clément, Edmond About, H. Taine, comte de

si opposés, il nous semble donner rendez-vous à toutes les opinions esthétiques dans cette Galerie, et leur en faire les honneurs avec autant de respect que d'indépendance.

Mais Eugène Delacroix ayant de son côté beaucoup écrit sur ses propres ouvrages et sur sa propre personne, dès sa jeunesse combattue et dans son âge mûr glorifié, un DELACROIX SUIVANT LUI-MÊME valait mieux qu'un DELACROIX D'APRÈS LES AUTRES, et nous tentait davantage : Lui, si jaloux de son originalité, craignant si fort les méprises et les injustices de l'opinion au jour le jour, ne pouvait être mieux raconté que par sa plume, pourtant si loin de valoir son pinceau!

Quand Eugène Delacroix prit cette plume et s'en fit une arme offensive et défensive contre tous ceux qui, selon lui, « ne sont pas plus capables de juger les modernes que les anciens », il dut se dire, en souvenir des injustes attaques de tant d'écrivains :

« Quelle revanche de ma jeunesse méconnue! et quelle justification de toute ma vie militante de peintre! »

Malgré tout, il nous a fallu renoncer aussi, faute de place, à ce DELACROIX SUIVANT LUI-MÊME.

Nous nous bornons à citer les opinions et les pensées suivantes d'Eugène Delacroix sur la Peinture, les pein-

Viel-Castel, Jeanron, Alexandre Decamps, G. Laviro, Ph. Haussard, A. Karr, Gavarni, T. Thoré, P.-J. Proudhon, T. Couture, Ad. Moreau, Henry de la Madelène, de La Fizelière, L. Birès, Geogheghan, Henri Rochefort, Frédéric Villot, Lady Eglé Charlemont, Théophile Gautier, Paul de Saint-Victor, F. Sabatier-Unger, Henri du Cleuziou, Charles Baudelaire, Ad. Moreau, A. Piron, baron Rivet, Théophile Silvestre, etc., etc.

tres, etc., extraites des *Agenda*, *albums*, *calepins* et autres manuscrits du Maître, par notre ami et collaborateur Théophile Silvestre¹.

ALFRED BRUYAS.

L'ART :

C'est la raison elle-même, armée par le génie; mais suivant une marche nécessaire, et contenue par des lois supérieures.

1. A la mort d'Eugène Delacroix, me trouvant dans la maison mortuaire, en présence de M. A. Piron, son légataire universel et son exécuteur testamentaire, je lui révélai l'existence des *Agenda* et autres manuscrits du Peintre, commencés en 1822 et continués au jour le jour et à bâtons rompus. J'affirmai à M. A. Piron que j'avais eu entre les mains l'ensemble de ces *Agenda* ou *Mémoires* dès 1853, et que j'en avais fait des extraits, avec l'autorisation et sous les yeux de l'auteur.

M. A. Piron interpella aussitôt Jenny Le Guillou, la gouvernante ou la femme de charge de Delacroix, qui avait sur son maître une excessive influence.

Jenny nous dit que l'artiste, quelques jours avant de mourir, avait détruit les papiers en question, — elle-même l'aidant. Je crus absolument à cette déclaration, entrecoupée de pleurs et de sanglots; et, dans une plaquette intitulée *Eugène Delacroix, documents nouveaux*, in-18 (Michel Lévy, 1864), page 62, j'écrivis :

« Delacroix avait fait brûler, tisonnant le feu lui-même, seize ou dix-huit *Agenda*, où il écrivait année par année, au jour le jour et à bâtons rompus, ses pensées sur l'art, la vie et les vieux maîtres; sur ses contemporains les plus marquants à divers titres, et dont nous avons fait des extraits sous ses yeux en 1853. Jenny Le Guillou déclare l'avoir supplié de ne pas détruire ces précieux souvenirs. »

— SI JE M'EN TIRE, répondait-il, J'AI ASSEZ DE MÉMOIRE

LA QUESTION DU BEAU

Se réduit à peu près à ceci : « Qu'aimez-vous mieux d'un lion ou d'un tigre ? »

C'est l'idée morale des choses qui nous effraye : un serpent nous fait horreur dans la nature; dans l'art il peut nous charmer, ainsi que tous les animaux en pierre que nous ont

POUR RETROUVER TOUT CE QUE J'AVAIS LA; — et il allait toujours, dit-elle, et moi aussi, brûlant et déchirant tout, hormis quelques morceaux qu'il avait recopiés et que j'ai remis à M. Rivet. » (Baron Charles Rivet, l'ami de M. Thiers et le promoteur du pacte de Bordeaux.)

Peu après l'apparition de mon petit livre, il me fut assuré, à mon extrême étonnement, qu'on m'avait trompé et que les *Agenda* ou *Mémoires* de Delacroix avaient été conservés et tenus cachés par Jenny Le Guillou elle-même, d'abord dans le bûcher de la maison du peintre, 6, rue Furstenberg, ensuite dans la chambre de Julie Colin, autre servante de Delacroix. Je me récriai : on précisa.

Depuis lors, j'ai su, à plusieurs reprises et positivement, que Jenny Le Guillou avait apporté et confié ces *Agenda* et autres cahiers manuscrits à M. Constant Dutilleux, peintre et ami de son maître, 15, rue de Rennes, pour qu'il les expurgât de quelques détails juvéniles et de quelques indiscretions ultérieures, enfin pour qu'il les mît en ordre et en état d'être publiés; tâche extrêmement difficile et délicate à cause des lacunes, à cause des répétitions, enfin vu les passages informes et presque impossibles à compléter sous peine de les fausser.

M. Constant Dutilleux étant mort en 1865, Jenny Le Guillou reçut, à Douai, de M^{me} veuve Dutilleux les *Agenda* et autres manuscrits de Delacroix déposés, à Paris, entre les mains de son mari.

Jenny Le Guillou mourut à Paris, 18, rue Mabillon, le 13 no-

laissés les Égyptiens... Si le tigre était plus beau à représenter que l'Esquimau, l'Esquimau serait plus beau que le cheval, qui a moins d'intelligence que l'Esquimau, même dans la chaîne des êtres. Tout est si bien né dans la nature ! et notre orgueil est extrême.

vembre 1869, quatre ans après MM. C. Dutilleux et A. Piron, sans avoir rendu les manuscrits de son maître à son héritier, et même, croyons-nous, sans lui en avoir avoué l'existence. Pourtant une partie de ces papiers est revenue tout récemment (par quel chemin ?) à l'un des héritiers de M. A. Piron et le reste à un parent de Delacroix.

Où sont-ils maintenant, ces *Mémoires* d'Eugène Delacroix, et qu'en veut-on faire ?

En attendant leur publication, déjà tardive et qui pourrait faire craindre une disparition sans retour, les admirateurs du génie et de la personnalité du Maître ont encore la ressource de consulter le livre anonyme de M. A. Piron : *Eugène Delacroix, sa Vie et ses Oeuvres*, in-8°, Paris, imprimerie de Jules Claye, 1865.

Ce volume de 544 pages, tiré à 500 exemplaires, n'a pas été mis dans le commerce (pourquoi donc ?). Il contient, avec les écrits déjà publiés par Delacroix dans les journaux, les revues, etc., 241 pages inédites, extraites avec plus ou moins d'intelligence et d'exactitude par M. A. Piron d'une série à part de cahiers, de carnets, de lettres et autres feuilles volantes, qu'il avait pu trouver dans l'héritage du peintre, son ami et donateur.

Nous avons au reste dit en détail, à la page 300 de ce Catalogue, ce que contient le livre de M. A. Piron. Ne pas manquer d'y lire pages 20, 21, 22 et 23 le rôle étonnant, sinon exagéré, de Jenny Le Guillou, cette gouvernante bretonne, sortie de Brest ou des environs.

THÉOPHILE SILVESTRE.

CETTE FAMEUSE BEAUTÉ

Est, au dire de tout le monde, le but des arts : si c'est l'unique but, que deviennent les gens comme Rubens, Rembrandt et généralement toutes les natures du Nord, qui préfèrent d'autres qualités ?

Demandez la pureté, la beauté, à Puget, adieu sa verve!...

LE LAID,

Le laid souverain, ce sont nos conventions et nos arrangements mesquins de la grande et sublime Nature. Le laid, ce sont nos têtes embellies, nos plis embellis, l'art et la nature corrigés par le goût passager de quelques nains, qui donnent sur les doigts aux anciens, au moyen âge, à la nature enfin.

LE NATUREL ET L'IDÉAL.

Nos maîtres, pour donner de l'idéal à une tête d'Égyptien, la rapprochent du profil de l'Antinoüs. Ils disent : « Nous avons fait notre possible ; mais si ce n'est pas plus beau encore, grâce à notre correction, il faut s'en prendre à cette nature baroque, à ce nez épaté, à ces lèvres épaisses, qui sont des choses intolérables à voir. »

Les têtes de Girodet sont un exemple divertissant de ce principe : ces diables de nez crochus, de nez retroussés, etc., que fabrique la Nature, le mettent au désespoir.

LA PEINTURE

Est le métier le plus long et le plus difficile : Il lui faut l'érudition comme aux compositeurs ; mais il lui faut aussi l'exécution comme aux violons.

LES PEINTRES.

Je vois dans les peintres des prosateurs et des poètes ¹. La rime, les entraves, le tour indispensable aux vers, et qui leur donnent tant de vigueur, est l'analogue de la symétrie cachée, du balancement en même temps savant et inspiré qui règle les rencontres ou l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleur, etc.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Boucher et Vanloo sont les hommes sur lesquels elle a les yeux pour suivre leurs traces. Mais il y avait chez ces hommes un véritable savoir, mêlé à leur mauvais goût.

Une niaise adresse de la main est aujourd'hui le but suprême.

TABLEAUX MODERNES.

Ce qui attriste dans toutes ces malheureuses toiles modernes, c'est l'absence absolue de caractère. On voit dans chacune celui qu'on a voulu se donner ; mais rien ne porte un cachet.

LABEUR.

Sorti d'un travail, impossible de s'y remettre. Il y a une croûte à rompre pour s'y remettre de cœur, quelque chose comme un terrain rebelle qui repousse le soc et la houe. Mais, après un peu d'obstination, cette rigueur s'évanouit. Tout à coup il est prodigue de fleurs et de fruits. On ne peut suffire à les cueillir.

LES HOMMES DE GÉNIE.

Ce qui fait les hommes de génie ce ne sont pas les idées neuves ; c'est cette idée qui les possède : que ce qui a été dit ne l'a pas été encore assez.

NOUVEAUTÉ, ORIGINALITÉ.

Il y a toujours du neuf.

Montre-le-leur dans ce qu'ils ont méconnu !

« Quoi ! vous êtes original, dites-vous, et cependant votre verve s'allume à la lecture de Byron ou de Dante, etc., etc. Cette fièvre, vous la prenez pour le besoin de produire ; ce n'est plutôt qu'un besoin d'imiter.

— Eh bien ! c'est qu'on n'a pas encore dit la centième partie de ce qu'il y a à dire. »

TEMPÉRAMENTS DÉBILES.

Les hommes en qui le génie se trouvait uni à une grande faiblesse de constitution ont senti de bonne heure qu'ils ne pouvaient mener de front l'étude et la vie agitée et voluptueuse, comme le commun des hommes. La modération dont ils ont été conduits à user pour se conserver a été pour eux l'équivalent de la santé, et a même fini, chez plusieurs, par faire triompher le tempérament débile, sans parler du charme de l'étude, qui offre des compensations.

FACILITÉ D'EXÉCUTION.

Pourquoi l'extrême facilité, la hardiesse de touche, ne me choque pas dans Rubens et qu'elle n'est que de la pratique haïssable dans les Vanloo, j'entends ceux de ce temps-ci comme ceux de l'autre.

Au fond, je sens bien que cette facilité dans le grand maître n'est pas la qualité principale, qu'elle n'est que le moyen et non le but; ce qui est le contraire dans le médiocre.

LICENCES PITTORESQUES.

Chaque maître leur doit souvent les effets les plus sublimes : l'inachevé de Rembrandt, l'outré de Rubens. Les

médiocres ne peuvent oser de la sorte : ils ne sont jamais hors d'eux-mêmes. La méthode ne peut tout régler : elle conduit tout le monde jusqu'à un certain point.

DU MODÈLE.

L'influence du modèle rabaisse le peintre : une personne sotte vous assotit. L'homme d'imagination, dans son travail pour élever le modèle jusqu'à l'idéal qu'il a conçu, fait aussi, malgré lui, des pas vers la vulgarité qui le presse et qu'il a sous l'œil.

DE L'ÉBAUCHE.

Un des grands avantages de l'ébauche par le ton et l'effet, sans s'inquiéter des détails, c'est qu'on est forcément amené à ne mettre que ceux qui sont absolument nécessaires. Le tableau étant arrivé par l'ébauche à un état satisfaisant pour l'aspect, comme lignes, couleurs et effet, si on continue à y travailler, on perd la simplicité première; et l'œil s'accoutume aux détails, qui s'introduisent de proche en proche dans chacune des figures et dans toutes en même temps.

CHANGEMENTS DE MANIÈRE.

L'homme recommence toujours tout, même dans sa propre vie. Il ne peut fixer aucun progrès. Comment un peuple en fixerait-il un dans la forme?

Pour ne parler que de l'artiste, sa manière change : il ne se rappelle plus, après quelque temps, les moyens qu'il a employés dans son exécution. Il y a plus : ceux qui ont systématisé leur manière au point de refaire toujours de même sont ordinairement et nécessairement les plus inférieurs et les plus froids.

DES CONTOURS.

La première et la plus importante chose en Peinture, ce sont les contours. Le reste serait extrêmement négligé que, s'ils y sont, la peinture est ferme et terminée. J'ai plus besoin qu'un autre de m'observer à ce sujet. Y songer continuellement et commencer toujours par là. Raphaël doit à cela son fini, et souvent aussi Géricault.

DES ACCESSOIRES.

Un très-petit accessoire peut détruire quelquefois l'effet d'un tableau. Les broussailles que je voulais mettre derrière le tigre de M. Roché ôtaient la simplicité et l'étendue des plaines du fond.

LE POÈTE ET LE PEINTRE.

Le poète se sauve par la succession des images, le peintre par leur simultanéité.

LE PEINTRE ET L'ÉCRIVAIN.

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit seulement une pensée... L'écrivain dit presque tout, pour être compris. Dans la Peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur...

Les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens et des peintres.

L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme parce qu'il paraît plus matériel¹.

LA RHÉTORIQUE

Se trouve partout : elle gâte les tableaux comme les livres.

Ce qui fait la différence entre les livres des gens de lettres et ceux des hommes qui écrivent seulement parce qu'ils ont quelque chose à dire, c'est que, chez ces derniers, la rhétorique est absente. Elle empoisonne, au contraire, les meilleures inspirations des premiers.

NAPOLÉON ET M. BELMONTET.

Je me suis senti un désir de peintures du siècle. La vie de Napoléon fourmille de motifs. J'ai lu des vers d'un M. Belmontet qui, pleins de pathos et de romantique, n'en ont que plus, peut-être, mis en jeu mon imagination.

1. Ceci n'est ni clair ni facile à éclaircir.

LE CŒUR HUMAIN

Est une vilaine porcherie. Ce n'est pas ma faute, mais qui ose répondre de soi ?

HONNÊTE ET FERME.

Si tôt qu'un homme est *éclair*, son premier devoir est d'être honnête et ferme. Il a beau s'étourdir, il y a quelque chose en lui de vertueux qui veut être obéi et satisfait.

LE SOT.

Une bête peut avoir son originalité ; un sot, jamais ; au contraire : un des attributs de la sottise est de s'élever toujours la première contre l'originalité, au nom de l'opinion reçue. C'étaient les sots qui dénigraient en 1827 le *Plafond d'Homère*, d'Ingres. Cette race est partout : dans le journal, à la tribune, dans les salons. C'est la plus aisée à peindre d'après nature ; et c'est toujours elle qui a jeté la pierre au talent.

RAPHAËL :

Admirable balancement des lignes...
 Sans doute, c'est à cela qu'il doit sa plus grande beauté. Hardiesses, incorrections que lui fait faire le besoin d'obéir à son style et à l'habitude de sa main...
 Le *Jugement de Paris*, de Raphaël, dans une épreuve

affreusement usée, m'apparaît sous un jour nouveau depuis que j'ai admiré son admirable entente des lignes... Cet intérêt mis à tout est aussi une qualité qui efface complètement tout ce qu'on voit, après. Il n'y faut pas même trop penser, de peur de jeter tout par les fenêtres.

MICHEL-ANGE.

Pense au grand Michel-Ange ; nourris-toi de ses grandes et sévères beautés !

TITIEN :

Gaucherie et magnificence...

Est-ce que l'espèce de froideur que j'ai toujours sentie pour le Titien ne viendrait pas de l'ignorance presque constante où il est relativement au charme des lignes?...
 ...

ALBERT DÜRER.

J'ai remarqué, en présence de son *Saint Hubert* et de son *Adam et Ève*, que le vrai peintre est celui qui connaît toute la nature. Ainsi les figures humaines n'ont pas chez lui plus de perfection que celles des animaux de toute sorte,

que les arbres, etc. Il fait tout au même degré, c'est-à-dire avec l'espèce de rendu que comporte l'avancement des arts, à son époque... Tout, chez lui, est à consulter.

LÉONARD DE VINCI.

Ce qui m'a le plus frappé dans ces autographes (Collection de M. T...) est un écrit de Léonard de Vinci, sur lequel il y a des croquis où il se rend compte du système antique de dessin par boules ¹. Il a tout découvert.

ANDRÉ DEL SARTO.

Cette peinture (*La Charité*) me touche plus que la *Sainte Famille* de Raphaël. On peut faire bien de beaucoup de façons : Que ces enfants sont nobles, élégants et forts, et la femme ! quelle tête et quelles mains ! Je voudrais avoir le temps de la copier. Ce serait un jalon pour me rappeler qu'en copiant la nature sous l'influence des maîtres, on doit avoir un style bien plus grand.

1. Ou dessin par *oves*. Système repris par Eugène Delacroix pour les interprétations des médailles et pierres gravées du cabinet de M. de Blacas. Système employé aussi par Gros et Géricault.

Voir sur le dessin de Delacroix : *Histoire des Artistes vivants*, pp. 49-57 et 64.

Voir aussi : *Eugène Delacroix, documents nouveaux*, pp. 35-43.

A. B.

PAUL VÉRONÈSE

Doit beaucoup de sa simplicité à l'absence des détails ; ce qui lui permet l'établissement du *ton local*, dès le commencement. La détrempe l'a forcé presque à cette simplicité. La simplicité dans les draperies en donne singulièrement à tout le reste. Le contour vigoureux qu'il fait à ses figures contribue à compléter l'effet de la simplicité de ses oppositions d'ombre et de lumière, et achève ou relève le tout.

Paul Véronèse n'affiche pas comme Titien, par exemple, la prétention de faire un chef-d'œuvre à chaque tableau.

Cette habileté de ne pas faire trop partout, cette insouciance apparente des détails, qui donne tant de simplicité, est due à l'habitude de la décoration. On est forcé, dans ce genre, de laisser beaucoup de parties sacrifiées.

GUERCHIN.

J'entrevois de ces beaux nuds, simples de formes et d'un modelé à la Guerchin, mais plus fermes.

MICHEL-ANGE ET VÉLASQUEZ.

Une chose singulière, et qui serait bien belle, ce serait la réunion du style de Michel-Ange et de Vélasquez ¹. Cette

1. Impression de jeunesse, et fausse.

idée m'est venue à la vue de ce dessin (de Michel-Ange). Il est doux et moelleux. Les formes ont cette mollesse qu'il semble qu'il n'y ait qu'une peinture empâtée qui puisse la donner ; et en même temps, les contours sont vigoureux. Les gravures, d'après Michel-Ange, ne donnent point l'idée de cela. C'est là le sublime de l'exécution. Ingres a de cela : ses milieux sont doux et peu chargés de détails.

Se bien souvenir de ces têtes de Michel-Ange. Demander à Drolling pour les copier. Les mains bien remarquables, les grands enchâssements, les joues simples, les nez sans détails...

VÉLASQUEZ.

Vu le Vélasquez et obtenu de le copier. J'en suis tout possédé... Ce qu'il faut principalement se rappeler ce sont les mains ; il me semble qu'en joignant cette manière de peindre à des contours fermes et bien osés, on pourrait faire des petits tableaux facilement.

Il faut s'efforcer de n'interrompre que pour finir le Vélasquez. L'esprit humain est étrangement fait : j'aurais consenti à y travailler perché, je crois, sur un clocher. Aujourd'hui je ne puis penser à l'achever que comme une *seccatura*.

RUBENS.

J'aime son emphase, j'aime ses formes outrées et lâchées¹. Je les adore de tout mon mépris pour les sucrées et les pou-

1. Delacroix a dit ailleurs : « La peinture lâchée est la peinture d'un lâche. »

pées qui se pâment, aux peintures à la mode et à la musique de M. Verdi...

J'ai fait quelques croquis d'après les chasses de Rubens : il y a autant à apprendre dans ces compositions et dans ces formes boursoufflées que dans des imitations exactes...

Il y a beaucoup d'académique dans Rubens, surtout dans son ombre, systématiquement peu empâtée et marquant sur le bord. Titien est bien plus simple, sous ce rapport, et surtout Murillo...

Rubens, à travers ses couleurs crues et ses grosses formes, arrive à un idéal des plus puissants. La force, la véhémence, l'éclat, le dispensent de la grâce et du charme.

JORDAENS.

J'ai d'abord été renversé par la force et la science de cette peinture¹, et j'ai vu qu'il m'était également impossible de peindre aussi vigoureusement et d'imaginer aussi pauvrement.

Suzanne a l'air de connivence avec les vieillards. Cette peinture est la plus grande preuve possible de l'impossibilité de réunir d'une manière supérieure la vérité du dessin et de la couleur à la grandeur, à la poésie, au charme...

Je me suis donc réconcilié avec moi-même, après avoir reçu d'abord l'impression d'une admirable qualité, qui m'est refusée : ce rendu, cette précision, sont à mille lieues de moi ou plutôt j'en suis à mille lieues...

1. *Suzanne et les Vieillards.*

WATTEAU ET RUYSDAËL

CHEZ M. DE MORNY

J'ai vu là un luxe comme je ne l'avais encore vu nulle part. Ses tableaux y font beaucoup mieux. Il a un Watteau magnifique. J'ai été frappé de l'admirable artifice de cette peinture. La Flandre et Venise y sont réunies; mais la vue de quelques Ruysdaël, surtout *l'Effet de neige* et une *Marine* toute simple, où on ne voit presque que la mer, par un temps triste, avec une ou deux barques, m'ont paru le comble de l'art, parce qu'il est caché tout à fait. Cette simplicité étonnante atténue l'effet du Watteau et du Rubens. Ils sont trop artistes.

POUSSIN.

Chez lui, comme chez les peintres que j'appelle des prosateurs, le hasard a l'air d'avoir assemblé les tons et les lignes de la composition. L'idée poétique ou expression ne vous frappe pas au premier coup d'œil.

DAVID.

Les *Thermopyles* de David sont de la prose mâle et vigoureuse.

GIRODET.

Les Révoltés du Caire, pleins de vigueur, grand style...
Je me suis étonné de l'incorrection de Girodet, particulièrement dans son jeune homme du *Déluge*. Cet homme (Girodet), au pied de la lettre, ne sait pas le dessin.

SUR LE PYGMALION DE GIRODET¹.

Vis donc! respire donc! qu'attends-tu, Galarée?

Pudique nymphe, anime-toi!

L'existence en ton corps semble s'être arrêtée :

N'est-ce qu'un pâle albâtre ou la chair que je vois?

Mais non : arrête encor, soulève ta paupière,

Vois pour qui l'on t'arrache à la profonde nuit;

Vois dans tes lents progrès ce gros œil qui te suit :

Si c'est là ton amant,

{	autant rester de pierre.
{	va, rentre dans ta pierre.

Tu fais vivre un rocher, malin enfant d'amour;

Mais cet amant de glace, il veut vivre à son tour.

Il n'est encor que de matière.

Est-ce une illusion? Le spectateur transi,

Chef-d'œuvre, en t'admirant sent changer sa nature,

Voilà que je m'endors : me voilà marbre aussi!

O puissance de la peinture!

1. « Vers de ma façon, » disait Eugène Delacroix.

P.-P. PRUDHON.

Revu une dernière fois le portrait de Joséphine, de Prudhon :

Ravissant, ravissant génie ! Cette poitrine avec ses incorrections, ces bras, cette tête, cette robe parsemée de petits points d'or ; tout cela est divin.

GÉRARD.

Ses pendentifs, au Panthéon :

Tout cela d'une couleur affreuse : des ciels ardoise, des tons qui percent les uns dans autres, de tous côtés. Le luisant de la peinture achève de choquer et donne une maigre insupportable à tout cela. Un cadre doré, d'un caractère peu assorti à celui du monument et prenant trop de place pour la peinture.

GROS.

Bataille d'Eylau. Tout m'en plaît, à présent. Il y est plus maître que dans *Jaffa*. L'exécution est plus libre.

Je pensais au bonheur qu'a eu Gros d'être chargé de travaux si propres à la nature de son talent...

Dans le temps de ses beaux ouvrages, Gros déjeunait avec du vin de Champagne, en travaillant. Hoffmann a trouvé certainement dans le punch et le vin de Bourgogne ses

meilleurs contes. Quant aux musiciens, il est reconnu, d'un consentement universel, que le vin est leur Hippocrène.

Comment se fait-il que, dans une demi-ivresse, certains hommes, et je suis de ce nombre, acquièrent une lucidité de coup d'œil bien supérieure dans beaucoup de cas à celle de leur état calme ?...

INGRES,

Au Luxembourg... charmant ; et puis mon tableau qui m'a fait grand plaisir (*Dante et Virgile*). Il y a un défaut que je retrouve encore dans celui que je fais (*Scio*), spécialement dans la femme attachée au cheval. Cela manque de vigueur d'empâtement. Ces contours sont lavés et ne sont pas francs.

FLANDRIN.

Les vitraux que le roi de Bavière a donnés à Cologne sont encore un échantillon malheureux de nos écoles modernes : tout cela est plein du talent des Ingres et des Flan-drin.

ÉCOLE D'INGRES.

Tous les jeunes gens de cette école d'Ingres ont quelque chose de pédant. Il semble qu'il y ait déjà un grand mérite de leur part à s'être rangés du parti de la Peinture sérieuse. C'est un des mots du parti.

AMAURY DUVAL, MOTTEZ, ORSEL.

Ces gens-là ne jurent que par la fresque : ils parlent de tous les noms gothiques de l'école italienne primitive comme si c'étaient leurs amis : « La bonne et la mauvaise fresque, la *tempera*, etc. »

BÊTES ET GRAVES.

Les hommes épris à toute force du style, qui aiment mieux être bêtes que de ne pas avoir l'air grave.

Appliquer ceci à l'école d'Ingres.

LE PRINCE (LOUIS-NAPOLÉON)¹

A fait compliment à Ingres sur son « beau tableau des *Capucins* », lequel est de Granet, et dont il est, dit-il, propriétaire.

La figure d'Ingres était curieuse en entendant ce coq-à-l'âne.

GÉRICAULT.

Thil préfère ma peinture à celle de Géricault. Je les aime beaucoup toutes deux...

1. Alors Président de la République.

Géricault : grand rapport avec Michel-Ange. Même force, même précision ; et, malgré l'impression de force et d'action, un peu d'immobilité, par suite de l'étude extrême des détails, probablement...

CHENAVARD

Me disait qu'il ne regardait pas Géricault comme un maître, parce qu'il n'a pas l'ensemble. C'est son critérium à lui pour la qualité de maître. Il la refuse même à Meissonier.

HORACE VERNET.

Ses voussures, à la Chambre des députés. (Salle des *Pas-Perdus*.)

Il y a un volume à écrire sur l'affreuse décadence que cet ouvrage montre dans le XIX^e siècle. Je ne parle pas seulement du mauvais goût et de la mauvaise exécution des figures coloriées ; mais les grisailles et les ornements sont déplorables. Dans le dernier village, et du temps de Vanloo, elles eussent encore paru détestables.

SCHNETZ.

Enchanté de la *Femme du brigand*, de Schnetz.

DECAMPS

Était arrivé chez Asseline pour aller chez le Prince¹ avec une cravate noire frippée, à dessins, et un gilet de couleur, fané. On lui a prêté une cravate blanche. J'ai inter-cédé, mais inutilement, pour qu'il ne fumât pas dans la voiture en allant à Vincennes.

J'ai vu avec grand plaisir le *Samson tournant la meule* de Decamps : c'est du génie.

MEISSONIER.

J'ai été avec Meissonier, chez lui, voir son dessin de la *Barricade*. C'est horrible de vérité, et, quoique on ne puisse dire que ce ne puisse être exact, peut-être manque-t-il *le je ne sais quoi* qui fait un objet d'art d'un objet odieux. J'en dis autant de ses études sur nature; elles sont plus froides que sa composition, et tracées du même crayon dont Watteau eût dessiné ses coquettes et ses figures de bergers.

Immense mérite, malgré cela...

CLÉSINGER

M'a parlé d'une statue de lui, qu'il ne doutait pas que je n'aimasse beaucoup, à cause de *la couleur* qu'il y a mise.

1. Duc d'Aumale ou de Montpensier.

La couleur étant, à ce qu'il paraît, mon lot exclusif, il faut que j'en trouve dans la sculpture pour qu'elle me plaise ou seulement pour que je la comprenne!...

J'ai été voir la figure de Clésinger, hélas! Je crois que Planche a raison : c'est du daguerréotype en sculpture, sauf une exécution vraiment très-habile du marbre. Ce qui le prouve, c'est la faiblesse de ses autres morceaux : nulle proportion, etc. Défaut d'intelligence comme lignes dans sa figure : on ne la voit entière de nulle part.

DUBUFE.

En revenant de voir la figure de la *République*, de Dubufe, les peintures de mon atelier m'ont paru des chefs-d'œuvre, et, entre autres, mon triste *Marc-Aurèle* que je suis accoutumé à dédaigner.

MULLER

M'a rendu ma visite fort prestement. J'avais critiqué certaine partie de ses tableaux avec une réserve extrême : je ne puis m'empêcher en général de le faire, et je n'aime pas à affliger. Chez moi, il m'a paru tout à son aise : « ceci est bien, ceci me déplaît » : telles étaient les formes de son discours.

F. DE MERCEY

Acquiert de l'importance. Il a l'air d'un homme d'État. Il était meilleur garçon autrefois. Peut-être est-ce devant le

monde qu'il est ainsi. Dans le tête-à-tête avec moi, il est plus simple... Impression désagréable de toutes ces figures d'artistes, attirées chez l'homme qui donne les travaux¹.

CONSTABLE.

Été voir Régnier, chez qui j'ai revu une esquisse de Constable; admirable chose et incroyable...
Ce Constable me fait grand bien.

COURBET.

En sortant, je vais voir l'exposition de Courbet, qu'il a réduite à dix sous². J'y reste seul pendant près d'une heure, et j'y découvre un chef-d'œuvre dans son tableau refusé³; je ne pouvais m'arracher de cette vue. Il y a des progrès énormes, et cependant cela m'a fait admirer son *Enterrement*.

1. M. de Mercey, Directeur des Beaux-Arts, sous le Ministère de M. Achille Fould.

2. Exposition particulière de Courbet, et à ses frais, aux Champs-Élysées, 1855.

3. Appelé par Courbet, et fort étrangement : « *Allégorie réelle.* »

NOTICE.

Eugène Delacroix avait à peine soixante-cinq ans, et on l'eût cru beaucoup plus jeune, à voir son épaisse chevelure noire où pas un fil d'argent ne s'était glissé encore. Il n'était pas robuste, mais sa complexion fine, énergique et nerveuse semblait promettre une plus longue vie. La force intellectuelle remplaçait chez lui la force physique, et il avait pu suffire à une incessante activité de travail. Nulle carrière, quoiqu'elle ait été arrêtée brusquement, ne fut mieux remplie que la sienne. A dénombrer sans œuvre, on supposerait à Delacroix la vie séculaire de Titien... Il débuta au Salon de 1822 par *Dante et Virgile*, que son maître, alarmé de cette fougue puissante, lui conseillait de ne pas exposer. Cette peinture, qui rompait si brusquement avec les traditions académiques, excita des enthousiasmes et des dénigrements d'une égale violence, et ouvrit cette lutte continuée à travers toute la vie de l'artiste.

Le mouvement romantique, se propageant de la poésie dans les arts, adopta Eugène Delacroix et le défendit contre les attaques du camp rival. M. Thiers, qui faisait alors le Salon dans le *Constitutionnel*, dit, à propos de cette toile si louée et si contestée, ces paroles remarquables : « Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau ; j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais

tant d'écarts. A quoi servent, d'ailleurs, les imitateurs, la menue monnaie, qui pis est, la fausse monnaie des grands hommes ?

Delacroix eût sans doute péri à la tâche, avant l'heure et dans la misère, si son esprit n'eût fait oublier ses peintures aux Princes et aux Mécènes qui, même en les louant, en avaient peur. En lui, l'homme du monde sauva le peintre...

Pensif, nerveux, souffrant, hâtif, emporté, inventif et prestigieux, Delacroix s'exaltait, s'hallucinait sur toutes les choses visibles; et, au lieu d'en faire toujours l'histoire naturelle, plus ou moins dramatique, il lui arriva souvent d'en ébaucher l'Apocalypse, la vision transportée. Il n'avait que le désir ardent de l'ordre, ce premier trait du beau, et le regret intime de la correction, qui est le cachet de sa pérennité. Dans *les Convulsionnaires de Tanger*, un de ses plus violents ouvrages, on sent qu'avec un grain de véhémence de plus, il eût fini par perdre tout pouvoir de figurer la forme humaine.

Malgré tout, Eugène Delacroix reste le peintre moderne le plus ému et le plus émouvant. N'est-on pas toujours remué, entraîné, enlevé par tout ce qui l'agite, l'entraîne, l'enlève? On chérit la plupart de ses personnages non-seulement pour leur beauté, mais encore et surtout pour leur caractère, pour leurs passions si visibles, si agissantes. Les plus grands poètes, les plus hautement imaginatifs, ne sont-ils pas précisément comme lui les plus poignants de réalité? Dante est aussi vivant dans sa forêt douloureuse, dans sa bûche qui pleure au feu que dans son Ugolin, se lamentant sur la mort de ses fils.

Oui, tout ce qui vit, même ce qui n'est plus, vivait dans l'âme de cet homme si frêle et si vivace, qui prodiguait à tout la vie et disait avec le poète : « La poussière que nous foulons aux pieds fut autrefois vivante et malheureuse. »

« Tout, dans son œuvre, dit Charles Baudelaire, n'est que désolation, massacres, incendies; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous le poignard des mères délirantes; tout cet œuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible, composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur¹ :... »

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber².

« Eugène Delacroix, dit Paul de Saint-Victor, n'était ni un rénovateur ni un corrupteur; c'était un génie solitaire excentrique, unique; doué d'une imagination prodigieuse, d'une invention perpétuelle, d'une vision extraordinaire des formes et des couleurs; concevant et créant en dehors de toute réminiscence et de toute étude immédiate, revêtant la nature entière des teintes de son esprit, imprimant aux innombrables personnages de son œuvre une originalité qui les marque entre les figures des autres peintres, aussi distincte-

1. *L'Art romantique*, p. 30.

2. *Les Fleurs du Mal*, p. 20.

ment que l'angle facial d'une race la distingue des autres espèces de l'humanité; capable parfois d'une monstruosité de détail, incapable d'une vulgarité, sacrifiant la beauté au caractère, violentant la forme pour en tirer plus de vie et plus d'expression, pareil à un grand poète hérissé de termes barbares..., en somme, un des plus fiers, des plus rares, des plus absolus génies qui aient paru dans le monde de l'art, et partageant ce privilège avec Michel-Ange de mêler de la stupeur à l'admiration qu'il excite...¹

Pour nous, ce qui fait de Delacroix le plus grand peintre du XIX^e siècle, peut-être le dernier de la grande famille, c'est qu'il réunit toutes les facultés du peintre, du poète et de l'historien, par une puissance innée et un profond savoir. Il sème, avec une abondance qui étonne le dramaturge, le psychologue et le chrétien, les passions humaines sur sa toile comme des graines funestes, y mêlant les ferments orageux de ses sensations, de ses pensées et de ses rêves. Il rappelle Rembrandt par l'expression toujours mystérieuse des physionomies et la magie de la lumière; Véronèse par la splendeur et l'harmonie décoratives; Rubens par la surabondance tumultueuse de la vie et la crânerie de la main; Raphaël lui-même par l'eurythmie des lignes et la noblesse de la composition; Michel-Ange par le grandiose, par le terrible, et Ribera par le féroce. Il séduit et emporte les intelligences hautaines, les cœurs aventureux par l'audace, la fierté, la folie du sublime et de l'héroïque, par la force, la ruse et les infernales imaginations. Il est surtout l'homme de notre temps: plein de maladies morales, d'espérances trahies,

1. *Moniteur universel*, 1864.

de doutes, de tourments, de sarcasmes, de colères et de pleurs. Rien n'a pu l'arrêter dans sa vaillante et glorieuse carrière, rien ne prévaudra contre lui devant la Postérité¹.

THÉOPHILE SILVESTRE.

1. M. Théophile Silvestre, dans son *Histoire des Artistes vivants*, pages 41-76, avait exprimé les mêmes opinions, les mêmes sentiments. Eugène Delacroix lui écrivit les deux lettres suivantes. Elles prouvent qu'il se trouvait aussi vivement pénétré dans l'ensemble de son génie que bien compris dans son dessin et sa couleur, ces deux points toujours si débattus de son œuvre.

ALFRED BRUYAS.

A M. Théophile Silvestre.

Ce 1^{er} novembre 1853.

Mon cher Monsieur,

Je vous remercie bien de ce que vous dites *fort bien* sur les préjugés à l'égard du dessin et de la couleur... Je vous renouvelle donc mes remerciements bien sincères de ce que vous me dites de très-obligant. Je n'en ai jamais autant demandé à personne, pas même à vous, mais j'y suis bien sensible quand je le rencontre.

Votre très-dévoué,

EUG. DELACROIX.

M. Théophile Silvestre.

Champrosay, ce 14 août 1854.

Mon cher Monsieur,

J'ai grandement à vous remercier d'une appréciation si favorable: c'est de l'apothéose de mon vivant. Malgré mon respect pour la postérité, je ne puis m'empêcher d'être fort reconnaissant à un aussi aimable contemporain que vous. Veuillez à votre tour ne point considérer comme une flatterie banale les compliments que je vous adresse ici sur le talent que vous y montrez: c'est un art de dire ce que vous voulez et d'exprimer les nuances, ce qui est fort rare dans ce temps-ci, quoique ce soit là sa grande prétention.

Recevez, mon cher Monsieur, avec mes remerciements bien sincères, l'assurance de tout mon dévouement.

EUG. DELACROIX.

DELAROCHE (HIPPOLYTE, dit PAUL),

Né à Paris le 17 juillet 1797.

Mort à Paris le 4 novembre 1856.

Élève de Gros.

— 74 —

Assassinat du duc de Guise,

DESSIN REHAUSSÉ D'AQUARELLE.

Haut. 0^m,21. — Larg. 0^m,30.

INTENTION DU PEINTRE :

« Dans l'*Assassinat du duc de Guise*, mon dessin et ma composition serrés tendent à rendre l'étroite dissimulation des personnages, qui se défient les uns des autres et se surveillent de très-près. Par l'effet sombre et orageux de la couleur, j'ai voulu rendre de mon mieux une scène orageuse et lugubre. »

PAUL DELAROCHE.

Ce dessin est la composition première, pour ainsi dire l'œuf du tableau exposé au Salon de 1835, appartenant à M^{sr} le duc d'Aumale, et d'un renom universel.

Par la gravure de Desclaux, Goupil, le marchand d'estampes, a répandu à satiété dans les deux mondes cette scène de Paul Delaroche, vulgairement dite son chef-d'œuvre. Elle a été gravée aussi pour l'*Artiste*, le *Magasin pittoresque*, l'*Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, etc.

On reconnaît ici, à ce dessin aquarellé, que l'auteur ou peut-être un de ses nombreux graveurs, au risque de l'endommager, en a fait une répétition, après avoir calqué à la pointe et assez durement les contours encore reluisants, et presque traversés par endroits. Ce dessin, signé D. 1830, aurait donc précédé de cinq ans le tableau?

A. BRUYAS.

SUR LE TABLEAU PRÉCITÉ.

C'est dans ce genre mixte qu'il (Delaroche) excelle, dans ces tragi-comédies pittoresques, où le trait de mœurs a sa place à côté de l'image terrible, où la délicatesse de l'observation s'allie à l'énergie du sentiment. Quoi de plus expressif, par exemple, que la figure de Henri de Guise, étendu à terre dans l'âpre majesté de la mort, et menaçant encore pour ainsi dire les assassins qui ont fait le coup et le roi qui les a armés! En face de cette figure virile, le peintre nous le montre, ce lâche roi, soulevant d'une main tremblante la draperie derrière laquelle il se tenait blotti pendant la lutte, interrogeant d'un regard oblique la pâleur de la victime, et s'assurant de loin

que tout est bien fini. Ce mélange de cruauté et de terreur presque ridicule qu'expriment l'attitude et le visage de Henri III, l'empressement des meurtriers à se porter au-devant du maître et à faire valoir auprès de lui, chacun ses services personnels; enfin, qu'on nous passe le mot, le côté comique de cette scène sanglante est mis en lumière avec autant d'esprit que le côté sinistre ressort avec vigueur. Quant à l'exécution matérielle, elle a une fermeté et une aisance dont les meilleurs tableaux de M. Delaroche — j'entends ceux qu'il avait faits jusqu'alors — n'offrent pas un spécimen aussi achevé...

HENRI DELABORDE.

Études sur les Beaux-Arts, in-8°, t. II, pp. 280-281.

— 75 —

Sainte Cécile, dessin à l'estompe.

Haut., 0^m,39. — Larg., 0^m,29.

Tête d'étude pour le tableau de la Galerie Pourtalès,
exposé au Salon de 1837.

Dans la *Sainte Cécile*, il y a une recherche de contour et une pâleur de couleur telles, que l'on croirait reconnaître la touche d'un élève de Giotto, tant soit peu rosé et coquet (!)

AUGUSTE BARBIER.

Salon de 1837, Revue des Deux Mondes.

La *Sainte Cécile* de Paul Delaroche était une réponse aux critiques qui l'avaient accusé de ne faire, par goût ou par calcul, que des draperies, des cuirasses, des casaques et des gants de cuir. Il entendait prouver qu'il comprenait la pureté, la correction et l'élévation du style...

C'est une belle tête de femme qui lève les yeux au ciel avec une expression de douleur.

CHARLES FARCY,

Revue française et étrangère.

Dans la *Sainte Cécile*, Paul Delaroche semble avoir subi l'influence d'Ingres ou, pour mieux dire, des anciens maîtres italiens. Il remplit d'une couleur claire un contour nettement arrêté; mais il ne possède ni la pureté de dessin, ni la finesse de modelé, ni la naïveté, qui font le charme de ces imitations archaïques.

THÉOPHILE GAUTIER.

Portraits contemporains, pp. 299-300.

OPINIONS SUR PAUL DELAROCHE :

Chenavard m'avait beaucoup parlé de Delaroche, pour qui il professe peu d'estime et surtout peu d'admiration, quant au talent et même quant à l'esprit, dont on lui accorde seulement une part. Il y a effectivement dans ce caractère une contradiction remarquable : il est évident qu'il s'est composé des dehors de franchise et même de rudesse, qui sem-

blent contraster avec la position qu'il occupe, et à laquelle sa valeur comme artiste n'aurait pu le conduire sans beaucoup d'adresse.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

« Celui-là (Paul Delaroche), me disait encore Eugène Delacroix, sera tout ce que vous voudrez : avocat, financier, administrateur, diplomate, tout, excepté peintre. Je ne peux entendre prononcer son nom sans me rappeler ceci, qui arriva en Russie à mon oncle Riesner :

« Un opulent personnage l'avait prié de venir chez lui faire le portrait de sa femme. L'ouvrage étant avancé, mon boyard, assez content, va chercher uné cage, et dit au peintre : *Bien, bien ; mais si vous posiez sur la main de ma femme ce serin qu'elle aime tant, ce serait mieux.*

— Possible, dit Riesner, riant en dedans.

« Et, ajouta le mari, *si vous mettiez dans la main de madame ce morceau de sucre pour exciter l'oiseau, le portrait serait encore plus expressif... Mais il faudrait indiquer aussi que le serin préfère sa maîtresse au morceau de sucre...*

« Eh bien, mon cher monsieur, concluait Delacroix, ce boyard vous représente au naturel Paul Delaroche à la recherche de l'expression ! »

THÉOPHILE SILVESTRE.

Eugène Delacroix, documents nouveaux, in-18, pp. 51-52.

Le seul homme dont le nom eût puissance pour arracher quelques gros mots à cette bouche aristocratique (Dela-

croix) était Paul Delaroche. Dans les œuvres de celui-là, il ne trouvait sans doute aucune excuse ; et il gardait indélébile le souvenir des souffrances que lui avait causées cette peinture sale et amère, *faite avec de l'encre et du cirage*, comme a dit autrefois Théophile Gautier.

CHARLES BAUDELAIRE.

L'Art romantique, in-18, pp. 37-38.

Autrefois nous avons assez rudement malmené Paul Delaroche. C'était à une époque où la polémique d'art se faisait à fer émoulu et à toute outrance, heureux temps ! Nous haïssions d'une haine esthétique et sauvage Paul Delaroche, que nous n'avions jamais vu ; nous en aurions mangé, et il nous eût semblé *bon*, comme l'évêque de Québec au jeune Peau-Rouge...

Il fallait nous voir, les griffes et la crinière au vent, bondissant dans notre bas de journal, comme une bête fauve qu'on agace dans sa cage ! Les montagnards du parti, les pâles, les basanés, les verdâtres, les chevelus, les moustachus, les barbus, ceux à fraise et à pourpoint, nous criaient : « Bien rugi, lion ! »

THÉOPHILE GAUTIER.

Portraits contemporains, pp. 291-292.

1. Plus tard, dit aussi Baudelaire, Théophile Gautier, universellement et sempiternellement laudatif, avait endossé pour tous les artistes « le carrick de l'homme bienfaisant ».

Paul Delaroche est, dans l'art, un *juste-milieu*, comme on disait sous l'avant-dernier règne. Pour intéresser avant tout le public avide d'émotions théâtrales, il se fit peintre mélodramatique; et, comme la Peinture n'a qu'un moment de l'action à saisir, Paul Delaroche en choisit la catastrophe, le *cinquième acte*.

Doué d'une forte et froide préméditation, mais dépourvu de vocation spéciale, de science et de style, il portait avec les plus douloureux efforts la grande renommée que lui avaient faite les bourgeois importants et les prudhommes officiels. Il voyait dans les artistes et les amateurs clairvoyants autant de dragons de l'Apocalypse. Les soucis qu'il se donnait pour donner foi en son génie accusaient précisément toute sa faiblesse¹.

Être pénétré et jugé empoisonnait toute sa vie. Sans naïveté, sans expansion, même sans puissance de main, et pas du tout fait pour remplir le moindre espace monumental, Delaroche était un des plus propres et des plus soigneux calligraphes de l'Art, écrivant l'anglaise, maigrement, et sans un trait hardi ni grand.

Dans son art, il affectait la ligne d'Ingres, et, dans ses poses, la mèche de cheveux légendaire de Napoléon I^{er}.

THEOPHILE SILVESTRE.

1. « Paul Delaroche m'avait dit un jour : JE NE COMPRENDS PAS QU'ON PUISSE ÊTRE LE SECOND DANS QUOI QUE CE SOIT.

Placer si haut son but, c'est se condamner à un supplice perpétuel. »

CHARLES LENORMANT.
Beaux-Arts et Voyages, p. 267.

APHORISMES

DE PAUL DELAROCHE¹

VERVE DANS LE CROQUIS.

Si l'artiste a fait un croquis en un moment d'inspiration, il ne le fera pas une seconde fois avec un égal bonheur. Impossible de tirer un second exemplaire d'un travail enlevé de verve.

L'ADMIRATION DES MAITRES,

Excellente en principe, est bien souvent funeste dans ses effets. Il est rare qu'elle n'altère pas en nous l'originalité. Tant que Le Sueur est resté absolument lui-même, c'est-à-dire tant qu'il n'a pas connu Raphaël, nous le voyons autre-

1. Dits par Paul Delaroche à M. Théophile Silvestre, qui les écrivit sur place en 1853 pour le second et dernier volume encore inédit de son *Histoire des Artistes vivants*. Mais ces aphorismes ont paru dans l'*Illustration* du 22 novembre 1856.

Pauvres aphorismes, il faut le reconnaître.

ment grand qu'il ne l'est au moment où la gravure lui a déjà fait connaître les ouvrages du maître italien. Sa petite *Descente de croix* est un tableau de beaucoup supérieur à celui de sa *Prédication de saint Paul à Éphèse*, vaste toile conçue et exécutée sous l'influence directe de Raphaël.

REMBRANDT,

Homme d'impression toujours libre et vivante, est, avec tous ses défauts, un des plus grands, peut-être le plus grand des peintres. La moindre de ses eaux-fortes nous fait trouver de la froideur dans les dessins de Raphaël.

LA PEINTURE HISTORIQUE,

Ou seulement la peinture de genre, exige de la part de l'artiste une grande pénétration d'esprit, une véritable puissance psychologique. Comment le peintre parviendrait-il à saisir et à rendre avec finesse et avec énergie les personnages de telle ou telle époque, s'il ne portait pas en lui-même la haute faculté d'analyser profondément tous les caractères?

LE MODÈLE VIVANT,

Qui pose brutalement, stupidement, ne saurait donner la moindre idée de l'expression d'un grand homme; le modèle vivant n'est là que pour fixer à nos yeux les formes brutes du corps humain. C'est au peintre à se transformer tour à tour en Charlemagne, en Cromwell, en Napoléon, etc.

CHOIX DU SUJET.

On ne saurait apporter trop d'attention, de patience et de goût dans le choix d'un sujet, trop d'énergie et de justesse dans la combinaison dramatique, pour produire vraiment de l'effet sur le spectateur. Le grand nombre de personnages nuit beaucoup à l'effet dramatique d'un tableau : l'attention du spectateur se divise et s'affaiblit en se portant à la fois sur une foule d'acteurs.

LE VRAI DEVOIR DE LA PEINTURE

Moderne est de faire exprimer à la nature humaine le plus de pensée et de passion possible avec le moins de mouvement, le moins d'action physique possible. La vieille tradition cherche surtout ses effets dans le geste; il faut les trouver, aujourd'hui, dans l'expression de la physionomie.

ÉVITONS LES SUJETS REBATTUS.

Un magnifique sujet à rendre est celui de Néron se réjouissant de la mort de sa mère Agrippine : il comporte toute la férocité, toute l'émotion, toute l'horreur imaginables¹.

1. Toute l'horreur surtout.

ENCORE UN BEAU SUJET :

On lit dans la *Vie des Saints* qu'une demoiselle de noble famille romaine suivait secrètement les préceptes du christianisme. Surprise dans son culte mystérieux, et coupable aux yeux de la loi, elle est condamnée aux lieux infâmes. Le peintre devrait saisir le moment précis où deux hommes violents et grossiers, voulant assouvir leur passion sur elle, sont arrêtés par un ange qui descend des cieux. C'est encore là un beau sujet¹.

UN TYPE

Bien digne de l'attention du peintre, c'est Louis XI, une des plus grandes figures de notre histoire. Au lieu de voir en lui ce tyran de mélodrame, cruel et sournois, toujours prêt à appeler le bourreau Tristan pour une exécution, il faut considérer l'homme politique de génie, qui décima hardiment la noblesse fédéraliste pour fonder l'unité de la France; il faut se rendre toujours compte du vrai sens de l'histoire, et entrer dans la réelle intimité des grands hommes, si l'on veut être en Peinture quelque chose de mieux qu'un ouvrier ignorant et vulgaire.

DU PORTRAIT.

C'est par la pratique attentive du portrait qu'on arrive à l'intelligence positive des types historiques. Dans le por-

1. Affreux sujet, au contraire.

trait d'un simple particulier, vous saisissez à la fois les traits saillants, les préoccupations dominantes; dans un type historique vous cherchez l'expression de l'idée qui a gouverné tel siècle. L'imagination publique voit toujours l'Empereur grave, immobile et pensif; Ney, l'épée à la main; M. Guizot, dans son cabinet ou à la tribune. Le peintre de portraits doit se défier de ses propres fantaisies, se soumettre au vrai caractère du modèle, mais en lui donnant toutefois le plus d'accent et de noblesse possible. Les accessoires d'un portrait achèvent quelquefois de nous faire connaître un personnage. L'austérité de la pose en trois quarts, presque de profil, de M. Guizot, la roideur du contour et la disposition d'un fond de marbre ajoutent à la gravité, à la rigidité de son caractère¹.

DE LA VARIÉTÉ.

Il faut se préoccuper beaucoup de faire varier ses procédés d'exécution : dessin, composition, effet de couleur, selon la nature, le choix des sujets, et donner à toutes vos toiles un aspect agréable à l'œil. Les anciens maîtres sont uniformes dans leurs moyens, et souvent exclusifs : l'un présente toujours la même combinaison de lignes; l'autre, les mêmes assortiments de couleurs. On pourrait dire que le Titien n'a fait qu'un seul tableau (!). Tous les Rubens se ressemblent (!). J'ai voulu établir autant de variété dans le choix de mes sujets que dans la manière de les exécuter.

1. Donnée bizarre et fausse.

Au lieu de me livrer à tel ou tel entraînement spécial du tempérament, dans une partie quelconque de l'Art, j'ai cherché à tenir mes facultés et mes moyens d'exécution en un sage équilibre¹. Il faut aujourd'hui posséder non-seulement des qualités de pratique plus ou moins habiles, trouver des effets matériels plus ou moins heureux, mais encore et surtout exprimer avec justesse toutes les passions humaines, en un mot, le drame de la vie. Le public n'a pas toujours entrevu mes idées, mais à la longue il comprend tout².

1. C'est ainsi que Paul Delaroche se targuait de son éclectisme; et voici comment l'a défini notre si regrettable ami, le poète Charles Baudelaire dont le portrait, peint par Courbet, figure dans cette Galerie. Ce portrait y est arrivé trop tard pour être inscrit et étudié dans ce tome I, lettre C (partie Courbet). Voir au tome II de ce Catalogue, *Appendice*, lettre C.

TH. S.

« Quelque habile que soit un éclectique, c'est un homme faible; car c'est un homme sans amour. Il n'a donc pas d'idéal, il n'a pas de parti pris; ni étoile ni boussole.

« Il mêle quatre procédés différents, qui ne produisent qu'un seul effet noir, une négation.

« Un éclectique est un navire qui voudrait marcher avec quatre vents.

« Une œuvre faite à un point de vue exclusif, quelque grands que soient ses défauts, a toujours un grand charme pour les tempéraments analogues à celui de l'artiste. L'œuvre d'un éclectique ne laisse pas de souvenir... Un éclectique n'est pas un homme.

« CHARLES BAUDELAIRE. »

Curiosités esthétiques, pp. 162-165.

2. Mais rien de grand dans l'Art: « Ce qu'il faut à la multitude, dit Gustave Planche (*Salon de 1831*), c'est la médiocrité du premier ordre. »

TH. S.

NOTICE.

Paul Delaroche (dont le véritable prénom est Hippolyte) naquit à Paris le 17 juin 1797. Son père, qui exerçait les fonctions d'estimateur au Mont-de-Piété, permit de bonne heure à ses deux enfants, Jules et Paul, d'étudier les arts. Paul, le plus jeune, devait seul persévérer dans la carrière. Après avoir fait de rapides progrès à l'école de Gros, il exposa au Salon de 1819 son premier tableau: *Nephtali dans le désert*, qui passa inaperçu. Un second tableau, *Joas sauvé par Josabeth*, fut particulièrement remarqué par M. Thiers, au Salon de 1822.

Saint Vincent de Paul, Jeanne d'Arc, Saint Sébastien, valurent une médaille d'or à l'auteur, en 1825. La *Mort d'Élisabeth* (Musée du Louvre), la *Mort du Président Duranti* (Conseil d'État), brûlé par la Commune, la *Mort d'Augustin Carrache* et un *Épisode de la Saint-Barthélemy* étendirent la réputation de l'artiste, qui reçut en 1827 la croix de la Légion d'honneur pour un nouvel ouvrage, assez peu goûté: la *Prise du Trocadero* (Musée de Versailles). *Richelieu, Mazarin* (Galerie Pourtalès), effacèrent ce léger échec, de 1827 à 1830. *Les Enfants d'Édouard* (Musée du Louvre) obtinrent des applaudissements et donnèrent à

Casimir Delavigne l'idée de la tragédie, qu'il dédia plus tard au peintre.

Pendant les trois journées de la révolution de Juillet, M. Paul Delaroche, quittant un moment son tableau de *Cromwell*¹, se mêlait aux combattants des barricades, et ce souvenir patriotique lui faisait souvent dire : « Mon expérience des hommes m'a donné souvent à regretter cet acte d'enthousiasme². »

L'*Exécution de Jane Grey*, mauvais tableau, fit grand bruit et fut diversement apprécié au Salon de 1833; mais l'artiste obtint un vrai triomphe, au Salon de 1835, par l'*Assassinat du duc de Guise*.

De 1835 à 1840, parurent d'autres ouvrages restés plus ou moins célèbres : *Charles I^{er} insulté par les soldats de*

1. Au Musée de Nîmes. Tableau surnommé par un mauvais plaisant : « *Un Hollandais qui fait sa malle.* »

TH. S.

2. Dans ses *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, tome II, p. 275, M. le vicomte Henri Delaborde, Conservateur du Cabinet impérial des Estampes, encore conservateur du même cabinet national; — M. Henri Delaborde, jadis peintre, et quel peintre! actuellement membre de l'Institut, mais quel style! — dément ce fait : « Rien n'est moins exact à tous égards, » dit-il, etc.

Ce fait-là nous fut raconté en 1853 par M. Paul Delaroche lui-même dans sa propre maison, rue de la Tour-des-Dames, et non sans insistance. Après la mort de M. Paul Delaroche, nous le racontâmes à M. Paulin, directeur de l'*Illustration*, et à M. Alphonse Dulong, un de ses collaborateurs.

Ce n'est donc pas nous que M. le vicomte Henri Delaborde peut démentir; c'est M. Paul Delaroche que, d'ailleurs, il entend glorifier comme peintre, sinon comme émeutier.

Au reste, *omnis homo mendax*, dit le Psalmiste.

THÉOPHILE SILVESTRE.

Cromwell; *Lord Strafford marchant au supplice* (Galerie des lords Ellesmer et Sutherland); *Repos de pèlerins au pied de l'obélisque du Vatican* (Galerie du comte Raczinsky, à Berlin); *Pic de la Mirandole* (Musée de Nantes); *la Vierge à la vigne*; *la Vierge au lézard*; *Hérodiade*; *Portraits de MM. Guizot, Thiers, Émile Pereire, Schneider, le prince Czartorisky*, etc., etc¹.

En 1841 parut l'*Hémicycle du Palais des Beaux-Arts*, si connu par la gravure d'Henriquel Dupont...

M. Paul Delaroche, surnommé « le Girondin de la Peinture », était membre de l'Institut depuis l'année 1832; et ce fut lui qui, en 1835, prononça ces paroles sur la tombe de Gros :

« L'auteur de la *Peste de Jaffa* n'est plus!... Si des critiques inconsiderés, méconnaissant les chefs-d'œuvre dont il a enrichi l'École française, n'ont pas craint d'abreuer d'amertume les derniers jours de cette utile et glorieuse vie, la postérité, qui n'est jamais ingrate, le vengera par son admiration de ce coupable oublié et de cette persécution, qui eût été lâche si elle n'eût été ignorante². »

La position de M. Paul Delaroche, sa réputation considérable, son caractère diplomatique et sa tenue rigoureuse-

1. Voir le livret intitulé : *Exposition des œuvres de Paul Delaroche au Palais des Beaux-Arts*, le 21 avril 1857. *Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures.* — Petit in-18, Paris, 1857. Charles de Mourgues frères, imprimeurs des Musées impériaux.

2. Accuser toute la Critique du suicide de Gros et la désigner à l'animosité et à la vindicte publiques pour un seul article de journal, attribué à M. G. Laviron, est un abus d'insinuation ineffable contre le libre arbitre de tous les écrivains.

TH. S.

ment correcte en imposaient beaucoup à ses élèves. Sa parole était facile et prudente, ses gestes étaient sobres et sévères¹.

ALPHONSE DULONG.

1. Sur les dernières années de sa vie, Paul Delaroche, pour raviver sa renommée et relever sa fortune, rêvait d'aller s'établir en Amérique.

Résigné à rester en France, il crut un moment avoir trouvé une mine nouvelle de sujets religieux dans un livre que M^{lle} Letronne ou quelque sectateur de Towianski lui avaient fait connaître : *Méditations sur la Douloureuse Passion de N.-S. Jésus-Christ*, par la sœur Emmerich. Ce livre, déjà connu par Eugène Delacroix, semble avoir stimulé la très-douloureuse stérilité de Paul Delaroche, qui donna successivement : *la Vierge au pied de la croix*, *la Vierge chez les saintes femmes*, *la Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*, *le Retour du Golgotha*, *l'Ensevelissement du Christ*, *une martyre noyée dans le Tibre*, *Napoléon à Fontainebleau*, *l'Arrestation de Marie-Antoinette*, et *le Dernier Banquet des Girondins*.

On crut, dès lors, à une renaissance ou plutôt à une naissance tardive du génie que Paul Delaroche, selon nous, n'avait pas.

TH. S.

« La nature, dit M. Barbey d'Aurevilly, est-elle donc avare, coquette, ou simplement cruelle? Elle montre tout à coup un artiste de génie aux hommes ravis, — comme on montre aux enfants un diamant pour leur faire envie, — et puis, elle le serre bien vite dans la mort, au fond de ce noir écrin d'une tombe d'où le génie paraît plus beau! Telle fut la destinée de M. Paul Delaroche. On peut dire de lui qu'il est mort au moment où il venait de naître. »

« Pour nous, pour la postérité, sa longue gestation aura été féconde et glorieuse, mais il n'en sera pas moins né vers soixante ans! »

« Mystères vivants que ces artistes! Ongle qui pousse, on ne sait quand, du fond de nos âmes qu'il déchire et que l'on appelle le talent! »

J. BARBEY d'AUREVILLY.

Le Pays, 21 mai 1857.

DEVÉRIA (JACQUES-JEAN-MARIE-ACHILLE)

Né à Paris le 6 février 1800,

Mort à Paris le 23 décembre 1857,

Élève de La Fage et de Girodet.

— 76 —

Le Christ en croix, sépia.

Haut., 0^m,11. — Larg., 0^m,08.

Des anges, en adoration sur les nuages, environnent Jésus crucifié. La croix est basse et massive. Les nuages semblent raser la terre. Ces anges rappellent ceux d'Eugène Delacroix dans *Le Christ au Jardin des Oliviers*, tableau qui figurait au Salon de 1827 et qui se trouve maintenant dans le transept de l'église Saint-Paul, rue Saint-Antoine, à Paris.

Quoique Achille Devéria ne figure encore dans la *Galerie Bruyas* que par ce petit morceau, ne diminuons pas ici.

en attendant quelque ouvrage plus important de cet éminent artiste, le rôle qu'il a joué dans l'école moderne, et qui nous rend sa mémoire si chère.

A. B.

OPINIONS SUR ACHILLE DEVERIA.

Achille Deveria ! Voilà un beau nom, voilà un noble et vrai artiste, à notre sens. Mais d'où vient que nul ne songe à jeter quelques fleurs sincères et à tresser quelques loyaux articles en faveur de M. Achille Deveria ? Quelle ingratitude ! Pendant de longues années, M. Achille Deveria a puisé pour notre plaisir dans son inépuisable fécondité de ravissantes vignettes, de charmants petits tableaux d'intérieur, de gracieuses scènes de la vie élégante, comme nul keepsake, malgré les prétentions des réputations nouvelles, n'en a depuis édité. Il savait colorer la pierre lithographique ; tous ses dessins étaient pleins de charmes distingués, et respiraient je ne sais quelle rêverie amère. Toutes ses femmes, coquettes et doucement sensuelles, étaient les idéalizations de celles que l'on avait vues et désirées, le soir dans les concerts, aux Bouffes, à l'Opéra ou dans les grands salons. Ces lithographies, que les marchands achètent trois sols et qu'ils vendent un franc, sont les représentantes fidèles de cette vie élégante et parfumée de la Restauration, sur laquelle plane comme un ange protecteur le romantique et blond fantôme de la duchesse de Berry.

Quelle ingratitude ! Aujourd'hui l'on n'en parle plus, et

tous nos ânés routiniers et antipoétiques se sont amoureusement tournés vers les âneries et les niaiseries vertueuses de M. Jules David, vers les paradoxes pédants de M. Vidal...

Si les ouvrages d'un homme célèbre qui a fait votre joie vous paraissent aujourd'hui naïfs et dépaysés, enterrez-le donc au moins avec un certain bruit d'orchestre, égoïstes populaces !

CHARLES BAUDELAIRE.

Curiosités esthétiques, pp. 23-24.

Achille était l'aîné des deux frères Deveria, et si les nécessités de la vie ne l'eussent forcé à une production incessante, il eût sans doute laissé un grand nom, car il n'était pas moins bien doué que son frère ; et, dans son Œuvre presque innombrable qu'on recherchera plus tard (lithographies, vignettes, portraits, compositions de toutes sortes), on trouve toujours un dessin souple, libre, original et d'une élégance florentine qui suppose beaucoup de science. L'époque tout entière y revit avec ses modes, ses tournures, ses affectations et ses excentricités caractéristiques. La maison des Deveria était un des foyers du Romantisme : on y voyait Sainte-Beuve, Alfred de Musset, Fontaney, David (d'Angers), Gustave Planche, Louis Boulanger, Abel Hugo, Paul Foucher, Petrus Borel, Pacini, Plantade et bien d'autres. Le grand maître (Victor Hugo) y venait lui-même souvent.

THÉOPHILE GAUTIER.

Histoire du Romantisme, p. 221

QU'EST-CE QUE LE ROMANTISME?

Peu de gens aujourd'hui voudront donner à ce mot un sens réel et positif; oseront-ils cependant affirmer qu'une génération consent à livrer une bataille de plusieurs années pour un drapeau qui n'est pas un symbole?

S'il est resté peu de Romantiques, c'est que peu d'entre eux ont trouvé le Romantisme; mais tous l'ont cherché sincèrement et loyalement.

Quelques-uns ne se sont appliqués qu'au choix des sujets; ils n'avaient pas le tempérament de leurs sujets...

Ceux-ci, au nom du Romantisme, ont blasphémé les Grecs et les Romains: or on peut faire des Romains et des Grecs romantiques, quand on est soi-même romantique. La vérité dans l'Art et la couleur locale en ont égaré beaucoup d'autres...

Le Romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver.

Pour moi, le Romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.

Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur, dit Stendhal.

Comme il y a autant d'idéals qu'il y a eu pour les peuples de façons de comprendre la morale, l'amour, la religion, etc., le Romantisme ne consistera pas dans une

exécution parfaite, mais dans une conception analogue à la morale du siècle.

C'est parce que quelques-uns l'ont placé dans la perfection du métier que nous avons eu le *rococo* du Romantisme, le plus insupportable de tous, sans contredit.

Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme que les artistes du passe ont dédaignés ou n'ont pas connus.

Qui dit Romantisme dit Art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts¹.

CHARLES BAUDELAIRE.

Curiosités esthétiques, pp. 84-85.

Les Romantiques et les Classiques sont maintenant bien oubliés; mais les questions qu'ils ont jadis posées et discutées avec tant d'ardeur n'ont pas été définitivement résolues. Si modifiées soient-elles, elles seront de nouveau posées et discutées, le jour où l'activité intellectuelle renaîtra en France, et alors...²

PIERRE PETROZ.

L'Art et la Critique en France depuis 1822, p. 2.

1. Voir, au second et dernier volume de ce Catalogue, dans la partie INGRES, *La querelle des Classiques et des Romantiques ou des Dessinateurs et des Coloristes*.

2. Oh! alors, autres logomachies.

TH. S.

NOTICE.

Achille Devéria étudia sous M. La Fage et sous Girodet; et il semble qu'il ait retenu de cette direction le caractère facile et la grâce un peu superficielle de ses compositions. Il exposa pour la première fois comme dessinateur en 1822. Depuis il continua jusqu'en 1850 à envoyer à toutes les expositions du Salon des dessins, des aquarelles ou des peintures à l'huile. La majeure partie était des tableaux religieux. En 1848, il exposa une grande toile, une *Descente de croix*. Il n'exposa pas en 1849. En 1850, dernière année où il ait exposé, il envoya quatre ouvrages: le *Mariage de la Vierge*; *Antiope*; *la Charité*; *Périclès chez Aspasia, recevant de Phidias son esquisse de la Minerve du Parthénon*.

Outre ces travaux, Achille Devéria s'était, dès ses débuts, adonné au genre des vignettes, et, sur la demande de quelques éditeurs, il avait illustré avec succès des éditions de Rabelais, de Racine, de Molière, de J.-J. Rousseau, de Voltaire.

Le nombre de ses dessins lithographiques, surtout, est très-considérable: la partie recueillie de son OEuvre, à la Bibliothèque nationale des Estampes, occupe onze grands volumes. Son crayon souple et facile aborde tous les genres: les compositions religieuses ou les scènes fami-

lières, les chroniques de l'histoire de France et de l'histoire d'Angleterre; la mythologie ou les sujets bourgeois de la vie parisienne (1830); les types ethnographiques: Anglais, Italiens, Tyroliens, Persans, Circassiens, Mexicains, etc.; les costumes, les portraits des personnages du temps (1829): Victor Hugo, Lamartine, de Vigny, Alexandre Dumas, Lablache, Rubini, etc.; les actrices des principaux théâtres (1831) ou bien des groupes poétiques: *Pétrarque et Laure*, *Dante et Béatrice*, *Francesca di Rimini e Paolo*...

Le dessinateur affectionne particulièrement cette disposition par couples parce qu'elle se prête à sa préoccupation constante de n'offrir au public que des images agréables. Son crayon se complait surtout à caresser les sujets féminins. La femme est pour l'artiste le type d'une grâce uniforme, une fois entrevue dans l'atelier de Girodet, sans doute, et auquel il s'est tenu, qu'il a répété sans lassitude et marqué pour ainsi dire de son estampille.

Ceux qui, dans l'avenir, voudront étudier notre époque de 1830 à 1850 devront, parmi les types contemporains, chercher la femme de Devéria. De même qu'ils devront recourir au théâtre de Scribe, s'ils veulent se rendre compte du goût dominant dans une certaine classe de la société, pendant cette période. A cet égard, la suite si nombreuse des compositions légères qui forment une partie de l'OEuvre du dessinateur est d'une valeur historique contemporaine, tant à cause du goût public qu'elles reflètent qu'à cause de l'influence qu'elles ont exercée elles-mêmes.

Les années 1849-1850 nous montrent encore Achille Devéria fidèle au genre qu'il avait adopté: sous un nom nouveau, *les Filles d'Ève*, ce sont toujours les mêmes airs, les

mêmes sourires, la même beauté féminine : *les Trois Vertus* cherchent à plaire autant que *les Trois Grâces* ; la figure de la *République*, que quelques-uns se sont évertués à faire si farouche, ne prend pas le moindre accent viril... Du reste, ce n'est qu'une odalisque de plus dans le harem des beautés imaginaires ; les emblèmes eux-mêmes n'ont aucun caractère déterminé : ils consistent en une lyre déposée à ses pieds.

A côté de ces productions si variées, d'une verve qui s'épanchait au courant du jour et qui ont donné une grande popularité au nom d'Achille Devéria, le talent de l'artiste s'exerçait dans des compositions plus sérieuses. Ses peintures religieuses sont de ce nombre, et, entre autres, les cartons de vitraux, dessinés par lui pour l'église de Saint-Louis, à Versailles, exécutés en 1848, à la manufacture de Sèvres et pour les églises de Dreux, d'Auray, de Boulogne-sur-Mer. Ici l'artiste est encore un interprète parfaitement en rapport avec la nature du sentiment religieux de son temps.

Enfin nous citerons, en terminant cette revue rapide d'un talent qui s'est exercé sur des sujets si divers, un recueil photographique, publié en collaboration avec M. L. Rousseau et consacré à la reproduction de sujets d'histoire naturelle : reptiles, crustacés, insectes, coquilles, zoophytes, fossiles...

Une récompense honorifique (médaille d'or de seconde classe) fut accordée à Achille Devéria en 1836 et 1837. Enfin, en 1848, il fut nommé conservateur-adjoint à la Bibliothèque nationale. En 1855, à la mort de M. Duchesne aîné, Achille Devéria lui succéda ; et, au milieu du riche

dépôt confié à ses soins, il étendait chaque jour davantage ses études et sa connaissance des estampes.

A force de soins et de patientes recherches, Achille Devéria avait lui-même fourni une collection importante de gravures, se composant de plus de CENT DOUZE MILLE PIÈCES¹, classées dans près de SIX CENTS VOLUMES. Le classement méthodique et intelligent de cette précieuse collection ajoute encore à sa valeur. L'histoire, la topographie, les vues de villes et de monuments, les types de différentes races, les usages, les costumes, en constituent une des principales divisions.

La portion relative à l'histoire de France est d'un grand intérêt à cause de l'abondance des renseignements qu'elle contient et de l'ordre chronologique qui préside à leur distribution. Une seconde division, d'une haute importance également, est consacrée à l'histoire de l'Art : elle se recommande par son étendue, sa méthode de classement et par le bon choix d'une partie des épreuves dont elle se compose. Enfin une dernière division comprend les pièces relatives à l'histoire naturelle.

Cette collection, si volumineuse et qu'Achille Devéria a rassemblée avec un goût si éclairé, est l'unique patrimoine de la nombreuse famille que le laborieux artiste laisse après lui. La faveur qui, depuis quelque temps, s'attache aux estampes ne ferait pas sans doute défaut, dans une vente, à ce vaste recueil.

Mais, aux enchères publiques, sa valeur principale,

¹ Cent vingt mille.

celle qui tient à son classement, à la solidarité qui lie entre elles cette multitude de pièces, répartie en séries historiques et chronologiques, en groupements de renseignements particuliers, s'anéantirait d'une manière regrettable; et il serait bien à désirer qu'un ensemble aussi riche et aussi curieux, au lieu d'être dispersé, pût être conservé dans son intégrité à nos collections publiques¹.

A. J. DU PAYS,
de l'illustration.

1. Cette collection a été acquise en 1858 par la Bibliothèque impériale.

A. B.

DEVÉRIA (EUGÈNE-FRANÇOIS-MARIE-JOSEPH)

Né à Paris le 22 avril 1805,

Mort à Pau le 3 février 1865,

Élève de Girodet.

— 77 —

La Naissance de Henri IV.

Haut., 0^m,64, — Larg., 0^m,54.

Esquisse du tableau du Louvre, exposé au Salon de 1827.

Lithographié par ACHILLE DEVÉRIA.

Cette esquisse d'Eugène Devéria est la concentration préalable, vive et entraînant, de son grand tableau du Louvre, qui fait époque dans l'histoire de l'Art français. Elle n'en diffère, comme composition, que par ces détails : le visage et le geste de Henri d'Albret sont moins ouverts ici ; et ces deux Lévrieriers ont été remplacés dans le grand tableau par un seul Épagneul. En revanche l'esquisse est d'une harmonie et d'une fraîcheur supérieures. Elle est aussi d'une exécution plus nerveuse, plus enlevée

que le tableau du Louvre, ainsi décrit et commenté, dès son apparition, par les contemporains A. Jal, L. Vitet, Ét.-J. Delécluze et, plus tard, par Théophile Gautier :

A. B.

Admirons cette *Naissance de Henri IV*, qui fait le plus grand honneur à M. E. Devéria; et, en blâmant le parti que cet artiste a pris de faire un tableau vieux de quatre siècles, disons à sa louange qu'il semble que son ouvrage a été peint dans l'atelier de Paul Véronèse et retouché par l'auteur des *Noces de Cana*. La composition en est simple et très-bien entendue. La *Brebis*, qui vient d'accoucher du *Lion*, est étendue sur un lit de repos, vêtue d'habits de fête, la tête penchée en arrière et soutenue par une fille d'honneur, et la gorge à demi recouverte : l'heureuse mère a donné le premier lait au nouveau-né. Au pied de la reine le duc de Vendôme¹ présente, en l'élevant en l'air, le fils² que Jeanne lui a donné; les officiers de sa maison sont au bas de l'estrade, inclinés, agenouillés ou debout, mais tous pénétrés de joie. Le peuple arrive en foule dans le château de Pau, dont les portes ont été ouvertes par les hérauts d'armes. Sur le devant, un bourgeois salue respectueusement; à côté de lui, est le nain de la duchesse, qui joue avec un chien...

L'expression de toutes les figures est très-bonne : celle de Jeanne d'Albret est délicieuse : la joie, l'espérance, la douleur physique et le courage se lisent sur les traits de cette femme, pleine de grâce et de pudeur. Cette tête est d'un

1. C'est Henri d'Albret.

2. Le petit-fils.

A. B.

charmant dessin et d'une couleur fort agréable... Le style de M. Devéria est, ici, bien différent de ce que nous l'avons vu dans ses autres tableaux : il est noble et élégant, sans recherche, sans roideur, sans abandon. Le dessin est correct presque partout... Le coloris de cet ouvrage est plus fort, plus vigoureux et moins maniéré qu'il ne l'est ordinairement chez M. Devéria... Une foule de charmants détails se font remarquer dans ce tableau romantique, qui restera...

M. Devéria a placé son portrait dans son ouvrage; il s'est représenté les mains jointes (à gauche), comme son maître s'était fait jouant de la basse aux *Noces de Cana*. M. Devéria porte la moustache et la royale vénitienne.

A. JAL.

Salon de 1827, p. 120.

Le groupe des femmes est incomparablement ce qu'il y a de mieux dans le tableau.

Peut-être le vieux grand père a-t-il une pose un peu théâtrale; peut-être aussi, et ce reproche nous semble plus mérité, son visage est-il trop sérieux... A son air grave et officiel on peut être tenté de le prendre pour l'accoucheur. La partie droite du tableau manque aussi d'un peu d'air et de profondeur; toutes ces figures sont trop collées les unes sur les autres; enfin, tout en accordant sa place au fou de cour obligé, je la lui aurais choisie moins saillante, je l'aurais condamné à attirer moins vivement les regards.

Telles sont les critiques qu'on peut adresser à M. Devéria sur sa composition.

Si nous voulions maintenant entrer dans le détail de

toutes les qualités que nous y remarquons, il nous faudrait beaucoup plus d'espace : chaque figure mérite un éloge, soit pour l'exactitude historique de la physionomie et du costume, soit pour le naturel de la pose et de la vérité de l'expression, soit pour la vivacité du coloris. Le coloris, tel est sans contredit le mérite dominant du tableau. Néanmoins il faut que M. Devéria se défie de sa propension à imiter le Paul Véronèse : un peu plus de fondu dans les diverses nuances, un contraste moins heurté entre les couleurs tranchantes, comme le bleu vif, le rouge vif, le jaune brillant, sans rien ôter à ce tableau de son caractère original et historique, lui auraient prêté un certain charme d'harmonie qui lui manque...

L. V. (LOUIS VITET).

Le Globe, 22 décembre 1827.

Dans le tableau de M. Devéria, il faut donc faire la part distincte de ce qui lui appartient en propre, et de ce qu'il doit aux autres. L'aspect général de sa composition, la couleur *locale*, pour me servir du mot technique, le choix des étoffes et de leur couleur, la figure du courtisan près de la reine, le fou, son perroquet et son chien, et quelques personnages qui occupent la droite du tableau, tout cela est une imitation fort heureuse de différentes peintures de Paul Véronèse et autres artistes vénitiens ; mais c'est une imitation.

Ce qui appartient à M. Devéria, c'est l'expression charmante de l'accouchée, qui regarde en souriant son nouveau-né ; c'est la belle manière dont cette tête et la plus grande partie de celles qui sont dans ce tableau sont

exécutées. Ce qui appartient à M. Devéria, c'est l'habileté de pinceau avec laquelle tous les accessoires sont rendus, et une certaine magie qui lui a fourni le moyen de rassembler tant de tons différents, dont il est souvent parvenu à faire un ensemble harmonieux à l'œil.

Quant aux défauts de cet ouvrage, le principal est sa qualité de pastiche, *qui* fera peut-être disputer à l'auteur des qualités *qui* lui appartiennent vraiment ; c'est la confusion des plans et des figures *qui* résulte de l'emploi de couleurs d'habits *qui* absorbent la lumière et font des trous *qui* se perdent avec le fond ; c'est une certaine robe bleu de ciel, portée par une dame dans le coin, à droite, couleur *qui* est identiquement la même *que* celle placée auprès de la tête de la reine.

En somme, ce tableau démontre *que* son auteur a les dispositions les plus heureuses, et *qu'il* a déjà acquis un talent d'exécution *que* l'on possède rarement, à son âge¹...

D. (É.T.-J. DELECLUSE).

Journal des Débats, 20 décembre 1827.

Nous défiant de nos impressions de jeunesse, à travers lesquelles la *Naissance de Henri IV* nous apparaissait avec sa fraîche et neuve splendeur, parée de toutes les séductions de la palette ; après le long jeûne de couleur que l'école pseudo-classique avait infligé aux yeux, nous sommes allé revoir au Luxembourg cette toile qui semblait si merveilleuse en 1827. Elle a parfaitement

1. Devéria avait alors vingt et un ans.

supporté l'épreuve du temps. Son chaud et lumineux coloris s'est harmonié sous la patine des années¹; et nous avons, aujourd'hui comme autrefois, admiré cette composition adroitement groupée en pyramide, ce rapport des tons entre eux, cette manière souple et abondante, ce parfait sentiment du style d'apparat, ces charmantes têtes de femmes, ce nain portant un perroquet, et ce grand chien qu'on croirait échappé d'une scène de Paul Véronèse.

Tout cela est peint en pleine pâte avec une hardiesse, une sûreté et une aisance magistrales; les figures se relient les unes aux autres, soit par un geste, soit par un rappel de ton; les fonds s'éclairent ou s'obscurcissent d'une façon logique derrière les personnages; et l'aspect général frappe par une unité de plus en plus rare. La *Naissance de Henri IV* n'est pas une marqueterie de morceaux, étudiés séparément et réunis d'une manière quelconque; c'est un tableau où tout se tient, fait d'une seule palette et d'une même brosse. Nous croyons que, les délais voulus écoulés, il tiendra glorieusement sa place au Louvre dans le Salon carré, *Tribune* de l'École française, et sauvera de l'oubli le nom jadis si honoré d'Eugène Devéria².

THEOPHILE GAUTIER.

1. Théophile Gautier écrivait ceci en 1865.

A. B.

2. Ce tableau si vanté d'Eugène Devéria ainsi que les tableaux les plus fameux des Maîtres morts de la génération de 1830 (classiques, romantiques et éclectiques) sont maintenant au Louvre, mais déplorablement aménagés dans les salles supérieures qui avoisinent le *Musée de la Marine*, et sous le ciel, c'est-à-dire humidifiés l'hiver, torréfiés l'été, d'un accès difficile et peu digne.

THEOPHILE SILVESTRE.

DÉCADENCE, MALADIE ET CONVERSION

D'EUGÈNE DEVÉRIA.

Lorsque Eugène Devéria eut exposé son fameux tableau de la *Naissance de Henri IV*, le succès prodigieux que lui valut cet ouvrage le mit vraiment sur un piédestal; mais il ne sut pas s'y maintenir. Ébloui par sa réputation naissante et déjà si bien établie, entraîné dans un monde de plaisirs où les brillantes qualités physiques dont il était doué lui valurent autant de bonnes fortunes que le prestige de sa palette, il ne tarda pas à se lancer dans ce tourbillon. Dès lors, adieu les études sérieuses! et peu à peu son talent déclina au point de rendre méconnaissable celui qu'on avait tout d'abord surnommé le *Rubens français*.

Ce fut à cette époque de sa vie qu'Eugène Devéria fut appelé à Avignon pour décorer la *Chapelle des Doms*, au Palais des Papes: il peignit sur les murailles et les plafonds ces Vierges et ces Saints qui ne rappellent rien des figures mystiques, et qui sont, au contraire, le reflet maniéré de la vie parisienne.

Ces travaux n'étaient pas encore terminés que Devéria fit une maladie qui le mit aux portes du tombeau.

Les médecins lui conseillèrent d'aller respirer l'air des Pyrénées et de passer un hiver à Pau.

Eugène Devéria, prenant sa maladie pour un avertissement céleste, voulut mener une nouvelle vie; et, chose étrange, surtout pour un artiste de son intelligence et de son

imagination, de catholique qu'il était, il se fit protestant; et, s'attachant aux prédications de l'Église réformée, il suivit particulièrement celles de M. Buscarlet. Toutes les fois que ce pasteur montait en chaire, il apercevait au fond du temple un auditeur debout, appuyé contre un des piliers, homme de proportions athlétiques, d'une remarquable beauté et dont la grande barbe se détachait sur un pourpoint de velours noir. Cet homme avait l'air de l'écouter avec une profonde attention, et sortait toujours le dernier.

Un jour, comme le pasteur descendait de la chaire, l'auditeur au pourpoint de velours vint à lui, lui confia ses inquiétudes, lui manifesta le désir de s'instruire et le pria de l'aider de ses conseils. C'était Eugène Devéria, qui devint le plus fervent des religionnaires.

Il commença par régulariser sa vie de père de famille; ensuite il alla trouver, à Paris, son frère Achille et ses anciens amis, encourut stoïquement force railleries en faisant amende honorable devant eux, et les quitta, désespéré de n'avoir pu les convertir.

Eugène Devéria, revenu à Pau, s'y fixa avec sa femme et ses enfants.

Lorsque les fortes dépenses de sa maison lui pesaient trop, il partait pour la Hollande où il avait des clients, premièrement la Reine, dont le portrait eut un brillant succès.

En 1850, Eugène Devéria était en Écosse avec sa belle Marie, la plus jeune de ses filles, aussi belle que son père, et d'un vrai talent d'aquarelliste.

ALFRED BRUYAS.

— 78 —

Deux Jeunes Paysannes de la vallée d'Ossau,

DESSIN REHAUSSÉ D'AQUARELLE.

(Eaux-Bonnes, juillet 1847.)

Haut., 0^m,45. — Larg., 0^m,37.

Ce dessin, fait d'après nature, se rattache, comme souvenir des Pyrénées, à deux stations de M. Alfred Bruyas, aux Eaux-Bonnes, la première en 1845 avec des amis de famille, la dernière (1847), en compagnie d'Eugène Delacroix, Paul Huet, Camille Roqueplan, Eugène Devéria et MM. Ad. Moreau, père et fils.

Dans ce dessin appelé *Confidence*, il y a peu d'impression et peu de caractère. Exécution enjolivée, maniérisme et fausse poésie.

TH. S.

A M. ALFRED BRUYAS

SUR UN AUTRE SUJET PYRÉNÉEN, RESTÉ A L'ÉTAT DE CROQUIS.

Pau, 8 M. 1847.

Cher Monsieur,

J'ai beau chercher dans mes souvenirs le moyen d'unir les deux costumes ossolais et espagnols dans la personne de deux hommes; je suis comme la sœur Anne: je ne vois rien venir. Quant à faire un croquis de deux Espagnols, mâle et femelle, je ne le saurais, vu que nous avons ici de beaux costumes d'hommes, mais pas de femmes. Je vous proposerais donc de vous faire un dessin du croquis que je vous envoie, qui représente le costume de la vallée dans tous ses aspects pittoresques; ce sont, si vous vous en souvenez, des paysans descendant des Eaux-Bonnes à Laruns en chantant leurs tristes airs, alternant avec une régularité tout à fait piquante: trois femmes et trois hommes. Voyez si la chose vous va, à moins que vous ne préféreriez cet homme qui boit, trait de mœurs particulier à la vallée. Si rien ne vous plaît et que vous ayez une idée, soufflez-la-moi; et je tâcherai de m'en tirer, à votre goût et plaisir.

Je suis bien content que vous ayez pris quelque plaisir à cette sorte de dessins, car vous aviez accepté chat en poche. Pussions-nous réussir encore une fois! J'aimerais mieux, si le public était de votre avis, faire des dessins de cette sorte

et renoncer aux petits tableaux pour ne plus faire que de la grande peinture.

Tâchez de me trouver des pratiques, je ferai tout mon possible pour les satisfaire.

Agréez, cher Monsieur, l'assurance de la considération et du dévouement de votre dessinateur ordinaire.

EUG. DEVERIA.

— 79 —

Les Faucheurs,

DESSIN REHAUSSÉ D'AQUARELLE.

(Édimbourg, 1850.)

Haut., 0^m,45. — Larg., 0^m,35.

Ce dessin fut commencé dans les Pyrénées, mais terminé et signé en Écosse. Ni Écossais ni Pyrénéen.

Mêmes défauts qu'au n° 78, page 45^r, et aggravés par le désir de plaire.

TH. S.

NOTICE.

Eugène Devéria était né en 1805, et son tableau porte la date de 1827. On devait tout attendre d'une nature aussi bien douée, mais ce bel élan se ralentit bien vite : une influence mystérieuse glaça la verve du peintre, les chefs-d'œuvre espérés ne se firent pas, et la génération actuelle ne peut se représenter l'importance qu'eut en son temps Eugène Devéria.

C'était alors un beau jeune homme, de grande taille, d'une sveltesse robuste, à la mine fière et hardie ; il portait les cheveux coupés en brosse, des moustaches retroussées en croc, une longue barbe pointue, « effroi du bourgeois glabre ». La barbe, si généralement admise aujourd'hui, paraissait encore à cette époque une chose farouche, barbare et monstrueuse. Mais les peintres romantiques ne tenaient pas à réaliser l'idéal du parfait notaire ; ils recherchaient tout ce qui pouvait les distinguer des *philistins*. Eugène Devéria avait le goût des ajustements fastueux comme un Vénitien du XVI^e siècle. Il aimait le satin, le damas, les bijoux, et se serait volontiers promené en robe de brocart d'or, comme un Magnifique de Titien ou de Bonifazio. Ne pouvant porter tout à fait le costume de son talent, il essayait de modifier l'affreux habit moderne. Ses fracs évasés, rejetés sur les épaules, faisaient miroiter de larges revers de velours et

dégageaient la poitrine, bombée par des gilets en forme de pourpoint. Ses chapeaux rappelaient le feutre de Rubens. De fortes bagues avec des pierres gravées pour chaton, d'épaisses chevalières d'or brillaient à ses doigts ; et quand il allait dans la rue, un ample manteau drapé à l'espagnole complétait ces élégantes excentricités pittoresques.

Ces fantaisies de costume sembleraient étranges maintenant, mais on les trouvait naturelles : le mot artiste excusait tout, et chacun, poète, peintre ou sculpteur, suivait à peu près son caprice.

L'atelier d'Eugène Devéria était situé rue de l'Est, dans la maison de M. Petitot, où logeait aussi le statuaire Cartelier, et l'artiste l'occupait de moitié avec Louis Boulanger, qui achevait son *Mazeppa* pendant qu'Eugène Devéria travaillait à la *Naissance de Henri IV*. Ces deux œuvres, qui firent époque parmi les premières réalisations des théories romantiques, furent élaborées fraternellement sous le même toit ; mais Eugène Devéria demeurait dans sa famille, rue Notre-Dame-des-Champs, tout près de Victor Hugo, dans la maison duquel se réunissait ce qu'on a depuis appelé « le Cénacle ». En ce temps-là, les peintres et les poètes se fréquentaient beaucoup, échangeant de mutuelles admirations. Quoique le précepte *Ut pictura poesis* fût classique, il avait cours dans la nouvelle école ; et, certes, le talent de tous gagna à cette familiarité des deux arts. Comme Louis Boulanger, Eugène Devéria était un lettré ; il faisait de jolis vers, et avait tout ce qu'il fallait pour comprendre la grande révolution littéraire dont le poète des *Odes et Ballades* était le promoteur. Il se distingua par sa pétulante chaleur d'applaudissements, aux tumultueuses représentations d'*Her-*

nani, où il menait une bande d'artistes et de rapins¹. Tant que la lutte dura, il fut de toutes les batailles de la nouvelle école. Le Romantisme était chez lui, chez les Devéria, comme on disait alors.

Eugène Devéria était élève de Girodet, on ne le dirait guère; mais Eugène Delacroix eut pour maître Guérin, qui pourrait le croire? *La Naissance de Henri IV* ne rappelle pas plus *Atala et Chactas* que la *Barque du Dante*² ne rappelle le *Marcus Sextus*.

Il est difficile, maintenant que la révolution est accomplie, de faire comprendre l'effet que produisirent les tableaux des deux jeunes maîtres, l'un si éclatant, l'autre si robuste de couleur; celui-là si joyeux et celui-ci d'une âpreté si sombre, parmi les contre-épreuves de plus en plus pâles de l'école expirante de David; et il est bon de replacer ces œuvres dans les milieux qui les virent naître pour joindre leur mérite relatif à leur mérite absolu.

Le champ de bataille resta à Delacroix, plus énergique, plus persistant, et d'un génie plus complexe. Eugène Devéria ne dépassa point son premier effort. Son coup d'essai fut son chef-d'œuvre.

Sans doute il y a des qualités brillantes, une couleur aimable, une facilité prodigieuse dans *Puget montrant un groupe à Louis XIV*; dans la chapelle de *Sainte-Genève* à Notre-Dame de Lorette; dans *Louis-Philippe à la Chambre des députés*; dans *Marie Stuart*, écoutant sur l'échafaud la lecture de son arrêt de mort; dans la *Cha-*

1. Ayant pour passe le carré de papier rouge timbré de la griffe Hierro.

2. *Dante et Virgile aux enfers*.

pelle des Doms, à Avignon; mais ce n'est plus la belle et solide couleur vénitienne ni l'exécution magistrale de l'œuvre qui valurent à l'artiste sa réputation et qui la lui maintiendront, quand on fera le bilan de ce siècle. On reste par un tableau comme par un livre. Heureux qui a fait un chef-d'œuvre, fût-il unique!

THÉOPHILE GAUTIER.

Histoire du Romantisme, pp. 220-223.

DIAZ DE LA PEÑA (NARCISSE-VIRGILIO)

Né à Bordeaux le 20 août 1808.

— 80 —

Les Rendez-vous d'amour.

(1849)

Haut., 0^m,27. — Larg., 0^m,19.

Lithographié par JULES LAURENS.

Ce tableau est un des plus fins bijoux de notre grand coloriste. Il est de 1849, composé et exécuté sous l'impres-
sion des mélodies d'Hérold, alors que le *Pré-aux-Clercs*
renaissait et charmait le monde des artistes.

Diaz avait appelé ce tableau *les Rendez-vous d'amour*,

en songeant au charmant duo de Nicette et de Giraud :

« Dans la prairie,
Verte et fleurie,
Dame jolie
Viendra s'asseoir.

.....
Ah! revenons, je vous en prie,
Aux jolis rendez-vous d'amour. »

Le tableau a toute la fraîcheur de la jeunesse, toute la distinction de la fantaisie d'Hérold. Il a de plus le cachet de ces épisodes galants du temps des Valois, qu'on traduisait un peu en négligé, vers 1830, sans trop s'inquiéter de la vérité du caractère et de l'exactitude des costumes.

C'est un petit monde chatoyant, qui court au plaisir et s'ébat sous les arbres comme les papillons et les oiseaux; êtres inoffensifs qui ont pourtant leur mélancolie et font songer à leur jeunesse, prompte à passer comme les fleurs et comme les satins dont ils sont parés.

Il y a quelquefois chez Diaz un petit coin de tristesse, comme chez tout homme qui a souffert et dont le cœur a saigné.

Si Diaz a fait profusion d'Amours et de petits enfants, n'oublions pas que sa préoccupation ou sa prétention a été de faire quelque jour du pathétique¹.

Il a peint *Les Dernières Larmes*², *La Folle par amour*, *Le Désespoir de Calisto*. Au milieu de ces Décamérons, ses

1. Sa façon de hâtive et commerciale ne le comporte pas.

2. Grand échec, à l'Exposition universelle de 1855.

impressions personnelles ont paru de charmantes élégies. Tout le monde se rappelle *La Fin d'un beau jour*, tableau qui représente une jeune femme dans un bois, au soleil couchant, pleurant sur la mort d'un enfant, et tant d'autres compositions dont la douce tristesse est une harmonie de puissantes couleurs. Watteau créa un petit monde de Scapins, de Gilles, de belles Corysandles, tout affublés de costumes de bal masqué; mais qui sait voir ne manque pas de reconnaître la fine mélancolie de ces petites figures, pleines de soupirs.

Le tableau de Diaz que voilà n'est pas de cette école de Watteau. Il est tout original par son caractère enfantin et par son coloris si vif.

On décrit mal un tableau de Diaz : c'est en quelque sorte une mélodie de Schubert ou une suite d'accords de Mendelssohn. Ces petits êtres se regardent, s'approchent dans une familiarité innocente, ils s'aiment et se le disent sans penser à mal, étant jeunes et bons.

Peinture toute de jet et de verve, d'une fluidité blonde, vaporeuse et claire.

Le tableau *Les Rendez-vous d'amour* date de l'époque où Diaz peignait avec une grande liberté, à l'huile et à l'essence, quelques belles pages dont nous n'avons guère sous les yeux, en 1876, que la *Diane chasseresse*, appartenant à M. de Saint-Rémi. C'est dans les tableaux de ce temps-là qu'on reconnaît le sang espagnol de Diaz. La pensée est toute française, mais il y a dans le faire bien des choses de la vue et de la palette de Vélasquez. Voyez ces gris argentins, ces rehauts fauves et ambrés, enfin toute cette gamme qui a révélé à notre temps l'étonnante puissance du peintre des Espagnes et des Indes. Diaz n'est, à la vérité,

que le petit descendant inférieur de Vélasquez, comme science et comme jet; mais son invention toute moderne le rattache à la poésie élégiaque de Prudhon. Le tableau de la *Galerie Bruyas* est une des plus séduisantes pages de Diaz; et, si le sceptique n'y voit rien, l'artiste y profite d'une bonne leçon de coloriste.

A. S.

— 81 —

Jeune Fille dans un bosquet.

(1850)

Haut., 0^m,38. — Larg., 0^m,25.

Formes incorrectes et chiffonnées. Beaux tons de couleur. C'est moins un tableau qu'une palette.

Sur le revers de ce panneau avait été commencé un petit portrait en pied de M. Alfred Bruyas.

Diaz, n'étant pas content de la ressemblance, proposa d'effacer ce portrait; et, en échange, il peignit par-dessus le sujet que voilà.

TH. S.

— 82 —

Claude Frolo et la Esmeralda, esquisse.Haut., 0^m,27. — Larg., 0^m,24.

Lithographié par JULES LAURENS.

On sent ici le souvenir lourd et lointain de Prudhon et l'ambition malencontreuse du style statuaire antique. Ce sujet moyen âge comporte peu ce style-là.

La scène, frénétique à froid et hiérophobe par système, est tirée de *Notre-Dame de Paris*, livre VIII, chapitre IV : *Lasciate ogni speranza*. L'esquisse est-elle bien de Diaz?

Ne la dirait-on pas d'un de ses praticiens?

TH. S.

— 83 —

*Fleurs; bouquet de roses, violiers, etc.*Haut., 0^m,25. — Larg., 0^m,18.

Lithographié par JULES LAURENS.

Diaz est le plus grand peintre de fleurs de notre temps. Il n'a pas la maîtrise imperturbable, mais toujours uniforme de Baptiste Monnoyer, la science scolastique, mais réfrigérante de Van Huysum; le dessin précis, mais systématique et aride de Van Spandonck; il n'a pas non plus la vue extranaturelle de Delacroix, qui, après avoir tant observé les fleurs, disait pouvoir en créer hors de la Flore connue.

Diaz a moins et plus que cela: c'est le poète des fleurs; et on peut dire que ce jardinier artiste fait éclore *la fleur de la fleur*.

Il dispose son bouquet avec le goût fin et délicat d'une femme; il assemble les couleurs et les formes de chaque espèce de fleurs comme si la nature les avait jetées dans son caprice le plus heureux.

Rien de dur, de choquant, d'outré dans ces divers assortiments de tons, qui impliquent à la fois le goût et le génie.

Ce qu'il y a de plus nouveau chez Diaz, c'est qu'il est le peintre au superlatif des fleurs. Tous ceux qui l'ont précédé y ont mis trop d'art ou trop d'artifice. L'éducation in-

complète dont il s'accuse sans cesse le sert ici merveilleusement; il n'est pas embarrassé par la sécheresse de ce contour que toutes les écoles de fleuristes imposent à leurs élèves, ni par cette perfection de détails qui nuit toujours à l'ensemble.

Saint-Jean, le phénomène de l'école de Lyon, est le fleuriste populaire de notre temps; mais il est aussi, à force de travail et de recherches minutieuses, sec, froid, marmoréen, en un mot le pire des peintres de Flore.

Je n'ai jamais pu voir une rose, un œillet, une pivoine, un pavot, une belle-de-jour, une chrysanthème dans un tableau de Saint-Jean. J'ai toujours admiré l'habileté de l'ouvrier (*article Lyon*), arrivé à la perfection industrielle; mais quel travail fatigant, à la fin!

Chez Diaz, au contraire, c'est une expansion voluptueuse; c'est le travail amoureux de l'abeille, qui ne tire des fleurs que son miel. Diaz est tout l'opposé de Saint-Jean : Saint-Jean peint les fleurs comme un professeur du Jardin des Plantes les explique, desséchées dans son herbier. Diaz, lui, n'en donne que la poésie. Pour bien comprendre la supériorité de Diaz en ce genre, il faut entrer dans une galerie de tableaux; et là, si un bouquet de fleurs tel que celui-ci se trouve, soyez sûr que, malgré tous les chefs-d'œuvre ambiants, le bouquet de Diaz vous attirera comme le font les fleurs naturelles, au milieu du luxe et des exquisités d'un salon. Pour moi, ce sont des émanations, des bouffées de couleurs enivrantes; c'est un désordre harmonieux, plein d'une gaieté vive et bienfaisante. Derrière ce bouquet je vois la main d'une jeune fille qui va le cueillir; et je pense à la joie bruyante des petites demoiselles, courant

après les bluets, les coquelicots, la folle avoine et autres fleurs des champs.

Quand Diaz, dans sa jeunesse, était ouvrier décorateur à Sèvres, on l'avait déjà reconnu comme le maître inné des fleurs.

A. S.

— 84 —

Roses, œillets et fleurettes bleues.

Haut., 0^m,25. — Larg., 0^m,18.

Simple pochade. Morceau bien moins important que le sujet précédent, n° 83.

TH. S.

OPINIONS SUR DIAZ.

Diaz, qui est arrivé après Decamps, paraît plus à bout que lui de procédés et de transformations. Se resserrant de plus en plus entre Prudhon et Corrège, il se consume dans la recherche du sourire de leur peinture et des tons de l'*Antiope*. L'*Amour désarmé*, tableau de grande qualité, m'a moins étonné qu'autrefois sa *Diane* et tous ses ravissants tableaux d'*Amours*, de *Vénus* et de *Bohémiens*. J'ai presque

une indigestion de ces bonbons délicieux. Des deux toiles de Diaz qui montrent mieux le vraiment grand artiste, c'est l'admirable tête pleine de volupté fatiguée et d'ineffable grâce qu'il a appelée *Portrait de M^{me} de S...* Cette tête est un progrès et un chef-d'œuvre dans l'œuvre de Diaz; il s'y est approché de ses modèles. Quant à son *Soleil couchant*, c'est un paysage à mettre au niveau des meilleurs Jules Dupré et des plus vantés Théodore Rousseau; et l'exécution en est peut-être plus séduisante.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

Lettres sur l'Art français.

M. Diaz de la Peña part de ce principe qu'une palette est un tableau. Quant à l'harmonie générale, M. Diaz pense qu'on la rencontre toujours. Pour le dessin, le dessin du mouvement, le dessin des coloristes, il n'en est pas question; les membres de toutes ces petites figures se tiennent à peu près comme des paquets de chiffons ou comme des bras et des jambes dispersés par l'explosion d'une locomotive.

Je préfère le kaléidoscope, parce qu'il ne fait pas *les Délaiées* ou le *Jardin des Amours*; il fournit des dessins de châte ou de tapis, et son rôle est modeste.

M. Diaz est coloriste, il est vrai; mais élargissez le cadre d'un pied, et les forces lui manquent, parce qu'il ne connaît pas la nécessité d'une couleur générale.

Chacun a son rôle, dites-vous. La grande peinture n'est point faite pour tout le monde...

M. Diaz est un exemple curieux d'une fortune facile, obtenue par une faculté unique. Les temps ne sont pas encore loin de nous où il était un engouement. La gaieté de sa couleur, plutôt scintillante que riche, rappelait les heureux bariolages des étoffes orientales. Les yeux s'y amusaient si sincèrement, qu'ils oubliaient volontiers d'y chercher le contour et le modelé. Après avoir usé en vrai prodigue de cette faculté unique dont la nature l'avait prodigalement doué, M. Diaz a senti s'éveiller en lui une ambition plus difficile. Ces premières velléités s'exprimèrent par des tableaux d'une dimension plus grande que ceux où nous avons généralement pris tant de plaisir. Ambition qui fut sa perte. On eût dit que son œil, accoutumé à noter le scintillement d'un petit monde, ne voyait plus de couleurs vives dans un grand espace. Son coloris pétillant tournait au plâtre et à la craie; ou, peut-être, ambitieux désormais de modeler avec soin, oubliait-il volontairement les qualités qui jusque-là avaient fait sa gloire... Pendant de longues années, on se fie à un instinct généralement heureux; et, quand on veut enfin corriger une éducation de hasard et acquérir les principes négligés jusqu'alors, il n'est plus temps...

CHARLES BAUDELAIRE.

Salon de 1846 et Curiosités esthétiques, pp 307, 308.

Il est bon d'observer que dans les œuvres de Diaz il y a toujours la même exubérance, le même charme. C'est une ivresse de soleil. Le talent de Diaz a pourtant un défaut, c'est de ne toucher qu'une corde de la nature. Prenons-le donc comme il est, puisqu'il a le bonheur d'être

exquis. Un peintre n'est pas tous les peintres. Jouissons de cet endiable de coloriste en réservant aussi nos sympathies pour les autres qualités de l'art, pour la mélancolie et la profondeur de la pensée, pour la correction du dessin et la grandeur du style, pour toutes les images qui nous font pénétrer dans les passions humaines, si violentes et si complexes.

Aimons à la fois Diaz et Ingres, Eugène Delacroix et Ary Scheffer; ayons des couronnes pour toutes les gloires diverses; faisons pour les contemporains comme pour les illustres morts. Que Raphaël ne fasse jamais oublier Rubens! Claude Lorrain n'attaque point Hobbema; et Murillo vaut le Poussin.

T. THORÉ.

Salon de 1847.

NOTICE.

Thomas Diaz de la Peña, bourgeois de Salamanque, proscrit par le roi Joseph Bonaparte à la suite d'une conspiration politique, passa la frontière française à travers mille dangers et s'arrêta à Bordeaux avec sa jeune femme Maria Manuela Belasco, qui, sous le coup des fatigues et des agitations du voyage, mit au monde dans cette ville, le 20 août 1807, Narcisso Virgilio Diaz, aujourd'hui l'un de nos peintres célèbres.

Les réfugiés ne trouvèrent pas la tranquillité en France : Thomas Diaz gagna l'Angleterre, où il mourut après trois ans de séjour. Sa veuve, caractère résolu, passa successivement de Bordeaux à Montpellier, de Montpellier à Lyon et de Lyon à Paris, où des amis de famille haut placés la protégèrent en belles paroles. Elle enseigna les langues pour vivre, et, à sa mort, son enfant, âgé de dix ans, fut recueilli par un pasteur protestant, retiré à Bellevue, dans les environs de Paris.

Le jeune Diaz, tourmenté par la force du sang et livré à lui-même par le bon et négligent pasteur, passait sa vie à battre les bois et les chemins de Fleury, de Meudon, de Sèvres, de Saint-Cloud.

C'est par là qu'un jour Diaz, après avoir folâtré, s'endormit sur l'herbe. A son réveil, il se sentit une vive

douleur au pied droit, qui gonflait à vue d'œil. Une bonne femme le soigna bêtement, la gangrène parut, on le mit à l'hospice de l'Enfant-Jésus, où il supporta, coup sur coup, deux amputations (la première opération n'ayant pas réussi); et il appelle aujourd'hui gaiement sa jambe de bois : « Mon pilon ! »

Sitôt guéri, il fut en apprentissage chez un imprimeur, puis chez un fabricant de porcelaines, où il commença la peinture sur des assiettes, des compotiers, des pots de pharmacien, en compagnie de Jules Dupré, de Raffet et de Cabat... Au lieu de suivre les recommandations du porcelainier, qui voulait flatter le public par des images jolies et banales, Diaz s'avisa de lui peindre des esquisses *féroces*.

L'homme à la porcelaine jeta les hauts cris. Diaz se précipita dans l'art libre. M. Souchon, mort directeur de l'école de Lille, lui donna quelques leçons de dessin; mais l' impatient élève s'empessa d'échapper à cet habile homme et se mit à faire à la diable ses premiers tableaux, sans avoir rien appris.

Sigalon, ami, compatriote, élève de M. Souchon, et qui en ce temps-là travaillait à son *Athalie*, au milieu des horreurs de la misère, disait souvent : « Diaz a le plus bel avenir, s'il veut travailler; c'est un fier tempérament de coloriste, et quelle facilité! Il fait ses tableaux comme un pommier ses pommes... »

Diaz, sous l'impression de *Notre-Dame de Paris* et de *Lucrece Borgia* par Victor Hugo, essayait des figures et des processions de moines dont les robes et les capuchons le dispensaient d'études anatomiques, et prenait le Désert

pour sujet de ses paysages, évitant ainsi l'embarras de dessiner des arbres. Il montra une verve et une abondance prestigieuses à peindre les Arabes, les Turcs, les Odaïliques; toutes les scènes de l'Orient qu'il n'a jamais vues que dans les images ou à l'éblouissement du théâtre, et dont les somptueux vêtements et les armes étincelantes l'attiraient et le fascinaient.

Il faisait à merveille lorsqu'il voulait s'en donner la peine, les fleurs et la nature morte. Voyez au palais de Saint-Cloud, dans la salle à manger de M. Salomon Rothschild et dans la maison de plaisance de son frère James, au bois de Boulogne, ces peintures, faites à la manière fraîche des vieux flamands.

Déjà les yeux des marchands s'ouvraient sur lui : on lui prenait ses petits ouvrages ou on les lui troquait contre des peintures, des estampes, des armes, des costumes, des chinoïseries, des meubles; Eric à brac qui entraîna Diaz vers l'amour effréné de la *Curiosité* fastueuse, et qui n'étaient pas alors portés au prix fabuleux et ridicule qui les rend inabordables aujourd'hui.

Diaz exposa au Salon de 1835 la *Bataille de Médina*, esquisse informe, surnommée par ses amis « la Bataille des pots cassés ». Vinrent les *Nymphes de Calypso*. M. Jules Janin posa, dit-on, pour le Télémaque. « Voilà, disait Diaz, un vrai tableau de confiseur. »

Bientôt il ouvrit sa veine inépuisable de *Dianes*, de *Vénus*, de *Baigneuses* et de *Cupidons*. Les marchands, les femmes élégantes du quartier Notre-Dame de Lorette et les financiers de la rue Laffitte s'arrachent encore, à force d'or et de manéges, ces images qui n'ont ni pensée ni passion.

Les *Bohémiens allant à la fête*, la *Rivale*, les *Délaissés*, la *Fin d'un beau jour*, les *Présents d'Amour*, le *Maléfice*, l'*Abandon*, l'*Amour désarmé*, quelques paysages, et notamment le *Plateau de la Mare, près de la Gorge-aux-Loups*, à Fontainebleau : voilà, je crois, les meilleurs morceaux de ce peintre à la main rapide, inépuisable, qui a fait cent fois plus de tableaux qu'il ne suscite d'impressions, qui tient la Vogue attachée au pied de son chevalet avec un ruban rose, et qui, selon le mot de Rubens, a trouvé « la pierre philosophale sur sa palette... »

Diaz conservera jusqu'à la mort l'impétuosité de son tempérament... Sa parole est prompte, emportée, pittoresque dans sa crudité; imprévue, mordante et comique dans son décousu et dans sa liberté sans frein. Cette parole originale rend vivement les impressions rapides qui traversent comme des feux follets son cœur et sa tête; Diaz ne discute pas : il aime ou déteste les hommes et les choses selon son humeur, sans moyens termes; — il s'impatiente, s'anime, s'emporte, brise assez souvent la raison et achève par un geste ou par juron, quand les mots lui manquent, une phrase commencée avec trop de feu.

Il me disait de M. Ingres : « Qu'on l'enferme avec moi dans une tour sans gravures! *ce particulier* y restera avec sa toile vierge, incapable de rien tirer de lui-même, et j'en sortirai, moi, avec un tableau. »

« Ma peinture, disait-il, un autre jour, fait bien dans les salons et les boudoirs; les tableaux de Courbet resteront dans les antichambres et les cuisines! — Possible, répondit Courbet, je ne les fais pas pour les mauvais lieux. »

« Sa vogue le condamne à sacrifier à la corruption du pu-

blic, à travailler continuellement, à *chauffer son four*, comme disait Charlet, en ses moments besogneux, et ne lui laisse pas une heure de liberté pour la réflexion et l'étude. Aussi le voyez-vous produire avec la rapidité d'une usine ces femmes et ces enfants aux cheveux d'or, aux chairs blanches et roses, figures ressuscitées des vignettes ou imaginées et faites à toute vapeur, foisonnant de défauts et de qualités, toujours séduisantes pour le vulgaire et trop souvent indignes du beau tempérament de cet artiste doué par la Providence avec tant de prodigalité.

Il est vrai qu'il ne tient pas un compte sérieux de ces tableaux, éparpillés dans le monde comme de folles graines, et qu'il se réserve de donner à l'Art toute sa conscience et tout son temps, le jour où la fortune l'aura mis au-dessus des besoins et des soucis matériels. Faux et détestable calcul! Les circonstances l'ont entraîné : enfant, privé de toute éducation première, jeune homme, livré à la misère et à ses passions, homme mûr, gâté par la faveur publique, il ne pouvait guère manquer de suivre au jour le jour l'impulsion de la nécessité... Ses bouillonnements sont suivis de grandes défaillances. Les artistes plus ou moins instruits qui ont essayé de le faire raisonner l'auraient dérouté depuis longtemps, s'il était homme à oublier un seul moment ses propensions naturelles : il en gémit intérieurement, il le confesse quelquefois sans aveuglement et avec une rare franchise; mais il va toujours droit son chemin.

Diaz ne vit donc que de sensations rapides et capricieuses. Il serait plus logique dans ses préférences et plus constant dans ses aspirations, s'il s'était mis de bonne heure à même de connaître, de comparer et de juger les choses,

au lieu de se borner à les sentir. Tout lui saute aux yeux, rien ne le pénètre. Je n'ai jamais pu savoir précisément de lui les motifs qui l'ont quelquefois porté, au petit bonheur, de l'imitation de Boucher et de Watteau à l'impuissante recherche de la forme antique.

Il ne se montre très-conséquent avec lui-même que dans son amour des grands coloristes et dans son éloignement pour les autres maîtres, qu'il ne regarde même pas.

Mais le commerce le tient rivé au mauvais goût du public; et les chalands qui l'obsèdent, à toute heure, de leurs exigences cupides ou niaises, forcent son talent aux plus fâcheuses déviations. Il s'irrite avec une extrême sincérité contre la sottise bourgeoise, mais il ne guérit pas de ses complaisances mercantiles...

Il s'inquiète singulièrement de baptiser ses tableaux; mais les titres recherchés et prétentieux qu'il a donnés à ses ouvrages ne les font pas meilleurs. Il suit en cela l'exemple des littérateurs qui mettent tout leur esprit dans leurs intitulés.

Un mot maintenant sur le praticien : Díaz enlève vivement ses tableaux à la pointe de la brosse, sans avoir pour ainsi dire au préalable dessiné ses figures; car il ne m'est pas possible d'appeler dessin les premières indications qu'il trace sur sa toile, à coups de crayon blanc. Sa manière de peindre est variable comme son humeur : il débute tantôt par les tons clairs, tantôt par les tons sombres, quelquefois par les tons intermédiaires, selon le caprice du moment et l'état de ses nerfs. Il se sert, mais beaucoup moins que ne le faisait Decamps, du couteau à palette, non-seulement pour obtenir par ce moyen des tons plus éclatants, mais surtout

pour aller plus vite en besogne. Il emploie les couleurs à l'état vierge, c'est-à-dire sans les étendre dans l'huile dont il craint les mauvais effets pour l'avenir. Il exagère les empâtements et les frottis, mélange très-peu ses tons, de peur de les affaiblir, les subdivise à l'infini et les pose de proche en proche sur la toile, comme s'il faisait des bouquets ou des assortiments d'échantillons, espérant arriver ainsi à des aspects très-variés; mais il tombe dans un certain papillotage... Enfin, malgré ses incertitudes, ses faiblesses et ses relâchements, Díaz a le mérite d'avoir conservé, entre Delacroix et Decamps, la force et l'originalité. Vous le reconnaîtrez toujours. On pourrait bien lui reprocher d'avoir vainement cherché à imiter Corrège, les peintres galants du xviii^e siècle et surtout Prud'hon; mais on voit toujours qu'il est plutôt lié à ces devanciers par ses sympathies que par des tendances au plagiat. Son dessin, d'ailleurs, a des formes vicieuses dont il semble avoir seul, à ce point, le triste privilège, et que la vivacité, l'éclat, la fraîcheur et le velouté de son coloris ne lui font pas pardonner.

Díaz n'a compris qu'un des côtés de l'art; mais il l'a saisi avec un rare bonheur. Moins calculé, moins volontaire, moins tourmenté que ne l'est Decamps, Díaz se montre en revanche plus facile, plus sincère et plus riche. Son ignorance est naïve et bonne fille; celle de Decamps est étroite et dissimulée. L'un se ferme avec la dureté d'un cadenas, l'autre s'épanouit avec la splendeur d'un éventail.

Si Díaz avait eu le temps, les moyens, la volonté de se livrer fortement à l'étude, et, surtout, si la mode ne l'eût pas perverti, il fût devenu non-seulement un des plus

brillants *dilettanti* de la couleur, mais il eût encore remué des pensées et des sentiments, tandis que ses caprices ne servent qu'à séduire et charmer les sens, comme les parfums et les fleurs. En dépit de tout, Diaz est un peintre, un vrai peintre.

Mais il aura créé dans l'école moderne de bien dangereux précédents, et son extrême licence ne rencontre déjà que trop d'imitateurs. En se jetant dans tous les écarts d'une improvisation brillante et facile on ne renverse pas le pédantisme des Académies, on le justifierait plutôt. La science est en elle-même une force qu'on ne doit jamais dédaigner, et rien au monde ne dispense un peintre de l'étude et de la méditation. Delacroix et Decamps avaient déjà poussé trop loin le goût des esquisses prime-sautières, au détriment des formes que les coloristes les plus fougueux, le Tintoret, Rubens et Rembrandt lui-même, n'ont jamais ainsi négligées.

Les maniaques de l'ébauche et, qui pis est, de la pochade, mettant la palette au-dessus de l'idée, l'éclat extérieur à la place du caractère et de la concentration, sont arrivés à perdre de vue les lois de l'Art et de la Nature. On ne sait pas toujours ce que le peintre a voulu faire dans un tableau confus, qui produit à première vue beaucoup d'effet. Il faut alors s'appliquer péniblement à démêler la forme des personnages et des objets, qui semble résulter bien plus du hasard que de la volonté.

Louis Blanc prit un jour un massif d'arbres de Jules Dupré pour un gros poisson... Pareille méprise n'était peut-être pas encore arrivée.

Tout cela est déplorable; mais qui faut-il accuser? Les

Académies. Elles ont dégoûté par leurs recettes étroites et par leur cuistrerie le public, qui se jette de nos jours avec enthousiasme sur les nouveautés les plus déréglées. Les pédants ruinent la Tradition.

THÉOPHILE SILVESTRE.

Histoire des Artistes vivants.

DIDIER (JULES)

Né à Paris le 25 mai 1831,

Élève de Léon Coignet.

— 85 —

Une Forêt de pins, à Castel-Fusano.

(États romains, 1869.)

Haut., 0^m,74. — Larg., 1^m,16.

Forêts de pins, régulièrement exploitées, s'étendant dans des marais, aux environs d'Ostie, près de l'embouchure du Tibre. Troupeau de buffles libres.

J. L.

NOTE

Didier (Jules) a obtenu le Grand Prix de Rome en 1857 (*Jésus-Christ et la Samaritaine*), peinture toute moderne, alors que ses immédiats prédécesseurs, Lanoue, A. Benouville, de Curzon, s'attardaient dans le style académique. Jules Didier montra dans son *Joseph* le caractère et le pittoresque de l'Orient et peignit un site réel. Doué de facultés très-diverses, il a rapporté d'Italie des tableaux de figures et d'animaux, des marines et des paysages proprement dits. Son *Lac Trasimène* et son *Labourage à Ostie* (ce dernier au Luxembourg) l'ont plus particulièrement recommandé au public.

J. L.

DORÉ (PAUL-GUSTAVE)

Né à Strasbourg, janvier 1832.

— 86 —

Le soir sur les bords du Rhin, paysage.

(Salon de 1855.)

Haut., 1^m,22. — Larg., 1^m,95.

Ce tableau a toute la riche pâte que le sujet et l'heure du jour, ainsi représentés, exigeaient du peintre.

Une végétation fluviale, peupliers et roseaux, est enveloppée par les brumes et par les lueurs du couchant. L'impression du paysage, ses lignes et son effet sont aussi poétiques que la touche en est large et sûre.

J. L.

— 87 —

Souvenir des Alpes, paysage.

Haut., 1^m,94. — Larg., 1^m,30.

Des sapins, morts sur pied de vieillesse¹ dans une étroite ravine. Plus haut, les silhouettes neigeuses des pics.

J. L.

NOTE.

Gustave Doré est un des phénomènes de l'Art. Son imagination est au moins un fait nouveau, unique. Le public, étonné, surmené, lassé par la faconde de M. Gustave Doré, se retourne fatalement contre le succès qu'il lui a fait lui-même. Cette improvisation à jet continu prouve des facultés pittoresques jusqu'à un certain point; mais cette abondance est l'objet même des réserves de la Critique... On enferme Doré dans cette formule : « C'est un faiseur d'illustrations; ce n'est pas un peintre. »

J. L.

1. Fracassés à la cime et ravagés dans leur branchage par des tourmentes supposées, mais ni caducs, ni morts, ni vivants.

TH. S.

DUTILLEUX¹ (HENRI-JOSEPH-CONSTANT)

Né à Douai le 5 octobre 1807,

Mort à Paris le 21 octobre 1865,

Élève d'Hersent.

— 88 —

*Le Chenal de Gravelines.*Haut., 0^m,42. — Larg., 0^m,60.

Peint d'après nature, 1862.

Vente C. Dutilleux, mai 1874.

Lithographié à la plume par M. A. ROBAUT.

Entre Dunkerque et Calais, à égale distance de ces deux ports et à une demi-lieue de la mer, est Gravelines, dont le chenal limite les départements du Nord et du Pas-de-Calais. Ce chenal est si peu profond que les en-

1. Eut l'honneur d'être désigné, dans le testament d'Eug. Delacroix, pour classer ses dessins avec quelques autres de ses amis.

fants y pataugent, à marée basse. Les navires marchands peuvent à peine y arriver. Des œufs, du bois et du charbon, c'est à peu près tout ce qui entre et tout ce qui sort. Gravelines a d'assez nombreux sloops pêcheurs; et de petites barques pour chercher çà et là les amorces de pêche : petits poissons, vers, etc.

Le dos tourné à la mer et placé sur la rive du petit *Fort Philippe*, nous voyons Gravelines à l'horizon.

Il vente : la terre, l'eau et le ciel sont balayés. Les nuages s'embrouillent, se déchirent et filent; l'eau du chenal fait, à ses bords, comme un double jabot agité; l'imperceptible sable vole. La rafale fit maintes fois rouler par terre le peintre, qui travaillait sur place, et tout son bagage.

ALFRED ROBAUT.

LES PORTRAITS DE C. DUTILLEUX.

Les peintres *chercheurs* et originaux arrivent difficilement à la célébrité : ils lui font mal la cour et s'éloignent trop des routes battues pour intéresser à leurs ouvrages la grande portion insouciant du public. La poursuite d'un sentiment personnel ou d'une idée qui ne s'inspire pas absolument des traditions, et avant tout la sincérité au travail les mènent à l'isolement, à un excès de dignité.

C. Dutilleux fut une de ces natures d'élite, et dont le nom encore peu connu ou peu célèbre grandira; car pas un talent fécond et vrai ne tombe tout à fait dans l'oubli.

C. Dutilleux a peint des tableaux religieux, des tableaux de genre et surtout des portraits et des paysages.

Tout plein encore de ses études au Louvre, il débuta par des têtes accentuées, mais un peu jaunes, sur fond sombre. Du jour où il s'appliqua à étudier le paysage d'après nature, il entra dans une voie différente et toute personnelle. Bitumineux et *convenu* dans ses premiers paysages et dans ses premiers portraits, il devint clair et simple, qu'il peignit une tête ou un buisson.

Dutilleux ne fouilla pas aussi avant dans l'étude des portraits que dans celle du paysage. C'est à cela peut-être qu'on doit ses meilleures têtes, fleurs écloses dans les jours de repos avec la grâce de l'imprévu et le parfum de la naïveté.

Ce n'est pas d'ordinaire la composition, la grande tournure, l'arrangement qu'il faut chercher dans ces portraits; c'est le charme, la distinction et la franchise. Toutefois, lorsque Dutilleux était encore sous l'influence entière des Rembrandt, il peignit un certain nombre de portraits fantaisistes, mais d'un ragoût piquant et avec des intentions de tableau. A mesure que son originalité s'affirmait, il se contentait, sans autre ambition, du premier mouvement venu de son modèle. Les peintres ont tant abusé des tournures traditionnelles, des mouvements connus, qu'un artiste savant et chercheur a bien raison d'éviter toute convention devenue banale. Pourtant exagérer le principe de l'imprévu, au point de se contenter de tout, c'est s'exposer à manquer de goût. Il y a un accord à trouver. Dutilleux, malgré sa distinction native, ne le trouva pas toujours.

Dans ses préparations, il était vif, ardent et coloré. A mesure qu'il travaillait, sa nature consciencieuse éteignait

un peu cet éclat; et ce que la tête perdait en brillant, elle le gagnait en modelé et en simplicité.

Ce qui domine dans l'ensemble de ses portraits, c'est l'amour de la vérité et l'horreur du banal, l'instinct sûr des masses, le don de l'enveloppement et la fine harmonie des tons. Les contours sont noyés comme dans la nature, d'abord pour les fonds sombres, plus tard, pour les fonds clairs, aérés; et point de duretés sous prétexte de caractère.

On trouvera dans les portraits faits avant 1850 la vigueur du modelé, la fermeté de la touche, le piquant de l'effet; et, dans les derniers peints, la sincérité, l'aménité et l'imprévu; en tous, l'harmonie, la finesse, le charme poétique.

LES PAYSAGES DE C. DUTILLEUX.

Dans ses premiers paysages, Dutilleux s'inspire des maîtres. Ce sont des masses colorées, des accents soigneux et précis de lumière. La couleur en est un peu bistrée, bitumineuse; largement peints, du reste, et d'une allure souple et libre. Les quelques tableaux de genre, qu'il a fait alors, sont traités de la même façon. Ce sont d'ordinaire des intérieurs un peu saucés et d'un effet piquant.

C'est vraiment de sa première visite à Fontainebleau que commence à dater l'œuvre de Dutilleux paysagiste. Il s'identifie avec la nature, il l'admire, l'étudie et l'approfondit.

« Tout, dit-il, est dans la masse et rien ne vaut que par les détails; alliance terriblement difficile et qui seule est le beau. »

Par ces lignes, retrouvées au dos d'une carte de visite, le peintre explique la principale période de sa vie.

La vérité, par tous les moyens, et le plus de vérité possible! Dans cette poursuite de la vérité, la nature primait l'art; et de cet état violent sortirent des œuvres peu comprises, mais saisissantes.

La plus grande partie des paysages de Dutilleux se compose de toiles peintes d'après nature, à Fontainebleau, à Arras, à Douai, à Dunkerque, au Tréport, à Gravelines et dans les environs de Paris. Généralement les études peintes d'après nature se font en vue de tel ou tel tableau qu'on se propose; ce sont des moyens. Dutilleux, lui, se fit un but de ces moyens mêmes. Si ces études n'étaient qu'un travail préparatoire, plus ou moins sérieux, elles n'auraient qu'une importance ordinaire; mais elles sont des tableaux, que l'on peut appeler de pur sentiment.

Ce n'est certes pas faute d'imagination que Dutilleux fit ainsi. Ses dessins, ses fusains, ses croquis innombrables prouvent le contraire. Mais peut-être s'attarda-t-il dans le chemin des amoureux, lui, cet amoureux qui *caressait les arbres de la main*, ne pouvant se contenter de s'en souvenir. Se fiant d'ailleurs à sa continuité d'impression surprenante, il pouvait suivre un tableau d'après nature, un mois, sans le fatiguer.

Cette méthode a son danger; et l'on peut citer le mot de Jean-Jacques écrivant qu'il ne chantait jamais mieux la campagne que « l'hiver, emprisonné dans les murs d'une

ville ». Il est certain que le charme d'un paysage provient souvent du demi-oubli, plutôt que de l'absolue vérité.

Peu touché de l'adresse manuelle et de l'habileté vulgaire, Dutilleux voulut toujours garder le moins d'apparence possible de peinture pour rendre la nature d'autant plus sensible. Ses paysages semblent faits pour nous rappeler que nous y sommes passés.

Dans les dernières années de sa vie, Dutilleux parut vouloir se résumer : il revenait à l'amour de la composition; et sa peinture prenait comme une revanche sur la nature. De là, bon nombre de paysages, pures combinaisons de la science et du souvenir.

Faut-il regretter que Dutilleux ne se soit pas arrêté plus tôt?

Pour moi, je l'applaudis d'avoir infiniment plus pensé à son œuvre qu'à sa célébrité.

En le contemplant, cet œuvre que la mort a rassemblé et dans lequel l'artiste a laissé sa pensée, on est ému par cet admirable don fait aux âmes sensibles d'être émues elles-mêmes, et de vibrer d'enthousiasme à chaque pas.

C. Dutilleux s'est montré non-seulement paysagiste de premier ordre, mais encore paysagiste unique, et par la sensation et par le savoir et par la volonté.

Coloriste, il est avant tout fin; la finesse même est son point de départ. Les éblouissements, les vaillances, les éclats, les accents hautement passionnés ne sont pas ses faits ordinaires : « Fermeté dans la forme, fermeté dans l'effet, disait-il souvent, et douceur dans l'exécution. »

Comme tous les peintres les plus intelligents, il a marché du sombre au clair. Plus il avance dans la vie et dans

l'Art, et moins il a besoin de renommée. Plus il observe la nature, plus il s'aperçoit que le noir n'existe pas et que la fraîcheur et la santé sont partout avec la lumière.

On a dit que Dutilleux subit trop l'influence de Corot, nuisible à son originalité. Non pas. Si de Corot il a étudié la lumière fine et argentée, ce n'est pas moi, certes, qui m'en plaindrai; j'aime mieux la lumière que le bitume.

GUSTAVE COLIN.

Constant Dutilleux, sa vie et ses œuvres.
Arras, in 8°, typ. d'Alphonse Brissy, 1866.

NOTICE.

Henri-Joseph-Constant Dutilleux, né à Douai (Nord) le 5 octobre 1807, fut le septième et dernier enfant de la famille. Son père, médecin des hôpitaux militaires, mourut de la peste à Breda, le laissant orphelin, à l'âge de trois ans et demi. M. Dutilleux, notaire à Douai, et parrain de l'enfant, le recueillit, l'éleva comme son propre fils, et lui fit faire, au collège de Douai, de bonnes études. Le notaire Dutilleux mort, son pupille quitta Douai (mars 1826) pour aller chercher un emploi à Paris. Il entre chez l'imprimeur Fain, rue Racine, le 15 juin; et le 27, il visite le Luxembourg et le Louvre: « Je n'aurais jamais cru, dit-il, que la Peinture pût produire un tel effet sur moi; j'étais hors des gonds. »

Cependant le métier d'imprimeur le fatigue; il est malade: — « Je ne sais vraiment si je dois continuer... Ce n'est pas l'argent que je désire, c'est le bonheur. »

Le 29 août, il entre dans l'atelier d'Hersent.

Toutes ses lettres de cette époque montrent un jeune homme timide, plein de tact, de finesse et d'enthousiasme.

Il allait à l'atelier d'Hersent, à l'Académie, à l'école des Beaux-Arts, et copiait au Louvre. C'était un travailleur.

« Il ne suffit pas, disait-il, de peindre pour être peintre; il faut penser, il faut surtout sentir, frissonner et pleurer. Le talent est dans une exquise sensibilité. »

« Je ne retournerai au pays que lorsque je saurai peindre un portrait à l'huile. » Il y revient en mai 1827, y reste jusqu'en octobre, et y revient encore aux vacances de Pâques 1828.

En 1829, il demeurait à Paris rue Gît-le-Cœur, n° 5: « 17 francs de logement par mois, bottes comprises. »

Il avait fait des pochades de tous les Rembrandt du Louvre; et Rembrandt lui avait révélé Delacroix « un peintre, un véritable peintre, maintenant le seul qui ne copie pas. Voilà mon grand homme. »

Dutilleux n'hésitait pas à se mettre dans l'Art du côté de la vie, de l'invention et de l'indépendance.

En mars 1830, son petit patrimoine épuisé sagement et studieusement, il revient à Douai, s'y marie, puis s'installe à Arras imprimeur-lithographe, peintre et professeur de peinture, heureusement pour sa quiétude et pour le bonheur de sa famille, à l'instar des vieux maîtres flamands, mais au grand dommage de sa notoriété, peut-être de sa gloire.

De 1834 à 1838, il travaille beaucoup pour des églises

de campagne. De temps en temps, son talent vient se retremper à Paris, qu'il n'aurait jamais dû quitter.

En 1839, il se lie avec Eugène Delacroix, qui lui donna plus tard en souvenir d'estime et d'amitié *l'Éducation d'Achille*.

Très-ému par Corot au Salon de 1847, il achète son tableau et lui écrit une lettre enthousiaste, qui dessille les yeux de M. Corot père, aveugle jusque-là au génie de son fils.

A partir du Salon de 1849, Dutilleux exposa ses propres ouvrages, chaque année. Dégagé des difficultés les plus sérieuses de la vie, et encouragé par l'amitié de « ses deux grands hommes », il allait développer son génie particulier en vacances, à Fontainebleau, au Tréport, à Calais, à Gravelines, à Dunkerque.

A Barbizon, en août et septembre 1851, l'œuvre de Dutilleux paysagiste commençait : il ne cessa pas pour cela de faire des portraits, mais, dès lors, sa principale tendresse fut pour les bois et les prairies.

En 1854, il fit avec Corot un tour en Hollande. Les deux peintres, laissant vite là les musées, travaillèrent d'après nature. La campagne fit oublier Rembrandt.

Le 20 janvier 1860, Dutilleux se fixe à Paris.

En juin 1865, il écrit :

« Triste, triste est la vie! Pour ma part, c'est une besogne que je ne voudrais pas recommencer. »

L'homme ardent, délicat et d'une sensibilité rare, que la mort de plusieurs de ses enfants avait coup sur coup désolé se souvenait des épreuves subies, des difficultés traversées; et le peintre de haute et ferme conscience maudissait l'ère des faiseurs.

Le 14 octobre 1865, il était monté à Arras pour Paris, seul en wagon sans vouloir prendre de manteau. Le temps était froid. Son fils aîné, qui l'attendait, ne le voyant pas sortir avec les autres voyageurs, s'inquiéta. Il pénétra dans la gare, et le trouva prostré sans connaissance dans le wagon. Rapporté chez lui, il reprit ses sens; et toute son intelligence lui revint avec un surcroît de tendresse et de sérénité pour les siens. Sept jours après il expirait¹.

GUSTAVE COLIN.

Extrait du livre précité.

1. La mort de C. Dutilleux fit la plus vive sensation sur ses plus éminents confrères de Paris et fut amèrement déplorée par l'illustre Corot. Arras, sa ville d'adoption, et Douai, sa ville natale, qui s'honoraient en lui des mérites de l'homme et des talents de l'artiste, lui firent tous les honneurs d'un regret universel. Voir les journaux du Nord et du Pas-de-Calais, surtout les trois documents, précieux pour sa mémoire : 1° *Constant Dutilleux, sa vie et ses Œuvres*, par Gustave Colin, 1866; 2° *Notice sur Constant Dutilleux*, par C. Legentil, 1866; 3° *Vingt-neuf Lettres d'Eugène Delacroix à Constant Dutilleux* (du 11 septembre 1840 au 8 mars 1863), reproduites en fac-simile par M. Alf. Robaut, et tirées seulement à 25 exemplaires. Douai, 1865.

TH. S.

ESPINOS (BENOIT)

DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE SAINT-CHARLES
DE VALENCE (ESPAGNE)

Élève de son père,
Né à Valence en 1800.

— 89 —

Couronne de fleurs.

Haut., 1^m,04. — Larg., 0^m,84.

Dans le lointain, à travers cette couronne et au delà de la haute arcature cintrée d'une porte de Valence, on voit tout le prolongement d'une rue de la ville.

A. B.

FÉLON (JOSEPH)

Né à Bordeaux le 22 août 1818,

Élève de Court.

— 90 —

Mort de M^{gr} Affre, archevêque de Paris.

(1849.)

Haut., 0^m,53. — Larg., 0^m,38.

Le feu avait cessé du côté de l'armée; les insurgés nous imitaient. Je précédais M^{gr} Affre, portant en signe de conciliation une branche de feuillage. Nous entrâmes dans le faubourg en traversant la boutique d'un marchand de vin. Je guidais Monseigneur vers le seul endroit de la rue qui fût resté pavé, entre deux barricades, lorsque le feu recommença : le prélat tomba immédiatement dans mes bras. Les trois premiers insurgés qui se présentèrent pour le secourir

furent tués; son domestique Pierre fut blessé, une balle coupa les plis de ma blouse sur ma poitrine... Aidé par d'autres insurgés, nous le transportâmes aux Quinze-Vingts.

(Relation de THÉODORE ALBERT.)

Chez M. J. Félon, plus de talent, de savoir et d'abondance que de renom. Souvent inoccupé, il a dû recourir à ses aptitudes variées de peintre, de dessinateur, de sculpteur. Une longue suite de lithographies a prouvé sa faconde, qui n'est pas sans quelque ressemblance avec celle d'Achille Devéria. Il a fait aussi des cartons de vitraux, c'est-à-dire un peu et même beaucoup de tout. Mérite peu encouragé.

J.

NOTICE.

Félon (Joseph), peintre, sculpteur et lithographe français, né à Bordeaux le 22 août 1818, étudia d'abord la peinture avec M. Court, et débuta comme portraitiste au Salon de 1848. Il s'occupa ensuite de sculpture, tout en faisant déjà du pastel et du dessin lithographique, et fit aux Salons suivants des essais dans ces différents genres. Nous citerons parmi ses toiles : *la Vierge aux sphinx*, *les Vertus théologiques*, *la Mort de M^{sr} Affre*, commandée par le ministère de l'intérieur (1849); *Vénus sortant de*

l'onde, *l'Enfant au chat* (1851-1852); parmi ses dessins et ses pastels : *les Chefs de l'Église*, *le Christ et la Vierge aux anges*, *M^{me} et M^{lle} Félon*, *la Mélancolie*, *la Mélodie*, *l'Harmonie*, *la Rosée du matin*; parmi ses lithographies, outre la plupart des sujets précédents : *le Professeur des dames*, série d'études; *Baigneuses*, etc. Comme sculpteur, cet artiste a d'abord ciselé pour divers bronziers des *Vases*, des *Coupes* et des décorations telles qu'*Érigone*, *l'Ivresse*, etc., et exposé : *Galatée*, bas-relief; *Andromède*, *Amphitrite*, statuettes, etc. On a vu de lui à l'Exposition universelle de 1855 : *Diane au bain*, *Vénus sortant de l'onde*, lithographies; la statuette d'*Andromède* et six médaillons, notamment celui de *la Princesse Marie de Sardaigne*; au Salon de 1857 : *la Naissance* et *l>Allaitement*, dessins; *l'Aube et le Crépuscule*, bas-relief à deux faces, exécuté pour une horloge; et à celui de 1859 : *le Réveil au déclin du jour*, *l'Agriculture et l'Industrie*. Il a sculpté au nouveau Louvre, dans six tympanes d'arcades, les allégories figurant *la Vérité*, *l'Histoire*, *la Justice*, *la Fermeté*, *la Prudence* et *la Force*. M. Félon, que cette multitude d'œuvres rendent peut-être difficile à classer, n'a eu aucune part dans les distinctions des jurys.

FLANDRIN (HIPPOLYTE)

MEMBRE DE L'INSTITUT.

Élève d'Ingres,

Né à Lyon le 23 mai 1809,

Mort à Rome le 21 mars 1864.

— 91 —

*Un Saint, dessin pour vitrail,*OFFERT A LA GALERIE BRUYAS PAR M^{me} VEUVE H. FLANDRIN.Haut., 0^m,30. — Larg., 0^m,13.

OPINIONS SUR HIPPOLYTE FLANDRIN.

Flandrin représente la tradition, élevée aussi haut que la puisse porter la plus grande noblesse d'intelligence, unie à la plus savante sûreté du goût et du talent.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

Lettres sur l'Art français, p. 25.

Un défaut que nous ne pouvons cependant passer sous silence, c'est l'uniformité des physionomies dessinées par M. Flandrin. Je ne parle pas de l'origine des têtes, qui ont le malheur d'être copiées, non sur la nature, mais sur les toiles et les fresques romaines...

Il n'y a pas de composition sans figures inventées...

Nous ne conseillons pas à M. Flandrin de rester éternellement garrotté dans les liens de la tradition...

GUSTAVE PLANCHE.

Études sur l'École française, tome II, p. 71.

Il a étudié avec une patience consciencieuse la forme de son modèle, mais la sécheresse et la rigidité ne sont pas le style et la précision...

C'est le commun, pris au sérieux, et analysé avec une obstination digne d'un meilleur sort... C'est l'ennui en peinture...

T. THORÉ.

Il ne s'est guère élevé, dans ses peintures monumentales, au-dessus du style sobre et tempéré. Il hésitait entre le symbole et la réalité, quoiqu'au fond il penchât vers le premier; il se souvenait, il arrangeait ses souvenirs, il imaginait peu; de là, la portée moyenne de toutes ses conceptions. S'agissait-il d'interpréter directement la nature, il était bien rare qu'il trouvât et mît suffisamment en relief le côté individuel,

le trait distinctif de son modèle, homme d'État ou financier, femme du grand ou du petit monde. Soigneux et méthodique, il n'oubliait rien, ne négligeait rien, mais n'accen-
tuait rien.

P. PETROZ.

L'Art et la Critique en France, p.p 122-123

HIPPOLYTE FLANDRIN DANS LE PORTRAIT.

Nous appelons École un certain nombre d'artistes, formés, disciplinés par un Maître; héritant ses idées, son style, et poussant à bout ses qualités ou ses défauts. Le Maître est-il donc toujours une personnalité originale et puissante? Cela s'est vu, cela se voit plus rarement. Dans la tradition esthétique, depuis Phidias jusqu'à Rembrandt, depuis Louis David jusqu'à Eugène Delacroix, maîtres et disciples, semblables aux coureurs de Lucrèce, se passent l'un à l'autre le feu sacré. M. Ingres, étant un jour sorti de son petit panthéon de rondes bosses pour prendre des mains de David le flambeau de Raphaël, l'a laissé tomber, et M. Hippolyte Flandrin a ramassé aux pieds de son maître une mèche qui fume encore désagréablement...

M. Ingres est, en comparaison de son élève Flandrin, une écrasante personnalité. Au moins, M. Ingres a-t-il donné de temps en temps à ses portraits quelque chose de l'âpreté, de la violence de son caractère. Impuissant et faux

en quelques parties de la peinture, il lui arrive de prendre un bout de revanche; après avoir tronqué tel côté d'un type, il peut ajouter à tel autre, outre-passer la vérité, au lieu de rester à plat au-dessous d'elle: n'a-t-il pas su faire, par exemple, de Chérubini un homme plus exalté, un caractère plus acerbe encore qu'il ne le fut de son vivant?

Rappelez-vous les répliques revêches de ce musicien à l'empereur Napoléon I^{er}, qui l'appelait « Monsieur Chérubin » et vous verrez que, malgré les vices naturels et les aberrations systématiques de son dessin et de sa couleur, M. Ingres a bien saisi, bien accusé son homme. Ces deux artistes, deux vanités aigres, se comprenaient parfaitement.

Enfin il a exprimé quelquefois et tenté toujours d'exprimer quelque chose dans ses portraits, le Maître de M. Flandrin!

L'instinct et la science de la couleur lui manquent; mais au moins en essaye-t-il ce qu'il en peut essayer, même en le faussant; et son tableau se trouve colorié courageusement.

C'est de la crudité; mais quelle franchise et quelle audace! Rien d'escamoté. M. Flandrin, lui, esquivant tout cauteleusement, peureusement, altère chacun des tons de la gamme chromatique et finit par tout ramener à une harmonie assez douteuse de blanc et de noir, entremêlée de teintes de plomb et d'ardoise sans transparence. Sa peinture semble une drogue évaporée ou tournée...

Les portraits de M. Flandrin sont moins des peintures que des dessins estompés: ces petits roses, ces petits violets pourraient être reproduits au crayon sans rien perdre de leur valeur. Prenez une feuille de papier gris, de *papier Ingres*, comme on l'appelle dans le commerce, et un crayon: vous

rendrez au plus juste toutes les tonalités de M. Flandrin.

L'empereur Napoléon III posa devant M. Hippolyte Flandrin dans un petit atelier, préparé tout exprès aux Tuileries. J'avais dit dans un journal étranger, avec quelques réflexions qui me reviennent ici, que le portrait serait manqué. C'était la vérité par anticipation, mais la vérité pure. Quoique les fantaisistes parlent beaucoup d'inspirations heureuses et d'imprévu, la logique des arts est aussi serrée et même plus subtile que celle des sciences exactes. Connaissant de longue date le tempérament, les procédés et les ouvrages de M. Flandrin, il ne fallait pas être prophète pour voir son portrait fait, avant même qu'il ne fût commencé. Les chefs-d'œuvre ne sont pas produits du hasard.

La routine scholastique rendait impossibles à M. Flandrin l'indépendance et la fermeté de l'observation. Un grand personnage écrasera toujours les talents accoutumés à la servitude académique. En peignant le souverain, et même un simple particulier, le disciple ingriste ne pensait qu'à son Maître, qu'à ses recettes; et, au lieu de saisir un caractère, il essayait des lignes...

THÉOPHILE SILVESTRE.

NOTICE¹.

Hippolyte Flandrin est né à Lyon en 1809. Son père peignait des miniatures et lui donna ses premières leçons...

A l'âge de vingt ans, Hippolyte Flandrin devenait élève de M. Ingres; à vingt-trois ans, il remportait le grand prix de Rome.

Les œuvres de Flandrin sont la preuve sensible de la liberté qui régnait dans l'atelier de M. Ingres², car elles sont très-différentes de celles du maître, et les sujets qu'ils ont traités, tous deux, sont presque opposés. L'un peignait, *au soleil de la Grèce, en contemplant les formes idéales dont l'Olympe est peuplé*; l'autre s'enfermait dans les églises pour les décorer avec une gravité monastique...

La vocation de Flandrin pour la peinture religieuse s'annonce dès ses premières productions : *Saint Clair guérissant des aveugles, Jésus appelant à lui les petits enfants*. Plus tard, il s'éleva jusqu'au pathétique dans sa *Mater dolorosa*..... Le *Dante aux enfers* prouve, par la vi-

1. Extraite du Panégyrique intitulé *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Hippolyte Flandrin*, par M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, ministre de l'intérieur, et dont la fin a été si tragique.

2. La liberté de la cire fondue sous le cachet.

gueur et la finesse des tons, qu'il savait être coloriste; le *Jeune Grec assis sur des rochers*, qui est au Luxembourg, atteste qu'il recherchait la plénitude du modelé, la précision des formes accusées par le clair-obscur, et qu'il appliquait avec amour la science sculpturale que doit posséder tout bon peintre. Un séjour de cinq ans en Italie offrait à son penchant pour les sujets sacrés l'aliment le plus généreux. Les peintures des Catacombes lui apprenaient à substituer l'éloquence du symbole à l'attrait des formes sensibles¹. Les mosaïques byzantines lui transmettaient les principes de l'Art grec, dépouillé de ses séductions... Les fresques du moyen âge, dans leur abondance inépuisable, étaient, à leur tour, un perpétuel acte de foi, où la piété naïve n'excluait point le charme, où l'archaïsme des contours faisait ressortir des figures délicieuses et dignes du nom d'angéliques. Enfin les chefs-d'œuvre de la Renaissance lui présentaient l'alliance la plus hardie des beautés plastiques de l'antiquité avec la candeur du sentiment chrétien.

Flandrin revint en France : sa réputation l'y précédait. Aussitôt la ville de Paris lui confia la chapelle de Saint-Jean, dans l'église de Saint-Séverin.

Quoique ces compositions ressemblent à des tableaux plus que celles qui les ont suivies, l'artiste les soumet déjà aux conditions de la peinture décorative. Au lieu de faire sentir l'air, la perspective, les plans déterminés qui prêtent aux tableaux tant d'illusion, il s'élève aux abstractions de la fresque.

1. L'ombre pour la proie.

Les villes se sont disputé sa présence et ses œuvres : la ville de Paris, d'abord, dont il fut le peintre favori et qui s'est honorée par un tel patronage; Lyon, qui n'a point oublié que Flandrin est son enfant, et qu'elle-même a été la capitale intellectuelle de la Gaule; Nîmes, qui possède des ruines dignes de l'Italie, etc.

Ce fut en 1848 que Flandrin décora l'église de Saint-Paul, à Nîmes, construite sur le plan des anciennes basiliques... Divisé en trois nefs que terminent trois absides, cet édifice se prêtait à l'alliance de la Peinture et de l'Architecture. Le peintre l'a merveilleusement compris; il a fait ressortir, dans leur solide puissance, tous les membres de la construction, sans sacrifier ses propres compositions; elles s'enlèvent sur le fond d'or des galeries et des demi-coupoles, se relie à travers les arceaux, et présentent au regard, dès le seuil de la basilique, un ensemble harmonieux...

Ce fut avec la même intelligence de la peinture décorative que Flandrin peignit à Lyon, dix ans plus tard, les trois absides de l'église d'Ainay. Ces absides étaient obscures, on ne distinguait qu'à la lueur des cierges ce qui était tracé sur les murailles. Aussi l'artiste ne voulut-il que des sujets simples, un petit nombre de figures, beaucoup de fonds d'or, afin que l'espace suppléât à la clarté¹...

Toutes les qualités de ce talent réfléchi se sont dévelop-

1. Du moins David était naïf dans la manière de rendre les objets; il n'affecte nullement de faire autrement qu'ils ne sont, sous prétexte de l'autorité des vieilles fresques, comme font les Ingristes dans leurs figures de briques, leur fond d'or, etc.

EUGÈNE DELACROIX.

Sa vie et ses œuvres, p. 402.

pées à loisir dans l'église de Saint-Germain-des-Prés, où s'est dépensée la meilleure partie de sa vie et où l'on va consacrer un monument à sa mémoire¹. Il a peint à trois reprises, mais d'un bout à l'autre, ce long vaisseau qui lui doit le nom d'admirable et dont la décoration générale reporte la pensée vers l'église d'Assise, décorée par Giotto...

L'humilité, la foi soumise que respirent ses œuvres, Flandrin les pratiquait lui-même, et le sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés atteste comment il comprenait sa mission.

Aucune église de l'Europe, décorée au XIX^e siècle, ne possède une suite de peintures aussi religieuses, aussi vastes et, quoique inachevées, aussi remarquables par leur unité.

Cependant Paris peut opposer à l'œuvre de Saint-Germain-des-Prés quelque chose de plus beau. L'œuvre de Saint-Vincent-de-Paul, construite par le savant architecte qui a pénétré le dernier secret de l'art grec, présentait à la fois à Flandrin l'ordonnance des basiliques de Rome, la charpente colorée des temples d'Athènes, les fonds d'or des sanctuaires de Byzance... Le cadre qui était réservé à Flandrin était une *frise*. Or le seul mot de frise produit un effet certain sur toute âme amoureuse de l'antiquité : c'est de la transporter aussitôt en face du Parthénon. La frise de Phidias apparut à Flandrin comme un modèle périlleux à imiter, mais comme un attrait inévitable. Il s'y livra, sûr d'être protégé contre les dangers de l'imitation par l'abîme qui sépare notre époque religieuse du polythéisme païen...

Flandrin se délectait dans sa croyance religieuse et dans

1. C'est fait.

son amour de l'antiquité, conciliation facile, puisque la plupart des saints étaient grecs ou romains. Aussi a-t-il fait, en les purifiant, de nombreux emprunts à la civilisation païenne : costumes, coiffures, ajustements, attributs, autels, vases, objets du culte. Les figures elles-mêmes ont quelque chose de doux et d'idéal qui éveille en nous des souvenirs de l'art grec... Aussi les contemporains de Flandrin ont-ils salué avec raison une œuvre protégée par la grande ombre de Phidias du nom de *Panathénées chrétiennes*...

L'Allemagne surtout, éprise de l'art religieux et de la peinture monumentale, retentit de l'éloge de Flandrin...

Cornélius a jugé, avec la sûreté d'un maître, l'originalité de Flandrin, qui est la conciliation de la religion moderne avec l'art antique... Flandrin s'est efforcé d'exprimer, par la pureté des formes et des lignes, la pureté de la religion. Il a réussi dans une entreprise aussi délicate, parce que son Maître lui avait révélé l'art grec... Mais ce que Flandrin n'avait appris de personne, ce qu'il portait inaltérable au fond de son cœur, c'était la foi... Il était chrétien à la façon du moyen âge et des siècles dont la conscience n'a été traversée par aucun doute... Tout ce qu'il peignait, il le croyait, et son talent était aussi limpide que sa conscience... Ses œuvres ne respirent point l'enthousiasme; elles n'ont point la fougue d'une prédication; elles sont l'hymne solitaire d'une âme qui exprime ce qu'elle sent... Flandrin est un homme d'un autre âge; il est de la race des artistes croyants, famille qu'on dit parfois perdue et qui a pour ancêtres Giotto et le peintre de Fiesole... Flandrin représente, dans l'art du XIX^e siècle, avec plus d'austérité, le mouvement religieux que le *Génie du Christianisme* et les *Méditations poétiques*

représentent dans les lettres... C'est le *peintre religieux* de la France...

Flandrin atteignit ainsi sa cinquante-quatrième année...

Une faiblesse native de tempérament, l'excès du travail, un séjour prolongé sous les voûtes glacées des églises, ce feu intérieur qui ne féconde l'intelligence qu'en usant le corps, tout se réunit pour accabler Flandrin avant l'âge. Les médecins ordonnèrent en vain le repos, la fuite, le ciel de l'Italie : les sources étaient taries, et le moindre accident allait être une occasion de mourir...

BEULÉ.

FLANDRIN (JEAN-PAUL).

Né à Lyon en 1811,

Élève d'Ingres.

— 91 —

Vallée d'Hyères, Paysage.

(1868.)

Haut., 0^m,26. — Larg., 0^m,36.

On croit retrouver ici le style de M. Ingres, noble jusque dans l'idylle. Les arbres, les figures, les plantes de la vallée d'Hyères s'y présentent, si l'on veut, telles qu'elles sont ou semblent être; mais elles vivent bien moins au présent qu'au rétrospectif mythologique¹. Pour

1. Peindre ainsi, c'est « Ingriser la campagne, » disait le poète Charles Bandelaire.

Paul Flandrin, un rocher, un nuage, le tracé d'un chemin, les ondulations d'une pelouse parlent un langage infiniment plus archaïque que naturel.

J. L.

— 92 —

Portrait d'Hippolyte Flandrin,

A LA MINE DE PLOMB.

Haut., 0^m,32 — Larg., 0^m,25.

Les trois Flandrin : tous les trois peintres, comme les trois Dupin avocats.

• Auguste, l'aîné, dit M. Beulé, mourut en 1840, laissant des tableaux de genre qui furent remarqués : *Une Mère pleurant son enfant, la Prédication de Sayonarole à San Miniato*. Paul, le plus jeune, est un paysagiste distingué; le succès ne l'a point empêché de se livrer aux mêmes études qu'Hippolyte, d'être le confident de ses projets, de l'aider dans une partie de ses travaux, avec une abnégation qui ne voulait point de récompense : il en a trouvé une, car,

malgré ses efforts pour se tenir dans l'ombre, près de son frère, il a reçu le reflet de sa lumière, et leurs deux noms sont devenus inséparables, comme l'a été leur vie. »

NOTICE.

Jean-Paul Flandrin, paysagiste français; frère des précédents, né à Lyon en 1811. La gymnastique a joué un aussi grand rôle que la peinture dans l'existence de cet artiste qui s'entend encore mieux à manier les haltères que la brosse. Petit et ramassé, avec des épaules d'hercule, il voûte son dos et déploie ses biceps comme une cariatide; à le voir marcher, on dirait un homme debout dans la Seine, qui remonte le courant. Un nez charnu, une mâchoire inférieure saillante et carrée, de petits yeux enveloppés de grosses paupières, des mains courtes et poilues aux phalanges, de longs pieds complètent l'aspect du plus robuste de nos paysagistes. Paul Flandrin raffole des exercices gymnastiques, qui lui valurent jadis de beaux triomphes. Il était jeune alors, et son assiduité aux offices de Saint-Germain-des-Prés n'avait pas encore dissipé les ténèbres de son esprit légèrement gouaillieur. C'était pendant les premières années du pontificat de M. Ingres. Le peintre du plafond d'Homère avait déjà chez lui des adorateurs : l'atelier était un temple; Hippolyte Flandrin, Louis Lamathe, Thanal, Amaury Duval et d'autres étaient les lévites. Paul desservait l'autel de son mieux, mais non, toutefois, sans un certain esprit

d'indépendance. M. Ingres venait à l'atelier une seule fois par jour, le matin, et il était surtout édifié, paraît-il, de la bonne tenue des deux Flandrin. Le modèle de femme, — il y en avait souvent, — drapé dans sa nudité pudique, avait l'air d'être à confesse, tant ses yeux étaient modestement baissés; mais aussitôt que l'homme à la veste blanche et au blanc bonnet de coton, toilette affectionnée de M. Ingres, était sorti, M. Paul Flandrin, jetant ses pinceaux et sa palette, se mettait à cabrioler dans l'atelier, dénichant les poids qu'il avait apportés de Lyon pour faire de la peinture à Paris, et les faisait voltiger autour de lui, au grand effroi de ses camarades. Pour plus d'aisance dans les mouvements il arrivait à l'hercule-rapin de se mettre dans le simple appareil des acrobates, moins le caleçon.

Paul Flandrin fut appelé en Italie par son frère, qui accompagnait M. Ingres, comme directeur de la villa Médicis. Il se mit à courir la campagne romaine. Mais il ne tarda pas à revenir à Paris. On cite de lui, par ordre chronologique et d'après les catalogues: *les Adieux d'un proscrit, les Pénitents de la campagne de Rome, Vue de la villa Borghèse, Vue des Alpes, Vue de Rivoli* (acheté par la reine Marie-Amélie, sur la recommandation de M. Ingres et de l'archevêque de Paris), *Promenade de Poussin sur les bords du Tibre; dans les Bois; dans les Montagnes; la Réverie*, qui valurent à l'auteur deux secondes médailles en 1839 et en 1848, une première en 1850, et la croix en 1852. Nous ne parlons que pour mémoire des peintures murales que le duc de Luynes, à la prière d'Ingres, son ami, confia à M. Paul Flandrin. De même valeur sont les décorations de la chapelle baptismale de Saint-Séverin, de Paris.

De 1852 à 1857, M. Paul Flandrin exposait *Jésus et la Chananéenne, les Bords du Rhône*, etc. De 1857 à 1859, il nous montre: *Une Nymphé, les Gorges de l'Atlas, la Lutte, les Bords du Cardan, les Tireurs d'arc*, un portrait de M. Ambroise Thomas, *Environs de Marseille, Falaises du Tréport, Souvenirs de Provence, le Ruisseau*, une *Fuite en Égypte* parut au Salon de 1861, avec des portraits et des paysages. De 1863 à 1868, M. Paul Flandrin a encore exposé chaque année.

• Quoiqu'il n'étudie pas la nature d'assez près, a dit de lui Théophile Gautier, et que trop souvent la convention dirige son pinceau, nous aimons le talent de M. Paul Flandrin. S'il n'est pas toujours vrai, il n'est jamais commun: ses paysages ont quelque chose d'élégant, de poétique, de littéraire; ses arbres manquent peut-être de sève, mais ils ont leurs racines dans l'antiquité, et l'on sent que les bergers de l'églogue ont lutté sous les rameaux, en strophes alternées. La noblesse, la distinction, sont les qualités de M. Paul Flandrin. Malheureusement ses paysages, avec leurs masses de verdure sombre, ont l'air d'être vus au miroir noir; la touche est mince, et le manque d'épaisseur de la pâte leur donne l'apparence de peintures sur porcelaine. »

PIERRE LAROUSSE.

Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle.
T. VIII, p. 435.

FRANÇAIS (LOUIS-FRANÇOIS),

Né à Plombières (Vosges) le 17 novembre 1814,

Élève de Gigoux et de Corot.

— 93 —

Effet de soleil couchant.

(Salon de 1846.)

Haut., 0^m,42. — Larg., 0^m,64.

Lithographié par le peintre.

« Le soleil couchant rougit le fond d'une campagne délicieuse, arrosée par un ruisseau. Il y a un pêcheur. Tout ruisseau entraîne un pêcheur ou des baigneuses. Le ciel est tacheté de nuages capricieux et de rubis. L'effet est très-poétique. »

T. THORÉ.

NOTICE.

Français (François-Louis), peintre français, né à Plombières (Vosges) le 17 novembre 1814. Ses parents voulaient qu'il étudiât les mathématiques, mais l'esprit du jeune homme rêvait une autre carrière. En 1829 il vint à Paris et entra chez un libraire comme garçon de magasin. La lutte fut longue et difficile. Enfin, au bout de cinq années, ayant acquis un certain talent comme dessinateur, il exécuta des vignettes sur bois pour les éditions de luxe; puis, dans ses moments de loisir, il étudiait la peinture, à laquelle il devait bientôt s'adonner exclusivement. MM. Gigoux et Corot furent ses professeurs, sinon ses maîtres...

Il a exposé à presque tous les Salons, de 1847 à 1865. Son premier paysage : *une Chanson sous les saules*, a été peint en collaboration avec M. Baron; il fut très-remarqué, et l'artiste comprit dès lors que son genre était celui-là. On lui doit depuis : *Jardin antique*, *le Parc de Saint-Cloud*, avec des figures de M. Meissonier; *Soleil couchant en Italie*, *le Paysan rabattant sa faux*, *la fin de l'Hiver*, *le Ravin de Nepi* et une *Vue des environs de Rome* (1853). Il reparut, à l'Exposition universelle de 1855, avec les quatre dernières toiles et *un Sentier dans les blés*, qui révèle un paysagiste de premier ordre. Indiquons ensuite le *Ruisseau de Neuf-Pré* et plusieurs toiles de moindre importance, entre autres :

un Buisson (1857); *les Bords du Gapeau, les Hêtres de la côte de Grâce* (1859), *Vue prise au bas Meudon, au Bord de l'eau* (environs de Paris), et *le Soir* (1861), *Orphée* (1863), *le Bois sacré* (1864), et *les Nouvelles fouilles de Pompéi* (1865)...

Après *Orphée*, la toile la plus importante de M. Français est, sans contredit, son *Bois sacré*. Ce n'est plus la mystérieuse tristesse de la nuit que l'artiste, cette fois, a essayé de rendre; c'est une fête de la nature, une aube de printemps, où tout est lumière, fraîcheur et parfum. Cette toile restera comme une des meilleures de M. Français. Cet artiste a exposé depuis lors : *Environs de Paris, Environs de Rome* (1866), *Maisons de campagne*, et divers tableaux déjà exposés (1867); *les Regains, la Vallée de Munster* (1868); *le Mont-Blanc, Vue de Saint-Gergues* (1869), etc., M. Français est officier de la Légion d'honneur.

M. Français a collaboré, en 1855, avec MM. Girardet et Catenacci, à l'illustration de la *Touraine*, publiée par la librairie Mame, de Tours. On lui doit également des aquarelles dont les connaisseurs font le plus grand cas. Il n'a guère de rivaux en ce genre que MM. Baron et Harpignies.

PIERRE LAROUSSE.

Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle.

T. VIII, p. 717.

FROMENTIN (EUGÈNE).

Né à la Rochelle (Charente-Inférieure) en 1820,

Elève de Cabat.

— 94 —

La Smala de Si-Hamed-ben-Hadj

(Salon de 1849.)

Haut., 0^m,43. — Larg., 0^m,83.

M. Fromentin a un faire qui, tout d'abord, nous persuade que l'Afrique est bien et doit être telle qu'il nous la représente... Je ne sais rien, en ce genre, qui vaille mieux que la *Smala de Si-Hamed-ben-Hadj*. Une demi-douzaine de tentes rapiécées, sur un terrain sablonneux et grisâtre, quelques femmes accroupies à l'entrée, un âne mélancolique au piquet, deux ou trois silhouettes de chameaux tendant en l'air leur cou bizarre, un aloès épineux, une carcasse

blanchie, à demi enterrée dans le sable, un ciel splendide et monotone, voilà tout. Ce qui donne une valeur remarquable à un motif aussi simple, c'est la lumière étonnante qui l'éclaire. Ainsi que Marilhat nous l'avait appris, et comme on peut déjà s'en faire une idée dans le midi de la France et en Italie, le soleil des pays chauds, si ce n'est au moment de son coucher, n'a pas ces reflets orange que lui prête l'imagination des poètes; sa lumière est blanchâtre, étouffée, et semble ténue au premier abord. C'est aux ombres seulement qu'on en peut juger la valeur. M. Fromentin a saisi et, par là, rehaussé la gamme de sa couleur d'une façon extraordinaire.

F. DE LAGENEVAIS.

Revue des Deux Mondes.

OPINIONS SUR M. EUGÈNE FROMENTIN.

On n'étudie pas le paysage seulement sous un maître, mais d'après nature. M. Fromentin visita l'Algérie une première fois en 1847-1848, puis une seconde et une troisième fois. Il devint le peintre algérien, le paysagiste que l'on sait et que tous admirent pour sa vérité de ton, sa fermeté, sa finesse, pour cette verve même qui s'est déclarée dans ses derniers tableaux.

SAINTE-BEUVE.

Tout le monde sait que M. Fromentin raconte ses voyages d'une manière double, et qu'il les écrit aussi bien qu'il les peint, avec un style qui n'est pas celui d'un autre. Les peintres anciens aimaient aussi à avoir le pied dans deux domaines et à se servir de deux outils pour exprimer leur pensée. M. Fromentin a réussi comme écrivain et comme artiste, et ses œuvres écrites ou peintes sont si charmantes que, s'il était permis d'abattre et de couper l'une des tiges pour donner à l'autre plus de solidité, plus de *robur*, il serait vraiment bien difficile de choisir. Car, pour gagner peut-être, il faudrait se résigner à perdre beaucoup.

CHARLES BAUDELAIRE.

NOTICE.

Eugène Fromentin, peintre français, né à la Rochelle en décembre 1820. Après avoir terminé ses études, il étudia le paysage sous M. Louis Cabat, puis il visita l'Algérie et en rapporta de nombreuses études.

Son salon de 1849 lui valut une première 2^{me} médaille. Le peintre des *Sites algériens*, des *Smalas*, des *Mosquées*, des *Douars*, s'annonçait déjà comme un maître...

Chargé, en 1852, d'une mission archéologique, il retourna en Algérie et continua son voyage dans le Sahel et le

Sahara, dessinant et écrivant tout à la fois. On lui doit ainsi d'intéressantes relations des pays qu'il a parcourus. Rentré en France, M. Fromentin reprit ses pinceaux et exposa plusieurs toiles remarquables. Il en fut récompensé en 1857 par un rappel de sa 2^{me} médaille, et, en 1859, par une 1^{re} médaille et la décoration. Entre autres compositions de cet artiste, il convient de citer : les *Gorges de la Chiffa* (1847), la *Place de la Brèche à Constantine* (1849), un *Enterrement maure* (1853), *Chasse à la Gazelle*, acquis par l'État; les *Bateleurs nègres*, *Lisière d'oasis pendant le siroco*; une *Audience chez un khalife* (1859), *Cavalier revenant d'une fontaine, près d'Alger*; le *berger Kabyle*, les *Courriers arabes* (1861), *Bivouac arabe au lever du jour*, la *Curée*, la *Chasse au faucon* et le *Fauconnier arabe*, placé au Musée du Luxembourg 1863; *Coup de vent dans les plaines d'Alfa* (1864), *Chasse au héron* (1865), la *Tribu nomade en marche vers les pâturages du Tell* (1866), la *Caravane de Marilhat* (1867). Nous n'avons cité que les principales toiles de M. Fromentin; le catalogue de ses œuvres se compose, en outre, d'un grand nombre de paysages rapportés d'Algérie, ou du Sahara, ainsi que de divers épisodes de la vie arabe. Nous citerons encore de ce remarquable artiste les *Voleurs de nuit* et *l'Étang dans les oasis*, tableaux remarquables qu'il a exposés de nouveau en 1867; *Centaures*, *Arabes attaqués par une lionne* (1868), *Halte de muletiers*, *Fantasia* (1869), etc.

Comme écrivain, il mérite également d'être connu. On trouve, notamment dans un ouvrage intitulé *un Été dans le Sahara* (1857), in-18, des pages pleines de vie et de couleur. M. Fromentin a publié, en outre : *Visites artis-*

tiques (1852), *Simple Pèlerinages* (1856), une *Année dans le Sahel* (1858), ainsi qu'un roman très-littéraire, *Dominique* (1863), in-18, auquel la presse et le public ont fait le plus favorable accueil.

PIERRE LAROUSSE.

Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle.

Tome VIII, pp. 844-845.

GÉRARD (PASCAL-SIMON-FRANÇOIS) Baron

Né à Rome le 4 mai 1770,

Mort à Paris le 11 janvier 1837,

Elève de David.

— 95 —

La Pasta, représentée en Muse,

PORTRAIT A MI-CORPS.

Haut, 1^m,44. — Larg., 0^m,88.

Judith Pasta, cantatrice italienne, née en 1798 d'une famille israélite, à Sarrons, près de Milan, est morte dans sa villa sur le lac de Côme, le 1^{er} avril 1865.

Pasta commença à étudier la musique à l'âge de quinze ans; mais elle ne s'éleva pas à un bien haut degré dans la connaissance matérielle de cet art. Douée d'un rare instinct dramatique et d'un désir immodéré de parvenir, elle travailla sans relâche à assouplir un organe puissant (eu égard aux

exigences dramatiques de cette époque *fioriturée*), organe très-imparfait d'ailleurs, voilé et lourd. Pasta parvint pourtant, à force de persévérance, à faire de sa voix l'instrument docile de son intelligence et de son imagination.

En Italie, sa réputation ne date guère que de 1818 à 1820. Mais c'est en 1821 et 1822, à Paris, qu'elle se fit un immense renom, plutôt par ses qualités dramatiques que par la perfection de son chant. C'est vers cette époque que je l'entendis, moi, à peine adolescent, et, encore incapable de la juger; je ne l'admirais que de confiance.

J'ai lu dans la *Correspondance* de Stendhal qu'en 1819 et 1820, même à Milan, la Pasta étudiait sept et huit heures par jour.

Ses succès à Paris en firent une reine. Il ne manquait à son diadème que l'éclat du diamant, au lieu de l'éclat du strass; mais elle avait sa cour et son premier ministre, M. Micherie ou Micherou, qui lui servait, ai-je ouï dire, d'ambassadeur, d'homme d'affaires, de secrétaire, de *maestro al cimbalo*, de tout enfin. Après chaque représentation, la diva s'étendait négligemment sur un canapé, pour s'y reposer des fatigues de la soirée. Une ou deux heures passées ainsi, elle se redressait, saluait de la main cette cour d'amis, d'adulateurs, d'adorateurs, remerciant l'un, souriant à l'autre, et elle ne manquait jamais d'ordonner au fervent La Pelouse de rire pour lui montrer ses belles dents, ce qu'il faisait invariablement de la meilleure grâce du monde; on prenait ensuite quelques rafraîchissements. La diva soupait, on la flattait, on se séparait, on se couchait; et l'on se retrouvait à la représentation suivante.

J'avais vingt-deux ans quand j'eus l'honneur de chan-

ter à Milan, en qualité de *tenorino*, auprès de la Pasta. C'était en avril 1829. Le théâtre Carcano venait de se poser en rival de la Scala. J'étais alors bien petit garçon auprès de la diva, bien que je lui eusse déjà servi de nègre dans *Sémiramide*, de père dans *Tancredi*, d'époux dans *Otello* et de berger dans la *Nina* de Paësiello. La Pasta, peu élogieuse, ne m'a jamais rien dit sur mes dispositions; ce qui ne m'empêchait pas d'écouter cette noble et grande artiste avec une admiration raisonnée. L'année suivante, 1830, je la revis au même théâtre, en compagnie de Rubini et de Galli, créant les rôles d'*Anna Bolena* et de la *Sonnambula*; et je la perdis de vue. Pourtant, une fois encore, en été, à Como, l'ayant rencontrée sur le lac, j'allai la saluer dans sa barque, et je lui vis manger des petits poissons tout crus. Singulier goût! *Gli agoni* me semblaient meilleurs, frits.

J'étais à Florence lorsque Giulia Grisi s'enfuit d'Italie à Paris, cette belle artiste étant peu satisfaite du rôle d'Adalgisa, dans la *Norma*, rôle créé par la Pasta. Donzelli, autre grand talent, avait été sacrifié aussi dans ce même opéra. La Pasta ne souffrait pas de rivalité. *Norma* fut, je crois, sa dernière création. Après quelques voyages, elle termina sa carrière, me laissant le souvenir d'une artiste tout à fait supérieure¹.

G. DUPREZ.

1. « Hélas! l'acteur ne laisse rien après lui! » écrivait Frédérick-Lemaître au bas de son portrait, par lui donné à notre ami et collaborateur Théophile Silvestre.

A. B.

LA PASTA DANS *TANCREDI*.

Un jeune garçon à peine adolescent, mais beau comme les anges du Tasse et de Milton, s'élançait légèrement sur la grève...

Que de noblesse dans sa marche! que de fierté dans son attitude! c'est bien là le jeune Croisé, enthousiaste, généreux, brave comme son épée, inspiré comme un saint; mais quelle sensibilité suave et entraînant déploie tout à coup le héros en s'écriant : *O Patria!*

Ses transports trouvent un écho dans tous les cœurs; mais avec quelle violence le cœur neuf et jeune de Rose palpète en regardant le jeune Croisé, le charmant, l'héroïque Tancrede! quelle voix nerveuse et vibrante! quels accents graves et pleins, caressants et suaves! quelle majesté brille sur ce front encore paré des grâces naïves de l'enfance!... Que de vérité et de chaleur dans tous les gestes! et dans un âge si tendre, avec des formes si délicates, une taille si souple et si frêle!

Au moment où il tira son glaive en s'écriant, avec une flamme sublime dans les yeux, un sourire d'exaltation céleste sur les lèvres : *Al vivo lampo di quella spada...*

Rose, transportée, se pencha vers la scène, en laissant échapper une exclamation d'enthousiasme...

Au commencement du dernier acte, Tancrede était seul dans une forêt sauvage, son armet était suspendu à un arbre.

Assis sur le gazon, il était plongé dans une sombre rêverie, ses beaux cheveux tombaient en désordre sur son front et sur son cou; mais lorsqu'il releva la tête et montra ses traits nobles et fins qu'une mélancolie profonde rendait plus beaux encore, Rose fit un nouveau cri de surprise...

Tancrede était Judith Pasta.

GEORGE SAND.

Rose et Blanche.

PASTA COMPARÉE A MALIBRAN.

La postérité ne connaît d'un acteur que la réputation que lui ont faite ses contemporains; et, pour nos descendants, la Malibran sera mise sur la même ligne que la Pasta et peut-être lui sera-t-elle préférée, si on tient compte des éloges outrés de ses contemporains. Garcia, en parlant de Pasta, la classait dans les talents froids et compassés : « Plastique! » disait-il. Ce plastique, c'était l'idéal qu'il eut dû dire. A Milan, elle avait créé *Norma* avec un éclat extraordinaire, on ne disait plus Pasta, mais la *Norma*... Malibran arrive : elle veut débiter par ce rôle. Cet enfantillage lui réussit. Le public, partagé d'abord, la mit aux nues; et Pasta fut oubliée : c'était Malibran qui était devenue *Norma*; et je n'ai pas de peine à le croire. Les gens de peu d'élevation et point difficiles en matière de goût (c'est mal-

heureusement le plus grand nombre) préféreront toujours les talents comme celui de Malibran¹.

Malibran, dans *Marie Stuart*, est amenée devant sa rivale Élisabeth par Leicester, qui la conjure de s'humilier devant sa rivale. Elle y consent enfin, et, s'agenouillant elle implore. Mais, outrée de l'inflexible rigueur d'Élisabeth, elle se relevait avec impétuosité, et se livrait à la fureur. Elle mettait en lambeaux son mouchoir et jusqu'à ses gants.

Voilà encore de ces effets auxquels un grand artiste ne descendra jamais...

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

STANCES A LA MALIBRAN.

.....
 Que ne l'étouffais-tu cette flamme brûlante
 Que ton sein palpitant ne pouvait contenir!
 Tu vivrais, tu verrais te suivre et t'applaudir
 De ce public blasé la foule indifférente,
 Qui prodigue aujourd'hui sa faveur inconstante
 A des gens dont pas un, certes, n'en doit mourir.

1. Alfred de Musset, dans ses STANCES A LA MALIBRAN, serait de ces gens-là, si Delacroix avait ici raison; mais Delacroix a souvent tort quand il parle d'autre chose que de peinture.

Connaissais-tu si peu l'ingratitude humaine ?
 Quel rêve as-tu donc fait de te tuer pour eux !
 Quelques bouquets de fleurs te rendent-ils si vaine,
 Pour venir nous verser de vrais pleurs sur la scène,
 Lorsque tant d'istrions et d'artistes fameux,
 Couronnés mille fois, n'en ont pas dans les yeux ?

Que ne détournais-tu la tête pour sourire,
 Comme on en use ici quand on feint d'être ému ?
 Hélas ! on t'aimait tant qu'on n'en aurait rien vu.
 Quand tu chantaient *le Saule*, au lieu de ce délire,
 Que ne t'occupais-tu de bien porter ta lyre ?
 La Pasta fait ainsi : que ne l'imitais-tu ?

ALFRED DE MUSSET.
Poésies nouvelles.

NOTICE.

François Gérard, fils de Gérard, *maestro di casa* du prince Mattei, et d'une Romaine, naquit à Rome en 1769.

Emmené fort jeune à Paris, il y perdit son père ; il fit un voyage à Rome, à l'âge de dix-huit ans, avec sa mère et ses deux frères. Mais il (le futur peintre) n'eut pas le temps de visiter les monuments de Rome, l'influence du climat et la nécessité de conserver un modique revenu ayant forcé la famille, presque aussitôt arrivée, à reprendre le chemin de la France.

Devenu élève de M. Brenet dont le célèbre David eut plus tard de la peine à lui faire oublier l'enseignement, Gérard concourut pour le prix de peinture. Mais sa *Chaste Suzanne* n'obtint que le deuxième prix.

Esprit ouvert, prompt aux nouveautés, Gérard fut un des premiers à aller étudier dans *la Galerie* — depuis le Musée — où l'on venait de réunir les tableaux de l'ancien *Cabinet du roi* avec ceux conquis par la République, en Belgique, en Flandre et en Italie.

Nommé professeur à l'École polytechnique, il copia plusieurs têtes de Jules Romain et commence à s'affranchir du style lourd qu'il tenait de son premier maître.

Mais c'est dans son dessin appelé *le 10 Août* que Gérard, vraiment, se révèle. Ce dessin, exposé au Salon, était destiné à faire le pendant au *Serment du Jeu de paume* de David.

David traitait Gérard en élève favori, mais en élève. Quand on dressa, au milieu de la cour du Louvre, le monument à la mémoire de Marat et de Lepelletier-Saint-Fargeau, David, chargé de la décoration, et tandis qu'il faisait de sa main son Marat dans la baignoire, confia à Gérard le soin de peindre pour lui, sans signer bien entendu, Lepelletier sur son lit de mort.

A cette époque, Gérard semble avoir partagé l'exaltation révolutionnaire de son maître. Il venait d'épouser sa jeune tante, sœur de Tortoni, le célèbre glacier du boulevard. Échappant ainsi aux armées, il fut nommé membre du tribunal révolutionnaire et siégea au procès de Marie-Antoinette ; il est vrai que, plus tard, il fit amende honorable et déclara n'avoir siégé que contraint, quand, sou

Louis XVIII, il s'agit pour lui d'être nommé peintre du roi.

A la mort de Robespierre, il y eut rupture entre Gérard et David.

David fut emprisonné, et Gérard alla s'enfermer six semaines chez un aubergiste à Montmorency.

C'est là qu'il il exécuta le *Bélisaire*, acheté cent louis d'or par le peintre Isabey, et dont le succès valut à son auteur d'être logé au Louvre.

Gérard se mit à recevoir, il donna des bals, des concerts; sa belle figure, son esprit fin et souple attirèrent chez lui les artistes et les jolies femmes de la période thermidorienne.

C'est au sortir d'une de ces soirées, où il avait bu un verre de punch, que Girodet, pris subitement de coliques, accusa Gérard, jusque-là son ami, d'avoir voulu l'empoisonner.

Gérard peignit *l'Amour et Psyché* : — « Cela est bien, disait David, mais on verra mes *Sabines* ! » Psyché néanmoins fut, un moment, la rivale d'Hersilie.

Puis il commença son *Jugement de Paris*. C'est alors que David, sans doute réconcilié, conduisit M^{me} Récamier chez Gérard, pour qu'il fît son portrait, se déclarant lui-même incapable de la peindre.

Faut-il croire, comme le raconte une biographie manuscrite du temps, que David, « désirant conserver le sceptre de l'histoire, contraignit ainsi adroitement son rival à prendre celui des portraits ? »

Ce serait bien machiavélique.

Toujours est-il que Gérard resta dix ans sans composer un seul tableau.

La nouvelle noblesse de l'Empire versait de l'or dans ses coffres; il amasse, à faire des portraits, cinquante mille livres de rente, et se bâtit une maison.

Gérard ne se remit à la grande peinture que lorsque le tableau de la *Bataille d'Austerlitz* lui fut commandé.

A la chute de Napoléon, Gérard se renferma et peignit *l'Homère*.

Mais l'arrivée des alliés le força de rouvrir les portes de son atelier. Les étrangers s'y pressent, il est visité par les souverains qui se font peindre. Gérard eut un jour trois séances de souverains : l'empereur Alexandre, le roi de Prusse et Louis XVIII.

Pendant la Restauration veut rétablir l'Académie de peinture. Des pétitions, des brochures circulent. On signale les artistes révolutionnaires dans la politique ou dans l'art, on publie la liste des régicides; David se retire à Bruxelles, Gérard lui-même est dénoncé.

Mais Vien, le plus ardent champion des vieux privilèges, meurt; et, grâce à l'habileté de Gérard, tout s'arrange : l'Académie des beaux-arts est incorporée à la quatrième classe de l'Institut et la direction du Muséum conserve ses droits.

Il s'agit de choisir un premier peintre du roi : la mort de Vien et l'exil de David plaçaient Gérard et Girodet en concurrence. Les opinions du premier et le caractère peu sociable du second rendaient le choix embarrassant.

Gérard met sous les yeux du roi une note où il se disculpe ou s'excuse de tout passé révolutionnaire.

Le roi lui commande le tableau de *l'Entrée de Henri IV à Paris*. La verve du peintre se réveille. Le tableau est ter-

miné en neuf mois et obtient un grand succès d'attendrissement royaliste. On pleure en le regardant, comme on pleure à Richard Cœur-de-Lion!

Gérard triomphe!

Devenu l'ami de la favorite, M^{me} du Cayla, il intrigue, domine et obtient le portrait du roi pour Saint-Ouen.

Louis XVIII et le roi de Prusse se disputent son tableau de *Corinne*, destiné à M^{me} Récamier. Gérard s'en tire avec des copies.

Il travaille trois ans à son *Philippe V*, puis expose un *Daphnis et Chloé*...

Caractère compliqué et parfois contradictoire, composé de dignité et de savoir-faire, d'élan subits avec des retours de prudence, de souplesse et de volonté, Gérard semble avoir hérité de sa mère quelque chose de la fine et fuyante nature italienne.

Dans son intérieur, il était doucement tyrannique, et gouvernait par la persuasion.

Très-affable, il se gardait néanmoins, et savait, d'un mot sec, arrêter à temps l'indiscrétion.

Courtisan habile, avec des apparences de raideur, il n'est jamais sorti de chez lui pour donner une séance, excepté pour les souverains de France et leur famille.

En politique, à la fois ardent et peureux, il était toujours prêt à se jeter dans le mouvement, puis son imagination lui rendait formidables les événements politiques et leurs conséquences.

Talent abondant, mais habile et souple, sa vie se partageait, presque régulièrement, entre des jours de courage et d'activité, et des jours de mélancolie, enfoncé dans un

canapé où, par parenthèse, il a passé une bonne partie de sa vie.

« Quand le travail marchait bien, les chansons, les mots plaisants, les anecdotes jaillissaient... l'atelier était un paradis. Puis il avait de profonds découragements, il en eut un tel, entre autres, pendant qu'il faisait sa *Psyché*, qu'il sortit de l'atelier en jurant de n'y plus rentrer, et, pour mieux tenir sa promesse, il en jeta la clef au hasard dans la rue. »

Avare, non pas précisément; mais, à l'endroit de l'argent, d'une prudence vraiment italienne. « Il n'avait jamais que cinq francs en monnaie dans sa poche... il ne touchait jamais son argent et, s'il arrivait qu'il passât par ses mains, il le portait à M^{me} Gérard, qu'il appelait son ministre des finances.

« Il aimait l'ordre par instinct et par principe, et riait de tout son cœur de la manie très-générale qu'on a d'allier presque toujours l'idée de génie à celle de désordre.

« Gérard se plaisait dans la société des femmes. Beaucoup d'entre elles, célèbres par le talent, l'esprit, la beauté, le rang, fréquentaient son atelier et son salon. »

Il en eut beaucoup pour élèves, il les employait à faire des répétitions de ses portraits officiels destinés aux cours étrangères, aux ambassades. Car « il savait mieux que personne se faire seconder dans son travail ».

Essentiellement naturel, malgré le vernis mondain, on lui fit parfois un crime de cette contradiction apparente : — « Le luxe des habits paraissait dominer Gérard, dit une biographie manuscrite, assez venimeuse, où semble percer la rancune féminine, il paraissait dans la société avec les cheveux et la bouche parfumés, mais ses anciens amis de la

République le retrouvaient ensuite avec la pipe à la bouche, tel qu'ils le revoient encore aujourd'hui. »

La vérité est que le soir, l'heure s'avancant, et ses devoirs mondains remplis, il s'échappait volontiers du milieu de ses invités pour aller chercher à Montmartre quelques bonnes heures de détente dans la compagnie de ses trois amis Perrier, Fontaine et Bernier...

Dans son essai de biographie et de critique, intitulé FRANÇOIS GÉRARD, *peintre d'histoire*, écrit par M. Charles Lenormant, à la prière « de la famille du peintre et de ses plus intimes amis », l'auteur ferme en ces termes sa curieuse plaquette :

J'ai achevé d'ébaucher ma tâche : il n'y manque pour le moment qu'une conclusion funèbre. Le 4 janvier 1837 on se réunit encore dans le salon de Gérard : c'était pour beaucoup une habitude de trente-cinq ans ; il ne descendit pas de sa chambre. Ces absences étaient devenues depuis quelque temps trop fréquentes pour qu'on s'inquiétât outre mesure. Le mercredi suivant, 11 janvier, les mêmes amis se présentèrent de nouveau ; mais la maison était fermée, et les gens se tenaient à la porte pour dire aux survenants : *Monsieur le baron est mort ce matin.*

Le surlendemain, la foule du siècle se pressait une dernière fois autour d'un cercueil, comme la dernière vague d'une grande marée qui se retire.

La maladie avait été courte : les dernières heures s'écoulèrent entre l'affaïssement et le délire. Déjà le silence de la mort régnait dans cette chambre : le malade parut s'agiter et proférer quelques paroles. Celle qui avait passé tant de nuits au pied de ce lit de douleurs se pencha pour recueil-

lire les accents suprêmes du mourant : Gérard répétait en italien les prières que sa mère lui avait apprises dans son enfance.

Quivi perdei la vista, e la parola
Nel nome di Maria fini, 'e quivi
Caddi, e remase la mia carne
Io, dirò 'I vero, e tu 'I ridi tra
L'angel a Dio mi prese...¹

1. Dante, *Purg.*, V, 100-105.

TABLES

SUJETS PEINTS,
DESSINÉS, GRAVÉS, LITHOGRAPHIÉS, SCULPTÉS,
OU SEULEMENT DÉCRITS.

(On a adopté les caractères italiques pour tous les titres de chapitre.)

- Abandon (L')*, par Diaz, 472.
Abeilard, par Cavelier, 155.
Accessoires (Des), 388.
Achille (Éducation d'), par Eug. Delacroix, 490.
Achille (La colère d'), par François-Léon Benouville, 114, 115.
Adam et Ève, par Eug. Delacroix, 371.
Adam et Ève, par Alb. Durer, 393.
Adieux d'un Proscrit (Les), par Paul Flandrin, 510.
Affre (Mort de M^{gr}), par Félon, 493, 494.
Affre (Mgr), par Cavelier, 155.
Albzydé, par Alex. Cabanel, 144, 145, 146, 153.
Agnès (Martyre de sainte), par Courbet, 200.
Aigles (Distribution des), par L. David, 233, 241.
Ainay (Intérieur de l'abside de l'église d'), décoré par H^{te} Flandrin, 502.
Alexandre dans la ville des Oxydraques, par Barye, 108.
Allégorie réelle. Intérieur de mon atelier, déterminant, etc., par Courbet, 181, 182, 183, 406.
Alpes (Passage des), par L. David, 224, 233.
Alpes (Souvenir des), par Gustave Doré, 481.
Alpes (Vue des), par Paul Flandrin, 510.
Amaury Duval, Motteç, Orsel, 402.
Amour de l'or, par Couture, 220.
Amour désarmé (L'), par Diaz, 465.
Amour et Fuite, 391.
Amour et Psyché, par Gérard, 528, 531.
Amour (Les présents d'), par Diaz, 472.
Amphitrite, par J. Félon, 495.
Andromède, par J. Félon, 495.
Ange du soir (Aquarelle), par Alex. Cabanel, 146, 147, 153.
Anglais (Opinion d'un) sur Barye, 107.
Anglaise (Opinion) sur Bonington, 122, 123.

- Antiope (L'), par Corrège, 280, 465.
- Antiope (L'), par Ach. Devéria, 438.
- Antiques (Statues), calquées par les modernes. Eug. Delacroix, 243.
- Août (Le dix), dessin par Gérard, 527.
- Apollon (Plafond d'), au Louvre, par Eug. Delacroix, 290, 356, 360, 372 à 374.
- Arabes attaqués par une lionne, par Fromentin, 518.
- Arcole (Passage du pont d'), par Gros, 224.
- Argus et Mercure, par Benouville, 116.
- Armature en sculpture, par Barye, 112.
- Art (L'), par Eug. Delacroix, 380. (Voir aussi 398.)
- Art (Cuisine de l'), 206, 217, 218, 220, 248, 249, 276, 361.
- Atelier public de Courbet (L'), par Castagnary, 191, 192.
- Atala et Chactas, par Girodet, 456.
- Athalie, par Sigalon, 470.
- Atlas (Les gorges de l'), par Paul Flandrin.
- Audience chez un khalife, par Fromentin, 518.
- Auray (Bretagne), cartons, par Ach. Devéria, 440.
- Austerlitz (La bataille d'), par Gérard, 529.
- Avignon (Chapelle des Doms au palais des Papes, à), par Eug. Devéria, 449, 456.
- Babylone (Captivité de), au Palais-Bourbon, par Eug. Delacroix, 347.
- Bacchante, par Cavelier, 155.
- Bacchus rencontre Ariane abandonnée, par Eug. Delacroix, 311.
- Baigneuses (Les), par Courbet, 171 à 175, 181, 188, 189.
- Baigneuses, par J. Félon, 495.
- Banc des Pauvres (Le), par Bonvin, 128.
- Baptême du Christ, par Corot, 164.
- Barricade de Juillet, ou Liberté, par Eug. Delacroix, 284, 368.
- Barricade, dessin, par Meissonier, 404.
- Barthélemy (Épisode de la Saint-), par Paul Delaroche, 429.
- Barye à l'Exposition universelle de 1855, 105, 106.
- Barye (Bronzes de), 90.
- Barye (Pemière influence de), 106.
- Bassets (Les chiens), par Decamps, 250.
- Bataille des Cimbres. (Voir *Cimbres*.)
- Bataille de paysans, d'après une gravure, tableau de Breughel, 139, 141.
- Bateleurs nègres, par Fromentin, 518.
- Bazar turc, par Decamps, 249.
- Beau (Ce fameux), par Eug. Delacroix, 283. (Comparer à la lettre de C. D. à G. Colin.) P.
- Beau (La question du), 381. (Voir

- aussi 208, 209, 243, 256, 274, 281, 392, 436.)
- Beauté (Cette fameuse), 383.
- Beaux-Arts (Académie des), par P. Mantz, 409.
- Bélisaire, par Gérard, 528.
- Benoît (Miracle de saint), par Eug. Delacroix, d'après Rubens, 324, 325.
- Berger kabyle, par Fromentin, 518.
- Fêtes et graves, 402.
- Bibliothèque (Don de la), extrait du registre des délibérations du Conseil municipal de Montpellier, 13, 14.
- Bivouac arabe au lever du jour, par Fromentin, 518.
- Bohémiens allant à la fête, par Diaz, 153, 472.
- Bois sacré, par Français, 514.
- Boissy d'Anglas, par Court, 200.
- Bonaparte traversant le mont St-Bernard, par Paul Delaroche, 430.
- Bonington (Facilité de), 122.
- Bords de la mer (Les), ou Portrait de Courbet, 186.
- Borghèse (Vue de la villa), par Paul Flandrin, 510.
- Botzaris surprend le camp des Turcs, par Eug. Delacroix, 376, 410.
- Boucher (turc), par Decamps, 249.
- Boulogne-sur-Mer, cartons, par Ach. Devéria, 440.
- Bourbon (Peintures du Palais-). (Voir Chambre des Députés, par Eug. Delacroix.)
- Brèche (Place de la), à Constantine, par Fromentin, 518.
- Brigand (La femme du), par Schnetz, 403.
- Brouillard (Effet de), par Corot, 158.
- Brutus (Mort des fils de), par L.-J. David, 232, 236, 239.
- Bruyas (Portrait de Mme mère), dessin au crayon, par Cabanel, 150, 151, 152, 339.
- Bruyas (M. Alfred), croquis, 352.
- Bruyas (Portrait de M. Alf., son mouchoir à la main), par Eug. Delacroix, 334 à 352.
- Bruyas (Portrait de M. Alf.), par Alex. Cabanel, 142, 143, 153.
- Bruyas (Portrait de M. Alf.), par G. Courbet, 176 à 179. (Voir aussi 184, 185 (La rencontre).
- Bruyas (Portrait de M. Alf.), profil, par Th. Couture, 205, 206.
- Bruyas (Portrait de M.) commencé, par Diaz, 461.
- Bruyas (A M. Alf.), lettre d'Eug. Devéria, 452, 453.
- Bruyère (Une), par Bonington, 119.
- Buisson (Un), par Français, 514.
- Buveurs (Des), par Bonvin, 129.
- Cabanel (Portrait de M.), par lui-même, 149, 150.
- Caïn, par Barye, 108.
- Calypso (Les Nymphes de), par Diaz, 471.
- Calisto (Le désespoir de), par Diaz, 459.
- Campo-Vaccino (Vue du), par Corot, 165.

- Cana (Noces de), par Paul Véronèse, 444, 445.
- Capucins dans un intérieur de couvent, par Granet, 402.
- Caravane près d'une fontaine (Une halte de), par Decamps, 251, 252.
- Caravane de Marilhat (La), par Fromentin, 518.
- Cardan (Les bords du), par P. Flandrin, 511.
- Carrache (La mort d'Augustin), par Paul Delaroche, 429.
- Cavalier revenant d'une fontaine près d'Alger, par Fromentin, 518.
- Caton (*Mort de*), Académie, par Delacroix, 270, 271.
- Cécile (*Sainte-*), dessin à l'estompe, par Paul Delaroche, 418, 419.
- Centaure et Lapithe (Combat du), ou Thésée combattant le centaure Biénor, bronze, par Barye, 103 à 105.
- Centaures, par Fromentin, 518.
- César (*La mort de*), par Court, 197, 198, 199, 202, 204.
- Chambre des Députés, au Palais-Bourbon, à Paris, par Eugène Delacroix, 360, 371.
- Chambre des Députés (Salle des Pas-Perdus), par Horace Vernet, 403.
- Chambre des Pairs, au Luxembourg (Plafond de la bibliothèque de la), par Eug. Delacroix, 277, 360.
- Chanson sous les saules (Une), par Français, 513.
- Changement de manière*, 387, 388
- Chapelle des Saints-Anges, par Eug. Delacroix. (Voir Sulpice.)
- Charité (La), par Bonvin, 130.
- Charles 1^{er} insulté par les soldats de Cromwell, par Paul Delaroche, 430.
- Chasse au faucon (La), par Fromentin, 518.
- Chasse au héron, par Fromentin, 518.
- Chefs de l'église (Les), par J. Félon, 495.
- Chemin de Toulon (Le)*, ou les singes travestis, 99, 244, 245, 246, 256.
- Chenavard*, 403.
- Cheval renversé par un lion*, bronze, par Barye, 99.
- Cheval turc*, bronze, par Barye, 98.
- Cheval turc*, bronze, par Barye, 98, 99.
- Chevalier et Ermite, par Benouville, 116.
- Chevaux de halage, par Decamps, 260.
- Chiaruccia (La)*, médaillon plâtre, par Cavelier, 154.
- Chiaruccia (La)*, bouquetière romaine, par Alex. Cabanel, 145, 146, 153.
- Chiens savants, par Decamps, 250, 251.
- Chiffa (Les gorges de la), par Fromentin, 518.

- Chillon (Prisonnier de), par Eug. Delacroix, 342, 368.
- Christ (Agonie du), par Decamps, 263.
- Christ au jardin des Oliviers, par Eug. Delacroix, 433.
- Christ (Agonie du) au jardin des Oliviers, par Alex. Cabanel, 153.
- Christ au prétoire, par Benouville, 116.
- Christ dans le prétoire, par Decamps, 261.
- Christ en croix (Le)*, sépia, par Ach. Devéria, 433, 434.
- Christ et la Vierge aux anges (Le), par J. Félon, 495.
- Christ expirant sur la croix, par Paul Delaroche, 430.
- Cid (Le), tragédie, 201.
- Cimbres (Défaite des), par Decamps, 245, 253, 254, 255, 267.
- Cire vierge mêlée à la couleur, 360, 370.
- Clair (Saint) guérissant des aveugles par H^{te} Flandrin, 501.
- Classiques (Querelle des) et des Romantiques, 437.
- Claude Frollo et la Esmeralda dans la prison*, par Diaz, 462.
- Clesinger*, 404, 405.
- Cloud (Fleurs au palais de Saint-) et nature morte, par Diaz, 471.
- Cloud (Parc de Saint-), par Français et Meissonier, 513.
- Cœur humain (Le)*, 392.
- Colysée (Étude du), à Rome, par Corot, 165.
- Confidence, dessin par Ach. Devéria, 451.
- Constable*, 406.
- Constantinople (Entrée des croisés à), par Eug. Delacroix, 370.
- Contours (Des)*, 388. (Voir aussi 395, 396, 401.)
- Convulsionnaires de Tanger, par Eug. Delacroix, 412.
- Copal vernis, 275, 276.
- Corday (Charlotte), par L. David, 236, 237.
- Cornélie, par Cavelier, 155.
- Corps de garde sur la route de Smyrne, par Decamps, 252, 253, 267.
- Côte de Grâce (Les hêtres de la), par Français, 514.
- Couleur (La) avant et après le déluge, par Turner, 313.
- Couleurs employées par Eug. Delacroix. (Voir *Palettes*.)
- Coup de vent dans les plaines d'Alfa, par Fromentin, 518.
- Courbet*, 406.
- Courbet*, de 1852 à 1855, par Ed. About, 170.
- Courbet (Autre portrait de)*, profil, 181 à 183.
- Courbet (Exposition particulière de)*, en 1855, 406.
- Couronne de fleurs, par Espinos, 492.
- Courriers arabes, par Fromentin, 518.
- Cours d'eau (Effet de matin)*, par Bonington, 120 à 122.

- Court (M.) et le portrait officiel*, 202. (Voir aussi 201.)
- Court (Qualités et défauts de M.)*, 200, 201.
- Court (Décadence de M.)*, 201.
- Couture à l'atelier de Gros, 216, 217.
- Couture et ses élèves au Louvre, 219.
- Couture (Les imparfaits de), 217, 259, 260, 261.
- Couture ou le praticien*, par Thoré, 212, 213.
- Couture ou trop de confiance en soi*, par Eug. Delacroix, 213, 214.
- Couture (Recette de) pour faire beau*, 208, 209.
- Couture (Théorie du portrait par)*, 209, 210, 211.
- Craponne (Les roches de), par Allemand, 86.
- Cromwell découvrant le cercueil de Charles I^{er}, par Paul Delaroche, 429.
- Croquis (Verve dans le)*, 423.
- Cuisinière, par Bonvin, 129.
- Curée (La), par Fromentin, 518.
- Czartorisky (Portrait du prince), par Paul Delaroche, 430.
- Dame au bain, par J. Félon, 495.
- Dame au piano, par Bonvin, 129.
- Daniel dans la fosse aux lions* (1850), par Eug. Delacroix, 287 à 293.
- Daniel dans la fosse aux lions*, avec l'ange d'Habacuc, par Eug. Delacroix, 289.
- Dans les bois, tableau de Paul Flandrin, 510.
- Dans les montagnes, tableau de Paul Flandrin, 510.
- Dante aux enfers, par H^{te} Flandrin, 501.
- Dante et Beatrice, par Ach. Devéria, 439.
- Dante et Virgile, ou Barque du Dante, par Eug. Delacroix, 284, 360, 361, 362, 363, 364, 378, 401, 407, 456.
- Daphnis et Chloé, par Gérard, 530.
- David en déroute, par Decamps, 263.
- David (Jacques-Louis), 398.
- David L. (Génie et caractère de)*, 231 à 233.
- David (Sur l'école de)*, par Ingres, 242, 243.
- David et ses élèves, 233, 239, 240, 241.
- David, je vous salue*, par E.-J. Delecluze, 229, 230, 231.
- David (Portrait de), au Louvre, 235.
- David (Portrait de Louis), par Odevaere, 241.
- Décadence romaine, par Couture, 212.
- Decamps*, 404.
- Decamps (Éloge de)*, par Thomas Couture, 259 à 261.
- Decamps (Dessin et couleur de)*, 257, 258.
- Decamps expliqué par lui-même*, 263 à 269.

- Decamps*, de 1831 à 1834, 249, à 255.
- Decamps (Individualité de)*, 255, 256, 257.
- Delacroix à la vente Decamps*, 261.
- Delacroix chez Corot*, 164.
- Delacroix chez Decamps*, 262, 263.
- Delacroix et Decamps (sur les femmes de l'Orient), 333.
- Delacroix Eug. et Victor Hugo (Entre)*, par Ch. Baudelaire, 293 à 295.
- Delacroix (Copies par), d'après divers maîtres, 324, 325.
- Delacroix découragé (1827), 305, 306.
- Delacroix (Élèves de), 411, 412.
- Delacroix d'après les autres, 379.
- Delacroix d'après ses contemporains, 378.
- Delacroix jugé par Couture, 214.
- Delacroix jugé par lady Eglé Charlemont, 354, 355, 356.
- Delacroix (Une robe de M^{lle}), depuis M^{me} Verninac, ambassa drice sœur du peintre, 279.
- Delacroix Eug. (Opinions inédites d') sur la peinture, les peintres, etc.*, 377 à 406.
- Delacroix (Portrait d'Eugène)*, 353 à 357.
- Delacroix (Petits souvenirs d'Eug.) offerts à la galerie Bruyas*, par M^{lle} J.-B..., 357 à 360.
- Delacroix, ses croquis en Afrique, 331, 332.
- Delacroix, son dessin, 346, 362, 388.
- Delacroix suivant lui-même, 379.
- Delacroix, son œuvre illustré, par Alfred Robaut, 356.
- Delacroix, vers de sa façon, 399.
- Délaissées (Les), par Diaz, 466, 472.
- Delaroche (Paul) *notice*, 482 à 432.
- Delaroche (Opinions sur Paul)*, par Eug. Delacroix, 419, 420.
- Delécluze, les Qui et les Que, 447.
- Déluge (Le), par Girodet, 399.
- Déluge (Le), par Court, 200, 202.
- Démosthènes haranguant la mer, par Eug. Delacroix, 371.
- Descente de croix, par Ach. Devéria, 438.
- Descente de croix, par Lesueur, 424.
- Dessin d'après nature*, au crayon noir, par Allemand, 85.
- Dessin par boules ou oves, 394.
- Détrempe (Peinture à la), 366, 367, 369, 370, 395.
- Devauçay (Portrait de M^{me}), par Ingres, 145.
- Devéria. (Collection Ach.) à la Bibliothèque nationale, 441, 442.
- Devéria (Opinions sur Ach.)*, 434, 435.
- Devéria, Eug. (Décadence, maladie et conversion de)*, 449, 450.
- Diane chasserresse, par Diaz, 460, 466.
- Diane surprise par Actéon, par Eug. Delacroix, 311.
- Diane au bain, ar J. Félon, 495.

Diz (*Opinions sur*), 465 à 468.
 Diomède enlevant le Palladium, par Cavelier, 154.
 Dreux (Chapelle de), cartons, par Ach. Devéria, 440.
Dubufe, 405.
 Dumas (Alexandre), par Ach. Devéria, 439.
 Duranti (La mort du Président), par Paul Delaroche, 428.
Durer (*Albert*), 393, 394.
 Dutilleux (Les portraits de C.), 483 à 485.
 Dutilleux (les paysages), de 485 à 488.
Ebauche (*De l'*), 387.
 Ecole des petites orphelines, par Bonvin, 129.
Ecole française, 384.
 Edouard (Les Enfants d'), par Paul Delaroche, 429, 430.
Effet du soir. Pêche à l'épervier, par Corot, 157.
Eléphant d'Afrique, 99.
Eléphant d'Asie, bronzes, par Barye, 100, 101.
Eléphants (*Les*), par Leconte de Lisle, 101.
 Elisabeth (La mort d'), par Paul Delaroche, 428.
 Enfant coupant une pomme, par Bonvin, 130.
 Enfant au chat, par J. Félon, 495.
 Ensevelissement du Christ, par Paul Delaroche, 432.
 Enterrement d'Ornans, par Courbet, 406.

Enterrement maure (Un), par Fromentin, 518.
 Erigone, par J. Félon, 495.
 Esther, par Benouville, 116.
 Etang dans les oasis (L'), par Fromentin, 518.
 Etienne (Saint), par Carrache, 138.
 Etienne (Martyre de saint), par Abel de Pujol, 265.
Etretat (*Falaise d'*), aquarelle, par Eug. Delacroix, 314, 315.
Etude d'après nature, par Allemand, 84.
Etude d'atelier, par Couture, 207.
 Eve (Les filles d'), par Ach. Devéria, 439.
 Evêque de Liège (Assassinat de l'), par Eug. Delacroix, 368.
Exécution (*Facilité d'*), 386.
Exposition et vente posthumes d'Eug. Delacroix. *Conclusion*, par Th. Silvestre, 410 à 415.
 Eylau (Bataille d'), par Gros, 400.
 Fabre (Portrait de M. le baron), 14.
 Famille (Sainte) par Raphaël, 394.
 Fantasia, par Eug. Delacroix, 275.
 Fantasia, par Fromentin, 518.
 Farnésine (De la), par Raphaël, 319.
 Fauconnier arabe (Le), par Fromentin, 518.
 Faucheurs (Les), dessin, par Eug. Devéria, 453.
 Faust, par Eug. Delacroix, 340.
 Favorite (La), par Donizetti, 144.
 Félon (M^{me} et M^{lle}), par J. Félon, 495.

Femme (*Portrait de*), par Séb. Bourdon, 135, 136.
Femme (*Portrait de*), étude inachevée, par Courbet, 188, 189.
Femme lisant, par Bonvin, 129.
Femme à mi-corps couchée sur un divan, par Court, 199, 202.
Femme d'Alger, mine de plomb rehaussée d'aquarelle, par Eug. Delacroix, 331.
Femme d'Alger, à la plume rehaussée d'aquarelle, par Eug. Delacroix, 330.
 Femme d'Alger (1834), par Eug. Delacroix, 276, 277, 278, 284 à 286, 330.
Femmes d'Alger dans leur intérieur (1849), par Eugène Delacroix, 276 à 286, 337.
Fileuse endormie (*La*), par Courbet, 180, 181.
 Fin d'un beau jour (La), par Diaz, 460, 472.
Flandrin, 401.
 Flandrin (H^{te}) dans le portrait, 498 à 500.
 Flandrin H^{te} (Notice), 501 à 506.
 Flandrin (Opinions sur H^{te}), 496 à 506.
 Flandrin, portrait dessiné d'Hippolyte, par son frère Paul, 508, 509.
 Flandrin Paul (Notice), 509 à 511.
Fleurs, aquarelle, par Eug. Delacroix, 315 à 317.
Fleurs; Bouquet de roses, violiers, etc., par Diaz, 463 à 465.
 Florence (Étude à), au Jardin Boboli, par Corot, 165.
 Folle par amour (La), par Diaz, 459.
 Force (La), par Barye, 113.
Forêt de pins (*Une*) à Castel-Fusano, par Jules Didier, 478.
Forster Mistress (*A*), 121, 122.
 France (Chroniques de l'histoire de), par Ach. Devéria, 439.
 François I^{er}, par Titien, 182.
 François d'Assise (Mort de saint), Benouville, 116.
 Fresques, 402.
 Fromentin Eug. (Notice), 517 à 519.
 Fromentin (Opinions sur M. Eugène), 516 à 519.
 Fuite en Egypte, par P. Flandrin, 511.
 Galatée, par Raphaël, 319.
 Galatée, par J. Félon, 495.
Galerie (*Don de la*). Extrait du registre des Délibérations du Conseil municipal de Montpellier, 7, 8.
Galerie Bruyas (*Dons de la*) et de la bibliothèque dite *Fonds Bruyas, à la ville de Montpellier*, 5.
 Galeus (Opital des), par Decamps, 250.
 Gapeau (Les bords du), par Français, 514.
 Gazelle (Chasse à la), par Fromentin, 518.
 Gazelle morte, par Barye, bronze, 99.
 Geneviève (Chapelle de sainte), à

- N.-D. de Lorette, par Eug. Devéria, 456.
Génie et caractère de David, par Th. Silvestre, 231 à 233.
Génie (Les Hommes de), 385.
 Genre (La peinture de), par Paul Delaroche, 424.
Gérard, 400.
 Gérard (Pendentifs de), au Panthéon, 400.
 Gérard (Baron François), Notice, 526 à 533.
 Gergues (Vue de Saint-), 514.
Géricault, 402, 403.
 Germain des Prés (Église Saint-), décorée par H^{te} Flandrin, 504.
 Giaour (Combat du) et du Pacha, par Eug. Delacroix, 275.
Girodet, 399.
 Girondins (Les), par P. Delaroche, 430.
Gloire (La), 391. (Voir aussi 305).
 Grâces (Les trois), par Ach. Devéria, 440.
 Gravelines (Le chenal de), 482 à 491.
 Grec (Jeune coureur), par Cavalier, 154.
 Grec (Jeune) assis sur des rochers, par M. H^{te} Flandrin, 502.
Gros, 400, 401.
 Guerchin, 395.
 Guerre (La), par Barye (groupe), 113.
 Guise (Assassinat du duc de), par P. Delaroche, 416 à 418, 430.
 Guizot (Portrait de M.), par Paul Delaroche, 430.
 Halte de muletiers, par Fromentin, 518.
 Hamlet, par Eug. Delacroix, 337, 368.
 Harmonie, par J. Félon, 495.
 Héliodore chassé du temple, Eug. Delacroix, 376.
 Hémicycle de l'École des Beaux-Arts, Henriquel Dupont, d'après P. Delaroche, 14, 15, 430.
 Henri III, par Bonington, 125.
Henri IV (La naissance de), 443 à 448. (Voir encore 449, 455, 456.)
 Henriquel Dupont (Buste de), par Cavalier, 155.
 Henri IV (Entrée de) à Paris, par Gérard, 529.
 Herculanum et Pompéi (Peintures d'), 243.
 Hercule (La Déification d'), par Sébastien Bourdon, 138.
 Hercule (Travaux d'), par Eugène Delacroix, 374.
 Hernani, 455.
 Hérodiade, par Paul Delaroche, 430.
 Hippopotame (Chasse à l'), d'après Rubens, 326, 327, 328.
Historique (La Peinture), par Paul Delaroche, 424.
Historique (Sujet), Ecole de David, 242.
 Hiver (La fin de l'), par Français, 513.
 Hollandais (Un) qui fait sa malle (Cromwell), par Paul Delaroche, 430.

- Hollande (Portrait de la reine de), par Eug. Devéria, 450.
 Homère (Plafond d'), par Ingres, 392, 509.
 Homère, par Gérard, 529.
Homme à la pipe (Portrait de l'), (Courbet par lui-même), 168, 169.
Homme (Portrait d'), à mon ami Fajon, par Courbet, 189, 190.
 Homme à la toque, par Raphaël, 192, 193.
Honnête et ferme, par Eug. Delacroix, 392.
 Horaces (Serment des), par Louis David, 232, 235, 238, 242.
 Hôtel de Ville (Peintures du salon de la Paix à l'), par Eugène Delacroix, 374, 375.
 Hubert (Saint), par Alb. Durer, 393.
 Hugo (Victor), par Achille Devéria, 439.
 Hyères (Vallée d'), par J. Paul Flandrin, 507, 508.
 Idéal, 282, 283, 336.
 Imagination, 195, 336, 339.
 Inconnue (La belle), par Courbet, 183.
Ingres, 401.
Ingres (École d'), 401.
 Ingres jugé par Couture, 214.
 Institut (Sur l'), 173, 174, 408, 409.
 Intérieur d'un potier en Italie, par Decamps, 263.
Introduction, la galerie Bruyas et son fondateur, 19.
 Ivresse, par J. Félon, 495.
 Jacob (Lutte de) avec l'Ange, par Eug. Delacroix, 376.
 Jaffa (Peste de), par Gros, 400, 431.
 Jaguar cassant les reins à un lapin, par Barye (bronze), 111.
Jaguar dévorant un agouti, bronze par Barye, 96.
 Jane Grey (Exécution de), par P. Delaroche, 430.
 Jardin d'Amour, par Diaz, 466.
 Jardin antique, par Français, 513.
 Jean (Chapelle Saint-) dans l'église de Saint-Séverin, par H^{te} Flandrin, 502.
 Jean (Saint) prêchant dans le désert, par Alex. Cabanel, 153.
 Jeanne d'Arc, par P. Delaroche, 428.
 Jéricho (Les Aveugles de), par Poussin, 138.
 Jésus au prétoire, par Alex. Cabanel, 153.
 Jésus-Christ et la Samaritaine, par Jules Didier, 479.
 Jésus appelant à lui les petits enfants, 501.
 Jésus et la Chananéenne, par Paul Flandrin, 511.
Jeune Fille dans un bosquet, par Diaz, 461.
 Joas sauvé par Josabeth, par Paul Delaroche, 428.
 Job, par Decamps, 261, 262.
Jordaniens, par Eug. Delacroix, 397.
 Joseph, par Decamps, 256, 257.
 Joseph, par J. Didier, 479.

- Joséphine peinte par Napoléon*, 225 à 229.
- Joséphine (Portrait de l'impératrice), par Prudhon, 400.
- Joséphine (Mémoires sur), 227, 228.
- Joséphine (l'Imp.)*, étude d'après nature, par L. David, 222, à 243.
- Josué, par Decamps, 262.
- d'Eugène Delacroix au jardin des Plantes (Une), 322 à 324.
- Judith, par Benouville, 116.
- Juan (Le Naufrage de don), par Eug. Delacroix, 368.
- Junon implore Eole, par Eugène Delacroix, 311.
- Labeur*, par Eug. Delacroix, 385.
- Lablache, par Ach. Devéria, 439.
- Labourage à Ostie, par J. Didier, 479.
- Laid (Le)*, par Eug. Delacroix, 383.
- Lamartine, par Ach. Devéria, 439.
- Larmes (Les dernières), par Diaz, 459.
- Lepelletier (Mort de Michel), par Gérard, 237.
- Lepelletier-Saint-Fargeau (Mort de), par le baron Gérard, 527.
- Lettre de M. Bruyas à M. Pagezy, maire de Montpellier*, 9.
- Libéralités de M. Bruyas*, 14, 15.
- Licences pittoresques*, 386.
- Lignes (Les), en peintures, 392, 393, 414.
- Lion de l'Atlas, lithographie*, par Eug. Delacroix, 328.
- Lion de la colonne de Juillet, par Barye, 95.
- Lion du Sénégal en arrêt devant un serpent python*, aquarelle, par Barye, 88, 89.
- Lion cherchant une proie*, aquarelle par Barye, 89.
- Lion et Boz*, bronze, par Barye, 91, 94.
- Lion assis*, par Barye, 95.
- Lion qui marche*, bronze, par Barye, 95.
- Lionne du Sénégal*, bronze, par Barye, 98.
- Lionne d'Algérie*, bronze, par Barye, 98.
- Lisière d'oasis pendant le siroco, par Fromentin, 518.
- Lit de la couleur (Le), selon Titien, 372.
- Local (Ton), 369, 395.
- Loth (Fuite de), par Decamps, 263.
- Louis (Glorification de saint), par Alex. Cabanel, 153.
- Louis-Philippe à la Chambre des Députés, par Eug. Devéria, 456.
- Louis XVI, Marie-Antoinette et le Dauphin, se réfugiant à l'Assemblée législative, par Court, 200.
- Loups (Chasse aux)*, aquarelle d'après Rubens, par Eug. Delacroix, 324, 325.
- Louvre, salles françaises modernes, 448.

- Lutte (la), par P. Flandrin, 511.
- Lutteurs (Les deux), par Courbet, 180.
- Maisons de campagne, par Français, 513.
- Maître de chapelle (La veuve du), par Alex. Cabanel, 153.
- Maîtres (L'admiration des)*, 423, 424.
- Maléfice, (Le) par Diaz, 472.
- Marat (Mort de), par David, 236, 237, 527.
- Marc-Aurèle, par Eugène Delacroix, 405.
- Marcus Sextus, par Guérin, 456.
- Marie-Antoinette (Jugement de), par P. Delaroche, 430.
- Marie Stuart, par Eug. Devéria, 456.
- Marino Faliero, par Eug. Delacroix, 340.
- Marocains courant la poudre, fantasia*, par Eug. Delacroix, 272 à 276.
- Marseille (Environs de), par Paul Flandrin, 511.
- Martyr chrétien, par Al. Cabanel, 153.
- Martyrs chrétiens, entrant dans le cirque, par Benouville, 117.
- Mater dolorosa, par H^{ie} Flandrin, 501.
- Mathieu (Saint), par Cavalier, 155.
- Mazeppa (Supplice de)*, par L. Boulanger, 131, 132, 133, 455.
- Mazeppa, par Eug. Delacroix, 131.
- Mazeppa, par V. Hugo, 131-132.
- Mazeppa, par H. Vernet, 131.
- Médée, par Eug. Delacroix, 369.
- Médicis (Embarquement de Marie de Médicis) à Marseille, par Rubens, 361.
- Médina (Bataille de), bataille des pots cassés, par Diaz, 471.
- Meissonier*, 404.
- Mélancolie, par J. Félon, 495.
- Mélodie, par J. Félon, 495.
- Mercey (F. de)*, 405-406.
- Mère pleurant son enfant, par Aug. Flandrin, 508.
- Meudon (Vue prise au bas), par Français, 514.
- Michel-Ange*, par Eug. Delacroix, 393.
- Michel-Ange et Velasquez*, par Eug. Delacroix, 395-396.
- Michel-Ange (Apothéose de), par Eug. Delacroix, 306 à 310.
- Michel-Ange (Apothéose de), pastel*, par Eug. Delacroix, 307 à 310.
- Michel-Ange dans son atelier*, par Eug. Delacroix, 296 à 306.
- Michel-Ange (Sur le style de)*, par Eug. Delacroix, 309-310.
- Milon de Crotone, dévoré par un lion, par Barye, 108.
- Modèle (Du)*, 387. — (Voir aussi 193, 209, 213, 214, 362.)
- Modèle (Le) vivant*, par P. Delaroche.
- Mont Blanc, par Français, 514.
- Moralistes (Les)*, par Eug. Delacroix, 390.
- Moïse, par Michel-Ange, 298.
- Moïse (Mort de), par Alex. Cabanel, 153.
- Mulâtresse (La)*, étude d'après na-

- turè*, par Eug. Delacroix, 271.
Muller, 405.
 Munster (La vallée de), par Français, 514.
 Murales (Peintures) chez le duc de Luynes, par Paul Flandrin, 510.
 Musique (Effets de la), 339.
 Mythologie ou Sujets bourgeois de la vie parisienne, par Achille Devéria, 439.
 Nancy (Bataille de), par Eug. Delacroix, 368.
 Napoléon I^{er} (Buste et statue équestre de), par Barye, 113.
 Napoléon I^{er} (Couronnement de), par L. David, 223, 224, 229 à 231, 233, 241.
 Napoléon (*Le prince Louis*), 402.
 Napoléon et M. Belmontet, par Eug. Delacroix, 389.
 Napoléon III (Portrait de), par Alex. Cabanel, 153.
 Naturel et Idéal (*Le*), par Eug. Delacroix, 383.
 Nepi (Le ravin de), par Français, 513.
 Néron se réjouissant de la mort de sa mère, par P. Delaroche, 425.
 Nephthali dans le désert, par Paul Delaroche, 428.
 Neuf-Pré (Le ruisseau de), par Français, 513.
 Nouveauté, originalité, par Eug. Delacroix, 385.
 Nuit (*La*), par Michel-Ange, 363.
 Nymphé (Une), par Paul Flandrin, 511.
 Orang-outang monté sur un gnou, bronze, par Barye, 99.
 Ordre (*L'*), groupe, par Barye, 113.
 Orphée et Eurydice, esquisse, par Eug. Delacroix, 311 à 313.
 Orphée et Eurydice mordue par un serpent, par Eug. Delacroix, 164, 311.
 Orphée, par Français, 514.
 Ossau (*Deux jeunes paysannes de la vallée d'*), dessin rehaussé d'aquarelle, par Eug. Devéria, 451.
 Othello racontant ses batailles, par Alex. Cabanel, 153.
 Ours dans son auge, bronze, par Barye, 99.
 Paix (*La*), groupe, par Barye, 113.
 Paix (Salon de la), hôtel de ville, par Eug. Delacroix, 374-375.
 Palatiano (Comte de), par Eug. Delacroix, 342.
 Palette de Delacroix ou ses Combinaisons de couleurs, par Alf. Bruyas, 360, 361.
 Palette d'Eugène Delacroix, 357 à 376.
 Palette chez Guérin (1815 à 1822), 361 à 363.
 Palette pour le massacre de Scio, (1824), 363 à 365.
 Palette pour la mort de Sardana-pale (1827), 366 à 368.
 Palettes (*Deux*), pour divers tableaux de (1829 à 1835), 368.
 Palette pour les peintures du Salon

- du Roi au palais Bourbon (1837 à 1838), 369, 370.
 Palette pour les peintures de la Bibliothèque du Luxembourg (1845), 371.
 Palette pour le plafond d'Apollon au Louvre (1849 à 1851), 372 à 374.
 Palette pour le Salon de la Paix, à l'Hôtel de Ville, (1853), 374-375.
 Palette pour les peintures de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice (1855-1861), 375-166.
 Paradis perdu, par Alex. Cabanel, 153.
 Paris (Environs de), par Français, 514.
 Paris (Jugement de), par Raphaël, 392.
 Paris (Jugement de), par Gérard, 528.
 Pascal Blaise, par Cavellier, 155.
 Pasta comparée à Malibran, par Eug. Delacroix, 524, 525.
 Pasta dans *Tancrède*, par G. Sand, 523 à 524.
 Pasta (*La*), représentée en Muse, par Gérard, 520.
 Paul (Eglise Saint-) à Nîmes, décorée par H^{er} Flandrin, 503.
 Paul, (Prédication de Saint-), à Ephèse, par Lesueur, 424.
 Paysage, par Allemand, 83.
 Paysage, par Allemand, 85.
 Paysages divers, par Decamps, 261.
 Paysagiste (*La journée du paysagiste*), 159, attribué à Corot.
 Paysan rabattant sa faux, par Français, 513.
 Pêche à l'épervier, effet du soir, par Corot, 157-158.
 Pêche miraculeuse, par Decamps, 261.
 Pénitents de la campagne de Rome (*Les*), 510.
 Peintre et écrivain, par Eug. Delacroix, 389.
 Peintres (*Les*), par Eug. Delacroix, 384.
 Peinture (*La*), par Eug. Delacroix, 384.
 Peinture (Le tour de la peinture), 217.
 Peinture moderne (*Le vrai devoir de la*), par Paul Delaroche, 425.
 Pénélope endormie, par Cavellier, 154.
 Pèlerins (Repos de) au pied de l'obélisque du Vatican, par Paul Delaroche, 430.
 Penseur (*Un*), moine romain, par Alex. Cabanel, 143, 144, 146, 153.
 Pereire Émile (Portrait de M.), par Paul Delaroche, 430.
 Périclès chez Aspasia, par Ach. Devéria, 438.
 Personnages (Les grands), traités par Couture, 219.
 Pertharite, trag. de Corneille, 201.
 Pétrarque et Laure, par Ach. Devéria, 439.

- Philippe V, par Gérard, 530.
Philosophe, par Eug. Delacroix, 390.
 Phrosine et Mélidor, par Prudhon, 462.
 Phryné, par Turner, 313.
 Pigeons (Les deux), par Benouville, 117.
 Pinceaux et brosses d'Eug. Delacroix, 357, 359, 360.
Plage, par Bonington, 119.
 Plateau de la Mare (Le), par Diaz, 472.
 Poésie et Histoire, par Cavelier, 155.
Poète et Peintre, par Eug. Delacroix, 388.
 Poétique (Prééminence de la vérité visible et palpable sur la fiction), par Th. Silvestre, 195.
 Politiqueur (Le), par Bonvin, 130.
 Pompéi (Les fouilles de), 514.
 Portrait officiel, 201, 202.
 Portraits (1829), par Ach. Devéria, 459.
Portrait (Du), par P. Delaroche, 426.
 Portrait de M^{me} de S..., par Diaz, 466.
Portrait (L'intelligence du), par Ch. Baudelaire, 211-212.
Poussin, par Eug. Delacroix, 398.
 Poussin sur les bords du Tibre, par Benouville, 117.
 Poussin (La promenade du), par Paul Flandrin.
 Prê-aux-Clercs, par Hérold, 458, 459.
 Professeur des dames (Le), série d'études lithographiées, par J. Félon, 495.
 Prophète de la tribu de Judas, tué par un lion, par Benouville, 117.
 Provençale (La belle), par Seb. Bourdon, 135-136.
 Provence (Souvenirs de), par Paul Flandrin, 511.
Prudhon P. P., 400.
 Puget montrant un groupe à Louis XIV, par Eug. Devéria, 456.
 Puritains (Les), 370.
Pygmalion (de Girodet), par Eug. Delacroix, 399.
 Quichotte (Don), par Eug. Delacroix, 362.
 Quichotte (Don) et Sancho, par Decamps, 249.
Raphaël, par Eug. Delacroix, 392-393.
 Raphaël rencontrant la Fornarina, par Benouville, 117.
Rapprochement. Daniel, par E. Delacroix et par Victor Hugo, 293.
Réalisme (La question du), par Eug. Delacroix, 192 à 195.
 Regains (Les), par Français, 514.
Rembrandt, par Paul Delaroche, 424.
Rencontre (La), portrait de M. A. Bruyas, par Courbet, 183 à 185.
Rendez-vous d'amour (Les), par N. Diaz, 458 à 461.
 Renommée récompensant les arts, par Cavelier, 155.

- Rossan (Anne-Élisabeth de), par Seb. Bourdon, 135-136.
 Rothschild (Villa James), au bois de Boulogne, par Diaz, 471.
 Rothschild (Salle à manger de M. Salomon), par Diaz, 471.
 Rouher (Portrait de M^{me}), par Alex. Cabanel, 153.
 Rouher (Portrait de M.), par Alex. Cabanel, 3.
Rubens, par Eug. Delacroix, 396-397.
Rubens (Sur les chasses de), par Eug. Delacroix, 326 à 328, 397.
 Rubini, par Ach. Devéria, 439.
 Ruisseau (Le), par P. Flandrin, 511.
 Ruysdael (Effet de neige et marine, par) galerie de Morny, 398.
 Sabines (Enlèvement des), par L. David, 223, 237, 238, 242, 528.
 Saint (Un), dessin pour vitrail, par H. Flandrin, 496, 497.
 Saisons (Les quatre), par Eug. Delacroix, 376, 410.
 Salon de la Paix (voir Hôtel de ville.)
 Salon du Roi au palais Bourbon, par Eug. Delacroix, 369, 370, 374.
 Samaritain dans l'auberge, par Decamps, 262-263.
 Samson tournant la meule, par Decamps, 404.
 Sand (G.) et Chopin, par Eug. Delacroix, 342.
 Sardanaïpale (Mort de), par Eug. Delacroix (1827), 271, 272, 305, 340, 342, 353, 360, 366, à 368.
Réponse de M. le maire de Montpellier à M. Bruyas, 10, 11.
 République (La), par Ach. Devéria, 440.
 République (La), par Dubufe, 405.
 Retour du Golgotha (Le), P. Delaroche, 432.
 Réverie (La), 510.
 Révoltés du Caire (Les), par Girodet, 399.
Rhétorique (La), 389.
 Rhin (Le), par Cavelier, 155.
 Rhône (Les bords du), par Paul Flandrin, 511.
 Richelieu, par Paul Delaroche, 429.
 Rimini (Francesca di), par Achille Devéria, 439.
 Rivale (La), par Diaz, 472.
 Rivoli (Vue de), par Paul Flandrin, 510.
 Roch (Saint) et les pestiférés, par Louis David, 235.
 Romantisme (Le), 294, 295, 407, 436, 437.
Romantisme (Qu'est-ce que le)? par Ch. Baudelaire, 436-437.
 Rome (Environs de), par Français, 514.
 Rome (Vue des environs de), 513.
 Ronde du Sabbat, par Louis Boulanger, 132.
Rongeurs (Les), par Couturier, 221.
Roses, aillels et fleurettes bleues, 465.
 Rosée du matin, par J. Félon, 495.

- Sardanapale (Mort de), réduction du grand tableau (1847), par Eug. Delacroix, 367.
- Sarte (*André del*), 394.
- Satyre enlevant une nymphe, par Alex. Cabanel, 153.
- Savonarole (La prédication de) à San-Miniato, par Aug. Flandrin, 508.
- Scheffer (Buste d'Ary), par Cavelier, 155.
- Scheffer (Portrait d'Ary), par Benouville, 117.
- Schneider (Portrait de M.), par P. Delaroche, 430.
- Schnetz*, par E. Delacroix, 403.
- Scio (Massacre de), par E. Delacroix, 272, 360, 363 à 365, 401, 408.
- Sculpture colorée (de Clésinger), par Eug. Delacroix, 404, 405.
- Sébastien (Saint), par P. Delaroche, 428.
- Seine (La), par Cavelier, 155.
- Sentier dans les blés, par Français, 513.
- Serment du Jeu de Paume, par Louis David, 527.
- Séverin (Chapelle baptismale de Saint-), par P. Flandrin, 510.
- Simon le Magicien (Chute de), par Séb. Bourdon, 138.
- Sixtine (Chapelle), les prophètes, par Michel-Ange, 307, 309.
- Smala de Si Hamed ben Hadj (La), par Fromentin, 515 à 517.
- Socrate et son génie familial, par Eug. Delacroix, 308.
- Socrate (La mort de), par Louis David, 232.
- Soir d'automne, par Alex. Cabanel, 153.
- Soir (Le) sur les bords du Rhin, paysage*, par G. Doré, 480.
- Soleil couchant, par Diaz, 466.
- Soleil couchant (Effet de), par Français, 512.
- Soleil couchant en Italie, par Français, 513.
- Solitude, cours de la Loue (Doubs)*, par Courbet, 190-191.
- Solution (Tableau), par Courbet, 176.
- Sot (Le)*, par Eug. Delacroix, 392. (Voir aussi 387.)
- Stances à la Malibran, par Alfred de Musset, 525, 526.
- Strafford (Lord) marchant au supplice, par P. Delaroche, 430.
- Stratonice, par Ingres, 337, 355.
- Sujet (Choix du)*, par P. Delaroche, 425.
- Sujet (Encore un beau)*, par Paul Delaroche, 426.
- Sujet historique (esquisse). Ecole de David, 242.
- Sujets rebattus (Évitons les)*, par P. Delaroche, 425.
- Sulpice (Peinture de la chapelle des Saints-Anges, à l'église Saint-), par E. Delacroix, 360, 375, 376.
- Surtout, pour le duc d'Orléans, par Barye, 268.
- Suzanne et les vieillards, par Jordaens, 397.

- Suzanne (Chaste), par Louis David, 527.
- Tableaux modernes*, par Eug. Delacroix, 384.
- Taillebourg (Bataille de), par Eug. Delacroix, 370.
- Talent tari à la première fleur, par Th. Gautier, 203.
- Tempéraments débiles*, par E. Delacroix, 386.
- Tête d'étude, profil*, par Courbet, 187.
- Tête d'étude avec main*, par Courbet, 187, 188.
- Thermopyles (Le passage des), par Louis David, 241, 398.
- Thésée vainqueur du Minotaure, bronze, par Barye, 101 à 103.
- Thiers (Portrait de M.), par Paul Delaroche, 430.
- Thomas (Portrait d'Ambroise), par Paul Flandrin, 511.
- Tigre, tableau peint pour M. Roché, par E. Delacroix, 388.
- Tigre à l'affût (aquarelle)*, par Barye, 89 à 91.
- Tigre qui marche (br.)*, par Barye, 96.
- Tigre vainqueur d'un crocodile (br.)*, par Barye, 96-97.
- Tigre en arrêt, prêt à s'élaner*, dessin, par E. Delacroix, 320 à 324.
- Tigre royal*, lithographie, par E. Delacroix, 329.
- Tireurs d'arc (Les), par P. Flandrin, 511.
- Titien*, par E. Delacroix, 393.
- Trajan (Triomphe de), par Eug. Delacroix, 280, 370.
- Trasimène (Lac), par J. Didier, 479.
- Tréport (Falaises du), par P. Flandrin, 511.
- Tribu nomade en marche vers le Tell, par Fromentin, 518.
- Tricotouse, par Bonvin, 130.
- Trocadéro (La prise du), par Paul Delaroche, 429.
- Turque (Patrouille), par Decamps, 250, 252.
- Type (Un)*, par P. Delaroche, 426. Voir aussi 427.
- Types ethnographiques, par A. Devéria, 439.
- Ugolin et ses fils, par E. Delacroix, 412.
- Vaches dans une forêt*, par Louis Coignard, 156.
- Van Dyck (Palette de), 371.
- Variété (De la)*, par Delaroche, 427.
- Velasquez*, par E. Delacroix, 396.
- Velléda*, par Alex. Cabanel, 147, 148, 149, 153.
- Vénus sortant de l'onde, par J. Félon, 495.
- Vérité (La), par Cavelier, 155.
- Vernet (Horace)*, par E. Delacroix, 403.
- Véronèse (Paul)*, par E. Delacroix, 395.
- Vertus (Les trois), par A. Devéria, 440.
- Vertus théologiques, par J. Félon, 494.

- Vierge à la vigne (La), par Paul Delaroche, 430.
 Vierge au lézard (La), par Paul Delaroche, 430.
 Vierge au pied de la croix (La), par Delaroche, 432.
 Vierge (La), chez les saintes femmes, par P. Delaroche, 432.
 Vierge (La), en contemplation devant la couronne d'épines, par P. Delaroche, 432.
 Vierge (Le mariage de la), par Ach. Devéria, 438.
 Vierge aux sphinx, par J. Félon, 494.
 Vigny (De), par Ach. Devéria, 439.
 Village turc, par Decamps, 253.
 Ville d'Avray (*Souvenir de*), par Corot, 159.
 Vincent de Paul (Saint), par P. Delaroche, 428.
 Vincent de Paul (Église Saint-), décorée par H^e Flandrin, 504.
 Vinci (*Léonard de*), par E. Delacroix, 394.
 Virginité (*Traits de*), par E. Delacroix, 391.
 Vitraux (Cartons de), par A. Devéria, 440.
 Voleurs de nuit (Les), par Fromentin, 518.
 Volontaires de 92 (Enrôlement des), par Couture, 219.
 Volterre (Terrains de), par Corot, 165.
 Voussures peintes à la Chambre des Députés, par H. Vernet, 403.
 Vue prise de Grandjean, à Saint-Jact-sur-Loire (dessin), par Allemand, 85.
 Watteau et Ruysdael (galerie de Morny), par E. Delacroix, 398.

ÉCRIVAINS, ARTISTES, AMATEURS,

QUI ONT FOURNI DES RENSEIGNEMENTS,

DES CITATIONS OU DES NOTES.

- About (Edmond), 170, 185, 378.
 A. G. (?), 142 à 145.
 Albert (Théodore), 493, 494.
 Andrieu (Pierre), 356, 357, 358, 361 à 376.
 Asseline (Louis), 404.
 Barbey d'Aurevilly, 432.
 Barbier (Auguste), 296, 418.
 Barye (L. A.), 99, 100.
 Baudelaire (Charles), 186, 211, 212, 257, 258, 272, 276, 279, 286, 293 à 295, 305, 324, 332, 348, 354, 379, 413, 420, 421, 434 à 437, 466-467, 507, 517.
 Bayle (Saint-John), 107.
 Belmontet, 389.
 Benouville (Achille), 115.
 Beulé (Notice sur H^e Flandrin), 501 à 506.
 Beuve (Sainte-), 516.
 Birès (L.), 379.
 Blanc (Charles), 86, 87, 378.
 Blanc (Louis), 476.
 Bouvenne (Agläus), 123.
 Bruyas (Alfred), 9, 15, 83 à 91, 96, 98, 99, 120, 129, 131, 132, 137, 138, 141, 158, 202, 221, 234 à 241, 242, 255, 256, 257, 270, 271, 307, 308, 315 à 317, 327 à 333, 345, 353, 361, 367, 373, 377 à 380, 394, 410, 415, 433, 434, 443, 444, 447 à 450.
 Buisson (Jules), 378.
 Burty (Philippe), 378.
 Byron (Lord), 131, 385, 409.
 Cabanel (Alex.), 143, 145 à 147, 149, 150.
 Castagnary, 191, 192.
 Challamel, 132.
 Charlemont (Lady Eglé), 354 à 356, 379.
 Chateaubriand, 147-148, 505.
 Chenavard (Paul), 86-87.
 Chennevières (Marquis Phil. de), 378, 465-466, 496.
 Chesneau (Ernest), 378.
 Chopin, 347.
 Clément (Charles), 378.
 Cleuzion (Henri du), 379.
 Colin (Gustave), 483 à 491.
 Constable, 287.
 Corneille, 201, 220.
 Corot (J.-B. Camille), 159 à 163.
 Coste (L.), 16-17.

- Courbet (Gustave), 168, 176, 177, 190, 191.
 Couture (Thomas), 208, 209, 214, 220, 259 à 261, 379.
 Cunningham (Allan), 122, 123.
 Custine (Marquis de), 341.
 Dante, 304, 310, 385, 412, 533.
 Darcel (Alfred), 378.
 Dauzats (A.), 378.
 David (Jacques-Louis), 231.
 Decamps (Alex.), 106, 285, 286, 379.
 Decamps (Gabriel), 263 à 269.
 Delaborde (Vicomte Henri), 378, 418, 429, 436.
 Delacroix (Eug.), 120 à 127, 164, 171, 172, 180, 192 à 194, 213, 214, 218, 235, 243, 256, 257, 261 à 263, 273, 274, 282, 283, 289, 291, 301 à 306, 309, 310, 312, 317, 318, 320, 322 à 324, 326 à 328, 331 à 335, 337 à 344, 347 à 349, 354, 357 à 360, 362 à 365, 369, 370, 377 à 406, 410, 411, 419, 420, 492, 502, 522, 524, 525.
 Delaroche (*Aphorismes de Paul*), 423 à 428.
 Delavigne (Casimir), 429.
 Delécluze (E.-J.), 229, à 231, 238, 378, 444, 446, 447.
 Devéria (Achille), 105-106.
 Devéria (Eugène), 452-453.
 Diaz, 472.
 Dulong (Alphonse), 428 à 432.
 Dumas (Alex.), père, 86, 378.
 Dupont (Pierre), 192.
 Duprez (G.), portrait de la Pasta, 520 à 522.
 Dutilleux, 488 à 490.
 Eckermann, 410.
 Farcy (Charles), 419.
 Fizelière (Albert de la), 379.
 Fontenelle, 350.
 Forbin (Le comte de), 245, 263.
 Forge (Anatole de la), 351-352.
 Gastineau (Benjamin), 279.
 Gautier (Théophile), 91, 92, 96, 97, 114, 133, 134, 173, 174, 197 à 199, 202 à 204, 274, 354, 379, 407 à 410, 411, 419, 421, 435, 444, 447, 448, 454 à 457.
 Gavarni, 379.
 Geogheghan (Edward), 169, 174, 186, 293, 379.
 Goethe, 409, 410.
 Goncourt (Edmond et Jules de), 148.
 Guichard (M.), 175.
 Guizot, 167.
 Haussard (Ph.), 379.
 Hazlitt, 350.
 Heine (Henri), 378.
 Hoffmann, 400.
 Hugo (Victor), 131, 132, 144, 146, 153, 292 à 295, 435, 455, 470.
 Ingres, 115, 242, 243.
 Jal (A.), 444, 445.
 Janin (Jules), 378, 471.
 Jeanron, 378.
 Johnson, 349.
 Karr (Alphonse), 379.
 La Bruyère, 179.
 La Genevais (De), 515, 516.

- Lamartine, 95, 144, 236.
 Larousse (Pierre), 508 à 511, 513, 514, 517 à 519.
 Laurens (Jules), 143, 144, 146, 199, 200, 478, 479, 480, 481.
 Laviron (G.), 379, 431.
 Laurence (Thomas), 121, 122.
 Le Blanc (Charles), 87.
 Leconte de Lisle, 100, 101.
 Lemaître (Frédéric), 95.
 Lenormant (Ch.), 201, 378 422.
 Luther, 350.
 Madelène (Henri de la), 379.
 Mantz (Paul), 378, 409.
 Mathieu (Gustave), 184.
 Méré (Le Chev. de), 349.
 Mérimée, 378.
 Michel-Ange, 300, 303, 304.
 Moreau (Ad.), 245, 287, 297, 328, 329, 342, 356, 379.
 Musset (Alf. de), 91, 350, 352, 378, 435, 525, 526.
 Napoléon I^{er}, 226 à 229, 231.
 Pagézy, 10-11.
 Pays (A.-J. du), 438 à 442.
 Peisse (Léon), 281, 282, 318, 319.
 Petroz (Pierre), 437, 497, 498.
 Piron, 300, 379, 380, 382, 503.
 Planche (Gustave), 93, 94, 101 à 105, 200, 201, 284, 285, 332, 378, 435, 497.
 Proudhon (P.-J.), 172, 178, 180, 181, 189, 190, 194, 195, 379.
 Puget, 300.
 Raphaël Sanzio, 319.
 Reynolds, 280.
 Rivet (Baron Charles), 379-380.
 Robaut (Alfred), 482, 483.
 Rochefort (Henri), 379.
 Roqueplan (Nestor), 378.
 Royer (Ch.), 249 à 255.
 Sabatier F. Ungher, 379.
 Sainte-Beuve, 378, 435.
 Sand (George), 300, 301, 374, 378, 523, 524.
 Schœlcher, 96, 97.
 Scribe, 439.
 Sensier (Alf.), 140, 141, 458 à 461, 463 à 465.
 Shakespeare, 259, 340, 408, 409.
 Silvestre (Théophile), 89, 90, 95, 108 à 113, 123, 126, 135, 136, 139, 140, 150 à 152, 159, 163, 165 à 167, 169, 172, 176 à 185, 187 à 196, 207 à 211, 214 à 220, 222 à 225, 231 à 233, 242 à 249, 271 à 276, 287 à 291, 296 à 306, 311 à 313, 320 à 322, 324, 325, 335 à 352, 354, 356, 363, 368, 377, 378 à 382, 408, 410 à 415, 420 à 423, 426 à 429, 431, 432, 448, 451, 453, 461, 462, 465, 469 à 477, 480, 481, 492, 498 à 500, 501, 502, 507, 525, 526 à 533.
 Stendhal, 378, 408, 436.
 Swedenborg, 207.
 Taine (Henri), 378.
 Tassaert (Octave), 174.
 Tasse (Le), 299, 306.
 Thiers, 378, 407, 408, 428.
 Thoré (W. Burger), 123, 128, 156, 157, 158, 212, 213, 274, 379, 468, 497, 512.
 Viardot (Louis), 116 à 118.

Victor (Paul de Saint-), 333, 379, 413.	Vitet (Louis), 378, 444, 445, 446.
Viel-Castel (Comte de), 378.	Voltaire, 299.
Villot (F.), 368, 373, 379.	Voron (L.), 263 à 269.
	Walter Scott, 409.

NOMS DES PEINTRES,
SCULPTEURS, ARCHITECTES, MUSICIENS, DESSINATEURS,
GRAVEURS, LITHOGRAPHES CITÉS.

Aligny (Théodore), 165-166.	Carrache, 138.
Allemand, 83 à 87.	Cartelier, statuaire, 455.
Andrieu (Pierre), 275, 278, 289, 330, 353, 357, 358, 360 à 376.	Catenacci, 514.
Appiani, 241.	Cavelier (Pierre), 154-155.
Baron, 513, 514.	Champagne (Ph. de), 210.
Barye, 88 à 113, 268, 289, 290.	Charlet, 473.
Barthélémy, 135, 137.	Chenavard, 403, 419.
Benouville (François-Léon), 114-118, 479.	Cherubini, 499.
Benvenuto, 216.	Cicéri (Eug.), père, 366.
Bertin (Victor), 157, 165, 166.	Claude le Lorrain. (Voir <i>Gelée</i> .)
Bonifazio, 454.	Clésinger, 404.
Bonington, 119, 122, 127, 165, 315.	Coignard (Louis), 156.
Bonvin (François), 128 à 130.	Coignet (Léon), 478.
Bosio, 108.	Collignon (Jules), grav. 119.
Boucher, 234, 384, 474.	Coninxleo (Gilles), 139.
Bouchot, 244, 265.	Constable, 165, 406.
Boulangier, élève de Cicéri, 370.	Cornélius, 505.
Boulangier (Louis), 131 à 134, 435, 455.	Corot (J.-B.-Camille), 120, 157, 167, 185, 488, 490, 491, 512, 513.
Bourdon (Sébastien), 135 à 138.	Corrége (Le), 280, 283, 465, 475.
Brenet, 527.	Courbet (Gustave), 142, 143, 168 à 196, 215, 350, 406, 472.
Brueghel (Pierre), 139, 141.	Cournault, 278.
Cabanel (Alex.), 142 à 153.	Court (Joseph-Désiré), 197, 204, 493, 494.
Cabat, 470, 515, 517.	

- Couture (Thomas), 205, 220, 221.
 Couturier (Philibert-Léon), 221.
 Curzon (De), 479.
 Daumier, 271.
 David (Jacques-Louis), 210, 212, 222 à 243, 398, 456, 498, 502, 527, 528, 529.
 David d'Angers, 154, 435.
 David (Jules), vignettiste, 435.
 Decamps, 99, 244 à 269, 333, 334, 404, 475, 476.
 Delacroix (Eug.), 95, 109, 131, 132, 140, 142, 143, 152, 165, 166, 179, 207, 214, 255, 270 à 415, 432, 433, 451, 456, 463, 468, 475, 476, 490-498.
 Delaroche (Paul), 14, 15, 119, 154, 205, 416 à 432.
 Desclaux, graveur, 417.
 Deveria (Ach.), 131, 433 à 442, 443, 450, 494.
 Devéria (Œuvre d'Achille), 438-439.
 Devéria (Eugène), 435, 443 à 457.
 Devéria (M^{lle} Marie), 450.
 Diaz, 156, 315, 458 à 477.
 Didier (Jules), 478-479.
 Donizetti, 144.
 Doré (Paul-Gustave), 480.
 Drolling, 396.
 Drouais, 115.
 Dubufe, 201, 405.
 Dupré (Jules), 165, 466, 470, 476.
 Duprez (G.), artiste lyrique, 335, 520 à 522.
 Durer (Albert), 151, 393, 394.
 Dutilleux (C.), 317, 318, 381, 382.
 Duval (Amaury), 402, 509.
 Fabre, peintre, 115.
 Fauconnier, orfèvre, 109.
 Fiesole (Giovanni da), 505.
 Flageoulet, 168.
 Flandrin (Hippolyte), 401.
 Flandrin (Auguste), 508.
 Flinck Govart, 411.
 Fourier, graveur, maître de Barye, 108.
 Francia (Il Raibolini), 193.
 Fromentin (Eugène), 515 à 519.
 Galli, 522.
 Garcia, 524.
 Gelée (Claude), dit le Lorrain, 165, 215, 315, 468.
 Gérard (B.), 212, 236, 237, 400, 408, 520 à 533.
 Géricault, 165, 199, 214, 270, 272, 388, 394, 402, 403.
 Giordano Luca, 220.
 Giotto (Le), 418, 504, 505.
 Gigoux, 512, 513.
 Girardet (Karl), 514.
 Girodet, 115, 383, 399, 433, 438, 439, 443, 456, 528, 529.
 Goya, 134.
 Granet, 402.
 Greco (Il), 349.
 Grisi (Giulia), 522.
 Gros, 108, 124, 129, 197, 199, 205, 216, 217, 224, 340, 394, 400, 401, 416, 428, 431.
 Guerchin (Le), 395.
 Guérin, 236, 270, 361, 456.
 Harding (lith.), 119.
 Harpignies, 514.
 Heim, 199.

- Hemling, 193.
 Henriquel-Dupont, 14, 15, 155, 430.
 Hérold, 458-459.
 Hersent, 482.
 Hesse (Auguste), 168.
 Hobbema, 468.
 Hogarth, 140.
 Holbein, 151, 192, 193, 203, 212.
 Hondekoëter, 221.
 Huet (Paul), 165, 451.
 Huysum (Van), 316, 463.
 Isabey, 528.
 Ingres, 144, 145, 214, 236, 266, 321, 354, 355, 401, 402, 403, 419, 422, 437, 468.
 Ingres (Ecole d'), 401, 402, 472, 496, 498, 499, 501, 502, 507, 509, 510.
 Jordaens, 397.
 Jules Romain, 527.
 Lacroix (Gaspard), 164.
 La Fage, 433, 438.
 Lamathe (Louis), 509.
 Laurens (Jules), lith., 88, 128, 146, 147, 157, 181, 244, 245, 270, 276, 287, 296, 334, 458, 463.
 Lawrence (Sir Thomas), 165, 212, 342, 344.
 Lebrun, 138, 372.
 Lemaire, statuaire, 108.
 Lemaître (Frédéric), 522.
 Le Sueur, 138, 364, 423.
 Le Thiere, 131.
 Malibran, 524 à 526.
 Marilhat, 516.
 Meissonier, 403, 404, 513.
 Mendelssohn, 460.
 Michallon, 157, 165, 166.
 Michel-Ange, 140, 296 à 310, 363, 393, 395, 396, 403, 414.
 Millet (J.-F.), 139, 140, 141.
 Mirevelt, 190.
 Monnoyer (Baptiste), 316.
 Mottez, 402.
 Mozart, 180.
 Muller, 213, 405.
 Murillo, 169, 397, 468.
 Nain (Le), frères, 129.
 Odevaëre, 241.
 Orsel (Victor), 402.
 Phidias, 259, 498, 504.
 Picot, 116, 142, 154, 221.
 Plantard, statuaire, 93.
 Poussin, 138, 201, 312, 398, 468.
 Prudhon (P. P.), 378, 400, 461, 462, 465, 475.
 Puget, 383.
 Pujol (Abel de), 244, 265.
 Raffet, 470.
 Raphaël, 121, 125, 150, 164, 192, 193, 243, 256, 257, 319, 377, 388, 392, 393, 394, 414, 423, 424, 468, 498.
 Rembrandt, 152, 173, 203, 210, 259, 337, 347, 383, 386, 409, 411, 413, 476, 490, 498.
 Reynolds, 212, 280, 349.
 Ribera, 414.
 Ricard, 142.
 Riesner, père (oncle d'Eugène Delacroix), 420.
 Riesner (Léon), 365.
 Robaut (Alf.), 331, 353, 482, 491.
 Roché, arch. à Bordeaux, 388.
 Roqueplan, 451.

- Rossini, 180.
 Rousseau (Th.), 84, 139, 140, 141, 165, 466.
 Rubens, 133, 134, 139, 141, 164, 210, 220, 283, 322, 324 à 328, 361, 365, 383, 386, 396, 397, 398, 409, 414, 427, 455, 468, 472, 476.
 Rubini, 522
 Ruysdaël, 398.
 Saint-Jean, 316, 464.
 Salvator Rosa, 259.
 Sarto (André del), 150, 394.
 Scheffer (Ary), 116, 117, 155, 348, 368.
 Schnetz, 199, 403.
 Schubert, 460.
 Sigalon, 470.
 Souchon, 470.
 Soutman, grav., 326.
 Spandonck (Van), 463
 Tassaert, 142.
 Teniers, 259.
 Thanal, 509.
 Tintoret, 476.
 Titien, 133, 150, 164, 182, 203, 217, 259, 372, 393, 395, 397, 407, 409, 427, 454.
 Topino-Lebrun, élève de David, 236.
 Torregiano, 297.
 Troyon (Constant), 165.
 Turner, 313.
 Valentin, 235.
 Van Dyck, 210.
 Vanloo, 234, 385, 386, 403.
 Velasquez, 134, 183, 203, 212, 348, 395, 396, 460.
 Verdi, 397.
 Vernet (Horace), 131, 403.
 Véronèse, 134, 220, 280, 286, 335, 347, 369, 374, 376, 395, 409, 414, 444, 445, 446, 447.
 Vidal, 435.
 Vien, 222, 234, 529.
 Vinci (Léonard de), 394.
 Vouet (Simon), 137.
 Watteau (Antoine), 398, 404, 460, 474.
 Weber, 413,
 Wicar, 236.
 Wolf (L.), grav., 149.
 Wosterman (Lucas), 139, 141.
 Ziegler, 133.

PERSONNES ET LOCALITÉS CITEES.

- Albret (Henry d'), 443, 444.
 Albret (Jeanne d'), 444.
 Aldebert, 14, 17.
 Alexandre (Empereur de Russie), 529.
 Anduze, 8.
 Arras, 486, 489, 491.
 Baldy, 8.
 Bazille (Louis), 8, 307.
 Barlet, 14.
 Beauharnais (Le prince Eugène de), 227.
 Beaume, 17.
 Beaumont (Le baronnet George), 138.
 Bedford (Duc de), 123.
 Bernier, 532.
 Berry (Duchesse de), 434, 435.
 Blacas (Duc de), 394.
 Bonnet, 14.
 Borel (Petrus), 435.
 Borghèse (Villa), 142, 143.
 Bouisson, 8.
 Bourrely, 14.
 Brown (W.), 126.
 Brutus, 198, 232, 349.
 Bruxelles, 529.
 Buscarlet (M.), 450.
 Cabrol, 14.
 Carpenter, 122, 123.
 Cassius, 198.
 Castelnau, 14, 17.
 Castellane (M. de), 135.
 Castiglione (Balthazar), 319.
 Cayla (M^{me} du), 530.
 Cérésia (M^{me}), 237.
 César, 197, 198, 199, 233.
 Champrosay, par Draveil (S.-et-O.) 123, 375.
 Charlemagne, 424.
 Charles X, 108.
 Chevandrier, 262.
 Chopin, compositeur, 347.
 Christ (Le), 390.
 Christine (La reine), 137
 Claye (Jules), 222.
 Colin (Julie), 381.
 Colin (Gustave).
 Constant Dutilleux, sa vie et ses œuvres, 1866, 483 à 491.
 Coste (J.-B.), 14.
 Coste (Léon), 13.
 Cromwell, 424.
 Deandreis, 14, 17.
 Delsarte, compositeur, 262.
 Demidoff (Le comte), 275.
 Dessalle, 14.
 Domergue, 14.
 Douai, 482, 488, 489, 491.
 Duchesne aîné, conservateur de la bibliothèque, 440.
 Dupin (Les frères), 508.

- Durand (Achille), 8.
 Dutilleux (Lettres d'Eug. Delacroix à C.), 491.
 Elgin (Lord), 104.
 Ellesmer et Sutherland (Galerie des Lords), 431.
 Estor, 8.
 Fabre (Musée), 15, 16, 153.
 Fajon, 189.
 Ferrier, 8.
 Florence, 522.
 Fontaine, 532.
 Fontaney, 435.
 F... Forget (M^{me} la baronne de), 356.
 Foucher (Paul), 435.
 Fould (Achille), 406.
 Galtier, 14.
 Ganges (Marquis de), 135.
 Gilodes, 14.
 Girardin (Émile de), 301.
 Girod, 14.
 Glaize, 8.
 Gonon (Honoré), fondateur, 93, 268.
 Gos, 14.
 Goupil, 417.
 Gravelines, 482 à 491.
 Guillemardet (Édouard), 365.
 Guillou (Jenny Le), 320, 380, 381, 382.
 Guimard (M^{lle}), 234.
 Guizot, 427.
 Hasselin, 137.
 Henneguy, 17.
 Herand, 8.
 Hugo (Abel), 435.
 Hugues, 365.
 Jussieu, 289.
 Laboulaye (Édouard), 432.
 Laissac, 13, 14, 17.
 Langres (Musée de), 129.
 Lansdovne (Lord), 123.
 Lazare (Le clos Saint-), 247.
 Le Gentil. Notice sur Constant Dutilleux, 491.
 Lepelletier-Saint-Fargeau, 527.
 Lescelliere-Lafosse, 8.
 Letronne (M^{lle}), 432.
 Leutherik, 14, 17.
 Levaillant, 323.
 Littré, 246.
 Louis XI.
 Louis XVIII, 528, 529, 530.
 Luynes (Duc de), 154, 510.
 Machiavel, 183.
 Malmontet, 14.
 Mame (Libraires), à Tours, 514.
 Marat, 232, 527.
 Marc-Aurèle, 390.
 Marie-Antoinette, 136, 200, 527.
 Marie-Louise, 225, 226.
 Marie-Amélie (La reine), 510.
 Martinet (Louis), Exposition du boulevard des Italiens, 351.
 Maurin, 14.
 Mercey (F. de), directeur des Beaux-Arts, 405, 406.
 Mey (La villa), 184.
 Meyendorff (M^{me} la baronne de), 371.
 Meyrick, antiq. anglaise, 124.
 Micherie (M.), secrétaire de la Pasta, 521.
 Milhe, 14.
 Milton, 523

- Molière, 438.
 Montpellier (Climat de), 184, 158.
 Morny (De), 398.
 Munich (Musée de), 430.
 Nantes (Musée de), 430.
 Napoléon I^{er}, 222 à 243, 290, 291, 422, 424, 427, 469, 499.
 Napoléon III, 140, 141, 259, 402, 500.
 Napoléon (Le prince Jérôme), 113.
 Ney (Maréchal), 427.
 Nîmes (Musée de), 429.
 Nougaret, 14.
 Ollioules, 244.
 Orléans (Duc d'), 268.
 Orléans (Vente de la duchesse d'), 337.
 Pacini, 435.
 Pagézy (Jules), maire, 7, 8.
 Palette (Le père), modèle, 359.
 Pappas, 14, 17.
 Pau (Château de), 444.
 Paulin, directeur de l'*Illustration*, 429.
 Pécoul, architecte, 235.
 Peitavin, 8.
 Perrier, 532.
 Petitot, 455.
 Philippe (Petit fort), près Gravelines, 482.
 Pierret, 365.
 Plantade, 435.
 Plombières, 512.
 Plutarque, 232.
 Pourtalès (Galerie), 418, 429.
 Prusse (Le roi de), 529.
 Québec (L'évêque de), 421.
 Rabelais, 438.
 Racine, 438.
 Racinski (Galerie du comte), 430.
 Récamier (M^{me}), 528.
 Regnier, 405.
 Rey, 8.
 Reynes, 14.
 Robespierre, 237, 528.
 Rochelle (La), 515.
 Rodier, 8.
 Rouen (Musée de), 131.
 Rouget, 14, 365.
 Rousseau (J.-J.), 438.
 Rousseau (L.),
 Saint-Pierre, 8.
 Saint-Remi (M. de), 460.
 Sarrons, près Milan, 520.
 Shakespeare, 259.
 Schroth, marchand d'Estampes, 124.
 Silvestre (M^{lle} J.-B.-B.-Théop.), 357.
 Soulas, 14.
 Suisse (Le modèle appelé), 362.
 Suvée (M.), 235.
 Tasse (Le), 523.
 Théroigne, de Méricourt, 219.
 Thil, ami de Delacroix, 402.
 Tortoni, 527.
 Toulon, 244.
 Toulouse, 137.
 Towianski, sectaire, 432.
 Vailhé, 8.
 Valedeau, 16.
 Valence, 492.
 Vendôme (Le duc de), 444.
 Verberie (Auberge du Grand-Vainqueur à), 260.

Vichet (de), 8	Voltaire, 438.
Vidal, 435,	Wilson (M.), 367.
Villeneuve-les-Boulois (Monsieur le curé de), Haute-Garonne, 358.	Yvry (Le baron d'), 266.

LIVRES, REVUES, JOURNAUX, PIÈCES DE THEATRE,
ET CORRESPONDANCES CITÉS.

- Anna Bolena, 522.
- Année dans le Sahel (Une), par Fromentin, 519.
- Art et Critique en France, par Pierre Petroz, 437, 497, 498.
- Art français (Lettres sur l'), par de Chennevières, 465, 466, 496.
- Art moderne (L'), par T. Gautier, 202, 203, 204.
- Artiste (L'), 96, 97, 417.
- Artistes contemporains (Les), par Ch. Lenormant, 201.
- Artistes vivants (Histoire des), par Th. Silvestre. 65, 66, 108, 113, 209, 210, 211, 246, 331, 337, 354, 394, 415, 423, 469 à 477.
- Art romantique, par Ch. Baudelaire, 332, 354, 413.
- Bausset (Mémoires de), 226.
- Beaux-Arts (Études sur les), par H. Delaborde, 417, 418.
- Beaux-Arts en Europe, par Th. Gautier, 91, 92.
- Beaux-Arts et Voyages, par Ch. Lenormant, 422.
- Bible (La), 288.
- Biographie générale (Nouvelle), 130.
- Bonington (Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de R.-P.), par Agl. Bouvenne, 123.
- Bourgeois de Paris (Mémoires d'un), par L. Véron, 263 à 269.
- Christianisme (Génie du), 505.
- Constitutionnel (Le), par L. Peisse, 281, 282.
- Courbet (les Doctrines de M. G.), maître peintre, par Guichard, 175.
- Curiosités esthétiques, par Ch. Baudelaire, 286, 293, 295, 434, 435, 437, 467.
- David, son école et son temps, par E.-J. Delécluze, 229 à 231, 238.
- Débats (Journal des), par Delécluze, 446, 447.
- Decamps et son œuvre, par Ad. Moreau, 245.
- Delacroix (Eugène), documents nouveaux, par Th. Silvestre, 312, 380, 394, 420.
- Delacroix (Eugène) et son œuvre,

- par Ad. Moreau, 287, 328, 329, 342, 356.
- Delacroix (Eugène), sa vie et ses œuvres, par Piron, 237, 256, 257, 300, 306, 340, 367, 382.
- Delacroix (Eugène), son œuvre illustré, par Alf. Robaut, 356.
- Dictionnaire (Grand) universel de Pierre Larousse, 508 à 511, 513, 514, 517 à 519.
- Dominique, par Fromentin, 519.
- Duprez (Mélodie de G.), par Th. Silvestre, 335.
- Dutilleux (Constant). Sa vie et ses œuvres, par Gust. Colin, 483 à 491.
- Dutilleux (Notice sur Constant), par C. Le Gentil, 1866. 491.
- École française (Étude sur l'), par G. Planche, 201, 284, 285, 332, 497.
- Été dans le Sahara (Un), par Fromentin, 518.
- Flandrin (H^{ie}). Notice sur la vie et les ouvrages de M. H^{ie} Flandrin, par M. Beulé, 501.
- Fleurs du mal (les), par Ch. Baudelaire, 272, 413.
- Gazette des Beaux-Arts, 116 à 118.
- Gérard (François), par Ch. Lenormant, 532.
- Globe (Le), par L. Vitet, 445.
- Histoire de ma vie, par G. Sand, 300, 301.
- Iambes & Poèmes, par Auguste Barbier, 296.
- Illustration (L'), 429, 438 à 442.
- Légende des siècles (La), par V. Hugo, 292.
- Libres Propos, par Castagnary, 191, 192.
- Lives (the) of the most eminent British painters, par Allan Cunningham, 122, 123.
- Louvre (Le), ou Biographie d'un Musée, par Bayle Saint-John, 107.
- Lucrèce Borgia, par V. Hugo, 470.
- Magasin pittoresque, 417.
- Malibran (Stances à la), 525.
- Manuel de l'amateur d'estampes, par Ch. Le Blanc, 87.
- Marianne (les Caprices de), par A. de Musset, 352.
- Marie Stuart, 525.
- Méditations poétiques, 505.
- Mémorial de Sainte-Hélène, 225 à 229.
- Messager du Midi, par Edw. Geoghegham, 169, 293.
- Méthode et Entretiens d'atelier, par Th. Couture, 208, 209, 214 à 220, 259 à 261.
- Moniteur universel, 414.
- Musée (Revue du Salon), par Alex. Decamps, 106, 249 à 255, 285, 286.
- Napoléon en exil, par O'Meara, 226.
- Nina (De Paësiello), 522.
- Norma, 522, 524.
- Notre-Dame de Paris, par Victor Hugo, 462, 470.
- Odes & Ballades, par V. Hugo, 455.

- Orientales (Les), par V. Hugo, Otello (Opéra), 522. 133, 144, 153.
- Panthéon des illustrations françaises au XIX^e siècle, 216.
- Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ (Méditations sur la), par la sœur Emmerich, 432.
- Peintres de toutes les écoles (Histoire des), 123 à 127, 417.
- Photographique (Recueil), par A. Devéria et L. Rousseau, 440.
- Poèmes & Poésies, par Leconte de Lisle, 100, 101.
- Poésies nouvelles, par Alf. de Musset, 525, 526.
- Portraits contemporains, par Th. Gautier, 419, 421.
- Portraits d'artistes, par G. Planche, 93, 94, 101 à 103.
- Principe de l'Art (Du) et de sa destination sociale, par P.-J. Proudhon, 172.
- Revue de Paris, par E. Delacroix, 342, 344, 354 à 356, 377.
- Revue des Deux Mondes, 378, 418, 516, 517.
- Revue française et étrangère, 419.
- Richard Cœur-de-Lion, 530.
- Romantisme (Histoire du), par Th. Gautier, 91, 92, 97, 354, 435, 454 à 457.
- Rose et Blanche, par G. Sand, 523, 524.
- Saints (Vie des), 426.
- Salon de 1827, par A. Jal, 445.
- Salon de 1846, par Ch. Baudelaire, 467.
- Salon de 1847, par Thoré, 468.
- Sémiramide (Opéra), 522.
- Siècle (Le), 351, 352.
- Simple Pèlerinages, par Fromentin, 519.
- Sonnambula, 522.
- Tancredi (Opéra), 522.
- Touraine (la), 514.
- Villot (Introduction du catalogue de la vente F...), 373.
- Visites artistiques, par Fromentin, 519.
- Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, par E. About, 170.
- Wilson (Introduction du catalogue de la vente), par Th. Silvestre, 367.

ERRATA & OMISSIONS.

- Page 125, 2^{me} ligne. . . lisez : *exécution* au lieu de *exécutin*.
 — 163, dernière ligne. — *Silvestre* au lieu de *Sivestre*.
 — 166, 18^{me} ligne.. . supprimez le mot *presque*.
 — 224, 17^{me} — . . lisez : *toile* et non étoile.
 — 278, 25^{me} — . — *Cournault* au lieu de *Cournot* (?)
 — 282, 23^{me} — . . — 1849 au lieu de 1749.
 — 295, 6^{me} — . . — *gnôthi* au lieu de *gnoti*.
 — 339, 6^{me} — . . — *dont* et non *don*.
 — 352, 10^{me} — . . Ajoutez au titre : *fac-simile en autographie*
par Alf. Robaut, pour la suite d'après les
dessins et croquis originaux d'Eugène
Delacroix.
 — 356, 4^{me} — . . lisez : *ironique* au lieu de *ronique*.
 — 368, 3^{me} — . . — *Schelle* au lieu de *Chelles*.
 — 400, 9^{me} — . . — *dans les autres* au lieu de *dans autres*.
 — 407, 10^{me} — . . — *son œuvre* au lieu de *sans œuvre*.
 — 409, — — Le chiffre 1 de la note du bas de cette
 page est omis dans le texte.
-

Ainsi qu'on l'a fait connaître au Lecteur, au commencement de ce volume, le travail relatif au Catalogue de la Galerie Bruyas fut arrêté en juillet 1876, par la mort de M. Théophile Silvestre. M. Bruyas, que cette perte avait vivement affecté, cherchait un successeur digne de continuer cette œuvre, lorsque la mort vint le frapper à son tour, le 1^{er} janvier 1877, six mois après son collaborateur.

La Municipalité, à laquelle la Famille de M. Bruyas fit don alors de tout le tirage du premier volume, seul imprimé, pensa qu'avant de livrer au public cet intéressant recueil, il fallait que toute la Galerie Bruyas y fût représentée.

Les Tableaux et les Dessins qui suivent ont donc été ajoutés, simplement décrits, et sans essayer de continuer le genre nouveau que les Auteurs avaient adopté, et pour lequel il fallait un talent et des qualités spéciales de critique.

L'impression que le public éprouvera devant les œuvres et le nom distingué de leurs auteurs, grandira la mémoire de M. Bruyas, et je suis heureux d'avoir été appelé par mes fonctions à compléter un ouvrage, auquel M. Bruyas attachait un grand prix, et qui doit aider à faire apprécier la collection remarquable d'un homme qui fut mon collègue et mon ami, et pour lequel, comme artiste montpelliérain, je conserve le plus sympathique souvenir.

Le Conservateur du Musée de Montpellier,

Ernest MICHEL.



COMPLÉMENT

GÉRICAUT (JEAN-LOUIS-ANDRÉ-THÉODORE)

Né à Rouen le 29 septembre 1791,

Mort à Paris le 18 janvier 1824,

Élève de C. Vernet et de Guérin.

— 96 —

Études d'après la nature morte

pour le *Naufrage de la Méduse* (tableau du Louvre).

Toile. — Haut. 0^m,52. — Larg. 0^m,64. — Gr. nat.

« Deux jambes, vues par les pieds, et un bras avec la clavicule; un linge blanc, maculé de sang, est placé sur le haut du bras et recouvre une partie de l'épaule. Ce morceau

est, à l'égard de l'exécution, l'un des plus beaux qu'ait faits Géricault¹. »

— 97 —

Portrait de lord Byron.

Toile. — Haut. 0^m,61. — Larg. 0^m,49. — Buste plus gr. que nat.

Signé: T. Géricault.

Vêtu d'un manteau vert, la tête de trois quarts, appuyée sur la main gauche, dont l'index est relevé sur la tempe.

— 98 —

Deux Chevaux à l'écurie.

Toile. — Haut. 0^m,31. — Larg. 0^m,40.

Ils sont au râtelier, vus presque de dos, les pieds dans la paille fraîche. Sur celui de droite est une couverture blanche et bleue bordée de rouge, marquée avec la lettre G de la même couleur.

— 99 —

La mort d'Hippolyte, esquisse.

Toile. — Haut. 0^m,26. — Larg. 0^m,38.

Signé: T. Géricault.

Hippolyte, à droite, jeté à terre; près de lui, un cheval abattu, les autres trois se cabrent malgré les efforts du conducteur qui monte l'un d'eux. A gauche, le monstre au milieu de l'écume de la mer. Fond sombre et orageux.

¹ Ch. Clément: *Géricault*, Étude biographique et critique avec le Catalogue raisonné de l'œuvre du Maître.

— 100 —

Un Cheval attelé à un charriot, esquisse.

Toile. — Haut. 0^m,16. — Larg. 0^m,21.

Attribué à Géricault.



GÉROME (JEAN-LÉON).

MEMBRE DE L'INSTITUT,

Né à Vesoul le 11 mai 1814,

Élève de Paul Delaroche.

— 101 —

Esquisse de la Décoration d'une salle du Conservatoire des Arts et Métiers.

Toile. — Haut. 0^m,22. — Larg. 0^m,80.

Signé: J.-L. Gérôme.

Deux médaillons: la Science et l'Art. — Au-dessous quatre figures en pied: l'Orfèvrerie, la Céramique, la Physique et la Chimie.



GLAIZE (AUGUSTE-BARTHÉLEMY)

Né à Montpellier le 15 décembre 1807,
Élève d'Achille et d'Eugène Devéria.

— 102 —

Intérieur de M. Bruyas.

Toile. — Haut. 0^m,49. — Larg. 0^m,60. — Fig. de 0^m,24.

Signé: *A. Glaize*, 1848.

Dans un cabinet artistique, plusieurs personnages debout devant un tableau placé sur un chevalet. L'un d'eux, M. Louis Tissié, de profil, appuyé sur le dossier d'une chaise, se penche pour mieux voir. Derrière lui, M. A. Bruyas, vêtu d'une robe de chambre bleue doublée de rose, la main gauche sur l'épaule de son ami, la droite sur la hanche, regarde le spectateur; en arrière, M. Bruyas père, M. A. Bimar et M. Bricogne. Au premier plan, une dame assise, vue de dos, à droite; derrière un piédestal qui supporte les trois Grâces, un petit enfant de trois ou quatre ans.

— 103 —

Portrait de l'Auteur.

Forme ovale. — Toile. — Haut. 0^m,60. — Larg. 0^m,50. — Buste gr. nat.

Signé: *Glaize*, 1854.

Presque de face, vêtu d'une veste de velours noir.

— 104 —

Portrait de M. A. Bruyas.

Forme ovale. — Toile. — Haut. 0^m,60. — Larg. 0^m,50. — Buste gr. nat.

Signé: *Aug. Glaize*, 48.

Il est de trois quarts, cravate rouge, manteau noir qu'il retient de la main gauche.

— 105 —

La mort du Précurseur, esquisse du grand tableau du Musée de Toulouse.

Toile. — Haut. 0^m,38. — Larg. 0^m,46.

Signé: *A. G.*

Lithographié par M^{me} ESTHER GLAIZE, d'après le tableau exposé au salon de 1848.

Le corps de saint Jean est affaissé à terre; près de lui le bourreau, vu de dos, dépose la tête du Précurseur dans un plat que tient un jeune serviteur. A gauche, Hérodiade et sa fille Salomé, sur le seuil du cachot. A droite, un soldat et un groupe de personnages.

— 106 —

*Portrait de M. A. Bruyas (1876).*Forme ovale. — Toile. — Haut. 0^m,54. — Larg. 0^m,46. — Buste gr. nat.Signé: *A. Glaize*, 1876.

Presque de face, vêtu de noir, ruban rouge à la boutonnière.

Ce portrait, qui porte l'empreinte de la souffrance, a été fait dans les derniers temps de la vie de M. Bruyas. Il a été peint au mois de novembre 1876, et M. Bruyas mourait le 1^{er} janvier 1877.

GREUZE (JEAN-BAPTISTE)

Né à Tournus (Saône-et-Loire) en 1725,

Mort à Paris en 1805.

— 107 —

*Tête de jeune Fille.*Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,38. — Gr. nat.

Attribué à Greuze.

Elle est presque de face, les cheveux bouclés, retenus par un ruban jaune. Corsage bleu et fichu blanc, laissant voir le sein nu.



GROS (ANTOINE-JEAN, Baron)

MEMBRE DE L'INSTITUT.

Né à Paris le 16 mars 1771,

Mort le 26 juin 1835,

Élève de David.

— 108 —

*Onze miniatures à l'huile, dans le même cadre.*Sept miniatures. — Haut. 0^m,11. — Larg. 0^m,15.Quatre — — Haut. 0^m,11. — Larg. 0^m,07.

Portraits historiés avec fond d'intérieur ou de paysage, parmi lesquels quatre portraits de généraux de la République. Au milieu un sujet antique.

Provenant de M. Martin, qui les tenait de M. Anatole de La Forge.



GUIGNET (ADRIEN)

Né à Annecy (Haute-Savoie) en 1817,

Mort à Paris en 1854.

— 109 —

*Hommes d'armes jouant aux Dés.*Toile. — Haut. 0^m,37. — Larg. 0^m,46. — Fig. 0^m,30.Signé: *Adrien Guignet.*

Lithographié par JULES LAURENS.

Dans un intérieur obscur, deux soldats du moyen âge jouent aux dés sur un large et épais bloc de pierre. Celui de droite, nu-tête, compte sur ses doigts et cherche à persuader ou à tromper son compagnon qui, le casque en tête et penché sur la pierre, le regarde avec attention et méfiance. Au premier plan, par terre, étoffes, vases, bijoux et crucifix, probablement fruit de leur butin et objet de leur enjeu.



GUILLAUME (CLAUDE-JEAN-BAPTISTE-EUGÈNE)

GRAND PRIX DE ROME. -- MEMBRE DE L'INSTITUT.

Né à Montbard (Côte-d'Or), en 1822.

Élève de Pradier.

— 109 bis —

*Portrait de M. A. Bruyas.*Médaillon, bronze. — Diamètre 0^m,18.

HÉEM (JAN-DAVIDZ DE)

Né à Utrecht en 1600,

Mort à Anvers en 1674.

Élève de son père, David de Héem.

— 109 ter —

Guirlande de Fleurs.

Toile. — Haut. 1^m,01. — Larg. 0^m,81.

Au milieu d'une guirlande de fleurs on aperçoit une voûte obscure, au fond de laquelle une porte laisse voir le jour; vers ce point lumineux, se dirigent des bergers conduisant leurs troupeaux.



HEIM (FRANÇOIS-JOSEPH)

GRAND PRIX DE ROME, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Né à Belfort (Haut-Rhin) en 1787,

Mort à Paris en 1865,

Élève de Vincent.

— 110 —

Richelieu recevant un Ambassadeur, esquisse.

Toile. — Haut. 0^m,54. — Larg. 0^m,44.

Signé: Heim.

Un personnage, vêtu de noir, s'incline en présentant un papier au Cardinal qui, assis dans un grand fauteuil, sous un dais, fait un signe de la main droite. A gauche, plusieurs seigneurs.



HENNER (JEAN-JACQUES)

GRAND PRIX DE ROME.

Né à Berwiller (Alsace),
Élève de Drolling et Picot.

— III —

Tête de jeune Fille.

Toile. — Haut. 0^m,40. — Larg. 0^m,32. — Gr. nat.
Signé: *Henner*.

Elle est blonde, vue de face, un fichu bleu croisé sur la poitrine.



HERVIER (A.)

— III —

Lisière de Bois, étude.

Toile. — Haut. 0^m,33. — Larg. 0^m,47.
Signé: *A. Hervier*.

Au premier plan, une flaque d'eau. Plus loin, des arbres clairsemés, à travers lesquels on distingue quelques masures; ciel nuageux.

HUET (PAUL)

Né à Paris le 6 octobre 1803,
Mort dans la même ville le 10 janvier 1869,
Élève de Guérin et de Gros.

— III —

Paysage.

Toile. — Haut. 0^m,35. — Larg. 0^m,53.
Signé: *Paul Huet*.

Un chasseur et son chien suivent un chemin conduisant à un bouquet d'arbres, au pied d'une roche.

— III —

Vue prise à Bas-Meudon (Effet de brouillard).

Toile. — Haut. 0^m,65. — Larg. 1^m,03.

Au premier plan, la Seine, dont les bords, à droite, sont garnis de grands arbres. A gauche, un terrain nu; sur le bord, une femme lave.

Ce tableau, qui provient du cabinet de M. de Sainte-Beuve, a été acheté, par M. Bruyas, à M. Troubat, secrétaire et héritier du célèbre critique.

— 115 —

*Marine, dessin.*Haut. 0^m,28. — Larg. 0^m,44.

Plage à marée basse. A gauche, le commencement des dunes.
Au milieu un pêcheur.

— 116 —

*Paysage, aquarelle.*Haut. 0^m,28. — Larg. 0^m,46.

Une rivière coulant entre des rochers escarpés. A gauche,
sur la rive, une figure accoudée dans le gazon, et une route
qui s'enfonce entre des colines.

— 117 —

*Paysage, aquarelle.*Haut. 0^m,22. — Larg. 0^m,29.

Une vallée déserte au milieu d'un cercle de hautes montagnes.
Ciel orageux.

— 118 —

*Paysage, dessin au fusain.*Haut. 0^m,54. — Larg. 0^m,42.

Un moulin, près duquel passe un torrent qui s'échappe à
travers les rochers, et sur lequel est jeté un pont composé
d'une planche.

INGRES (JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE)

GRAND PRIX DE ROME, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Né à Montauban le 29 août 1780,

Mort à Paris le 14 janvier 1867.

Élève de David.

— 119 —

*Études pour son tableau Jésus chez les Docteurs.*Toile collée sur bois. — Haut. 1^m,10. — Larg. 1^m,61. — Fig. tiers nat.

A droite, saint Pierre, à mi-corps, le bâton à la main
gauche, la main droite levée à la hauteur de la figure, qui
exprime l'étonnement. Près de lui, la tête de la Vierge, de
profil, couverte d'un manteau bleu. Plus bas, un docteur, de
face, le bras gauche appuyé horizontalement. A gauche, un
autre docteur à mi-corps, la tête de profil, les mains croisées
et appuyées sur ses genoux. Plus haut, une autre tête de trois
quarts.

— 120 —

*Études pour le Plafond d'Homère.*Toile collée sur bois. — Haut. 0^m,21. — Larg. 0^m,25. — Fig. tiers nat.

Sur un fond de toile blanche, les têtes de Longin, Virgile
et Cicéron; puis six mains, dont une dessinée à la mine de
plomb.

Ces deux peintures, signées *Ingres*, ont été achetées à M. Haro, expert.

— 121 —

Thésée retrouvant les armes d'Égée.

Dessin à la plume.

Haut. 0^m,12. — Larg. 0^m,16.

Un guerrier antique soulève une pierre devant une femme et un vieillard qui dresse les mains au ciel.

A droite cette inscription : *Fait par Ingres en 1805, et donné à M. Alfred Bruyas, par le commandant Couders.*

— 011 —
•SS•

ISABEY (LOUIS-GABRIEL-EUGÈNE)

Né à Paris en 1804,

Élève de son père, J.-B. Isabey.

— 122 —

*Marine (1835).*Toile. — Haut. 0^m,65. — Larg. 0^m,80.

Signé : E. Isabey, 1835.

Lithographié par JULES LAURENS.

La mer, par un temps d'orage, déferle sur un rocher sombre, près duquel, à gauche, des épaves, débris de hune et lambeau de voile, d'où sort un pied d'homme.

JACQUE (CHARLES-ÉMILE)

Né à Paris en 1813.

— 123 —

*La Gardeuse de Porcs, dessin.*Haut. 0^m,11. — Larg. 0^m,22.

Une jeune paysanne, tête nue, s'appuyant sur un long bâton, garde six porcs, sur la lisière d'un bois.

•SS•

JOLLIVET (PIERRE-JULES)

Né à Paris en 1803,

Élève de Gros et de Déjuinne.

— 124 —

*Le Christ au Prétoire, étude.*Toile. — Haut. 0^m,80. — Larg. 0^m,42. — Fig. demi-nat.

Signé : J. Jollivet.

Il est nu, assis, les mains croisées sur la cuisse gauche. Derrière lui, deux mains soutiennent un manteau rouge.

B

— 125 —

*Étude d'homme pour le même sujet.*Toile. — Haut. 0^m,80. — Larg. 0^m,42. — Fig. demi-nat.

Signé : J. Jollivet.

Nu, vu de dos, assis sur les marches d'un escalier, il présente, de la main droite, un roseau au Christ, dont on aperçoit les jambes et un bras.



LARGILLIÈRE (NICOLAS)

Né à Paris en 1656,

Mort dans la même ville en 1746,

Élève d'Antoine Goebow, peintre flamand.

— 126 —

*Portrait de l'Auteur.*Toile. — Haut. 0^m,56. — Larg. 0^m,47. — Gr. nat.

Peinture non terminée. Reproduction, en buste, d'un autre portrait, représentant le peintre devant son chevalet, la tête de trois quarts, regardant le spectateur et tenant de la main droite un porte-crayon. Les ombres sont ici légèrement frottées, ainsi que le vêtement.

LAURENS (JOSEPH-AUGUSTIN-JULES)

peintre et lithographe.

Né en 1825 à Carpentras (Vaucluse),

Élève de Joseph-Bonaventure Laurens, son frère, et puis de Paul Delaroche.

— 127 —

*Souvenir d'Asie-Mineure, paysage.*Toile. — Haut. 0^m,65. — Larg. 0^m,88.

Signé : Jules Laurens.

Une source entourée de grands rochers gris ; sur l'un d'eux un lion guette sa proie. A l'horizon, la mer ; ciel doré par le soleil couchant.

— 128 —

*Le Déjeuner du Prolétaire.*Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,38.

Signé : J. Laurens.

Sur une draperie bleue, une bouteille de vin, deux oignons, un œuf, un pain, un couteau. Une pipe est accrochée au mur.

— 129 —

*Marine.*Toile. — Haut. 0^m,31. — Larg. 0^m,40.

Signé: J. Laurens.

Au bord de la mer, une petite nacelle, montée par un homme; au fond, à gauche, une voile.

— 130 —

*Nature morte.*Toile. — Haut. 0^m,34. — Larg. 0^m,25. — Tiers nat.

Signé: J. Laurens.

Un lièvre et un canard suspendus; oignons, choux et carotte au-dessous.

— 131 —

*Paysage, Chemin des Sables à Fontainebleau.*Toile. — Haut. 0^m,95. — Larg. 1^m,45.

Signé: J. Laurens.

Un chemin sablonneux, à travers de grand rochers; au premier plan, un homme, en blouse bleue, appelle son chien qui court vers lui.

— 132 —

*Tête de Vieillard, étude.*Toile. — Haut. 0^m,50. — Larg. 0^m,40. — Gr. nat.

Signé: J. Laurens.

Il est presque de profil, cheveux et barbe gris, coiffé d'un chapeau de feutre noir, fond de mur blanchâtre.

— 133 —

*La Soupe.*Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,37.

Signé: J. Laurens.

Un homme en blouse, assis, vu de dos, penché sur une table, de laquelle s'élève une vapeur claire. A gauche, sur la table, un chat et une écuelle.

— 134 —

*Chrysanthèmes variés.*Toile. — Haut. 0^m,38. — Larg. 0^m,32.

Signé: J. Laurens.

— 135 —

*Chrysanthèmes jaunes et blancs dans un vase en verre.*Toile. — Haut. 0^m,44. — Larg. 0^m,31.

Signé: J. Laurens.

— 136 —

*Coquelicots et Marguerites.*Toile. — Haut. 0^m,35. — Larg. 0^m,27.

Signé : J. Laurens.

— 137 —

Giroflées et Chrysanthèmes blancs.

Lithographié par l'AUTEUR.

Toile. — Haut. 0^m,44. — Larg. 0^m,31.

Signé : J. Laurens.

— 138 —

*Vase de Roses.*Toile. — Haut. 0^m,39. — Larg. 0^m,31.

— 139 —

Dahlia variés.

Signé : J. Laurens.

Toile. — Haut. 0^m,38. — Larg. 0^m,47.

— 140 —

*Paysage, à la mine de plomb rehaussée de blanc.*Haut. 0^m,27. — Larg. 0^m,38.

— 141 —

*Tête de femme de profil, au crayon noir et à la sanguine.*Dans le bas : *Souvenir à Alfred BRUYAS.*

J. Laurens. — Rome 1846.

— 142 —

*Intérieur pris en Auvergne, aquarelle.*Haut. 0^m,43. — Larg. 0^m,38.

Signé : J. Laurens, 1859.

— 143 —

*Italienne et Paysanne assise, aquarelle.*Haut. 0^m,34. — Larg. 0^m,25.

Signé : J. Laurens.

— 144 —

*Femmes au lavoir, aquarelle.*Haut. 0^m,38. — Larg. 0^m,45.

Signé : J. Laurens.

— 145 —

*Paysage, dessin d'après Th. Rousseau.*Haut. 0^m,26. — Larg. 0^m,43.

— 146 —

Tête de Christ, dessin d'après FlandrinHaut. 0^m,31. — Larg. 0^m,23.

LEBRUN (ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE)

Née à Paris le 16 avril 1755,

Morte dans la même ville le 30 mars 1842,

Élève de Briard ; elle reçut ensuite des conseils de Doyen, de Greuze
et de J. Vernet.

— 147 —

*Portrait de Mme. la princesse Marie de Russie.*Toile. — Haut. 0^m,78. — Larg. 0^m,63. — Fig. à mi-corps gr. nat.

Elle est vue la tête presque de face, coiffée d'une bande de mousseline qui lui passe sous le menton, vêtue d'une robe blanche et d'une écharpe transparente. Elle repose ses bras sur un coussin rouge, placé à gauche.



LONGUET

Élève de Diaz.

— 148 —

*La Sortie du bain.*Toile. — Haut. 0^m,32. — Larg. 0^m,25.

Signé : Longuet.

Près d'une source, une femme debout, nue jusqu'à la ceinture, relève de ses deux mains sa chevelure. Une autre femme, assise près d'elle, tient une riche étoffe.



MARILHAT (PROSPER)

Né à Vertaizon près Thiers (Puy-de-Dôme), en 1811,

Mort à Paris en 1844,

Élève de Roqueplan.

— 149 —

Village d'Auvergne, étude.Toile. — Haut. 0^m,51. — Larg. 0^m,69.

Amas de maisons au pied d'un monticule. Du milieu s'élève une tour avec restes de crénaux.

Le bas du tableau est frotté sans indications.

— 150 —

Une Mosquée, dessin à la mine de plomb.

Haut. 0^m,30. — Larg. 0^m,47.

A droite et à gauche, colonnades en ruine d'une mosquée.
Au fond, un minaret.

— 151 —

Étude de Chameaux, dessin sur toile à la terre d'ombre
brûlée.

Haut. 0^m,33. — Larg. 0^m,40.

Deux personnages, assis au premier plan, dessinés au trait
seulement, à la mine de plomb; derrière eux, un chameau
debout, vu de profil; au second plan, un groupe de ces
animaux; à gauche, dans le haut, quelques traits indiquant
des colonnes.



MATET (CHARLES-PAULIN-FRANÇOIS)

Né à Montpellier le 13 février 1791,

Mort dans la même ville le 19 juillet 1870.

Élève de son père et de Hersent.

— 152 —

Portrait d'un Prêtre.

Toile. — Haut. 0^m,46. — Larg. 0^m,38. — Buste gr. nat.

— 153 —

Une Main.

Toile. — Haut. 0^m,20. — Larg. 0^m,18.

Cette main gauche, dont l'index porte une bague, a été
détachée d'un portrait de M. Bruyas.



MILLET (JEAN-FRANÇOIS)

Né à Greville (Manche) en 1815,

Mort à Barbizon le 20 janvier 1875.

— 154 —

Offrande à Pan.

Toile. — Haut. 0^m,51. — Larg. 0^m,28. — Fig. de 0^m,25.

Signé: J.-F. Millet.

Une jeune femme, agenouillée devant un terme de Pan, couronne la statue d'une guirlande de verdure. Plus loin, deux autres femmes accroupies.

— 155 —

Une Femme et son Enfant, dessin au crayon noir.

Haut. 0^m,32. — Larg. 0^m,25.

Signé: J.-F. Millet.

A gauche, une vaste cheminée, dans laquelle bout une marmite. Au milieu, une paysanne, tenant un enfant au maillot sur ses genoux, souffle dans un cuiller qu'elle tient de la main droite. A droite, un berceau.

— 156 —

Paysage, aquarelle.

Haut. 0^m,12. — Larg. 0^m,16.

Une rangée de saules et de peupliers au-dessus desquels on aperçoit à l'horizon des cimes de collines.

Au bas est écrit: *Vichy*.

Marque de la vente posthume: J.-F. M.

— 157 —

Paysage, aquarelle.

Haut. 0^m,18. — Larg. 0^m,24.

Un tertre au-dessus duquel on aperçoit le toit d'une chaumière. Sur le devant, un chemin avec deux arbres ébranlés.

Marque de la vente posthume: J.-F. M.

— 158 —

Maison de Millet, dessin.

Haut. 0^m,38. — Larg. 0^m,47.

Signé: J.-F. Millet.

Cour intérieure à la campagne. A droite, une maison à un étage couverte de chaume. Au milieu, un puits couvert d'un toit en poivrière. Une paysanne accroupie donne du grain à des poules. A gauche, au-dessus d'une muraille en ruine, des pommiers.

MIREVELT (MICHEL-JANSON)

Né à Delft en 1568,

Mort dans la même ville en 1641,

Élève de Blochland.

— 159 —

Portrait de Femme.

Bois. — Haut. 0^m,50. — Larg. 0^m,35. — Buste gr. nat.

Femme âgée, vue de trois quarts; collerette blanche, vêtement et coiffe de velours noir.

— 160 —

Portrait d'Homme.

Bois. — Haut. 0^m,65. — Larg. 0^m,52. — Buste gr. nat.

Cheveux et barbe gris, collerette blanche et vêtement noir, bordé de fourrures.



PALIZZI (JOSEPH)

Né à Lanciano, dans les Abruzzes, en 1813.

— 161 —

Trois Chèvres sur les montagnes des Abruzzes.

Toile. — Haut. 0^m,22. — Larg. 0^m,26.

Signé: J. Palizzi.

Trois chèvres, les pieds dans une flaque d'eau. A gauche, un talus surmonté d'une maisonnette.

— 162 —

Deux Chèvres, aquarelle.

Haut. 0^m,25. — Larg. 0^m,38.

Signé: J. Palizzi.

Un des animaux est couché de face, l'autre est debout de profil.



PAPETY (DOMINIQUE-LOUIS-FÉREOL)

GRAND PRIX DE ROME.

Né à Marseille le 12 août 1815,

Mort le 21 septembre 1849,

Élève de Léon Cogniet.

— 163 —

Les Noces de Gyptis ou Fondation de la ville de Marseille

DESSIN AU FUSAIN REHAUSSÉ DE BLANC.

Haut. 0^m,24. — Larg. 0^m,34.

Des guerriers sont assis sous un chêne autour d'une table. Gyptis s'avance vers Protis qu'elle a choisi pour époux et lui offre à boire; à droite, un vaisseau armé.

— 164 —

*Troupeau de l'Amour, gouache.*Haut. 0^m,36. — Larg. 0^m,26.

Signé: Papety, 1849.

Deux Tritons et deux Naïades, à demi plongés dans la mer, les mains liées par des guirlandes de fleurs, sont entraînés par l'Amour qui vole au-dessus d'eux, ses flèches à la main, et les mène par des rênes rouges. Autour de l'Amour, sur une banderole, est écrit: *Omnia vincit Amor*.

— 165 —

*Résurrection de Lazare, aquarelle.*Haut. 0^m,10. — Larg. 0^m,14.*La Tentation, aquarelle.*Haut. 0^m,07. — Larg. 0^m,14.*Rêve de Bonheur, croquis à l'aquarelle.*Haut. 0^m,03. — Larg. 0^m,13.

Ces trois aquarelles sont renfermées dans le même cadre.

— 166 —

Saint Cyprien et sainte Justine, aquarelle.

Les deux Saints sont de profil, assis l'un devant l'autre.

Haut. 0^m,07. — Larg. 0^m,06.*Le Rêve de bonheur, aquarelle.*

Composition plus finie que la précédente.

Haut. 0^m,05. — Larg. 0^m,15.*Prière à la Madone, aquarelle.*Haut. 0^m,05. — Larg. 0^m,08.

Ces trois aquarelles sont renfermées dans le même cadre.

— 167 —

*Tête de Paysan italien, dessin.*Haut. 0^m,20. — Larg. 0^m,24.

— 168 —

Musique, dessin au fusain.Haut. 0^m,22. — Larg. 0^m,34.

Trois femmes assises à terre jouent de différents instruments.

— 169 —

Scène d'intérieur, croquis à l'aquarelle.Haut. 0^m,19. — Larg. 0^m,24.

Une femme est assise près d'un jeune homme couché sur un lit de repos qui boit dans un verre.

— 170 —

Notre-Dame de Padoue, dessin au fusain.Haut. 0^m,28. — Larg. 0,40.

L'autel est vu de profil pendant que les prêtres officient.

Au bas, on lit :

p. mon fils D. Papety.
Th. Papety.

SANT ANTONIO DI PADOVA.

— 171 —

Le Jeu d'échec, aquarelle.Haut. 0^m,20. — Larg. 0^m,37.

Deux personnages en costumes grecs jouant aux échecs, pendant qu'un troisième vu de dos les regarde.

— 172 —

Un Joueur de guitare, dessin au crayon noir.Haut. 0^m,56. — Larg. 0^m,38.

Au bas, on lit :

p. mon fils D. Papety.
*Th. Papety.**Croquis original de Pippo.*
Paris, 1850.

PRUDHON (attribué à).

— 173 —

*Portrait d'homme de trois quarts.*Toile. — Haut. 0^m,50. — Larg. 0^m,45. — Buste gr. nat.

RAFFET (DENIS)

Né à Paris le 1^{er} mars 1860

Mort à Gênes le 18 février 1860.

— 174 —

La Mort du général Foy, aquarelle.Haut. 0^m,18. — Larg. 0^m,10.

Signé: Raffet.

Plusieurs personnages portent le cercueil du général pendant que d'autres agitent des rameaux d'olivier.

Arrêtation de Charlotte Corday, aquarelle.Haut. 0^m,08. — Larg. 0^m,11.

Signé: Raffet.

Charlotte Corday est arrêtée par les gardes nationaux commandés par un représentant du peuple, qui de la main calme la foule ameutée.

Ces deux aquarelles, de mêmes dimensions, sont renfermées dans le même cadre.

— 175 —

Soldat de la République, dessin à la sépia.Haut. 0^m,13. — Larg. 0^m,09.

Signé: Raffet.

RICARD (LOUIS-GUSTAVE)

Né à Marseille en 1823,

Mort en 1873,

Élève de L. Cogniet.

— 176 —

*Portrait de M. A. Bruyas.*Toile. — Haut. 0^m,62. — Larg. 0^m,50. — Buste gr. nat.

Signé: G. R.

Il est de face, vêtu d'une redingotte et d'un pardessus noirs.



ROBERT-FLEURY (JOSEPH-NICOLAS)

Né à Cologne le 8 août 1797,

Élève de Girodet, Gros et H. Vernet.

MEMBRE DE L'INSTITUT.

— 177 —

*La Toilette.*Toile. — Haut. 0^m,54. — Larg. 0^m,36. — Fig. de 0^m,45.

Signé: Robert-Fleury.

Une jeune fille nue, assise sur le bord d'un lit, tient de la main gauche une draperie blanche et cherche à s'en couvrir.

ROUSSEAU (Théodore)

Né à Paris en 1812,

Mort en 1867.

— 178 —

La Mare, forêt de Fontainebleau.Toile. — Haut. 0^m,53. — Larg. 0^m,64.Signé: *Th. Rousseau*.

Quelques vaches paissent près d'une mare au milieu de grands arbres.

Acquis à une vente de ce maître, à Paris, en 1850.

— 179 —

Paysage, dessin à la mine de plomb.Haut. 0^m,08. — Larg. 0^m,13.

Un chemin dans une plaine. Au fond, un village.

— 180 —

Paysage, dessin à la mine de plomb.Haut. 0^m,08. — Larg. 0^m,13.

Une plaine, au milieu une charrue. A droite, des clôtures.

— 181 —

Paysage, dessin à la mine de plomb.Haut. 0^m,08. — Larg. 0^m,13.

Intérieur de forêt. Chemin sous les chênes.

— 182 —

Paysage, dessin à la mine de plomb.Haut. 0^m,34. — Larg. 0^m,55.

Un grand marécage bordé de joncs. Au fond, une lisière de bois au milieu de la plaine.

Marque: *Th. R.* de la vente posthume.

— 183 —

Paysage, dessin à la mine de plomb.Haut. 0^m,08. — Larg. 0^m,13.

Intérieur de forêt. A droite, une clairière; à gauche, des hêtres sur des rochers.

— 184 —

Paysage, dessin à la mine de plomb.Haut. 0^m,13. — Larg. 0^m,21.

Un sentier dans les rochers. A gauche, un tronc de bouleau. Dans le fond, des sapins.

— 185 —

Paysage, dessin à la mine de plomb.Haut. 0^m,17. — Larg. 0^m,29.

Un gros arbre dans une plaine. A gauche, plusieurs troncs de peupliers.

— 186 —

Paysage, fusain, rehaussé d'aquarelle.Haut. 0^m,60. — Larg. 0^m,90.

Un ravin dans un terrain sablonneux. Au milieu, des joncs et des bruyères. A gauche, au second plan, une chaumière. Au fond, des bouleaux et des saules. Ciel nuageux.

— 187 —

Paysage, dessin à la plume.Haut. 0^m,31. — Larg. 0^m,35.

Un grand chêne au milieu d'une plaine marécageuse. Effet de soleil à demi caché par les nuages.

— 188 —

Paysage, dessin à la mine de plomb.Haut. 0^m,15. — Larg. 0^m,24.

Une clairière dans un bois. A gauche, un tronc d'arbre renversé; au milieu, un chevalet de bûcheron.

— 189 —

Paysage, dessin à la plume.Haut. 0^m,30. — Larg. 0^m,34.

Au premier plan, l'anse d'une rivière devant laquelle s'élèvent des bouquets d'arbres. A droite, une barque; au milieu des joncs, dans laquelle un homme lève des nasses.

— 190 —

Cadre contenant deux palettes de Théodore Rousseau, son appuie-main, son couteau à palette et ses pinceaux.

— 191 —

RUBENS (École de).

— 191 —

*Portrait d'Homme.*Toile. — Haut. 0^m,54. — Larg. 0^m,33. — Buste gr. nat.

— 192 —

SCHEFFER (ARY)

Né à La Haye en 1795,
Naturalisé français,
Mort à Paris en 1858,
Élève de Guérin.

— 192 —

Un Philosophe (Tête d'étude)

Toile. — Haut. 0^m,59. — Larg. 0^m,49. — Buste gr. nat.

Signé : *Ary Scheffer*.

Tête de vieillard aux cheveux plats, tombant sur les épaules, appuyée sur les mains, qui, ainsi que le vêtement, ne sont qu'ébauchées.



TANNEUR (PHILIPPE).

— 193 —

Marine.

Bois. — Haut. 0^m,09. — Larg. 0^m,15.

TASSAERT (NICOLAS-FRANÇOIS-OCTAVE)

Né à Paris en 1800,
Mort dans la même ville en 1874,
Élève de Lethière.

— 194 —

Ciel et Enfer.

Toile. — Haut. 2^m,12. — Larg. 1^m,42. — Fig. tiers nat.

Signé : *Oct. Tassaert*, 1850.

Au milieu du tableau, une jeune fille se débat entre le bien et le mal. Le bien, sous la forme d'un Ange, lui montre le Ciel. Le mal, représenté par le Démon, cherche à l'entraîner en lui montrant, dans un miroir que lui présente une femme, toutes les séductions de la vie. Un monstre, à plusieurs têtes, enlace dans ses nombreux replis tous les vices représentés par des femmes nues qu'il entraîne dans l'Enfer, qu'on aperçoit béant. Au-dessus des flammes infernales et au second plan, le Purgatoire. Dans le haut et à gauche, groupes d'hommes, de femmes et d'enfants implorant la justice. A droite, un Ange enlève vers le Ciel deux jeunes filles.

— 195 —

*Portrait de l'Auteur.*Toile. — Haut. 0^m,61. — Larg. 0^m,51. — Buste gr. nat.

Il est représenté de trois quarts, vêtu d'un manteau brun à collet de velours noir. Il tient de la main droite un porte-crayon. Sur un carton près de lui on lit : *O. Tassaert Parisinus anno MDCCCLIV.*

— 196 —

*La Mère convalescente.*Toile. — Haut. 0^m,31. — Larg. 0^m,40. — Fig. 0^m,20.Signé : *O. Tassaert.*

Une malade, assise dans un fauteuil et enveloppée d'une couverture de laine, s'est endormie tenant son chat sur les genoux. Assise près d'elle, sa fille a cessé sa lecture et la regarde avec attendrissement.

— 197 —

*La jeune Femme au verre de vin.*Toile. — Haut. 0^m,31. — Larg. 0^m,40. — Fig. 0^m,20.Signé : *O. Tassaert.*

Une femme jeune, vêtue d'une robe de soie noire et coiffée d'un foulard bleu, est à moitié couchée, les jambes croisées sur un châle rouge. Elle élève de la main droite un verre de vin qu'elle regarde en souriant. Près d'elle, un paletot et un chapeau d'homme, ainsi qu'un plateau et des flacons de liqueur. Fond de paysage.

— 198 —

*Ariane abandonnée.*Toile. — Haut. 0^m,24. — Larg. 0^m,18.Signé : *O. Tassaert.*

Couchée nue sur un tertre, au pied d'un grand arbre, elle se tord de désespoir. — Dans le fond, la mer et le bateau qui emporte Thésée.

— 199 —

*Ma Chambre en 1825, esquisse.*Toile. — Haut. 0^m,32. — Larg. 0^m,40.

Chambre à parois nues avec deux fenêtres dans le fond. A gauche, deux hommes, l'un assis, le bras droit sur une table, l'autre debout, accoudé sur l'épaule du premier. Un chien blanc les regarde. — Au milieu du tableau et par terre, matelas avec traversin et couverture, un chandelier d'un côté, de l'autre une toile adossée au mur. A droite, hardes, palette et couleurs sur une chaise.

En haut, on lit : *Ma chambre en 1825.*

— 200 —

*L'Atelier du Peintre.*Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,50. — Fig. de 0^m,25.Signé : *O.-F. Tassaert, 1853.*

M. Bruyas, assis devant un chevalet, se retourne vers Tassaert qui, à gauche, prépare sa palette. Dans le fond, assis sur un divan rouge, le groom de M. Bruyas.

— 201 —

*Suicide.*Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,37. — Fig. de 0^m,025.Signé: *O Tassaert* 1852.

Dans une mansarde, une vieille femme assise regarde une image de la Vierge appendue au haut du mur et montre de la main un réchaud allumé. Sa fille, suffoquée, s'affaisse sur les genoux de sa mère en portant la main à son cou.

Réduction du tableau du Luxembourg.

— 202 —

*Jeune Fille évanouie dans une église.*Toile. — Haut. 0^m,46. — Larg. 0^m,37. — Fig. de 0^m,25.Signé: *O. Tassaert*.

Au fond d'une église se célèbre un riche mariage. A cette vue, une jeune fille, au premier plan, se sentant abandonnée, s'appuie contre un pilier en perdant connaissance. Une femme, tenant un enfant dans les bras, se retourne vers elle. A droite, un gamin s'éloigne en la regardant avec surprise.

— 203 —

*Le retour de l'Enfant prodigue.*Toile. — Haut. 0^m,45. — Larg. 0^m,37. — Fig. de 0^m,25.Signé: *O Tassaert*.

Dans un modeste et honnête intérieur, une jeune fille, vêtue d'un reste d'élégance, se précipite aux genoux de sa mère malade, assise dans un fauteuil, et qui lève les yeux au ciel pour le remercier du retour de son enfant. A côté d'elle, son autre fille regarde avec étonnement et pitié.

— 204 —

*Portrait de M. Bruyas.*Toile ovale. — Haut. 0^m,55. — Larg. 0^m,45. — Buste, gr. nat.Signé: *O. Tassaert*, 1852.

Il est représenté de profil, la main près du menton.

— 205 —

*Portrait de M. Bruyas.*Toile. — Haut. 0^m,41. — Larg. 0^m,32. — Fig. jusq. gen.Signé: *O. Tassaert*, 1852.

Il est vu de face, assis dans un fauteuil d'acajou.

— 206 —

Portrait de M. A. Bruyas, étude.

INTERPRÉTATION LIBRE.

Toile. — Haut. 0^m,59. — Larg. 0^m,48. — Buste gr. nat.Signé: *O Tassaert*.

Il est vu de face, un manteau bleu doublé de fourrures sur l'épaule, col blanc. Fond de ciel.

— 207 —

Chrétiens dans les Catacombes, esquisse.Toile. — Haut. 0^m,36. — Larg. 0^m,33.

Signé: O. Tassaert.

— 208 —

Clovis à la bataille de Tolbiac, esquisse.Toile. — Haut. 0^m,31. — Larg. 0^m,40.

Signé: O. Tassaert.

— 209 —

Lecture de la Bible, dessin au crayon noir.Haut. 0^m,22. — Larg. 0^m,25.

Signé: O. Tassaert.

Une paysanne assise lit la Bible à quatre enfants. Une petite fille s'endort sur sa chaise en tenant sur ses genoux la tête d'une plus petite endormie. Un petit garçon, assis sur le rebord d'une fenêtre, la main sous le menton, s'assoupit. Un autre garçon, en bras de chemise, bâille tout droit, en serrant les poings.



TROYON (CONSTANT)

Né à Sèvres (Seine-et-Oise), le 28 août 1810,

Mort à Paris le 20 mars 1865.

Élève de Riocreux.

— 210 —

Trois Bœufs et Vaches.Toile. — Haut. 0^m,72. — Larg. 0^m,91.

Signé: C. Troyon, 1852.

Près d'une mare, trois bœufs et vaches. Le premier animal de couleur fauve bai; le second, brun sombre, se retourne vers le troisième roux et blanc, vu de face et les jambes dans les roseaux. A droite, un chien noir, et plus loin le berger allongé. Fond de plaine, ciel nuageux.

— 211 —

L'Abreuvoir.Toile. — Haut. 0^m,25. — Larg. 0^m,35.

Signé: C. Troyon.

Au milieu d'un ruisseau entouré de saules, quatre vaches s'abreuvent, les pieds dans l'eau.



VÉLASQUEZ (attribué à)

— 212 —

*Portrait d'un Alguazil.*Toile. — Haut. 0^m,59. — Larg. 0^m,48. — Buste, gr. nat.

Figure brune, de trois quarts, cheveux noirs tombant sur les épaules.



VERDIER (MARCEL)

Né à Paris en 1817,

Mort en 1856.

Élève d'Ingres.

— 213 —

*Portrait de Femme.*Toile ovale. — Haut. 0^m,80. — Larg. 0^m,65. — Fig. jusq. gen., gr. nat.

Signé: M. Verdier.

Elle est de trois quarts, assise, la tête appuyée sur la main gauche, un bouquet de roses sur sa poitrine nue.

— 214 —

*Le Christ.*Toile. — Haut. 0^m,55. — Larg. 0^m,65. — Buste gr. nat.

Signé: M. Verdier, 1852.

Il est couronné d'épines, la tête de trois quarts, penchée, et les mains jointes.



VERNET (attribué à HORACE)

Né à Paris en 1789,

Mort en 1863.

Élève de son père.

— 215 —

*Tête de Napoléon I^{er}.*Toile. — Haut. 0^m,18. — Larg. 0^m,24.

Signé: H.

Napoléon, mort, couronné de laurier, est représenté de profil, couché sur un lit.



ZIEM (FÉLIX)

Né à Beaume (Côte-d'Or), vers 1826.

— 216 —

*Paysage, effet de soleil couchant.*Bois. — Haut. 0^m,25. — Larg. 0^m,36.

Signé: Z.

Une grande route, vue de face, sur laquelle s'avancent des bestiaux et une charrette; dans le fond le soleil près de disparaître.



TABLE

DES

NOMS DES PEINTRES ET SCULPTEURS

QUI FIGURENT

DANS CE COMPLÈMENT.

Avant-propos par le Conservateur du Musée de Montpellier. 575	LEBRUN (Élisabeth-Louise-Vigée)..... 598
GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore).... 577	LONGUET..... 597
GÉROME (Jean-Léon).... 579	MARILHAT (Prosper).... 599
GLAIZE (Auguste-Barthélemy)..... 580	MATET (Charles-Paulin-François)..... 601
GREUZE (Jean-Baptiste)... 582	MILLET (Jean-François).. 602
GROS (Antoine - Jean, Baron)..... 583	MIREVELT (Michel-Janson) 604
GUIGNET (Adrien)..... 584	PALIZZI (Joseph)..... 605
GUILLAUME (Claude-Jean-Baptiste-Eugène)..... 585	PAPETY (Dominique-Louis-Féréol)..... 606
HÉEM (Jan-Davidz de)... 586	PRUDHON (attribué à).... 609
HEIM (François-Joseph)... 585	RAFFET (Denis).. 610
HENNER (Jean-Jacques)... 586	RICARD (Louis-Gustave).. 611
HERVIER (A.)..... 586	ROBERT-FLEURY (Joseph-Nicolas)..... 611
HUET (Paul)..... 587	ROUSSEAU (Théodore)... 612
INGRES (Jean-Auguste-Dominique)..... 589	RUBENS (École de)..... 615
ISABEY (Louis - Gabriel - Eugène)..... 590	SCHEFFER (Ary)..... 616
JACQUE (Charles-Émile).. 591	TANNEUR (Philippe)..... 616
JOLLIVET (Pierre-Jules)... 591	TASSAERT (Nicolas-François-Octave)..... 617
LARGILLIÈRE (Nicolas)... 592	TROYON (Constant)..... 623
LAURENS (Joseph-Augustin-Jules)..... 593	VÉLASQUEZ (attribué à)... 624
	VERDIER (Marcel)..... 624
	VERNET (attribué à Horace) 625
	ZIEM (Félix)..... 626

MONTPELLIER, IMPRIMERIE JEAN MARTEL AÎNÉ.

Cher Monsieur et ami

Vos quatre superbes et délicieuses tableaux
viennent de m'arriver en parfait état.
Ils ont déjà fait l'admiration de quelques
personnes. J'en ai en outre immédiatement
un bon chantre, malgré l'horrible protestation
ou est arrivée à me jeter comme d'habitude,
cette horrible saison d'été. Vous vous
rapplez peut-être mon état semblable, lors
de notre séjour à Rome? Le raisin et
les pluies de septembre seule peuvent me
remettre. Et vous, comment prenez-vous
la chose? — Bien des gens, de vos amis
que vous voyez ici, connus et inconnus,
s'étonnent que vous n'y fassiez aucune
apposition au moins au sujet de l'exposition
des Beaux-arts. Des raisons plus ou moins
indépendantes de vos goûts vous empêchent

Sam. Douce de venir admirer les Daubigny, les
Doré, les Haudouin, Desjoffe, Millet, Baudry,
Cabanel, de Courzon, Fromentin, Bida, etc
de ce Salon, certes très remarquable, non inférieur
aux Jérémies et Jérémies de tous temps.
Bien mieux, on vivait contre le romantisme et
le romantisme à marche. Hugo, Delacroix et
Berlioz sont même à l'exclusion. Aujourd'hui on
vive contre le réalisme, le réalisme marchant.
Le réalisme! (mot dont on veut vraisemblablement
hypocritement faire le spectre rouge de l'art
contemporain) mais le meilleur d'un nez de toutes
les grandes œuvres de notre temps, celles déjà
classiques, en est fait! Le réalisme est la vie
et la force du Symphorien de M. J. Guichard comme
du plutocrate de David d'Anges; de Notre-Dame
de Paris comme de Madame Goussier; de Desert
comme de Beaufort. Peut-on tolérer chez
personne la prétention de définir et tricer le
Bien du laid? Il n'y a d'incontestable que

le bon et le mauvais; les artistes forts et faibles. —
On m'assure que la grande médaille d'honneur vient
d'être décernée à M. J. Guichard pour son immense
toile de Malakoff. Il faut bien que nous
soyons toujours (combien de temps encore!) la nation
militaire par excellence. Je vous épargne
le reste de ma diatribe esthétique —
philosophique, en vous priant d'agréer
toutes mes cordialités.

J. Laroche

29 juillet 1857

Le Mans, le 29 juillet 1857

la Chapelle de Barry, mais je n'en
 sens que d'amitié pour vous pour ne
 pas vous ennuier. — adieu, mon cher
 Sébastien et mon bon soir — bon courage.
 C'est à peine si je puis, sans en être étourdi
 suivre des yeux ce qui se fait de tous côtés,
 à vous bien affectueusement

J. Chénas

mardi —

malgré mes migraines incessantes
 et aussi mon encéphalite, est-ce
 français? Je voudrais bien mon cher
 libraire ne pas laisser passer le
 discours que vous m'avez envoyé sans
 vous dire quelq. un mot de l'intérêt
 que j'ai pris à le lire. Le morceau
 sur quinn borough m'a paru surtout
 très réussi, sous tout, que je ne
 proteste pas votre admiration pour
 la peinture de nos si délicieux voisins,
 mais je ne laisse pas de vous en remercier
 affectueusement - bon voyage - parce que
 je tiens votre entreprise pour difficile
 et intéressante. Inutile est de vous
 dire que j'ai remarqué la petite
 niche que vous m'avez ménagée dans

Monsieur,

vous connaissez très bien que
 j'essaie à favoriser une publication
 quel qu'elle soit à mon sujet de mon vivant;
 mais tout en regrettant de m'être engagé,
 contre mon sentiment dans l'entreprise
 que vous avez faite, je ne puis vous
 refuser, une dernière entrevue; seulement
 malheur, le moment est bien mal choisi
 pour moi, attendu que je me trouve dans
 les très grands embarras d'un déménagement
 considérable et je pars pour la campagne
 en attendant que le nouvel appartement
 que je dois occuper, puisse me recevoir.

Je ne puis donc vous donner rendez-vous
 avant 15 jours.

Je suis fâché de ce retard, Monsieur,
 qui vous contraindra sans doute, ce que
 je regrette.

recevez tous mes remerciements, Monsieur,
 pour les égards bienveillants que vous voulez
 bien me témoigner et croyez à ma
 parfaite considération.

23 avril 1844.

Paris les 12 Novembre
1908

Je vous remercie Monsieur M. Stangay
de votre toute aimable attention et
pour vos deux cadres magnifiques que
vous venez de faire en la ville de
Montpellier. Ce petit joyau vous que
je vous adresse mes félicitations tout
bien et vous de vos concitoyens qui ont
en le bon esprit de comprendre la
valeur du don que vous leur faites
et rendre Justice en l'acceptant à
celui qui pendant dix années, par sa
patience - folie de beaux arts a pu
et se former une aussi riche collection
d'œuvres modernes. puisse votre exemple
faire naître de nombreux et augmenter
les nombres de amateurs des beaux arts
de vous et de vos riches concitoyens -
Les bienveillants pressés que vous me

dit à propos de quelques petits ouvrages
 qui font partie de la collection et que
 vous me dirigerez. Mieux rappelés les heures
 également que j'ai passés dans votre boutique
 et dont je garde toujours un souvenir
 souvenir - mais ne viendrez vous pas bientôt
 à Paris? Leçon qui est très gentille et ce
 que vous me dites d'aimables pour lui, sont
 très heureux de vous savoir à Paris aussi;
 vous s'en doutez pas? Madame Glary
 me recommande de ne pas oublier de vous
 adresser de votre bon souvenir personnel
 et de vous présenter les plus sincères
 compliments.

Je vous prie bien de me pas oublier
 près de M. Meunier, Lillier et Cie - nous
 attendons les beaux petits Bandois un de
 ces jours, il a peut-être déjà quitté Montpellier,
 mais envoie de votre excellente lettre
 et croyez bien à tout très affectueux
 votre bien affectueux *Glary*

Barbizon 29 avril 1872

Monsieur

Croyez-moi très honoré & flatté
 de la demande que vous me faites
 par votre lettre du 2 avril.
 J'ai seulement le grand regret
 de ne pouvoir faire immédiate-
 ment ce que vous désirez à cause
 des demandes nombreuses qui
 m'ont été faites depuis mon re-
 tour ici.

Vous pouvez cependant bien croi-
 re que je n'oublierai point l'objet
 de cette demande, & que je m'en
 occuperai très activement

aussitôt que j'aurai la possibilité
de le faire.

Vous pouvez bien croire aussi
que je serai très-heureux de toute
occasion qui me fera faire person-
nellement votre connaissance.

Ce que vous me dites des œuvres
de Barye ne m'est point un
étonnement, & c'est bien ainsi
que je pense de lui. C'est un des
artistes les mieux taillés pour l'ac-
complissement des grandes choses.

Je suis très-heureux de vous voir
faire quelque chose de petites choses
que vous avez de moi.

Recevez je vous en prie, Monsieur
l'assurance de ma très-grande con-
sidération.

J. F. Millet

Paris - 8 janvier 1856

Monsieur,

Deux motifs m'ont empêché de
répondre immédiatement à votre
aimable lettre du 11 octobre.

Les travaux du jury de l'Exposition
ont d'abord absorbé tout mon temps.

Puis, ces travaux terminés, je pensais
retourner immédiatement à Amsterdam
continuer ma lithographie de
tableaux de Rembrandt: Le Poud de
Nuit. J'ai pu retarder mon
départ jusqu'à aujourd'hui, mais tout en
demeurant dans une indécision qui
me privait du plaisir de vous
donner une réponse positive. Et
en ce moment encore, je ne suis pas
ce que je vais faire.

Je vous prie donc Monsieur de
vouloir bien me dire si vous pouvez
laisser à ma facilité le travail
que vous me proposez. Si vous

Cassis 29 / 1871.

pourriez m'envoyer des madratouant
les portraits dont vous me parlez,
j'excuserais votre travail et
moments perdus à Paris ou à
Amsterdam d'où je reviendrai
vers le milieu de l'été.

Permettez moi monsieur de
vous remercier des termes bienveillants
dont vous vous servez pour
qualifier mon genre d'excitation,
et veuillez agréer avec mes
sincères salutations, l'assurance

De ma parfaite considération

Alphonse

Moulleron Paris - Rue de Seine 1^{er} Germain

Mon cher ami
Et la peine de vous savoir incommodi
tous que mon frère et moi, avons frappé
à votre porte, s'est joint l'ennui d'un
dépant presque accompli, quand votre
carte nous a été remise à l'hôtel.
Toutefois nous nous félicitons mon frère
et moi qui sommes tous deux vos amis
de la nouvelle de votre excellent état de
santé, Mon frère n'a que de très courtes
vacances que je suis venu partager avec
lui et son programme ne comportait
pas un séjour plus prolongé à Montpellier.
J'avais à cœur simultanément de désirer
de vous revoir ^{et} de vous faire mon
entier compliment de la riche et très
variée collection que vous avez formée en
moins de temps, votre nom y réside pour

pour le moins ceux du fondateur et de
M^r Valdecar, vous y montrerez les aspects
les plus réussis de l'école moderne, et moi
même j'y ai revu votre portrait ou j'y
mettais tout le désir de vous satisfaire et
celui non moins grand de ne pas dégrader la
compagnie élue ou vous m'appellez à
paraître.

Le sacrifice que de votre vivant vous avez
si noblement fait à l'ornement de votre
ville natale et aussi une épouse victorieuse
aux doutes mesquins que vos compatriotes y
font de vos mérites, j'attache sur le
fruit de vos soins et de vos recherches
Généreux

en détail, au surplus, l'un le moindre serait
l'orthographe mal rédigée que l'ignorance
seule du docteur a dû occasionner le nom
de Velasquez mal écrit. Je puis sans erreur
l'erreur d'attribution de ce portrait pas
Pard'non, qui me paraît assurément d'un
mystérieux l'auteur de Goya, quoique la
pureté sculpturale de la forme donne quelque
point à la dénomination que vous lui avez
nécessaire assigné

soyez bon et aimé de tout le monde tout
comme vous le méritez bien, vos amis n'y
sont pas compris puisque ils vous rendent
toute justice et vous sont dévoués comme
les meilleurs frères
votre tout dévoué et très
affectueux S. Pichery

Je prie Monsieur le Directeur
de vouloir bien donner à
Monsieur Desavary mon
clerc une carte d'entrée
au Louvre pour les jours
réservés aux études

Son tout dévoué

M^r Couture
le 8 juillet 1858

Barbizon 8 juillet 1868

Mon cher Silvestre

Votre note est très-belle
de je ne crois pas que c'est par
ce que j'en suis l'objet que je
l'ai tracée ainsi. Elle est
ferme & pleine, d'une haute
physionomie & finalement
animée d'un grand souffle.
Vous êtes peut-être de ces
quelques mots non peut-être
pour ce qu'ils disent, mais
pour l'intention que j'ai de
vous dire ce que je pense de
vous.

Je ne vais ni très-mal
ni bien. J'espère travailler
à moitié, c'est déjà quelque
chose.

Je vais commencer un peu
en jours quelque chose
pour vous. Si cela n'aboutit
à rien point convenablement
il n'en fera point mal-vois
loir à mon intention.

Ecrivez-moi si vous le pouvez
plus longuement que j'en vois
ici.

Toute la famille va passer
à nous souhaiter, en
bloc le bonjour de la Comtesse
avec ses enfants,
à son. } F. Millet

Les gardiens des Églises de
la ville de Paris sont
entraînés par qui s'opposent

Tandis que

Je profite de l'envoi de ces
deux petits tableaux pour vous dire
cher M^r Bruyas, combien votre aimable
lettre m'a été agréable puis que j'y
vois que vous êtes arrivé en bonne santé
fort et ferme et bien résolu. allous voilà
qui est bien vous serez ainsi la joie de votre
famille et de vos amis. Il n'est
pas facile de vous oublier, même au
milieu du tumulte de la grande ville.
aussi j'espère que vous vous souviendrez
de moi à votre retour à Paris?

Je voudrais bien étendre mon fil quelques
à l'ouest peuliers mais je crains bien que
mes obligations ne m'en empêchent.

Il m'est venue la fine fleur des M^{rs}
de tableaux, oui, il paraît que l'on veut
même avoir de moi! Et que
semble que je vous dois cette bonne
fortune? mais je regarde et vous
envisage peut-être; adieu donc complétement
au revoir, votre tout dévoué

Victor Tassaert

une note. Dame
des - champs n^o 8

le 20 juin 52

Paris ce 10 juillet 1889

Monsieur

J'ai eu l'honneur de recevoir la lettre
par laquelle vous voulez bien me
demander le portrait de notre
commun ami M Jules Laurens
pour le placer dans votre galerie, le
sujet m'étant, le sujet qui vous lui
donné est fort honorable, et meffer
j'ai dit à M Laurens que j'acceptais;
mais à une condition est que vous
me donerez beaucoup de temps
car je suis chargé autre matière

Paris le 6 mars 18.

Cher Monsieur

J'en suis, malgré mon
 silence que je sens sans
 cesse, occupé de vos
 idées, et j'ai essayé au
 Salon en tableau sur
 toute de 90 environ, une
 femme déshabillée avec
 un enfant et un chien.
 Je m'étais dit d'abord
 et le voir probablement
 au Salon, mais la révo-
 lution s'a empêché d'arriver
 avant le 28 et il n'est pas
 tout à fait sûr de faire
 d'il n'y va pas, mais si
 la réception, ou bien
 et comme fait d'entre

et ne suis vraiment content
 pour mes idées — vraiment
 maintenant beaucoup de travail pour
 un véritable amateur de art je ferai
 tout mon possible pour rapprocher le
 plus possible le moment de vous donner
 un chat ou laquette avec attaché un
 intérêt de faire ce qui en pour moi
 de témoignage dans l'œuvre et laquette
 je suis fort sensible

Deux jours de Monsieur Lattarone de
 Lattarone et à laquette fait l'honneur
 de votre Digne Digne

Joyeux Landin

renouvelé et fait valoir en
présence des terribles éventualités
actuelles - le dessin des hono-
raires est jusqu'à présent -

donc le grand doit ablan-
dirait de 1000 \$ quoique
sur la base de notre libé arbitre
dans le cas - Nenni d'ailleurs
un autre contrat, d'une
figure seule et de même
taille que je donnerais
à la Co - il ne surpasserait les
deux crayons si je ne expédie
notre dessin, (sur notre avis)
dans un ou deux jours.

meurt de rigueur, et
sur tout l'ouvrage est grand
et est nullement engagé -
seulement pour les
affaires en règle et l'ancien
faitait partie -

J'ai fait votre commission
auprès de l'Administrateur d'Abzac
qui a été fort sensible à
votre souvenir - il m'en
charge de se rendre à la
prochaine occasion J'ai fait.

adieu cher officier
quitting of service par de part
aux circonstances affaiblir
mon état de santé dont j'entends
parler - c'est la manière
de votre santé est ordinaire

L'Écuyer Devergne

mon cher maître & ami,

J'ai écrit de la campagne pour apprendre
les résultats de la distribution de mardi
à mon grand regret. Je n'étais pas là pour
me joindre aux acclamations relatives à
votre signification qui ont accueilli votre
nom. Vous savez le chagrin que j'ai eu
de l'injustice manifestée du 14 juillet. -
C'est vous dire que malgré la majosité de la
voix jusqu'au bout réparée je proteste
de toutes mes forces contre le sentiment
qui vous avait frappé, indignement
parce que vous êtes notre maître à tous,
notre exemple par le travail, par la vie,
notre de nos jours gloire aujourd'hui
vivantes. Sans aucun doute que l'universelle
indignation n'aurait pu attendre, pour vous
venger, l'occasion, qu'elle vint d'avoir de
se manifester par des travaux

Je vous salue la main mon cher maître
avec respect & affection
Eug. Fromentin

Indi matie 19 août 67

Champfroy par Draveil
 Leica 1015

Le 11 juillet 1867.

Mon cher Monsieur,

Recevez tout mes
 remerciements pour votre bon
 souvenir. J'ai mis les deux photo-
 graphies que vous m'avez si aimablement
 avec celles que vous avez déjà bien
 voulu me donner. Il y a un de ces
 deux profils surtout qui est excellent.
 Ces portraits me rappelleront toujours
 une personne dont les relations
 m'ont été si précieuses et si agréables.
 Recevez en bien l'assurance, Mon
 Monsieur et etc du plus affectueux
 dévouement.

E. Delacroix

Mme en coupé.

Vous l'avez vu. Il
y a quelques corrections
mais il ne faut s'en
négliger surtout lors
qu'il s'agit de lettres à
quelles à un grand
homme comme M.

Bruyas est un coupé
qui s'en fait son métier
comme vous. Je n'en
sais rien. Je n'en
sais rien. Je n'en
sais rien. Je n'en

fait partie de mon
nom et est connu
un second nom de
baptême qui a été
prescrit par la mère de
famille.

Mes compliments
affectueux

A. Duméril

Messieurs

Je vous remercie de la demande que
vous voulez bien ^{me} faire de quelques-uns
de mes ouvrages pour l'exposition de
Douvain, et je vous prie d'agréer mes
regrets de n'avoir rien à y enlever.
J'aurais été charmé de rejoindre
autrement à votre aimable invitation

Après la parfaite considération
avec laquelle j'ai lu Messieurs

Louis Boulanger

GALERIE BRUYAS

P. 12 Decembre 63

Monsieur

Je n'aurais fini le tableau
en question, que vers la fin du mois,
Mais si vous pouvez l'expédier
d'un moment, je serai très heureux
de vous le montrer, & vous remercier
de tout l'intérêt que vous me faites.

Je vous prie très humblement
de me reconnaître en retour

M. Delaunay

Cher ami

Il m'a été impossible de m'occuper
 jusqu'à ce jour de ce dont nous avons
 causé pendant ma visite à Montpelier,
 relativement au Tableau de Lion Bannaville
 représentant le col de l'Arville. J'ai
 appris ces jours-ci seulement que la
 famille du défunt était restée
 en possession de cette œuvre, ce qui me
 surprend pas; car, sur les conditions
 d'étude que, elle était restée outrageusement
 au-dessous de sa valeur en vente publique.

La question reste maintenant la même
 quant à la vente. mais elle diffère
 cependant sur le prix, ce qui n'empêche
 pas qu'il y ait encore une excellente
 affaire. La famille en demande
 actuellement vingt mille francs, et

laisse décider à garder cette œuvre si on

ne arrivait pas à ce chiffre; sans quoi
à juste titre, qu'elle en retrancherait
un jour sa véritable valeur.

J'ai donc fait comprendre à la place
qu'elle occuperait dans une galerie
de l'importance de la nôtre, j'ai porté
aussi de vos relations cordiales et
affectionnées avec ex-famille D'Arnaudville;

C'est ce qui a déterminé la famille
à m'autoriser à vous écrire à ce sujet

vous serez bien aimable de vouloir
me dire le plus tôt possible ce que
je dois faire. — Je ne ferai pas de
réflexions sans encouragement plus ou
moins votre décision; seulement
je crains surtout à l'amitié et
à ma conscience en ne signalant
pas le Tableau comme remarquable
et comme le meilleur morceau de
peinture que nous possédions de
l'école de la Renaissance de l'école.

une excellente affaire.

Je ne suis pas sûr de faire
satisfaire un motif de réputation plus tôt
possible; car dans le cas où les intentions
seraient changées le Tableau qui se
trouve emballé partira très probablement
sans même être la fin de l'œuvre.

Je vous envoie cher ami, ce soir
bonne nuit et une lettre
d'affaires, j'espère prochainement
trouver quelque loisir pour vous écrire
de nouveau et l'arrêter de ce que j'appelle
autrement!!!

Votre très dévoué
A. J. L. Cabanis

A Adolphe Vent bien Que vous
 non ce n'est point armé de toute
 son érudition égyptienne, il fera
 grand plaisir, - J'ai pu m'occuper de
 Clémence cette fortune de mon
 vœu et j'ai, besoin de lui pour cette
 opération —

J'ai eu avec vous une conférence
 charmante — Je prie d'agréer les
 respects de mon très dévoué
 serviteur, qui lui baise volontiers
 les mains & les pieds, tout pape
 et qui lui dit bonjour

Devisé

Paris le 28 janvier 1857

Mon cher Monsieur Sibestre,

Puisque vous avez l'obligeance de vous
 occuper quelquefois de mes affaires,
 j'ai encore recours à vous aujourd'hui.
 Je ne puis pas quitter un moment mon
 travail du fronton je suis très avare
 du temps qui me reste pour le terminer.
 Soyez assez bon pour me représenter
 auprès de Monsieur Emile Martin.
 Veuillez s'il vous plaît le prier que
 que je viens de prendre la résolution
 de retirer mes modèles, et que je suis
 prêt à régler le compte avec lui.

tout à vous Barbez

Monsieur,

Je suis parti un peu tard de la nuit
pour travailler à une tête que je destine
à l'exposition et qui ne pourra être terminée
que demain — J'étais venu pour vous
demander jusqu'à quelle heure j'i pourrais
être présenté aux bureaux — Seriez-
vous assez bon pour donner votre réponse
au concierge qui se charge de me la
faire parvenir —

Ayez, Monsieur, mes très sincères
et respectueux hommages

Lev. Coypin

Mardi soir.

Ton ami que tu me ammes bien est un homme
 de talent par progre mais est égal au demi
 tinte de tabac qui lui ne demantait pas tant
 car tu es un maître d'œuvre j'aurais pu dire
 j'aurais pu dire, une redingote neuve. Des vieilles
 bottes mal cirées, ce que j'appelle des bottes
 faites avec les Coures gibernes. De la garde-munijs
 enfin vous avez l'air de deux magasins
 dont l'un au chef d'œuvre paraissant d'extérieur
 et entièrement subordonné à l'influence et au
 mérite supérieur de l'autre du professeur de
 main-ten.

Ton ami est un homme de talent, j'ai fait
 copie par un de mes livres, un fait telle étude
 de lui, j'espère Charms après les mauvais temps
 de faire plus ample connaissance avec lui.
 mais j'ai de la besogne que j'ai besoin de
 Régime et de l'ordre de l'Armée.

Si tu es à l'école, un des Commandans on
 parlait de ton professeur qui t'avait beaucoup
 dit, il prétendait que t'avait plus d'effort
 dans cette blenette que dans plusieurs des précédentes
 qui t'avait vu par lui. Mais dans ce bonheur
 j'ai de ton mérite et moi j'ai pas voulu lui
 dire que t'avait dit que t'avait plus d'effort
 privé de toute instruction un intrigant et t'avait
 le bon Commandant me engage à aller
 entendre ton œuvre.

Quand le temps s'adouira et que ma
 besogne sera à jour j'irai te voir jusqu'à
 faire moi la paix.

Mon cher ami
 Paul

9 février 1844.

peu matin 29
votre
17

Monsieur,

J'aurais l'honneur de vous envoyer
un de ces trois matins le tableau
que vous me demandez pour
joindre à votre belle et nombreuse
collection d'œuvres modernes

Je suis flatté d'avance par ce
que l'on m'en a souvent dit
du voisinage que j'y trouverai
~~et~~ un si sûr ami commun
dans les longues causeries que
vous avez sur l'art, et à bien
souvent parlé des trésors artistiques
de votre galerie.

Si ma mémoire ne me
trompe pas, je vois, monsieur,
que mes visites à mon atelier,
il y a de cela 4 ans environ,
avec Courbet, j'ai eu le regret
de m'être trouvé absent ce jour
là mais j'espère avoir bien pu

Paris le 27 avril 67.

Mon cher Alfred

Je vous écris quelques lignes
à la hâte, pour vous
demander si vous êtes toujours
dans les mêmes dispositions
de m'envoyer quelques tableaux
de votre galerie pour mon
exposition. Le bâtiment
sera livré le 5 mai et
ouvrira le 15 du même mois.
Les amateurs et les musées
nous prouvent leur concours,
si vous pouvez m'envoyer
mes frais bien entendu) les
tableaux principaux que j'ai
eu le plaisir de vous vendre
et de vous faire, pour mon
exposition je serais en haute
jalousie j'en pense 300 tableaux
à cette exposition; elle est
placée au grand salon du port

l'honneur de vous voir à Paris
que vous n'avez pas, me dit-on,
vu depuis assez longtemps.
Et qui ne dit pas venir de
vous attirer, comme maître des
dés que vous aimez

Recevez, monsieur, l'assurance
de mes sentiments les plus
distingués

G. Dore

De l'Atma, entre l'exposition
des Champs Élysées et le côté du
Champs de Mars, si vous vous
decidez à me rendre service
ce sera pour la dernière fois
que je vous dérangerai, pour
bien des raisons, et que c'est
de mes tableaux l'exposition
définitive, l'unique raison
est que je devais venir, bien
vieux, nous vieillir, malgré
le ressort que nous avons dans
l'esprit. mon cher Alfred votre
action est la même, et je suis
que depuis ce plus des tableaux
que je vous ai vendus, nous
seront rompus, j'ai vendu
tout ça, tout moi que cent
qui en avaient, pour 250000
de ma peinture, par conséquent
les vôtres valent déjà plus de
100000, et même la vente
rien pour moi mais pour la vente
et le public est la fin de
toute. pour résumer
si nous osons la beauté, encore

une fois de m'envoyer votre
des positions, les tableaux que
nous avons commandés et
que les baigneurs s'y font
vos portraits le mien et le
pour le dernier voyage que
je vous ai envoyé, lorsque
l'impératrice en a un aperçu
semble qui est à l'exposition
du Champ de Mars, je serai
enchante, comme ma
exposition entre le 15 mai
nous pourrions encore envoyer
par la petite vitelle, lorsque
j'ai des frais immenses pour
moi. je dois me résigner
encore une fois si je ne réussis
pas, un est pas gai à mon
âge; quel travail il faut
pour faire le bien, jusqu'ici
je ne vous les ai pas demandés
parce que je voulais être sûr
de cette exposition qui traverse
des attaches partout, la ville
de Paris me tenait le bec dans
l'eau pendant un mois et demi

Vous avez fait une bonne
 œuvre en nous écrivant, mais
 Cher Gallia, nous étions très
 inquiet sur votre sort, surtout
 sachant les Prussiens dans votre
 direction: ils ont beau observer
 une forte discipline, ils
 commettent de fait beaucoup
 d'endroits d'horribles crimes. Les
 officiers ne sont pas partout
 et vous avez sagement fait
 de mettre vos enfants et votre
 jeune femme à l'abri de
 tout danger - Je viens
 de recevoir ce matin une
 lettre qui m'apprend qu'il
 y a 600 Prussiens à l'Abbaye
 ils n'ont encore commis

chez les Prussiens, et alo fin
 nous avons deviné (moistroy
 tard) - quelle voulait un pot
 de vin de cent mille fr.
 ou voulait m'honorer
 ainsi: que les acquies que
 j'avais trahi, que depuis
 dans la vie cher ami, vous
 devez en savoir quelque chose
 j'attends une réponse
 de vous; si nous pouvons
 envoyer à mon adresse rue
 Haute Feuille 32 au
 advertiss. moi de l'arrivage.
 J'y tiens beaucoup j'ai vu
 que nous ayiez eu raison
 tout a nous de l'air
 Guttone Courbet

j'étais qui je nous
 Méros a cette exposition;
 j'ai la tête perdue le travail
 et démission

aucun dégat, mais ils
forcent les habitants, le pistoler
aujourd'hui à travailler à un
pont provisoire qui doit
leur servir à rétablir les
communications avec l'autre
rive, le génie militaire ayant
failli fauter en ce moment.

Je n'ai pas emporté le
plus petit objet de chez moi,
confiant que j'étais dans
l'issue de la guerre et
Dieu fait ce qu'il veut
m'arriver! nous sommes
pleins d'angoisse, sachant
notre maison abandonnée
par tous ses locataires

en grand peur. nous
retourner chez nous? Si les
Allemands viennent de notre
côté, nous sommes décidés à
aller en Belgique par Calais
et Dunkerque. croyez vous
que nous envoyons des malédiction
à cette poignée de lâches copains
qui nous a mis à nous en
fermes. Espérons que la France
profitera de cette diversion
et ne vaudra plus de gouvernement
sans contrôle — j'ai un peu
travaillé, mais en ce moment
je manque de couleurs et
comme je ne suis plus d'âge
à prendre un fusil, il me faut
attendre ici la fin de la guerre.

or les bons croisés (c'est dur!)
 Adieu, mon cher ami,
 embrassez pour nous vos
 chers petits enfants et
 votre femme et croyez
 à l'amitié bon souvenir
 de votre tonton Jérôme

J. Bayrie

24 Sept. 70

Si vous avez un moment
 écriviez nous
 nous sommes dans nouvelles
 de Paris, les bruits les plus
 contradictoires circulent
~~constamment~~ ici: il doit
 en être de même sur vous etc

mon cher monsieur
 Si vous voulez demain
 Vendredi à l'hôtel
 Paradis Fraissinière 58
 à 10 1/2 nous partons
 en Caroffe

Tout à vous
 C. Courcy
 C. Courcy

Ce 29 Janvier 1862.

Mon Cher Monsieur Lebrun;

Depuis longtemps, Je voulais vous voir pour
vous faire part de nouveaux ~~travaux~~
qui peuvent vous intéresser?

Je vous écris, à tout hasard, pour
vous annoncer que j'ai mis au jour une
première suite d'Aut. Fortin, qui passera
pour être le caractèreistique de ma manière
de peindre & de dessiner.

Si vos loisirs vous le permettent,
vous pouvez prendre connaissance de cet
ouvrage sous le nom de Jacques, N° 236.

Dans le cas où ma lettre ne vous
parviendrait pas, veuillez m'en écrire un mot,
afin que je puisse faire les démarches nécessaires
pour découvrir votre adresse. Cordialement
à vous
f. Bonvin

N'ayant pu trouver d'abord la Note de mon-
-général qui avoient été pris avec M^r Jacques,
pour les Copies du Portrait de S. A. R., ma
réponse à la demande que Monsieur de Vézé
m'a fait l'honneur de m'adresser a exprimé un
petit retard que j. le prie d'excuser.

Je me suis assuré que le prix de ces Copies
avoit été fixé à 250 francs chacune.

Je me félicite que cette occasion me permette
de me rappeler au souvenir de Monsieur
de Vézé et de lui renouveler l'assurance de
la parfaite considération avec laquelle j'ai l'honneur
d'être,

son très humble et très
obéissant serviteur

J. Gérard

ce 28 octobre.

Oui Mon Brave Chevalier
J'aurais été heureux
de vous revoir car je
n'ai pour oubli le zèle
de votre bonne amitié
en la satisfaction vraie
que vous éprouvez il ya
Hempston 20 ans du
petit succès que j'obtins
alors à mon départ
dans votre ville natale
tous les débours que
mon occasionnement eurent
en les faisant auin mon
rendu en souvenir
si bien chers
mais je n'ai reçu votre
premier mot qui prie
me je ne pourrais d'ailleurs
me rendre à Paris avant
3 semaines

Serai-je plus heureux
l'an prochain ?
quand vous aurez un peu
de loisir écrivez moi
un mot j'aurais
plaisir à recevoir de
vos nouvelles.

Je suis à vous avec mon
cher camarade et
ami

Decamps

le 24 mars
1845

7 octobre 1864

Monsieur,

J'ai eu dans le plus parfait
état la superbe collection de
tableaux d'Enguerrand Desbarrois, que
vous avez bien voulu envoyer à
notre exposition.

Je vous remercie, en mon nom
et aussi au nom de la Société
nationale des Beaux Arts, de votre
bienveillance.

Vos tableaux figurent à peine
parmi les meilleurs d'Enguerrand
Desbarrois, ils ont le plus grand
succès.

Recevez pour moi, Monsieur,
l'assurance de ma considération la
plus distinguée.

Louis Martin

Lyon 16 Juin 1873

Mon cher ami

quelques lignes pour vous
dire que le vase adressé à
vous par épinois de fer dans
une petite caisse, l'itade en
question. J'ai eu à croire
que vous la trouvez bonne
du moins j'en suis sûr, cela
complétement mon contingent
à votre galerie dans quelques
mois, il faudra la tenir,
si vous y êtes même en
cette large & profonde en
cachant dans la fiction de

Bonne Bonne en papier que
La Bonne & que vous la
prière sur la lignaire
au Mon Dieu. Le gas 9000
Sera avec l'écrit de la prière
Dimension, l'écrit que les
écrits & les écrits y
Je connais tous les sentiments
Vrais & mes de la nature:
Me écrit de l'écrit de
Vena me voir hier & ma
Dit que cela était de la
Famille non de l'écrit de
Pierre d'Albama & il me
vous. Vous écrit le la de
l'écrit pour la collection.

une autre prière & l'écrit
Sais d'écrit plus l'écrit
que le Neis me trouva a l'écrit
des l'écrit de l'écrit
M'a choisi une écrit grande
écrit que le l'écrit me sera
pour trop déplacé dans
la l'écrit

Dites moi votre opinion
Lorsque vous l'écrit l'écrit
examinez car il est possible
que l'écrit de l'écrit
l'écrit l'écrit l'écrit
Le même est l'écrit

Le Non l'écrit l'écrit
votre écrit

W. Allen

Chose étrange! celui que chacun
 s'est plu à proclamer le chef de
 l'école romantique, E. Delacroix
~~est~~ s'est trouvé être le seul
 peintre classique de notre temps,
 c'est-à-dire le seul qui soit resté
 dans la saine tradition de l'antique
 et des grands maîtres de la Renaissance,
 le seul dont les œuvres placées au
 Louvre, pourrissent support et éprouve
 de ce terrible voisinage, et
 il a été cela sans effort comme
 son parti pris en obéissant à
 son tempérament et qui d'instinct
 seul résistait.

Ceci, qui semble être un énorme
 paradoxe, sera la simple vérité
 dans cinquante ans.

29 janvier 1869.

Dutilleul

Barbizon 29 mai 1867.

Mon cher monsieur Silvester

Il faut enfin que je vous dise
combien j'ai été touché de vos
articles sur moi. Je ne parle pas
seulement des bonnes choses que
vous m'attribuez & qui m'ont
rendu un peu honteux, car com-
ment être sûr d'avoir les reins
suffisamment fermes pour les
soutenir convenablement?

Mais vos considérations sur l'art
du premier article, beaucoup de
choses ^{dans} ou ^{est} question de moi
la fin du troisième surtout,

Devraient être gravés comme
Job souhaitait qu'on grave ses
paroles; avec du fer sur une
lamme de métal.

Le que vous avez écrit sur
les galeries Pommersfelden &
Salamanca, est d'une indignation
superbe. c'est bien flagellant.
Je souhaite d'une façon très ar-
dente une chose qui malheureu-
sement on ne réalisera pas.
qu'il se trouve seulement en ces
sept hommes avec vous aimant
le bien & détestant le mal, aux
quels leur zèle donne la force
que vous avez pour bien
manier le fouet. Le Temple
serait vite purgé.

Obligez moi je vous en prie
de m'envoyer à mesure que cela
paraîtra vos articles sur Rouss.
Jean, car vous avez j'imagine
sur lui de belles choses à dire.

Mon cher monsieur Rivetier
voyez moi bien à vous

J. F. Milhet

G. Samens	1
P. Chenavard	2
Ingres ?	3
Glaize	4
J. T. Millet	5
Mouilleron	6
- Ricard -	7
Th. Louture	8
J. T. Millet	9
Paul Delarocle ?	10
Octave Zassaert	11
Hippolyte Tlandrin	12
Eugène Deveria	13
Eugène Fromentin	14
E. Delacroix	15
-	16
Louis Boulanger	17
Diaz ?	18
Alain Cabanel	19
Deveria	20
Barize	21
Leon Cogniat	22
Charlet	23
G. Doré	24
Combet à A. Brynos	25
J. Dupré	26
L. Corot	27

Bouwin	28
A. Gerard	29
Decamps	30
Louis Martinet	31
Allemand	32
Dutilleul	33
J. F. Millet	34

Fontenille p 350