

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<sup>m</sup>,94. — Larg. 1<sup>m</sup>,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 blanc<sup>1</sup>, 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 carrière<sup>2</sup>...

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.

Raphaël<sup>1</sup>, 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 homme<sup>2</sup>, 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 Courbet<sup>1</sup>, 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 notule 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<sup>m</sup>,16. — Larg. 0<sup>m</sup>,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<sup>m</sup>,80. — Larg. 0<sup>m</sup>,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<sup>m</sup>,16. — Larg. 0<sup>m</sup>,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 flat-teries 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 résolument 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<sup>m</sup>,60. — Larg. 0<sup>m</sup>,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<sup>m</sup>,60. — Larg. 0<sup>m</sup>,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, conquis 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<sup>e</sup> 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'hoirie<sup>1</sup>.

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<sup>e</sup> 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 ÉCRASER CES ABOMINABLES ROMANTIQUES. »

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

— Hélas ! je n'étois 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 cou-  
leurs ! 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 pein-  
tures humides et glaireuses de Rubens, ses frottis traînés  
dans les ombres, ses articulations et ses contours vermil-  
lonnés. 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 agitat molem*.

THÉOPHILE SILVESTRE.

*Histoire des Artistes vivants*, 2<sup>e</sup> 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<sup>m</sup>,45. — Larg. 0<sup>m</sup>,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 ambi-  
tieux 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<sup>m</sup>,55. — Larg. 0<sup>m</sup>,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 engouement.

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 médius 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 absolue<sup>1</sup>.

« Je ne gagne que des batailles, et Joséphine, par sa bonté, gagne tous les cœurs<sup>2</sup>.

« Joséphine était la plus aimable et la meilleure des femmes<sup>3</sup>.

« 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 temps<sup>4</sup>. »

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 défensive<sup>1</sup>. 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'Italie<sup>2</sup>. »

Elle avait cent cinquante cachemires de 20,000 francs chacun<sup>3</sup>.

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 reconnaissance<sup>1</sup>. »

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 repos<sup>1</sup>. »

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. DELÉCLUZE.

*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 impérisable : 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 statuaires, 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<sup>lle</sup> 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<sup>lle</sup> 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<sup>lle</sup> 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<sup>me</sup> 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<sup>m</sup>,31. — Larg. 0<sup>m</sup>,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<sup>m</sup>,21. — Larg. 0<sup>m</sup>,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 bain 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 journellement 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 ailleurs<sup>1</sup>, 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 soulards 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 1834<sup>1</sup>.

« 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'empatement 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 style<sup>1</sup>. »

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 ombreuses ; 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 *revenoit* presque toujours le carnier vide à l'auberge du Grand-Vainqueur, dans le petit village de Verberie; là, il *prenoit* un vieux registre qui lui *servoit* d'album, et avec tout ce qui lui *tomboit* sous la main, il *retrouvoit* 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 *portoit*, 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 décrocher un peu ; et je fus livré à l'inexorable latin. Durant des années, les bois, les *larrils*, les *courtills*<sup>1</sup> 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 demurai 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*<sup>1</sup> 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<sup>m</sup>,60. — Larg. 0<sup>m</sup>,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 frappé 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<sup>m</sup>,80. — Larg. 0<sup>m</sup>,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.

THÉOPHILE SILVESTRE.

— 55 —

### *Marocains courant la poudre, fantasia.*

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Toile. — Haut. 0<sup>m</sup>,59. — Larg. 0<sup>m</sup>,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*<sup>1</sup>. »

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 III  
 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...<sup>1</sup> »

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<sup>m</sup>,84. — Larg. 1<sup>m</sup>,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 feuillet de *la Presse*, feuillet 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 là<sup>1</sup> 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.

## MÊME 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'environnent 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<sup>m</sup>,32 — Larg. 0<sup>m</sup>,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 tigres<sup>1</sup>, 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 Barye<sup>1</sup>. 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<sup>m</sup>,41. — Larg., 0<sup>m</sup>,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'avisa (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 repos<sup>1</sup>!...

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 dûs 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'anima 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 sole<sup>1</sup>.*

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.