

ses sonnets qui peignent avec une magnifique simplicité cette situation de son âme : c'est le plus connu ; mais il y en a d'autres aussi touchants qu'il faut renoncer à traduire, tant ils ont de mérite par le style et la délicatesse des idées¹. »

« Que les esprits dégagés des préjugés vulgaires se moquent s'ils le veulent de ce sublime génie, doutant aux portes du tombeau s'il a bien employé sa vie, et effrayé devant le jugement de Dieu. Je me figure le grand Michel-Ange durant ces instants où, l'imagination obsédée par les créations de Dante ou par la lecture des livres saints, sa main dessinait, à la clarté de la lampe, quelques-unes de ces figures gigantesques dont l'impression ne s'efface jamais, quand on les a une fois senties. Durant ses grands travaux, il dormait peu, toujours vêtu pour être prêt à chaque instant à obéir à l'inspiration. Je me le figure, à une heure avancée de la nuit, pris de peur lui-même, au spectacle de ses créations ; jouissant le premier de la terreur secrète qu'il voulait éveiller dans les âmes, aux images terribles de destruction et de vengeance de la Religion. J'aime encore à l'imaginer dans ces moments où, fatigué de n'avoir pu arriver par la peinture à la sublimité de ses idées, il essayait,

1. « Porté sur une barque fragile au milieu d'une mer orageuse, je termine le cours de ma vie ; je touche au port où chacun vient rendre compte du bien et du mal qu'il a fait. Ah ! je reconnais bien que cet art, qui était l'idole et le tyran de mon imagination, la plongeait dans l'erreur : tout est erreur, ici-bas. »

« Penseurs amoureux, imaginations vaines et douces, que deviendrez-vous, maintenant que je m'approche de deux morts, l'une qui est certaine, l'autre qui me menace ? Non, la sculpture, la peinture ne peuvent suffire à calmer une âme qui s'est tournée vers toi, ô mon Dieu ! et que le feu de ton amour embrase ! »

dans l'inquiétude de son esprit, d'appeler à son secours la poésie. C'était alors l'expression d'une mélancolie profonde, ou bien ses agitations, son effroi en pensant à la vie future : les regrets du bel âge, la crainte de l'obscur et affreux avenir. »

Ici, et malgré ces belles paroles, il n'y a plus entre Michel-Ange et Delacroix la moindre ressemblance. Michel-Ange l'écrase de toute la hauteur de sa raison et de sa foi. Bien que l'imagination d'Eugène Delacroix ait escaladé les hauteurs de la Religion, comme dit Baudelaire ; bien que, par cette imagination même, jointe à son naturel si pathétique et à son idéal si respectueux, Delacroix ait fait d'admirables et touchants tableaux religieux, il vécut et mourut à peu près en sceptique, dans le culte de l'art pour l'art. Seul, l'æstuans jecur le sauvait du voltairianisme.

Mais si la foi religieuse ne l'avait guère exalté, il ne pouvait en dire autant de son imagination. Déjà mis à l'index en 1827 pour son *Sardanapale*, et comparant cette première période de ses dégoûts au premier découragement de Michel-Ange, forcé de suspendre quelques années ses travaux, Delacroix écrivait :

« L'imagination, quand pour comble de malheur ce don fatal accompagne le reste, consomme la ruine, achève de flétrir, de briser en tous sens l'âme infortunée. L'amour de la gloire, passion menteuse, feu follet ridicule qui conduit toujours droit au gouffre de tristesse et de vanité ! (Plus tard, il appelait la gloire : « cette ambrosie des âmes. ») Je ne parle pas de l'amour, qui a les peines les plus cuisantes, mais qui a vraiment quelques instants rafraîchis-

sants. Malheureusement le souvenir ne fait que nous poignarder. Si j'ai des enfants, je demanderai au ciel qu'ils soient bêtes et qu'ils aient du bon sens. De travaux et d'encouragements je n'en dois attendre aucun. Les plus favorables pour moi s'accordent à me considérer comme un fou intéressant... Je suis complètement découragé¹. »

Derniers traits de cette identification d'Eugène Delacroix avec Michel-Ange : Delacroix avait pour projet de pendentif monumental l'*Apothéose de Michel-Ange* même. (Voyez, à la page suivante, n° 55.) Michel-Ange fut toujours vivant et présent pour Delacroix, qui disait :

« Je suis, par le droit de postérité, par le droit de l'esprit, le contemporain des âmes les plus reculées... et j'ai pris pour moi, avec le souvenir constant de Michel-Ange, la devise du Tasse : *col senno e la mano*. »

THEOPHILE SILVESTRE.

1. *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, in-8°, Paris, Imprimerie de Jules Claye, 1865. *Dédié aux amis d'Eugène Delacroix*. Ouvrage anonyme, publié par M. A. Piron, ancien administrateur des postes, légataire universel de Delacroix, pp. 68 et 76.

Ce volume de 542 pages est d'Eugène Delacroix, depuis la page 117 jusqu'à la page 542, inclusivement.

Quant aux 116 premières pages, sauf de nombreuses citations, maintes altérations et quelques plagiats, elles sont de M. A. Piron.

Voici, au reste, un bon extrait de l'avant-propos de l'auteur :

« Mon œuvre ne sera pas creusée dans le marbre ni dans l'airain : c'est une simple histoire de la vie et des travaux d'Eugène Delacroix... Mais écrire est une science, c'est un art, c'est un métier, c'est tout ce qu'on voudra ; cependant c'est certainement une chose que, pour savoir, il faut avoir apprise ; or ce n'est pas mon cas, je déclare que je n'ai jamais étudié cette science-là, et pourtant je vais écrire... »

TH. S.

— 59 —

Apothéose de Michel-Ange, pastel.

PROJET DE PENDENTIF.

Haut. 0^m,20. — Larg. 0^m,25.

OFFERT A LA GALERIE BRUYAS

PAR M. LOUIS BAZILLE.

Vêtu d'une robe rouge-brun, ceint aux reins, les jambes nues, les bras retroussés, la main droite appuyée sur la cuisse, la main gauche tenant le maillet statuaire, et un buste à ses pieds, Michel-Ange, assis dans les nues sur un trône invisible avec un calme socratique, se repose dans sa gloire. Un ange aux ailes étendues, en robe vert-bleu, frissonnante, plane près du grand Maître et lui parle en Génie familial. Le vieux Michel-Ange, à la tête dénudée, à la barbe grise et rare, l'écoute et suit en même temps sa propre pensée, comme ses Prophètes chenus de la Sixtine que les messagers célestes peuvent à peine, en les touchant, tirer d'une éternelle méditation. Les deux pointes des ailes remontantes de l'ange, disposées des deux côtés du front de Michel-Ange de la façon la plus ingénieuse et la plus neuve, ne sont pas une variante cherchée des cornes lumineuses de Moïse ; mais elles symbolisent, dirait-on, la percée et l'essor des pensées.

Le plan hexagonal concave du sujet, d'une coupe ren-

trante et difficile, est rempli à merveille. Delacroix composait si bien ses figures dans tout espace donné, ample ou restreint ! Il domine par là tous les artistes de ce siècle et rivalise les grands metteurs en scène de tous les temps et de tous les pays.

Ce germe à peine marqué d'un sujet grandiose, ces taches élémentaires de couleur, étendues et harmoniées du bout du doigt, suffisent pourtant à faire pressentir l'effet du pendentif monumental que Delacroix se proposait de peindre, à la gloire de Michel-Ange. A quel ensemble décoratif le rattachait-il ? A quel monument l'ensemble était-il destiné ?...

A. BRUYAS.

POST-SCRIPTUM.

Nous nous rappelons ici un peu tard que ce petit pastel est la répétition très-peu variée du 4^me pendentif de la 2^e coupole de la Bibliothèque des Députés, au Palais-Bourbon : *Socrate et son Génie familier*, sans autres différences que celles-ci : Socrate est assis dans la campagne, au pied d'un tertre ; Michel-Ange, dans le ciel ; Socrate est en robe bleue ; Michel-Ange, en robe brun-rouge, et avec les attributs statuaire qui le personnifient.

A. B.

SUR LE STYLE DE MICHEL-ANGE.

Donner une idée du style de Michel-Ange et surtout de l'élévation où il l'a porté dans les peintures de cette voûte (la Sixtine), est une chose presque impossible, surtout si l'on s'adresse à des personnes peu familiarisées avec l'étude des arts et peu habiles à comparer ensemble les différentes manières des peintres. Ce n'est pas la grâce qu'on y admire, si toutefois on peut séparer la grâce de tout ce qui saisit vivement l'imagination. Il faut au moins oublier toutes les idées que nous nous faisons le plus habituellement sur la grâce et sur la beauté. Les ouvrages de Michel-Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d'éprouver par un art. Il semble qu'il n'ait jamais pensé qu'à se plaire : du spectateur et de son goût particulier, il ne s'en inquiète point. Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir et charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images menaçantes et effrayantes.

Il ne faut pas être étonné du mépris des artistes médiocres pour ce sauvage génie. Ils ne peuvent s'empêcher de haïr ce style terrible qui les subjugué malgré eux ; ils s'en prennent à lui du sentiment profond de leur impuissance, et se rejettent alors sur les incorrections et les bizarreries, fruits de son caprice. De fait, ils ont beau jeu à lui reprocher son manque d'exactitude et les exagérations où l'entraîne le besoin irrésistible d'exprimer en tout ce qu'il a de plus extrême et de plus violent.

trante et difficile, est rempli à merveille. Delacroix composait si bien ses figures dans tout espace donné, ample ou restreint ! Il domine par là tous les artistes de ce siècle et rivalise les grands metteurs en scène de tous les temps et de tous les pays.

Ce germe à peine marqué d'un sujet grandiose, ces taches élémentaires de couleur, étendues et harmoniées du bout du doigt, suffisent pourtant à faire pressentir l'effet du pendentif monumental que Delacroix se proposait de peindre, à la gloire de Michel-Ange. A quel ensemble décoratif le rattachait-il ? A quel monument l'ensemble était-il destiné ?...

A. BRUYAS.

POST-SCRIPTUM.

Nous nous rappelons ici un peu tard que ce petit pastel est la répétition très-peu variée du 4^me pendentif de la 2^e coupole de la Bibliothèque des Députés, au Palais-Bourbon : *Socrate et son Génie familier*, sans autres différences que celles-ci : Socrate est assis dans la campagne, au pied d'un tertre ; Michel-Ange, dans le ciel ; Socrate est en robe bleue ; Michel-Ange, en robe brun-rouge, et avec les attributs statuaire qui le personnifient.

A. B.

SUR LE STYLE DE MICHEL-ANGE.

Donner une idée du style de Michel-Ange et surtout de l'élévation où il l'a porté dans les peintures de cette voûte (la Sixtine), est une chose presque impossible, surtout si l'on s'adresse à des personnes peu familiarisées avec l'étude des arts et peu habiles à comparer ensemble les différentes manières des peintres. Ce n'est pas la grâce qu'on y admire, si toutefois on peut séparer la grâce de tout ce qui saisit vivement l'imagination. Il faut au moins oublier toutes les idées que nous nous faisons le plus habituellement sur la grâce et sur la beauté. Les ouvrages de Michel-Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d'éprouver par un art. Il semble qu'il n'ait jamais pensé qu'à se plaire : du spectateur et de son goût particulier, il ne s'en inquiète point. Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir et charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images menaçantes et effrayantes.

Il ne faut pas être étonné du mépris des artistes médiocres pour ce sauvage génie. Ils ne peuvent s'empêcher de haïr ce style terrible qui les subjugue malgré eux ; ils s'en prennent à lui du sentiment profond de leur impuissance, et se rejettent alors sur les incorrections et les bizarreries, fruits de son caprice. De fait, ils ont beau jeu à lui reprocher son manque d'exactitude et les exagérations où l'entraîne le besoin irrésistible d'exprimer en tout ce qu'il a de plus extrême et de plus violent.

Toutes ces recherches flatteuses seulement à l'œil, ces imitations de petites vérités locales, cet éclat et ces artifices de couleur, où triomphent certains peintres, et qui font leur succès auprès de la majorité des spectateurs, Michel-Ange croit pouvoir s'en passer; et, sans doute aussi il n'a été donné qu'à lui de ravir l'admiration, dans la représentation des formes humaines, en les exagérant par la force de son style au-delà de toutes les bornes du possible¹. Et ce ne fut pas chez lui, comme chez quelques autres grands artistes, un avancement dans la carrière qui conduisit sa manière à ce point de violence et d'exubérance : dès ses premiers ouvrages, la force exagérée est le caractère de son talent...

Ébloui de l'éclat d'un si grand génie, et regrettant d'en avoir donné une si faible idée, c'est bien à lui que nous devons appliquer ce qu'il disait lui-même de Dante dans ce vers :

*Quanto dirne si dee non si puo dire*².

On n'en dira jamais tout ce qu'il faut en dire.

EUGÈNE DELACROIX.

Revue de Paris, t. XV. 1830.

1. Delacroix sur un carton de Michel-Ange : O sublime génie ! Que ses traits sont empreints de majesté ! J'ai senti se réveiller en moi la passion des belles choses. Retrempions-nous dans les grandes et belles productions. J'ai repris ce soir mon Dante. Je ne suis pas né décidément pour faire des tableaux à la mode. — 30 décembre 1823.

2. Dante est neuf comme la nature. Dante est vraiment le premier des poètes. On frissonne avec lui comme devant les choses. Supérieur en cela à Michel-Ange, ou plutôt différent, car il est sublime autrement. — 3 mai 1824.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

— 60 —

Orphée et Eurydice, esquisse.

(Vente DELACROIX, 1864.)

Haut. 0^m,61. — Larg. 0^m,50.

• Les sujets de la Fable, disait Delacroix, sont toujours neufs et les sujets modernes difficiles à traiter, avec l'absence du nu et la pauvreté du costume; mais l'originalité du peintre donne de la nouveauté aux sujets. •

L'esquisse du sujet mythologique que voilà est la première pensée de l'un des quatre grands panneaux décoratifs, dits les *Quatre Saisons*, restés aussi à l'état d'esquisses :

Diane surprise au bain par Actéon ;

Orphée et Eurydice, mordue par un serpent en cueillant des fleurs dans une prairie ;

Bacchus, revenant des Indes, rencontre Ariane abandonnée ;

Junon implore d'Éole la destruction de la flotte d'Énée.

Ces quatre panneaux, chacun de 2 mètres de hauteur et de 1^m,70^c de largeur, primitivement destinés à la décoration du salon d'un riche manufacturier, et adjugés pour une faible somme à la vente posthume d'Eugène

Delacroix, figurèrent à l'*Exposition* du boulevard des Italiens, 1864.

Dès 1862, Delacroix avait voulu finir d'une tirée ces quatre peintures pour l'*Exposition* de 1863; mais, réfléchissant que le règlement du Jury n'admettait au plus que trois tableaux à la fois du même peintre, il laissa là, et pour toujours, son ensemble décoratif, loin de prévoir sa fin si proche :

« O Poussin, s'écria-t-il, dit-on, tes *Sept Sacrements* n'auraient pas trouvé grâce devant eux ! »

Le Jury d'« exclusion » n'en eût reçu que trois, au Salon, et encore !...

Le public, voyant pour la première fois, à la vente posthume du Maître, ces quatre peintures dont quelques semaines de travail eussent accompli le prestige, les prit pour des ébauches informes et sans beauté. Elles marquent pourtant (et le simple morceau que nous avons ici le prouve) la dernière manière du Maître, si claire et si chantante. Il y a là quelque chose comme le chant du cygne.

Les *Quatre Saisons*, machines purement décoratives et assez lâchées, mais d'un bel effet et d'une harmonie limpide et vibrante, « seront quelque jour, disions-nous, copiées en tapisserie, sans que le peintre soit ravalé¹. »

Nous trouvons aussi, en les regardant, « un grand rapport, à certains égards, entre cette dernière manière de Delacroix, rose, claire, argentine, merveilleuse dans le gris,

1. Eugène Delacroix, *Documents nouveaux*. Michel Lévy, édit., 1864, in-18. Pages 14-16.

et la dernière manière de Turner. Le grand peintre français n'a pourtant pas imité le grand peintre anglais; notons seulement chez Delacroix et chez Turner, au déclin de la vie sinon au déclin du génie, des aspirations de couleur à peu près analogues. L'un et l'autre s'élèvent de plus en plus vers la lumière, et, la nature, perdant de jour en jour pour tous deux de sa réalité, tourne en quelque sorte à l'aspect féerique :

Turner, qui avait commencé par les genres flamand et hollandais, et non pas comme on le prétend par des pastiches de Claude, arrivait, sur la fin de sa carrière, aux décorations éblouissantes et factices du théâtre. Il s'était mis en tête, à tort ou à raison, que les peintres les plus illustres de toutes les écoles, sans excepter les Vénitiens, étaient restés bien au-dessous du pur et joyeux éclat de la nature : d'un côté, ils auraient assombri les ombres par convention; d'un autre côté, ils n'auraient pas attaqué franchement les lumières que leur montrait la création dans sa splendide virginité. Aussi Turner, dans cet état de raison ou seulement d'imagination, essaya-t-il les colorations les plus brillantes et les plus étranges, et alla-t-il de son tableau féerique de *Phryné* à ses ébauches idéales : *La Couleur avant le Déluge* et *la Couleur après le Déluge*.

Delacroix, tour à tour plus ardent encore, mais plus positif que Turner, n'a pas poussé aussi loin que Turner ses rêves et ses aventures sur la couleur; mais, de même que le Maître anglais, Delacroix est insensiblement monté de sa première harmonie, grave comme les sons du violoncelle, à sa dernière harmonie, claire comme les sons du hautbois.

THÉOPHILE SILVESTRE.

— 61 —

Falaise d'Étretat, aquarelle.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

(Vente DUTILLEUX, 1874.)

Haut. 0^m,15. — Larg. 0^m,20.

Cette aquarelle est à la fois le portrait du lieu, le portrait du temps qu'il fait, et le portrait des sensations du peintre. Un moment délivré de Paris, de son atelier et de tout souci, Delacroix en vacances au bord de la mer, délecté par l'air, la lumière et l'espace, fit en se jouant et pour son seul plaisir cette petite image, qui est d'un grand charme pour tout le monde.

Par cette matinée d'été, si douce et si limpide, la mer se retire, expirant sur le sable fin sa dentelle d'écume, aussitôt déchirée qu'étendue. De l'entrée de la plage au jabot de la vague, la mer en est à sa quatrième étape sensible de retraite. Les varechs et les goëmons, ont marqué les heures écoulées du *jusant*. Les petits tas coniques de détritrus marins, empilés par les cultivateurs, qui en fument leurs champs ou en tirent la soude, sont égouttés par le sable et racornis par le soleil. La déclivité concave du lit de la mer rend extrêmement sensible son *retrorsum*, sa rentrée en elle-même. Plus loin, deux promeneurs et un bateau à sec, à peine perceptibles.

Dans le ciel, d'une fluidité sans fond et d'une courbure infinie, d'un calme et d'un silence absolu, on entendrait l'aile d'une mouette, même le bourdonnement d'un moucheron. Il n'y a rien dans le firmament que le firmament. L'espace et la lumière dorment. Dans cette sérénité muette de l'air, le moindre bruit de l'eau est une grande voix. L'effusion lumineuse n'a même pas de soubresauts, tout le long de cette falaise abrupte, dont la croûte terrestre et le gazon rôti semblent à la fois un chaume de cabane et une peau de bête fauve. On pourrait noter là un peu de maigre d'exécution; mais l'ensemble est bien beau.

Eugène Delacroix rappelle ici quelque peu Bonington, qui l'avait, fort jeune, initié à l'aquarelle pour lui rendre plus facile et plus prompte l'expression de ses impressions. Mais Delacroix, tout en reconnaissant à Bonington le vif sentiment de l'espace, ne le rappelle ici qu'en le dominant de toute sa hauteur de peintre et de poète.

THÉOPHILE SILVESTRE.

— 62 —

Fleurs, aquarelle.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

(Vente DUTILLEUX, 1874.)

Haut. 0^m,21. — Larg. 0^m,27.

Ce n'est pas ici l'éclat capiteux des fleurs de Diaz; c'est la supériorité de distinction, de sensation et d'effet particu-

lière à Delacroix, ne jugeât-on ce grand artiste que sur cet humble bouquet, fait avec une si aimable négligence. N'est-il pas d'un délicieux aspect, et d'une délicatesse de formes et de tons à la fois raffinée, ingénue et sauvage? Par la naïveté toute primitive de son assortiment, par le doux mélange de ses couleurs et de ses parfums, ce bouquet sent le jardin, les champs et les buissons. Il réjouit la vue et l'imagination sans entêter ni enivrer. On pourrait, pour ainsi dire, le laisser dans la chambre close d'un malade. Cette rose du Bengale, qui semble gauchement épanouie, a des volutes de feuilles et des écarquillements primitifs de formes du plus grand naïf : le bouton à peine entr'ouvert de ce Souci a quelque chose d'enfantin qui vous émeut ; et quel amour plus enfantin encore de la flore rustique dans cette Centaurée sauvage dont la fleur sort avec tant d'âpreté de cette tige dure et en forme de tyrsa ! Et quelle ineffable courbure dans ce Coquelicot en bouton !

Un peintre spécial de fleurs mépriserait ces admirables riens, qui sont pourtant les virginités de la nature ; un Saint-Jean ne les apercevrait même pas. Mais Delacroix, se promenant dans les jardins, dans les champs et le long des halliers, ne cherchait pas, à la façon des Van Huysum, des Baptiste et des Saint-Jean, les gouttelettes de rosée et les petites bêtes sur les fleurs ; encore moins pensait-il aux draperies et aux colonnes que ces spécialistes trop vantés leur donnent pour accessoires ridicules et pour somptueux repoussoirs.

Delacroix qui avait la passion des fleurs, de la plus humble à la plus éclatante, revenait souvent de la campagne ou du marché avec d'énormes bouquets de jardin, de champ

ou de haie. Dans ses promenades à Champrosay, il se déchirait, s'ensanglantait aux épines, comme un enfant, pour la moindre plante sauvageonne, qui lui donnait une nouvelle sensation. Malgré ses craintives et méticuleuses précautions de santé, il aimait comme un Asiatique les soirées passées dans les jardins. C'est là qu'il était pris de ces maux de gorge qui l'ont tant affligé.

A. BRUYAS.

LETTRE A M. C. DUTILLEUX

SUR DES TABLEAUX DE FLEURS.

6 février 1849.

« Presque aussitôt après avoir reçu votre lettre, j'ai été voir les deux tableaux de fleurs. J'en ai exactement la même opinion que vous m'exprimez. Ils sont pleins de talent. La touche surtout en est surprenante : ils ne me semblent pécher que par le défaut qui est commun à presque toutes ces sortes d'ouvrages, faits par des hommes spéciaux : l'étude des détails, poussée à un très-haut point, nuit un peu à l'ensemble.

« Je crois aussi que l'effet du temps est d'augmenter cette imperfection. Comme l'artiste, en exécutant, a moins procédé par de grandes divisions locales de lignes et de couleurs que par une attention extrême à exprimer les différentes parties, les objets qui, dans le tableau, servent en quelque sorte de fond à chacun de ces détails, mis en relief avec trop de complaisance, disparaissent à la longue ; et il ne reste que cet éparpillement, qui nuit un peu à l'effet.

Tout cela n'ôte pas réellement de valeur à ces tableaux, dont l'exécution est trop supérieure pour être confondue avec tout ce qui se fait en ce genre.

« Vous avez la bonté de me parler des tableaux de fleurs que je suis en train d'achever. J'ai, sans parti pris, procédé d'une façon toute contraire à celle des deux ouvrages en question; et j'ai subordonné les détails à l'ensemble autant que je l'ai pu. J'ai voulu aussi sortir un peu de l'espèce de *poncif* qui semble condamner tous les peintres de fleurs à faire toujours le même vase, les mêmes colonnes ou les mêmes draperies fantastiques qui leur servent de fond ou de repoussoir.

« J'ai essayé de faire des morceaux de nature comme ils se présentent; seulement en réunissant dans le même cadre, et d'une manière un peu probable, la plus grande variété possible de fleurs.

« Je suis à présent dans l'inquiétude de savoir si j'aurai le temps de finir; car je n'ai pu encore m'y remettre, et il y a beaucoup à faire. S'ils sont finis à temps, et comme je le désire, je les mettrai probablement au Salon. Il y en a cinq, ni plus ni moins. »

EUGÈNE DELACROIX.

LES FLEURS ET LES FRUITS DE DELACROIX.

« J'ai entendu discuter sur le nom de ces beaux produits de l'art, et reprocher à l'artiste l'infidélité de sa peinture. D'abord on reconnaît positivement des melons, des pêches, des raisins, des dahlias et des liserons; le reste est plus douteux; mais qu'importe?

« Je m'inquiète peu de savoir quels sont ces fruits et ces fleurs: c'est l'affaire du botaniste et de l'horticulteur; il me suffit de voir que ce sont des fleurs et des fruits, et les plus beaux fruits et fleurs du monde. C'est errer *toto cælo* que de s'attacher en ceci à la pure imitation de ce qu'on appelle la nature. La vérité esthétique n'est pas l'exactitude. Les peintres de fleurs spéciaux sont dans ce préjugé: ils copient, ils imitent ce qu'ils ont devant les yeux; ils font des portraits.

« Mais imiter, copier des fleurs et des fruits, ce n'est pas faire des fleurs et des fruits. Or l'essence de l'art est de *faire*, de *créer*, à la manière de la nature, sans doute, mais sans la répéter servilement. S'il en était ainsi, un miroir serait le plus grand des peintres. Raphaël a formulé en quelques mots les vrais principes. Écrivant à Balthasar Castiglione au sujet de sa *Galathée*, de la Farnésine, à laquelle il travaillait, il se plaint de la disette des beaux modèles de femmes; mais, ajoute-t-il, « je m'en passe et *mi servo d'una certa idea che mi viene alla mente.* »

« Pour faire des fruits et des fleurs, il ne faut pas non plus autre chose que cette certaine idée qui vient à l'esprit. Quoi qu'il en soit des principes, je maintiens en fait ces deux points: d'abord, que les fleurs et les fruits de M. Delacroix sont véritablement des fruits et des fleurs; et, de plus, que ce sont des fleurs et des fruits excellents et parfaits pour leur destination, qui est d'être, non pas cueillis ou mangés, mais simplement regardés... »

L. PEISSE.

Salon de 1849.

— 63 —

*Tigre en arrêt, prêt à s'élaner, dessin.*Haut. 0^m,20. — Larg. 0^m,30.

DONNÉ A M. THÉOPHILE SILVESTRE

PAR JENNY LE GUILLOU.

Ce dessin à la mine de plomb, minutieusement fini, est, par cela même, un morceau très-rare de l'Œuvre de Delacroix, l'ennemi naturel de la calligraphie prudhommesque dans le dessin. « Ne voyant, nous disait-il lui-même, la nature entière qu'à l'état de croquis, » il n'a pas fait, en sa vie, quatre dessins aussi arrêtés, surtout aussi posément écrits que celui-là, sans perdre à la fois la patience et l'expression.

Nous croyons nous rappeler que Delacroix se résignant, une bonne fois pour toutes, à cette délinéation préméditée et lente, fit ce Tigre pour un de ses amis de collège, afin de le convaincre, en s'appliquant beaucoup, qu'il savait dessiner un peu.

Ce Tigre, en arrêt devant l'invisible proie flairée dans ce buisson, va bondir sur elle; il bondit avec un rauque et grinçant miaulement. On l'entend, ce miaulement, à première vue de cette gueule, et au subit et violent frisson de tout son corps. Ce dessin, si expressif et si suggestif, rend à la fois l'instinct, le geste, le fait et les suites du fait de

l'animal. La tête et la queue disent tout. La vie et la férocité font comme un double courant électrique dans tout son corps, du bout de la queue au bout des griffes. Pourtant la ligne de l'épine dorsale semble laborieuse et lourde. Ce trait est même surchargé de quelques *repentirs*. Les yeux, quoique très-bizarres et même hors de leur plan naturel, ajoutent à la cruelle physionomie de la bête, ainsi que la mâchoire, outrée et comme brisée par la violence de l'artiste. Les pattes, par impression contraire, sont d'une précision et d'un aplomb parfaits; mais les rayures de la robe, mesquines et multipliées, manquent de vérité. Ce sont des hachures arbitraires et presque mécaniques.

Après avoir beaucoup étudié d'après nature au Jardin des Plantes, Delacroix s'était mis à faire de mémoire plus d'animaux au coin de son feu que devant les fosses et les cages des bêtes: il tirait des lions et des tigres de son chat. Delacroix n'avait pas, il est vrai, pour les chats le même amour que M. Ingres, qui, pour jouer avec eux, en mettait plusieurs à la fois dans son lit; mais Delacroix se plaisait fort à les étudier, à les croquer dans toutes leurs poses, toutes leurs mines et tous leurs rêves. Il n'en avait qu'un chez lui, un chat de gouttière, le plus beau, le plus vrai, le seul vrai de tous les chats. Les angoras ne sont que des fourrures.

Un jour, le chat de Delacroix, *qui était une chatte*, fit ses petits dans une armoire à dessins. Dès ce moment, l'artiste aima mieux loger beaucoup de tigres et de lions dans sa tête qu'un seul chat dans son atelier.

Dans sa belle imagination, les animaux n'étaient au

moins ni mesquins ni languissants ni froids; tandis qu'au Jardin des Plantes ils ont souvent, presque toujours, la nostalgie des montagnes, des forêts ou des steppes, sans compter la captivité qui les stupéfie, la règle qui les mâte, la toilette qui les martyrise, et cet éternel tournoiement de l'ennui, sans espace et sans horizon.

THÉOPHILE SILVESTRE.

UNE JOURNÉE D'EUGÈNE DELACROIX

AU JARDIN DES PLANTES.

Eléphants, Rhinocéros, Hippopotames, animaux étranges. Rubens les a rendus à merveille. J'ai été saisi en entrant dans cette collection d'un sentiment de bonheur. A mesure que j'avais, ce sentiment augmentait; il me semblait que mon être s'élevait au-dessus des vulgarités, des petites idées ou des petites inquiétudes du moment.

Quelle variété prodigieuse d'animaux et quelle variété d'espèces, de formes, de destinations, à chaque instant! ce qui nous paraît la difformité, à côté de ce qui nous semble la grâce. Ici, les troupeaux de Neptune, les phoques, les morses, les baleines, l'immensité du poisson à l'œil insensibile, à la bouche stupidement ouverte; les crustacées, les araignées de mer, les tortues; puis, la famille hideuse des serpents: le corps énorme du boa avec sa petite tête; l'élégance de ses anneaux, roulés autour de l'arbre; le hideux dragon; les lézards, les crocodiles, les caïmans, le gavia monstrueux, dont les mâchoires deviennent tout à coup

effilées et terminées à l'endroit du nez par une saillie bizarre; puis les animaux qui se rapprochent de notre nature; les innombrables cerfs, gazelles, élans, daims, chèvres, moutons: pieds fourchus, têtes cornues, cornes droites, tordues, en anneaux; l'auroch, race bovine, le bison, les dromadaires et les chameaux; les lamas, les vigognes qui y touchent; enfin la girafe, non celle de Levaillant, recousue, rapiécée, mais celle de 1827 qui, après avoir fait le bonheur des badauds et brillé d'un éclat incomparable, a payé à son tour le funèbre tribut; mort aussi obscure que son entrée dans le monde avait été brillante.

Elle est là, toute roide et toute gauche; comme la nature l'a faite. Celles qui l'ont précédée dans ces catacombes avaient été empaillées sans doute par des gens qui n'avaient pas vu l'allure de l'animal pendant sa vie. On leur a redressé fièrement le col, ne pouvant imaginer la bizarre tournure de cette tête, portée en avant comme l'enseigne d'une créature vivante.

Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions...

D'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi?

De ce que je suis sorti de mes idées de tous les jours, qui sont tout mon monde; de ma rue, qui est mon univers.

Combien il est nécessaire de se secouer de temps en temps, de mettre la tête dehors, de chercher à lire dans la création, qui n'a rien de commun avec nos villes et avec les ouvrages d'un homme! Certes, cette vue rend meilleur et plus tranquille.

En sortant de là, les arbres eux-mêmes ont eu leur part

d'admiration; et ils ont été pour quelque chose dans le sentiment de plaisir que cette journée m'a donné...

J'écris, au coin de mon feu, enchanté d'avoir été, avant de rentrer, acheter cet *Agenda* que je commence par un jour heureux.

Puissé-je continuer souvent à me rendre compte ainsi de mes impressions! J'y verrai souvent ce qu'on gagne à noter ses impressions et à les creuser en se les rappelant...

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

— 64 —

Chasse aux Loups, aquarelle d'après Rubens.

(Vente DELACROIX, 1864.)

Haut. 0^m,21. — Larg. 0^m,30.

« Delacroix, dit Charles Baudelaire, avait deux manières très-distinctes de copier; l'une libre et large, faite moitié de fidélité, moitié de trahison, et où il mettait beaucoup de lui-même. De cette méthode résultait un composé bâtard et charmant, jetant l'esprit dans une incertitude agréable. C'est sous cet aspect paradoxal que m'apparut une grande copie des *Miracles de saint Benoît*, de Rubens.

« Dans l'autre manière, Delacroix se fait l'esclave le plus obéissant et le plus humble de son modèle; et il arri-

vait à une exactitude d'imitation dont peuvent douter ceux qui n'ont pas vu ces miracles. Telles, par exemple, sont celles faites d'après deux têtes de Raphaël qui sont au Louvre, et où l'expression, le style et la manière sont imités avec une si parfaite naïveté, qu'on pourrait prendre alternativement les originaux pour les traductions. »

En ceci, Baudelaire est lui-même assez paradoxal. Les copies de Delacroix, trop personnelles, sont parfois l'altération la plus abusive possible des originaux, ou tout au moins des fantaisies très-hasardées. Souvent, et par exemple dans cette *Chasse aux Loups*, Delacroix retraçait un Rubens d'après la première gravure touchée, et le coloriait de souvenir, avec des variations imaginées. C'était faire du Rubens d'après Delacroix, bien plus que du Delacroix d'après Rubens.

Ces sortes d'exercices, tantôt amusements mnémotechniques, tantôt penums laborieux, sont ordinairement des interprétations, faites au petit bonheur du moment, et non pas des traductions.

Delacroix se cherchait et s'essayait, pour ses propres *Chasses*, dans les diverses *Chasses* de Rubens. Les commentaires écrits qu'il en faisait le prouvent.

Sur la *Chasse aux Loups*, nous n'avons de Delacroix que ce morceau d'aquarelle; mais voici les notes qu'il prenait sur d'autres *Chasses* de Rubens. Comme elles sont d'un vif intérêt, on nous pardonnera la digression de les faire connaître à la page qui suit.

TH. S.

SUR LES CHASSES DE RUBENS.

« J'ai sous les yeux les *Chasses* de Rubens, une entre autres, celle aux *Lions*, gravée à l'eau-forte par Soutman, où une *Lionne*, qui s'élançe du fond du tableau, est arrêtée par la lance d'un cavalier qui se retourne. On voit la lance plier en s'enfonçant dans le poitrail de la bête furieuse.

« Sur le devant, un cavalier Maure, renversé. Son cheval, renversé également, est déjà saisi par un énorme lion; mais l'animal se retourne avec une grimace horrible vers un autre combattant, étendu tout à fait par terre, et qui, dans un dernier effort, enfonce dans le corps du monstre un poignard d'une largeur effrayante.

« Il (le cavalier) est comme cloué à terre par une des pattes de derrière de l'animal, qui lui laboure affreusement la face, en se sentant percer.

« Les chevaux cabrés, les crins hérissés; mille accessoires : les boucliers détachés, les brides entortillées; tout cela est fait pour frapper l'imagination; et l'exécution est admirable. Mais l'aspect est confus; l'œil ne sait où se fixer; il a le sentiment d'un affreux désordre, mais il semble que l'art n'y a pas assez présidé pour augmenter, par une précédente distribution ou par des sacrifices, l'effet de tant d'inventions de génie.

« Au contraire, dans la *Chasse à l'Hippopotame*, les détails n'offrent pas le même effort d'imagination : on voit sur le devant un Crocodile, qui doit être assurément dans la

peinture un chef-d'œuvre d'exécution¹. Mais son action eut pu être plus intéressante.

« *L'Hippopotame*, qui est le héros de l'action, est une bête informe qu'aucune exécution ne pourrait rendre supportable. L'action des chiens, qui s'élançant, est très-énergique; mais Rubens a répété souvent cette intention.

« Sur la description, le tableau semblera de tout point inférieur aux précédents. Cependant, par la manière dont les groupes sont disposés, ou plutôt du seul ou unique groupe qui forme le tableau tout entier, l'imagination reçoit un choc qui se renouvelle toutes les fois qu'on y jette les yeux; de même que dans la *Chasse aux Lions*, elle est (l'imagination) toujours jetée dans la même incertitude par la dispersion de la lumière et l'incertitude des lignes.

« Dans la *Chasse à l'Hippopotame*, le monstre amphibie occupe le centre : cavaliers, chevaux, chiens, tous se précipitent sur lui avec fureur. La composition offre à peu près la disposition d'une croix de Saint-André, avec *l'Hippopotame* au milieu. L'homme renversé à terre et étendu sous les roseaux sous les pattes du Crocodile, prolonge par en bas une ligne de lumière qui empêche la composition d'avoir trop d'importance dans la partie supérieure; et, ce qui est d'un effet incomparable, c'est cette grande partie de ciel qui encadre le tout de deux côtés, surtout dans la partie gauche, qui est

1. « Qui doit être assurément un chef-d'œuvre d'exécution... » On voit bien, à ces mots, que Delacroix avait sous les yeux, en copiant, non le tableau, mais la gravure seulement, comme nous le disions tout à l'heure; ce qui ne l'a peut-être pas empêché de colorier d'imagination la *Chasse à l'Hippopotame*, comme il a colorié la *Chasse aux Loups*.

entièrement nue, et donne à l'ensemble, par la simplicité de ce contraste, un mouvement, une variété et en même temps une unité incomparables. »

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

— 65 —

Lion de l'Atlas, lithographie.

(1829)

(Vente DELACROIX, 1864.)

Haut. 0^m,33. — Larg. 0^m,46.

Couché dans son antre, il dévore un lièvre qu'il tient avec ses deux pattes de devant. A droite, à travers une anfractuosité de rochers, on aperçoit le ciel et de hautes montagnes.

NOTE. — Il existe de cette planche une copie RETOURNÉE (R R), différant un peu de l'original dans ses dimensions. Hauteur 335 millimètres, largeur 439 millimètres (T. C.). Le terrain du premier plan, le lièvre, les rochers et le fond, surtout, font voir l'infériorité du travail du copiste. Ni signature ni nom d'imprimeur, ni d'éditeur.

AD. MOREAU.

E. Delacroix et son Œuvre, p. 43, n° 42.

— 66 —

Tigre Royal, lithographie.

(1829)

(Vente DELACROIX, 1864.)

Haut. 0^m,32. — Larg. 0^m,46.

Il est couché au milieu d'une vaste plaine, la tête entre les pattes, tournée vers la droite. Derrière lui, un tertre couvert d'herbes. Au fond, l'horizon, fermé par une chaîne de montagnes.

NOTE. — Il a été fait de cette planche aussi une copie RETOURNÉE. Les dimensions diffèrent de celles de l'original : Hauteur 280 millimètres, largeur 450 millimètres S. T. C.

AD. MOREAU.

E. Delacroix et son Œuvre, p. 44, n° 43.

Ces deux lithographies, tirées à peu d'épreuves, et devenues rarissimes, sont d'un style monumental et d'un caractère grandiose.

A. B.

— 69 —

Portrait de M. Alfred Bruyas.

ASSIS DANS UN FAUTEUIL, SON MOUCHOIR A LA MAIN.

Paris, 1853.

Exposition du boulevard des Italiens, 1864.

Toile. — Haut. 1^m,16. — Larg. 0^m,89.

Lithographié par JULES LAURENS.

« Il faut une foule de sacrifices pour faire valoir la peinture, et je crois en faire beaucoup; mais je ne puis souffrir que l'artiste se montre. Il y a pourtant de fort belles choses qui sont conçues dans le sens outré de l'effet: tels sont les ouvrages de Rembrandt et, chez nous, de Decamps. Cette exagération leur est naturelle, et ne change pas chez eux.

« Je fais cette réflexion en regardant le portrait de M. Bruyas. Rembrandt n'aurait montré que la tête. Les mains auraient été à peine indiquées, ainsi que les habits; sans dire que je préfère la méthode qui laisse voir les objets selon leur importance. Puisque j'admire excessivement Rembrandt, je sens que je serais gauche en essayant ses effets.

Je suis en cela du parti des Italiens: Paul Véronèse est le *nec plus ultra* du rendu, dans toutes ses parties.»

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

28 avril 1853.

Devant ce portrait, le seul que Delacroix ait peint à son apogée, le meilleur de son Œuvre et le dernier de sa vie, il nous est doux de rappeler à l'homme mûr, dont il représente la jeunesse, ce que nous lui disions, l'an passé, dans l'Étude qui précède *la Mélodie* de G. Duprez, l'incomparable Maître du chant lyrique et dramatique¹:

« Il y a dix-huit ans, mon cher Bruyas, que nous nous rencontrâmes pour la première fois et que nous fîmes amitié dans l'atelier d'Eugène Delacroix, d'immortel souvenir. L'illustre peintre, qui retrouvait en vous son *Hamlet* si nerveux et si pensif, faisait alors votre portrait pour cette Galerie naissante qui, par votre don magnifique, complète maintenant si bien le Musée de Montpellier; et que votre ville natale a voulu nommer de votre nom pour perpétuer votre mémoire et sa reconnaissance.»

.....

Ce portrait, d'un naturel intense, d'un idéal illuminatif et magiquement peint, mais d'une forme assez imparfaite; ce portrait est-ce bien M. Bruyas? C'est au moins la meilleure moitié de lui-même; c'est son âme. Elle transluit

1. Un vol. in-4°, pages I-XVI. Paris, Heugel et C^{ie}, éditeurs, 1873.

dans tous les traits de son visage, spiritualise toute sa personne et atteint, par immanations, tout ce qui l'environne jusqu'au moindre accessoire : vêtements, fauteuil, bijoux, mouchoir ; mouchoir dont le génie du peintre a fait un trait poignant, dans la main de ce jeune malade.

En abondant dans le sens de la nature jusqu'à forcer les proportions pour faire la part physique du modèle ; en outrant certains traits caractéristiques jusqu'à rompre l'équilibre des traits, c'est surtout la part morale que l'illustre Maître voulait faire, et qu'il a faite admirablement. Ame forte et corps faible, comme la personne qu'il peint en se peignant lui-même, Delacroix exalte l'âme aux dépens du corps.

« Il y a des gens, disait-il, chez qui l'influence intérieure est presque nulle : chez moi, elle est plus forte que l'autre ; sans elle je succomberais ; mais elle me consumera. Je veux dire l'imagination... Ce qu'il y a de plus réel en moi, ce sont les illusions que je crée avec ma peinture... » Ici, l'illusion est frappante. C'est que Delacroix n'était ni un de ces académiciens qui ont en poche « un idéal tout fait », ni un « de ces réalistes qui font des portraits de modèles ». Delacroix fut un évocateur d'esprits dans ses tableaux, et un accoucheur de caractères dans ses portraits.

Voyez, dans celui-ci, comme il rachète tous ses vices plastiques par la plus rare intelligence et par le don divin de l'expression ! Ni avant, ni après lui, personne n'a senti, compris et rendu à ce point, tant s'en faut, l'essence « subtile et déliée » du type, presque aussi souvent méconnu que peint, et pourtant peint par les maîtres les plus fameux.

La plupart d'entre eux n'ont pas su même le voir. Delacroix seul a su le peindre, mais plus en créateur qu'en portraitiste.

Voici d'abord en quelles circonstances :

C'était sur la fin de l'hiver de 1853. Delacroix avait cinquante-cinq ans, encore tout son génie, presque toutes ses forces, et l'imagination aussi vive et aussi fraîche que jamais. On venait d'ouvrir, à l'hôtel des ventes de la rue des Jeûneurs, l'exposition particulière des tableaux modernes de M^{me} la duchesse d'Orléans, tableaux d'élite de l'école vivante, quelques-uns connus comme des étendards, tous concentrés dans une même salle, partant d'une variété et d'un antagonisme doublement saisissants.

Delacroix, brûlant de voir les siens, au plus fort de l'effet, voulut nous mener là. Nous tombons dans une tourbe d'amateurs, en train de mesurer son génie « avec leurs lunettes » : étouffé sans être vu, conspué sans être compris, et traité de fou devant son *Hamlet* : « Voilà, nous dit-il, plus de trente ans que je suis livré aux bêtes¹. »

Tout à coup, tournant les talons, il reconnut devant la *Stratonice* d'Ingres M. Alfred Bruyas, le fervent amateur de ses *Femmes d'Alger*² ; et qui, singulière coïncidence ! le frappait depuis quatre ans en toute rencontre, et cette fois surtout, comme l'incarnation même de cet *Hamlet*, bafoué à deux pas. Delacroix l'avertit d'un petit coup sur l'épaule, et lui dit : « Venez me voir demain ; je veux faire votre portrait. »

1. *Histoire des Artistes vivants*, 1^{re} série, p. 74.

2. Numéro 56 de ce Catalogue, p. 276.

tiens les plus grêles du *Marino Faliero*, dans la *Mort de Sardanapale*, dans la série des *Faust* ?

Ici, vous le voyez, c'est encore Hamlet, mais dans les plus fines et les plus délicates nuances de son humeur mélancolique et de ses aspirations refoulées. Ce fond de souffrance et de tristesse, Delacroix ne pouvait manquer de l'exagérer, tant il le sentait en lui-même, et d'ailleurs il trouva M. Bruyas bien plus malade qu'il ne l'était : « Quelle complication de nerfs, de bronchite et de fièvre ! nous disait-il. J'ai moi-même de tout cela. Mais qu'il est atteint ! A sa petite toux sèche et violente, je crains de lui voir rendre l'âme dans son mouchoir. »

Ce mouchoir permanent fit sur l'imagination de Delacroix l'effet d'un nœud tragique, comme le mouchoir perdu de Desdémone sur la jalousie d'Othello. Ainsi que Shakespeare, Delacroix avait cette poésie des détails « dont l'effet, disait-il, est immense, quand la tentative est heureuse¹ ». Le moindre accessoire pathétique le poignait ; et c'est ainsi qu'une baïonnette tordue et couverte de petits glaçons ensanglantés, peinte par Gros, ne lui sortit jamais de l'esprit : c'était pour lui tout le carnage d'*Eylau*.

En prenant l'épuisement momentané de M. Bruyas pour un cas mortel, Delacroix oubliait-il l'expérience qu'il avait par lui-même du ressort des natures nerveuses, qu'un souffle courbe et relève comme des flammes ? Croyait-il à son pressentiment ou n'avait-il que le besoin dramatique d'y croire ?

C'est que « les souffrances des autres entrent toujours

1. Eugène Delacroix, *sa Vie et ses OEuvres*, p. 237.

pour quelque chose dans les plaisirs du poète et du peintre ; ils jouent avec la vie¹ ».

Delacroix l'avouait : « J'ai, disait-il, un fond tout noir à contenter. » De son côté, M. Bruyas pouvait en dire autant. Jamais peintre et modèle ne se comprirent mieux. Mais ce besoin d'idéaliser, cette passion de se peindre dans les autres, cette habitude de s'halluciner sur la réalité faisaient précisément de Delacroix, non pas un portraitiste, mais presque son contraire : un peintre créateur.

Au reste, Delacroix n'ayant peint que des parents et des amis, c'est-à-dire ses affinités de cœur et d'esprit, les a tous animés de sa vie, de son inspiration : « Tout travail, disait-il, où l'inspiration n'a pas de part, m'est impossible. » C'est ce qui fait de ses portraits de véritables poèmes intimes. Dans le genre tout spécial du Portrait, à la fois si attirant et si restrictif pour Delacroix, par quelle contrainte d'esprit et de main ne se sentait-il pas tenu, lui l'homme de la passion et de l'imagination par excellence ! Tout tableau lui étant plus facile à créer que toute identité personnelle à saisir ; n'usant guère du modèle vivant que pour le plier à ses inventions et à ses rêves ; enfin surchargé de travaux qui ne lui laissaient ni le temps ni la patience que le Portrait exige ; il y avait renoncé depuis quinze ans, quand l'heureuse rencontre de M. Bruyas à l'hôtel des Jeûneurs l'y ramena pour la meilleure et dernière fois².

1. Marquis de Custine.

2. Delacroix a fait en sa vie plus de soixante portraits, peints ou au crayon, petits et grands, finis, non finis ou laissés à l'état d'embryons. La plupart sont de sa jeunesse, d'autres du commencement de sa maturité ; presque tous restent dans l'intimité des familles. Des trois

Delacroix, le moins objectif, le moins calme, mais en même temps le plus convaincu et le moins aveuglé des hommes, savait au plus juste à quel point la nature, tout en lui prodiguant les dons de l'inventeur, lui avait refusé la sérénité mentale et la précision manuelle, nécessaires au portraitiste :

« Si je ne suis pas agité, disait-il, comme le serpent dans la main de la Pythonisse, je suis froid ; il faut le reconnaître et s'y soumettre. Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi. »

Mais, pour se calmer, dans le Portrait, il disait : « Les artistes anciens avaient craint d'animer leurs portraits des mouvements rapides des passions, et rien de plus sage que cette retenue. Ils peignent des figures sérieuses dans des attitudes tranquilles. Pas plus de ces airs inspirés insupportables que de ces sourires qui vous poursuivent, dans des portraits ridicules dont les vénérables originaux sont couchés dans leurs tombeaux depuis des siècles, et *fort sérieux*, je pense, comme dit Mercutio¹. »

A peine Delacroix avait-il apaisé par ces réflexions ses

qu'il exposa au Salon, les y éclipsant lui-même par ses tableaux d'orangeuse mémoire, le premier, celui du comte de Palatiano en costume Souliote, parut en 1827 avec la *Mort de Sardanapale*; le troisième, celui de M. G..., en 1835, avec le *Prisonnier de Chillon*.

De 1836 à 1852, Delacroix n'avait peint que deux ou trois têtes de son entourage et la navrante ébauche de George Sand et de Frédéric Chopin. M. Ad. Moreau, dans son livre, *Eugène Delacroix et son Œuvre*, a omis un bon nombre des portraits de l'illustre maître.

TH. S.

1. *Revue de Paris*, 1829. Eugène Delacroix sur le *Portrait du Pape Pie VII* par Sir Thomas Lawrence.

instincts agités pour se mettre au portrait de M. Bruyas, qu'il se retournait comme voici :

« Je souffre pour le modèle... Je manque de sang-froid... je n'observe pas assez avant d'exprimer... l'impatience du résultat m'emporte... je n'ai pas assez de tenue dans le travail; je cède trop à mes habitudes de style... je suis accroché, à chaque pas... Mes incorrections me crèvent les yeux... Je vois bien le sujet dans mon esprit; mais j'en perds ceci, j'en perds cela... Dans un tableau, je puis au besoin changer de donnée ou profiter de hasards heureux; mais, dans un portrait, je suis tenu à la vérité : au moins faut-il qu'on le reconnaisse... Outre les impressions les plus délicates où la tête se perd, j'ai senti vingt choses que je ne reconnais plus sitôt qu'elles sont exprimées... Quel supplice de sentir et d'imaginer beaucoup tandis que la mémoire laisse évaporer, au fur et à mesure! »

De plus, le souvenir des maîtres l'obsède, à pied d'œuvre; mais son originalité s'est vite assimilé ces réminiscences; sa critique met son imagination à la raison; et son bon, son ferme jugement veut être obéi. Qu'exigeait-il ici, ce jugement? Un portrait tranquille, sérieux, distingué, simple et vrai comme l'original. Et Delacroix, prenant un parti décisif, se dit : « Allons, soyons vrai, soyons simple! Il faut faire abnégation de toute vanité pour être simple, si toutefois on est de force à l'être; et l'homme d'esprit est toujours vrai parce qu'il voit la sottise de ne pas l'être¹. »

Aussi rien d'affecté dans ce portrait : M. Bruyas ne pose pas; il se repose, il vit, il souffre, il pense; il s'abandonne

1. Eugène Delacroix, *Extraits inédits de ses AGENDA*.

à ses pensées. A-t-il quelque chose d'un *pensieroso* sentimental? Rien. Il médite comme il respire. On dirait d'un malade, qui garde la chambre et ne reçoit pas, ou plutôt d'Hamlet, s'oubliant dans sa Galerie. Ce solitaire, mis avec luxe, frileux et enveloppé, est tout en lui-même. On ne se doute même pas qu'il soit devant Delacroix, — enthousiasmé par sa conversation et ses ouvrages, — dans ce mémorable atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette; tant le peintre et le modèle mirent l'un et l'autre d'aisance et d'intimité dans leurs tête-à-tête.

Si Delacroix n'avait ni la vocation spéciale ni la pratique sûre du portrait, au moins en avait-il l'idée juste : « Le peintre de portraits n'a qu'à copier, dites-vous? Le modèle est devant lui; qu'il le saisisse. Mais avec les traits qui forment la physionomie vous voulez une âme¹... » Et quand Delacroix, si souvent en contradiction avec lui-même, nous dit, ailleurs : « Je me peins dans tous mes ouvrages; c'est vivre dans l'esprit des autres qui enivre, et je voudrais identifier mon âme avec celle d'un autre²; » il viole en cela la loi première du portrait, y fait vivre deux âmes conjointes, au lieu d'une; et, tout en exaltant l'original par une telle sympathie, n'empiète-t-il pas trop sur son indépendance si distincte?

« Il ne faut pas, avait-il commencé par nous dire, que le peintre se montre. » Il s'est montré.

M. Bruyas ayant subi par là les préconceptions et les partis-pris de Delacroix, nous semble à la fois plus lui et moins lui que lui-même. C'est que la nature du peintre

1. Eugène Delacroix, *Revue de Paris*, 1829. Article sur le portrait du Pape Pie VII par sir Thomas Lawrence.

fermente ici dans celle du modèle comme le levain dans la pâte. Mais Delacroix a trop accusé la faiblesse physique et pas assez la force morale; il n'a creusé qu'au plus tendre du type, au lieu d'en accuser, en proportion naturelle, le côté résistant. Affaiblir à la fois le corps faible et l'âme forte du sujet, c'est l'énerver deux fois, et par contradiction. Delacroix n'alla pas jusque-là, mais peu s'en fallut : les bras de M. Bruyas semblent lui tomber, tant l'artiste est pénétré et veut nous pénétrer de son abattement; le corps est plus affaibli que nature; et le personnage semble glisser sur le bord du fauteuil, au lieu d'en bien tenir le fond; inanition idéalisée de forces, mais d'un effet très-expressif, et voulu à tout prix. L'air de tête du modèle, évitant tout appui, nous dit bien qu'il domine et dominera cette prostration; mais ce qui contrarie cet accent si vrai d'énergie, c'est une certaine distraction de la physionomie, pourtant très-méditative; contradiction encore plus sensible! et une incertitude de volonté, qui est tout à l'inverse du caractère de l'homme. Tassaërt trouvait ce portrait « délicieusement rêveur ». Pour nous, c'est précisément là le grand défaut d'un si bel ouvrage. L'original n'est pas un rêveur; c'est un réfléchi, un persévérant, un volontaire; oui, un volontaire; et, vu l'œuvre de toute sa vie, le mot lui fait honneur. « SOIS FERME DANS LE BIEN ! » est le constant soliloque de ce solitaire.

Delacroix, idéalisant aussi le front, à l'encontre du naturel, le bombe et le mutine d'une façon charmante, mais à son seul caprice; aussi ne rend-il en cela que l'obstination, au lieu d'exprimer en vérité l'ordre, l'élévation du sentiment et la continuité des idées. Les yeux manquent aussi de certitude. Au naturel, pourtant, il n'en est pas de plus

attentifs et de plus sûrs, même quand ils semblent voilés et somnolents. Entrefermés, ils concentrent la vigilance; fermés, ils laissent agir le sens intime, le *mens divinior*; et, se rouvrant subitement, ces yeux vous tiennent la pointe au corps et à l'esprit.

Il serait vulgaire d'insister ici sur le dessin de ce portrait. C'est le dessin de Delacroix, c'est-à-dire l'arabesque rapide d'un génie aussi naïf que raffiné, mais toujours fiévreux et toujours haletant; pour qui la forme la plus arrêtée, dans le visage le plus calme, est encore ondoyante comme la vague, lumineuse comme la flamme, subite comme la vision. Malgré les faiblesses instinctives et les outrances systématiques de ce dessin, si particulièrement scabreux pour le portrait, jamais Delacroix n'a été d'une plus heureuse harmonie de lignes que cette fois. A la vérité, ces lignes-là s'écartent beaucoup de celles qui composent la tête si précise du modèle, — tête à tenter un graveur sur pierres fines, — mais elles expriment à merveille, dans l'ensemble de sa personne, les inflexions du mouvement et les pulsations de la vie. Au moins rendent-elles avec une grâce et une subtilité infinies l'impression que Delacroix reçut de son type, le cachet poétique qu'il lui trouva et l'idée qu'il en eut en le peignant avec prédilection comme un fils puîné de sa famille spirituelle. Ces contours sont si bien fondus qu'on ne les voit pas; mais celui du nez est fait avec une exagération violente, et pour nous prouver qu'il n'y en a pas d'autre de sensible dans le tableau. La main au mouchoir, d'un si bel effet dramatique, est aussi d'une criante disproportion, voulue aussi, et quand même :

« Ah! nous dit un jour Delacroix, vous la trouvez trop

forte et gonflée, cette main? Eh bien! on la verra mieux! Sûr de mon effet, je n'y retoucherai pas; je m'épuiserai à la gâter. »

La couleur, merveilleusement appropriée au caractère du dessin, s'exprime avec magie; et la justesse des tons y rend, non pas insensibles, bien s'en faut, mais presque aimables certains vices de forme. La lumière y est tout âme dans le visage et tout charme dans les détails. La barbe, la chevelure, les habits sont d'une vérité prestigieuse. Tout, selon l'importance et la mesure, est d'un faire exquis. Les bijoux (émeraude, améthyste, pierre gravée, chaîne d'or et breloques) semblent ce vivant pailleté des bijoux de Vélasquez pour la toilette des Infantes. Ces bijoux, qui seraient durs chez Rembrandt et matés chez Véronèse, gardent ici, baignés dans l'huile, toute l'intensité de leur éclat.

Delacroix nous a dit son parti-pris de « rendu dans toutes les parties » de ce portrait. Aussi la personne de M. Bruyas émerge-t-elle avec la plus pure et la plus suave clarté de ce fond doux et mélancolique dont le ton seul est comme le fond de son caractère élevé. Ce fond, qui a pour dominante la couleur favorite du grand peintre de la Douleur, la *terre d'ombre*, donne au tableau ce surcroît de tristesse qui nous saisit à la vue du pendentif de la Bibliothèque du Palais-Bourbon (*Super flumina Babylonis*) et nous fait pleurer avec les captifs : « Qu'ils sont malheureux! » nous dit cette couleur, qui va des yeux à l'âme.

L'harmonie générale nous rappelle aussi la musique délicieuse de Chopin, que Delacroix divinisait. Et Chopin lui-même, en contemplation devant la peinture de Delacroix, disait, pour exprimer son admiration sans réserve : « Rien ne me choque. »

Delacroix, cherchant « le beau dans la réunion de toutes les convenances », sinon de toutes les perfections plastiques, fixa pour jamais sur cette toile M. Bruyas ultra-vivant, subtilisé, translucide et soudain comme une apparition. On dirait d'une âme corporelle, à sa dernière épreuve et aspirant plus haut. Les lignes et les couleurs de ce portrait, à la fois naïf, raffiné et mystique, expriment comme des substances pensantes et plaintives non-seulement « l'âge, la complexion, l'humeur, toute l'habitude du modèle, » mais encore toutes les affections et toutes les pensées conjointes du modèle et du peintre.

« Tout portrait par Delacroix, dit Baudelaire, est une rareté. » Celui de M. Bruyas est la rareté de la rareté même. En y poussant jusqu'à une sorte d'illumination l'ascendant de l'intelligence sur la matière, l'illustre maître n'incline ni à l'air sentimental, ni à l'inconsistante et nébuleuse exécution des prétendus idéalistes à la Scheffer, dit « le peintre des âmes », sans doute à cause de l'inanité de ses corps. Delacroix n'étant pas homme à peindre mièvre et pauvre, sous prétexte de spiritualisme, a laissé au contraire à son type toute la simplicité de son caractère et toute la saillie de sa constitution. « C'est, disait-il lui-même de sa peinture, cet empâté ferme et pourtant fondu que j'ai si longtemps cherché; c'est cette bonne, grasse et épaisse couleur de Vélasquez. » C'est aussi cette transparence de tons et cette vivacité de touche sans lesquelles la vie et l'expression se figent. Une couleur encore plus dense et un modelé encore plus serré eussent dénaturé le tempérament, la physionomie et la pensée de l'original. Delacroix, d'ailleurs, ne voulant être en rien ni pesant, ni tendu, ni borné, péchait en sens contraire.

Il nous rappelle supérieurement ici par ses tendances visionnaires Théotocopuli (*Il Greco*), le peintre si souvent admirable des ascètes, des contemplatifs et des voyants.

Ce portrait, sans crier au chef-d'œuvre, sans fermer ni les yeux ni l'esprit à ses faiblesses, à ses défauts, et, si l'on veut, à ses vices plastiques, est destiné à vivre. Quand un maître rend excellemment son homme, ne fût-ce que par quelques côtés, et avec cette magie d'exécution, il le fait revivre après sa mort. Au lieu de prendre en nous le périssable, les grands peintres en saisissent le permanent; car ils veulent eux-mêmes durer. C'est ce qui faisait dire à Johnson des portraits de Reynolds ce qu'on peut dire de ceux de Delacroix: « Ils unissent les amis, rapprochent les absents et immortalisent les morts. »

Cependant le meilleur des artistes ne voit pas tout en nous: il n'en saisit que ce qu'il préfère, ce qui s'accorde le mieux avec sa propre personnalité. Sût-il lire notre cœur comme un livre ouvert, il en découvrirait moins encore qu'il n'en laisserait à penser. C'est ce que le chevalier de Méré appelle « donner de l'exercice à l'imagination ». Qui peut en effet se flatter de tout voir dans la physionomie de l'homme? « Il y a toujours le masque, » disait Delacroix; et le masque pour le bon motif, dirons-nous; car il serait vraiment trop banal d'ouvrir son âme au premier venu. Les êtres les plus chers pour nous sont-ils même toujours bien dignes de nous connaître? Othello reconnut-il à ses traits l'innocence de Desdémone? Et qui voyait la profonde raison dans la feinte folie de Brutus?

Aussi les plus beaux portraits sont-ils encore moins portraits que tableaux: le plus subtil des maîtres généralise

en croyant particulariser; et, si avancé soit-il dans la vie et dans l'art, ce qu'il serre de plus près est encore fort loin de ses atteintes; ce qu'il croit avoir le mieux exprimé reste encore plein de points d'interrogation. Plus le peintre creuse, plus le modèle se subtilise : la Vérité semble lui dire :

Tu me suis, et je te fuis;
Tu me fuis, et je te suis¹.

La figure humaine c'est Protée; c'est une énigme : « un amant ne connaît jamais bien le visage de sa maîtresse; il n'en dessinerait pas même le sourcil²; » et personne ne pénétrera « ce secret de la nature, qui a pu varier de tant de façons une chose aussi simple qu'un visage³ ».

Le génie du peintre s'hébète en ne voyant que notre surface sensible, et s'hallucine en plongeant dans notre fond intelligible; il ne nous atteint pas ou il nous outre-passe; mais, nous saisir précisément, jamais! Nous agissons encore plus sur lui qu'il n'agit sur nous : Delacroix vit M. Bruyas plus en esprit qu'en réalité; et c'est même à force d'expression qu'il pécha tant contre la forme; excès admirable, après tout, et l'extrême contraire du matérialisme de Courbet. C'est que « l'esprit humain est comme un paysan ivre à cheval, toujours prêt à tomber, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre⁴ ».

Delacroix a si bien rendu, malgré tout, l'essentiel constitutif du type, que la grande part de vérité naturelle en est encore irrécusable comme le premier jour. M. Bruyas a aussi

1. Alfred de Musset.
2. Hazlitt.
3. Fontenelle.
4. Luther.

tellement persisté dans ses idées, ses affections et ses habitudes, que la vie l'a changé d'autant moins qu'il a lui-même d'autant plus réglé sa vie. Sa constante tension au même but lui a rendu le temps et les maux plus légers; et son noble projet, enfin réalisé après vingt-deux ans d'application, de sacrifices et de patience, l'a préservé de toute corruption. Au lieu de varier, à tout moment, à tout propos, à tout homme, sa volonté s'est concentrée; et, au lieu de s'éparpiller, elle a fait bloc. Volonté immuable! Le monde entier n'empêcherait pas cet homme singulier, mais singulier pour être sage, d'aller jusqu'au bout d'une idée qu'il croit juste. Il a la foi et la raison; il l'a prouvé : cette belle Galerie, par lui créée pour le bien et le plaisir de tous, et donnée de son vivant à son pays avec la largesse d'un prince et le dévouement d'un citoyen, n'existerait pas s'il eût écouté tout autre que lui-même.

Si, en le peignant, Delacroix vit trop sa délicatesse physique et pas assez sa force morale, au moins lui trouva-t-il le feu sacré de l'Art, feu qui brûle toujours en lui. M. Bruyas est plus que jamais cet admirateur du génie que Delacroix a voulu peindre, lui faisant ainsi partager son immortalité.

THEOPHILE SILVESTRE.

— 70 —

MÊME SUJET.

... « On voit encore, à cette curieuse Exposition du boulevard des Italiens¹, le charmant portrait d'un jeune homme

1. Dirigée par M. Louis Martinet en 1864.

grine, comme toujours. Je ne vois pas sans un sentiment d'envie la beauté de mon neveu¹. »

« Je me vis dans la glace, dit-il aussi, et je me fis presque peur de la méchanceté de mes traits. »

« Après ma mort, dit enfin Delacroix dans son testament, il ne sera fait aucune reproduction de mes traits, soit par moulage, soit par dessin ou photographie : je le défends expressément. »

Bien que Delacroix, dans ce portrait, se soit appliqué à idéaliser ses propres traits, il est évident qu'il lui tardait d'en finir : l'œil se contient, le nez se resserre, la bouche boude : « Assez ! » se sera-t-il dit en laissant là ce portrait inachevé. Lui, si soigneux, jusqu'au moindre détail de sa toilette, ne s'est pas donné la peine de relever cette mèche de ses cheveux en désordre, mais par là même d'un effet plus vif.

Eugène Delacroix avait tant de physionomie qu'il semblait beau à tout le monde, excepté à lui-même. Théophile Gautier², Charles Baudelaire³ et Théophile Silvestre⁴ sont enthousiasmés de son air et de son expression. Voici ce qu'en dit Lady Églé Charlemont, cette romanesque beauté, comparée par Byron à la *Vénus de Médicis* et prise par Ingres pour modèle de sa *Stratonice* :

« Lorsqu'on le voit pour la première fois, la palette à la main, sa physionomie pourrait sembler disgracieuse, aplatie, évasée ; on dirait que les lignes descendent, remontent et

1. Extrait inédit des *Agenda* et autres manuscrits d'Eugène Delacroix.

2. *Histoire du Romantisme*, pp. 202, 203.

3. *L'Art romantique*, pp. 28, 29.

4. *Histoire des Artistes vivants*, pp. 42-47.

convergent vers le regard comme si tout devait aller s'y engouffrer ; l'œil petit, éteint, enfermé, reculé sous l'orbite, à l'ombre de forts sourcils noirs, ne reflète, au premier abord, aucun éclat intérieur ; il est agité au contraire d'un clignotement chronique, qui doit faire continuellement osciller devant le peintre la ligne des objets et ne laisser entrer que les couleurs dans son regard.

« Mais lorsqu'on examine plus attentivement sa figure, on y distingue bientôt le visible miroitement d'un vigoureux génie. Il y a chez lui cet accent tourmenté, contracté, pareil au sol volcanique, qui est le cachet mis par Dieu sur le front de tous les novateurs.

« Aussi la tête de Delacroix est, à mon avis, très-belle. Il y a par-dessus toutes les lignes du visage, qui s'en vont de ci et de là en trapèze (?), une sorte de vapeur de la pensée qui vous dit aussitôt que là derrière se trouve *quelqu'un*... Sitôt qu'il parle, sa physionomie prend une mobilité, un ondolement, un éclat, qui donnent à tous les plis et à toutes les contractions une beauté ou une éloquence.

« Non pas qu'Eugène Delacroix se laisse aller à aucune exaltation. Ce n'est pas, comme M. Ingres, un perpétuel instrument d'enthousiasme. Il n'a aucune tension au grandiose, au solennel, au majestueux. En voyant le peintre de la *Stratonice*, on croit voir un poème épique¹ enveloppé dans une grande redingote qui tombe jusque sur ses talons. Le jeune chef de l'école romantique n'est rien moins que cela. Je ne sais si des visions de feu lui traversent parfois la tête ; on est tenté de le croire, d'après ses œuvres. Mais

1. Ou comique.

alors il renferme précieusement ses extases en lui-même, il les couve et il les épuise dans la solitude...

« Partout ailleurs que devant sa toile il est vif, spirituel, ronique, brochant sa conversation de traits heureux, fins et mordants. Charmant causeur, légèrement sceptique, comme tout causeur, coudoyant tous les partis avec la même grâce, la même aménité, toutes les écoles avec le même désintéressement et la même clairvoyance. Homme de bon sens avant tout, esprit impitoyable et narquois, ne livrant jamais sa pensée tout entière, mais la montrant par échantillons, la variant et la retirant, sitôt qu'il croit qu'on peut en abuser¹. »

Depuis ce portrait-là, Eugène Delacroix, obsédé par des amis, s'est peint encore deux ou trois fois, une fois notamment qu'il travaillait au *Plafond d'Apollon*. Ce nouveau portrait en profil était, nous dit-on, destiné à M^{me} la baronne de F***².

L'original de celui qui est devant nous, très-beau en quelques parties, a été naguère deverné, reverni et fort gâté, au

1. Lady Eglé Charlemont : *Un chapitre de ses Mémoires* sur Eugène Delacroix. *Revue de Paris*, 20 janvier 1867, pp. 662-680. Étude très-originale et très-piquante.

A. B.

2. Voir pour les portraits de Delacroix le Catalogue de M. Ad. Moreau, *E. Delacroix et son Oeuvre*, livre encore incomplet et fautif, mais très-utile. M. Alfred Robant en complète les recherches et en illustre chaque page de plusieurs vignettes, toutes petites reproductions à la plume des sujets de toutes dimensions du Maître. L'auteur de ce nouveau travail, en un seul volume, a bien voulu nous soumettre ses images, ses compléments et sa table indicative. Sauf quelques erreurs possibles, ce volume est un excellent *Guide* de l'Amateur à travers l'Oeuvre immense, universel d'Eugène Delacroix.

TH. S.

Louvre, dit M. P. Andrieu. Déjà la touche trop libre du Maître en avait faussé le modelé. Les formes, surtout l'épaule et le bras, laissent trop à redire; mais, en somme, c'est bien là Delacroix, dans la trentaine; c'est sa flamme intérieure, ses traits courts, ressentis, son teint sulfureux; c'est tout lui, jusqu'au détail de ce col jugulant, qui lui faisait dire plus tard :

« On a ôté aux soldats le haut col de crin pour une lâche cravate. On a mal fait : ce col-là tenait bien son homme. »

ALFRED BRUYAS.

— 73 —

Petits Souvenirs d'Eugène Delacroix,

OFFERTS A LA GALERIE BRUYAS

PAR M^{lle} J.-B.-B. THÉOPHILE SILVESTRE.

Ce cadre commémoratif contient :

- 1° Une des palettes préférées de Delacroix, déjetée, fendillée, ayant beaucoup servi;
- 2° Un assortiment de ses pinceaux, gros, moyens et petits; les uns pour ses peintures monumentales et ses grands tableaux, les autres pour ses tableaux de chevalet, et un pour ses aquarelles;
- 3° Des crayons Cacheux, qu'il choisissait entre tous

les autres crayons, les trouvant, disait-il, « à la fois tendres et fermes » ;

4° Des porte-plumes, les uns en bois très-léger, les autres en piquants de porc-épic, avec des becs de plume d'oie ; et une plume arabe en roseau, qui lui allait à merveille surtout pour dessiner les animaux, à gros traits souples et émoussés ;

5° Le collier de commandeur de la Légion d'honneur dont Delacroix fut décoré, à l'issue de l'Exposition universelle de Paris, en 1855.

Mais ces insignes honorifiques nous touchent moins que le plus mince de ces ustensiles qui ont fait sa gloire, et que nous conservons ici comme consacrés par le génie et par la main du Maître.

« Puisque je considère, disait Delacroix, l'impression transmise à l'artiste par la nature comme la chose la plus importante à traduire, n'est-il pas nécessaire que celui-ci soit armé à l'avance de tous les moyens de traduction les plus rapides, » c'est-à-dire les plus commodes, et de son choix : crayons, plumes, pinceaux, palettes ?

Et Delacroix ajoutait :

Dans la vue seule de sa palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace.

Delacroix, suivant M. P. Andrieu, son clerc¹, achetait beaucoup de palettes et n'en avait jamais assez. Il préférait celles en bois clair, où les tons paraissent plus ternes qu'ils ne le sont, à celles de bois sombre, où les mêmes tons semblent plus frais et plus intenses que nature. Il lui fallait

1. Son « clerc » : ainsi l'appelait Delacroix, dans sa lettre du 7 mai 1850, au curé de Villeneuve-les-Boulois (Haute-Garonne).

ces palettes en bois clair et légères à la main, en citronnier comme celle-ci ; et il finit par les vouloir en marronnier, bois encore plus léger, *plus demi-teinte* et moins cassant que le citronnier. Ses palettes une fois choisies, il les faisait vernir au copal pour les empêcher ainsi de boire l'huile de ses couleurs. Son fournisseur, un Juif, modèle bien connu et surnommé le Père Palette, lui en assurait le bois bien sec. Quand Delacroix avait une palette excellente en main : « Elle me donne, disait-il, appétit au travail ; les bons outils m'excitent ; » et il ne la voyait pas sans peine goder, se fendiller, dépérir. Il ne voulait pas non plus de palette trop grande : « Avec une palette de moyenne dimension, disait-il, on peut tout peindre. »

Pour les pinceaux, Delacroix les aimait d'un choix très-varié ; et, lorsqu'un pinceau lui allait particulièrement bien, il ne fallait pas s'aviser d'y toucher.

D'habitude il avait :

1° Le gros pinceau en soies de porc pour couvrir, ébaucher sa toile, préalablement frottée d'huile, et qu'il macérait de cette brosse-là très-vigoureusement ;

2° Le pinceau en poils de martre, qu'il trempait dans la couleur plus liquide, et pour modeler plus finement ;

3° Le pinceau à aquarelle, au canon de plume de cygne ;

4° Le pinceau en poils de *petit-gris* ;

Et il se livrait, avec ces deux pinceaux, *martre et petit-gris*, à toute l'audace et à toute la liberté de sa touche. Pour l'aisance, l'ampleur, la suavité ; pour le glissant, le sinueux et le délié, ce pinceau de *petit-gris* faisait merveille, tantôt dans les nez, tantôt dans les yeux et les bouches, en toutes les délicatesses, en toutes les subtilités, en

toutes les audaces. Aussi fine que possible, au point de départ, la touche du *petit-gris* s'enfle, s'élargit, s'écrase à volonté jusqu'à l'autre extrémité de la même menée. C'est le plus souple et le plus cursif des pinceaux : « Pour moi, c'est une plume, disait Delacroix; avec lui, je suis libre: je ne peins plus, j'écris. »

ALFRED BRUYAS.

PALETTES DE DELACROIX

OU SES COMBINAISONS DE COULEURS.

Aux explications suivantes (I-IX) des diverses palettes ou combinaisons chromatiques de Delacroix, nous joignons quatre planches chromolithographiées, *fac-simile* de cinq palettes d'Eugène Delacroix lui-même, chargées et chiffrées par M. P. Andrieu (*Planches* Æ, B, C, D). Chacune de ces combinaisons de couleurs répond à chacune des phases principales de l'Œuvre du Maître, et — sauf quelques inévitables altérations du temps — se trouve dans chacune des peintures capitales qui, d'un bout à l'autre de la carrière de l'artiste, fait date, et date glorieuse : *Dante et Virgile* (1822), *Massacre de Scio* (1824), *Mort de Sardanapale* (1827); Autres tableaux, de 1829 à 1835; Peintures décoratives de la Chambre des députés (1837-38), du Luxembourg (1845), du Louvre (1849), de l'Hôtel de ville (1853) et de l'église Saint-Sulpice (1858-1861). Ces gammes « immortelles et immortalisées », dont les

tons tour à tour subtils, délicats, puissants, suaves ou terribles, correspondent si bien à tous les aspects du monde extérieur, à toutes les affections de l'âme et à tous les rêves de l'imagination, Delacroix les fit par taches de couleurs à l'huile, sur de grandes feuilles de papier; et c'est M. P. Andrieu, qui en a fait, à l'huile aussi, ces reproductions approximatives, particulièrement intéressantes pour les artistes exécutants.

On voudra bien seulement tenir compte de l'impossibilité matérielle pour la Chromolithographie d'égaliser par ses tons mats et minces l'éclat vibrant, la transparence subtile et la variété saillante des tons de la Peinture à l'huile.

Que sont, au reste, tous les procédés sans le génie?

A. B.

I.

PALETTE CHEZ GUÉRIN.

(1815-1822)

A l'atelier de Guérin, M. Delacroix ne fut pas longtemps sans s'apercevoir que la « palette de l'école » ne lui suffisait pas : en peignant *Dante et Virgile*, le premier tableau qui le révéla, il se sentit, dit-il, fort embarrassé pour rendre en toute vérité naturelle « les gouttes d'eau qui découlent des figures nues et renversées ». Ces gouttes d'eau le firent chercher. Le souvenir des Sirènes de Rubens, dans le *Débarquement de Marie de Médicis à Marseille*, et l'étude des

dégradations de l'arc-en-ciel, cette palette de la création, lui firent trouver l'effet vivant de ses gouttes d'eau. Ce fut là son point de départ. Il s'en tint, dès lors, à la plus subtile reproduction des couleurs du prisme, évitant d'ailleurs autant que possible l'emploi du blanc et du noir, mais les suppléant par une substance laiteuse et jaunâtre, le *massicot*. L'emploi du massicot dans le tableau *Dante et Virgile* est assez sensible, particulièrement dans le corps de l'homme renversé et les bras étendus. M. Delacroix, quoique plein de respect pour le naturel, craignait beaucoup pour son tableau l'imitation du modèle vivant. « Le modèle vivant, disait-il, nous vulgarise et nous assoupit. » On voit bien qu'il en copia plutôt encore la couleur que la forme, craignant toujours de compromettre à la fois la vérité naturelle et ses propres partis-pris. « Suisse, disait-il encore, a posé seul pour tous les personnages du tableau, sauf toutefois pour le Caron. Ce Caron, je l'ai fait d'après le torse antique¹. »

« J'aurais pu dessiner maints détails beaucoup mieux que je ne l'avais fait, me disait-on ; mais j'étais là-dessus sans remords, ayant produit en somme l'effet que je voulais produire. Au lieu de raisonner, je suivais mon instinct. En même temps que *Dante et Virgile*, j'avais fait un *Don Quichotte*. Celui-là, je l'avoue, je l'avais peint avec la raison ; mais je n'aime pas la peinture raisonnable. Il faut, je le vois, que mon esprit brouillon s'agite, fasse et défasse, essaye sa manière avant d'arriver au but dont le besoin me

1. Et avec d'étranges déviations de forme, il faut bien le dire.

travaille... Recueille-toi profondément devant ta peinture, me disais-je, et ne pense qu'à Dante¹. »

Dante et Virgile, fort détérioré en 1857, était tout craquelures ; une couture traversait les figures d'en bas, notamment la femme qui rappelle sensiblement la *Nuit* de Michel-Ange. C'était une restauration délicate et difficile à faire. Soit que M. Delacroix fût trop absorbé pour le moment, soit qu'il ne voulût pas se donner le souci de réparer les dégâts de son tableau, il me confia le soin de le faire à sa place.

II.

PALETTE POUR LE MASSACRE DE SCIO.

(1824)

« Je n'ai pas entrepris de travail, disait M. Delacroix, qui, en un moment donné, ne m'ait semblé désespéré. » Le Maître était en effet si vif, si impressionnable et si superstitieux ! « Quand je pense, poursuivait-il, à combien peu il a tenu que le *Massacre de Scio* n'ait été un tableau gris et terne, au lieu de ce qu'il est ! » Très-frappé au Salon de 1824 par les paysages de Constable, M. Delacroix s'était mis à repeindre de pied en cap, sous cette impression, son *Massacre de Scio*, quinze jours avant de l'exposer. Le comte de Forbin lui avait permis cette reprise dans la salle des Antiques du

1. Extrait inédit des *Agenda* et autres manuscrits d'Eugène Delacroix.

Louvre. « Ah! dit-il, je m'en donnai là, toute cette quinzaine, employant les couleurs les plus vives et me rappelant mon point de départ, c'est-à-dire ces gouttes d'eau tant cherchées pour *Dante et Virgile!* »

« Je n'étais pas riche, reprit M. Delacroix, et je n'avais employé que des couleurs de qualité commune; aussi ai-je plus tard revu avec peine que plusieurs d'entre elles ont disparu, les laques par exemple. Les bleus ont tourné au vert. Il n'y a que les couleurs *mars* et le jaune indien qui se soient bien comportées. » Le Maître, averti pour l'avenir par ce mécompte, éprouva, dès lors, ses couleurs en les exposant au soleil; et, comme très-peu d'entre elles conservèrent ainsi leur ton primitif, il conclut qu'il fallait d'abord les employer toutes de la meilleure qualité et les combiner de telle façon que, si leur altération est inévitable, elle soit en quelque sorte générale, au lieu de rester partielle dans le tableau. Les seuls bleus immuables de Le Sueur ont désaccordé ses peintures.

Delacroix, qui aimait à varier les tons à l'infini, disait: « Une porte nouvellement peinte ne doit même pas sentir dans un tableau la plate monotonie que vient de lui donner le peintre en bâtiments, car l'interposition de l'air y provoque un scintillement de lumière d'une infinie variété; et Constable avait bien raison de soutenir que la supériorité du vert dans ses prairies vient de ce que ce vert même est le composé d'une multitude de verts différents. Ce que Constable dit de ses prairies s'applique à tout. »

On sait à quel point, et malgré le succès qu'il obtint, le *Massacre de Scio* fut contesté. Delacroix avait eu beaucoup à lutter à ce sujet, même avec ses meilleurs amis. Voici ce

qu'il nota lui-même le 25 janvier 1823, pendant qu'il y travaillait :

« J'ai reçu (aujourd'hui que j'ai commencé la femme traînée par le cheval) Riesner, Hugues, Rouget, Édouard et Pierret. Jugez comme ils ont traité *ma* pauvre ouvrage, qu'ils ont vu justement dans le moment du tripotage où moi seul je peux augurer quelque chose. Comment! disais-je à Édouard, il faut que je lutte contre la Fortune et contre la paresse qui m'est naturelle; il faut qu'avec de l'enthousiasme je gagne du pain; et des b..... comme ceux-là viendront, jusque dans ma tanière, glacer mes inspirations dans leur germe et me mesurer avec leurs lunettes, eux qui ne voudraient pas être Rubens! Par un bonheur dont je te rends grâce, ciel propice! tu me donnes dans ma misère le sang-froid nécessaire pour tenir à une distance respectueuse les scrupules que leur sottise observation faisait souvent naître en moi! Pierret même m'a fait quelques observations qui ne m'ont point touché parce que je sais ce qu'il y a à faire; Hugues n'était pas si difficile que ces messieurs. A leur départ, j'ai soulagé mon cœur par une bordée d'imprécations à la médiocrité, et puis, je suis rentré sous mon manteau... »

« Mon tableau acquiert une torsion, un mouvement énergique qu'il faut absolument compléter. Il y faut ce bon noir, cette heureuse saleté et ces membres comme je sais et comme peu en cherchent... »

« Que je voudrais être poète! Mais au moins produis avec ta peinture : Fais-la naïve et osée!...¹ »

1. Extrait inédit des *Agenda* et autres manuscrits d'Eugène Delacroix.

III.

PALETTE POUR LA MORT DE SARDANAPALE.

(1827)

Ce fut en peignant le *Sardanapale* que Delacroix fit le plus d'efforts pour arriver à l'éclat et à la variété de la couleur. Il aimait, dès lors, et il a toujours aimé la manière des maîtres décorateurs; et l'avantage de pouvoir user de toutes les couleurs le charmait. Aussi a-t-il toujours cherché tous les moyens d'allier à souhait la peinture en détrempe à la peinture à l'huile. Il regrettait encore, vers la fin de sa vie, de n'avoir pas encore réalisé ce moyen, à ses yeux infaillible, d'assurer en même temps à sa peinture les tons de la détrempe et du pastel.

C'était tenter presque l'impossible, car la peinture à l'huile rembrunit beaucoup cette blonde préparation à la détrempe. La combinaison des tons de la *Mort de Sardanapale* fut une des plus sérieuses combinaisons de couleurs de Delacroix. Son tableau une fois ébauché à la détrempe, le Maître fit une suite d'études partielles au pastel, d'après nature. Le pastel étant comme une autre détrempe pour la blondeur et la fraîcheur de la coloration, il se trouvait ainsi prémuni par ses pastels, et à mesure que le tableau avançait, contre les fâcheux changements que la peinture à l'huile pouvait faire subir à sa détrempe. Il se préoccupait beaucoup, ai-je déjà dit, des peintres décorateurs de théâtres, particulièrement de Cicéri; et la multiplicité des

tons du pastel l'habitua à la même variété de tons dans la peinture à l'huile.

Ces procédés, Delacroix les avait indiqués, non pas précisément d'après son grand tableau original, exposé au Salon de 1827, mais d'après une petite répétition, faite bien plus tard. Cette petite répétition, ainsi qu'une suite d'études à l'huile et de même dimension que les figures du tableau primitif de *Sardanapale*, Delacroix les avait faites pour lui-même, avant de les céder en 1847, à M. Wilson. Ce tableau, son enfant malheureux et gâté, qui lui a donné tant de difficultés et de tourments, causé tant d'injures et rapporté si peu d'argent, M. Delacroix ne put se résoudre à s'en séparer qu'après en avoir gardé tous les éléments possibles et bien laborieux de souvenir¹. Il croyait l'avoir peint dans les meilleures conditions imaginables de conservation; mais l'action des couleurs à l'huile sur l'ébauche en détrempe et l'humidité du lieu où M. Wilson l'avait placé dans son château de la Brie, le détériorèrent gravement. Outre ses innombrables craquelures, il avait deux coutures, pourries par endroits, à une largeur de quatre centimètres, coupant ainsi en deux la tête du cheval qui renifle et tire au renard au pied du bûcher, le nègre qui l'immole, la main de l'autre esclave qui se poignarde et les deux femmes du premier plan: l'une, aussi poignardée par un esclave, et l'autre qui va l'être.

1. Voir pour l'historique de ce tableau, d'orangeuse mémoire: *Eugène Delacroix, sa Vie et ses OEuvres*, auteur anonyme (M. A. Piron), p. 67, et, pour le *Massacre de Scio*, les pages 68-73.

Voir aussi l'Introduction du Catalogue de la vente Wilson, 21 mars 1873, par Théophile Silvestre.

L'effet du dessous, l'état des glacis et les repeints rendaient ce tableau pitoyable; et, chose à remarquer, le *vert de Chelles*, employé pour trois draperies et mis en frottis sur un ton *bleu de Prusse* et *blanc*, restait presque intact, n'ayant seulement qu'un peu noirci. Ce fut encore à moi qu'incomba la tâche de cette difficile et scabreuse restauration. Le Maître vint me voir souvent à l'œuvre pour me faire ses remarques et ses recommandations.

IV.

DEUX PALETTES POUR DIVERS TABLEAUX.

DE 1829 A 1835

Reproduites par la Planche E.

L'insuccès violent du *Sardanapale* en 1827, suivi pour le Maître d'une douzaine d'années de mise à l'index, ne l'empêcha pas de faire, presque coup sur coup, outre ses beaux tableaux d'Afrique, la *Bataille de Nancy*, la *Barricade*, le *Navfrage de Don Juan*, le *Prisonnier de Chillon*, la *Mort de l'Évêque de Liège*¹, *Hamlet* et les *Fossoyeurs*. Voyez ici, dans la planche chromolithographique A, les échantillons de palette, faits et notés par Delacroix de 1829 à 1835. Ce sont les seuls renseignements certains que nous ayons sur ses combinaisons, durant cette période.

1. « Dans la pensée de Delacroix, *l'Évêque de Liège* devait être vu à la lumière, éclairé par un réflecteur, » dit M. Frédéric Villot, le mieux renseigné des contemporains sur les moyens d'exécution de Delacroix, à toutes les époques de sa vie.

Th. S.



PALETTES DE DELACROIX.

COULEURS PRIMITIVES.

1. Blanc. — 2. Jaune de Naples. — 3. Ocre jaune. — 4. Jaune Mars.
 5. Ocre de ru. — 6. Laque jaune. — 7. Rouge de Venise. — 8. Brun rouge.
 9. Terre de Sienna brûlée. — 10. Terre de Cassel. — 11. Bleu de Prusse.
 12. Noir de pêche. — 13. Terre de Sienna naturelle. — 14. Terre d'ombre nat^{elle}.
 15. Brun Van Dyck. — 16. Jaune indien. — 17. Outremer. — 18. Brun Mars.
 19. Laque rouge.

COULEURS PRIMITIVES.

1. Garance. — 2. Blanc. — 3. Jaune de Naples. — 4. Ocre jaune. — 5. Jaune Mars.
 6. Ocre de ru. — 7. Terre de Sienna naturelle. — 8. Rouge de Venise.
 9. Brun rouge. — 10. Sienna brûlée. — 11. Terre de Cassel. — 12. Noir
 de pêche. — 13. Terre d'ombre. — 14. Bleu de Prusse. — 15. Brun Mars.
 16. Jaune indien. — 17. Laque rouge. — 18. Outremer. — 19. Cobalt. — 20. Vert
 émeraude. — 21. Laque brûlée.

Imp. Lemercier & C^o Paris.

V.

PALETTE POUR LES PEINTURES DU SALON DU ROI
AU PALAIS BOURBON.

(1837-1838)

Delacroix mêla de la cire vierge à ses couleurs à l'huile pour obtenir ainsi ce ton général mat, approximant l'effet de la détrempe, et grand préservatif de l'humidité particulière aux monuments.

Soit dit ici sans anticipation, on retrouve dans presque toutes les autres peintures décoratives du Maître ce mélange de la cire vierge aux couleurs. Ce procédé le mena, sur la fin de sa carrière, à la combinaison d'une palette ayant pour but ce qu'il appelait « la localité des peintres décorateurs ». Trouver ce ton local fut son grand souci. De là ses indications d'une foule de demi-teintes, n'attendant chacune que sa lumière et son ombre; de là aussi tous les objets s'enlevant en brun, et ce contour large de deux centimètres pour lier les parties.

Ces peintures du Salon du Roi, si différentes de tout ce que Delacroix avait fait jusque-là, nous font vivement reconnaître sa proche parenté de génie avec Paul Véronèse. Il arriva maintes fois au Maître de dire : « Je crois que notre ami Véronèse ne serait pas trop mécontent de ce morceau-ci, et peut-être encore de ce morceau-là. »

Jusqu'à la *Médée* (1838), l'influence de la cire vierge, mêlée à l'huile, ne se fait guère sentir dans aucune des

peintures de Delacroix; mais, dans la *Bataille de Taillebourg* (1839), dans la *Justice de Trajan* (1840), surtout dans l'*Entrée des Croisés à Constantinople* (1841), l'harmonie de sa palette est de plus en plus fraîche et blonde. Au lieu de l'effet d'un vernis visqueux, où l'essence de térébenthine est trop sensible, on voit partout le plus beau ton local et le plus magique effet de plein air.

Les laques-Robert lui fournirent des tons de chair, qu'il rendait autrefois par des bruns-rouges. Il fut aidé, pour les architectures des *Croisés à Constantinople*, par M. Boulanger, élève de Cicéri; et il appliqua même, dès lors, aux figures tels moyens dont le décorateur se servait pour les ornements et les accessoires¹.

1. Exemple des préoccupations décoratives de Delacroix, quand il allait au théâtre :

« Vu les *Puritains*... Le clair de lune de la fin est magnifique comme tous ceux que fait le décorateur, au théâtre. Ce sont des teintes très-simples, je pense, de noir, de bleu et peut-être de terre d'ombre, seulement bien entendues de plans... La terrasse qui figure le dessus des remparts, ton très-simple avec rehauts très-vifs de blanc figurant les intervalles du mortier dans les pierres. La détrempe prête admirablement à cette simplicité d'effet, les teintes ne se mêlant pas comme dans l'huile. Sur le ciel très-simplement peint, il y a plusieurs tours ou bâtiments crénelés, se détachant les uns sur les autres par la seule intensité du ton, les reflets bien marqués; et il suffit de quelques touches de blanc, à peine modifié, pour les clairs. »

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

VI.

PALETTE POUR LES PEINTURES
DE LA BIBLIOTHÈQUE DU LUXEMBOURG.

(1845)

Pour la décoration de cette Bibliothèque, Delacroix se servait de la palette, dite « de Van Dyck », dont M^{me} la baronne de Meyendorff lui avait donné la recette, et qui consistait à mêler du blanc à ces neuf couleurs usitées du Maître flamand :

1. *Jaune de Naples*. — 2. *Ocre jaune*. — 3. *Vermillon*.
- 4. *Outremer*. — 5. *Vert Titien*. — 6. *Terre de Sienne naturelle*. — 7. *Noir de Liège*. — 8. *Laque rouge*. —
9. *Brun Van Dyck*.

Mes premiers rapports avec M. Delacroix datent de 1845. Dès mon arrivée à Paris, je m'étais passionné pour sa peinture. Je me présentai chez lui, 58, rue Notre-Dame-de-Lorette, où il venait de s'installer. J'avais eu déjà l'honneur de le voir une première fois dans son précédent atelier, rue des Marais-Saint-Germain. Le surlendemain, il me fit travailler à deux de ses pendentifs de la Bibliothèque des députés : *Adam et Ève* et *Démosthène haranguant la mer*. Pour corriger mon travail, il se servit de ma propre palette, chargée à la Van Dyck.

VII.

PALETTE POUR LE PLAFOND D'APOLLON, AU LOUVRE.

(1849-51)

Reproduite par la planche B.

Delacroix fit, au Louvre, de grands efforts pour rivaliser dans son *Plafond d'Apollon* les belles sculptures exécutées, là même, sur les dessins de Le Brun. Après avoir travaillé six mois à son esquisse, le Maître me dit : « Je suis prêt; voilà ce qu'il faut reproduire en grand. » Pour me pénétrer de sa pensée, il me fit d'abord copier, calquer tous les dessins qu'il avait faits, puis étudier les moyens de réaliser en grande dimension l'équivalent (forme et couleur) de son esquisse même.

Le Maître me laissa commencer à peu près seul l'ébauche, après m'avoir encouragé et corrigé pour le dessin; mais des vellétés de peindre le prenaient déjà, par moments, et il le faisait avec ces trois tons : *blanc*, *terre d'ombre* et *momie*, qui lui suffisaient pour modeler; mais, presque aussitôt s'arrêtant, le Maître me disait :

« Il faut être patient; je vais vous laisser faire d'abord ce que Titien appelait *le lit de la couleur*. »

Dès que l'ébauche du *Plafond d'Apollon* fut faite, le Maître se mit à combiner sa palette avec une très-grande application, raisonnant à fond sur la propriété du moindre ton, sur l'impression à laquelle il répondait et sur l'effet qu'il en voulait tirer, selon son humeur et ses désirs. Il jugeait

tels tons particulièrement heureux pour les glacis transparents, tels autres pour les glacis opaques. Il ne trouva, par exemple, rien de mieux, pour rendre l'aspect cadavérique des hommes accrochés à la montagne, que la *terre verte naturelle* et la *terre verte brûlée*. Ces figures, avant d'être vêtues de draperies, étaient vraiment d'un effet michelangesque, mais prenant trop sur l'intérêt général du sujet. Il fallut les sacrifier.

Pour la femme dans l'eau, d'un très-bel aspect, nous employâmes la *terre de Cassel* et le *blanc*, dans l'ombre, et l'*ocre jaune* et le *blanc*, dans la lumière. Après avoir tout essayé en vain pour la *Minerve* drapée, il y eut à la modeler avec du *bleu de Prusse* et du *blanc*, à mettre comme lumières du *chrôme clair*, et à glacer le tout avec *laque* et *cobalt*, etc., etc.

Chaque partie du *Plafond d'Apollon*, — s'il n'était abusif d'insister sur les moyens pratiques de l'art, — aurait ici sa palette analytique et sa minutieuse histoire¹. Qu'il nous suffise, en somme, de rappeler quelques particularités :

Pour M. Delacroix, rien n'était assez intense et assez brillant. Son harmonie est le merveilleux mélange de tous les tons, tenus tous au plus clair des tons correspondants de l'arc-en-ciel. C'est la couleur de la nature, poussée à la magie poétique. Le Maître, irrité surtout qu'il était alors d'avoir

1. Voir, au reste, le Catalogue de la vente du cabinet de M. F. V. (Frédéric Villot), 11 février 1865. L'introduction, les notes et les commentaires de ce Catalogue sont d'excellents renseignements *de visu et de auditu*, pris au jour le jour, pendant trente-cinq ans, sur les divers procédés d'Eugène Delacroix et les diverses phases de son *exécution*.

été refusé comme candidat à l'Académie des Beaux-Arts, et en même temps enflammé par la belle et heureuse tournure que prenait son Plafond, disait :

« Allons! courage! il faut écraser les serpents!¹ »

VIII.

PALETTE POUR LE SALON DE LA PAIX

A L'HÔTEL DE VILLE.

(1853)

Reproduite par la planche C.

Le Plafond d'Apollon est peint à l'huile, sans mélange de cire vierge, et verni. Pour le Plafond de la Paix, la cire vierge fut reprise. Cette suite de travaux d'*Hercule vainqueur et pacificateur* (sujets des caissons et des dessus-de-porte), prêtant beaucoup à la convention, « soyons bien pénétrés disait le Maître, du caractère allégorique. Il faudrait peindre cela à la Véronèse : figures brunes sur fond clair ». Nous avons vu, en 1836-37, Delacroix obsédé par Véronèse, au Salon du Roi. Cette obsession de Véronèse le reprend au Salon de la Paix, en 1853, à seize ans de distance. Aussi la palette de Delacroix fut ici très-montée pour les chairs.

1. Aujourd'hui, la plupart de ceux qui lui contestaient sa gloire au début rendent pleine justice à ses dernières peintures monumentales, et, comme de raison, les plus compétents sont ceux qui, de meilleur cœur et de meilleure grâce, le proclament vainqueur de tous les obstacles, comme son Apollon sur le char fulgurant de l'Allégorie.

GEORGE SAND.

Lettre à M. Théophile Silvestre, 5 janvier 1853.

Il s'était épris d'un amour extrême pour les vigueurs. En faisant ces peintures du Salon de la Paix, pour être vues — le Salon tout illuminé ou par un jour très-lumineux — il manqua d'abord son effet : aussi fut-il obligé de revenir sur cette méprise, de repeindre bien des parties de son ouvrage, et de changer le fond des huit grandes figures de huit pieds chacune, qui occupent les huit caissons.

Delacroix fut tellement affecté d'un tel mécompte qu'il partit pour Champrosay, me laissant le soin de faire couvrir ses travaux d'étoffes tendues, jusqu'après une fête qui allait avoir lieu, ne voulant pas laisser ces peintures exposées en tel état à la Critique. Ces travaux furent repris après ladite fête; et, dès lors, le Maître, modifiant sur place sa palette, corrigea son effet. La planche chromolithographiée C ne représente que la palette employée, dès le début de l'ouvrage. Ces peintures décoratives de l'Hôtel de ville ayant été brûlées par la Commune, je n'en ai pu reproduire que la palette primitivement essayée.

IX.

PALETTE POUR LES PEINTURES DE LA CHAPELLE DES SS.-ANGES

A SAINT-SULPICE.

(1855-1861)

Reproduite par la planche D.

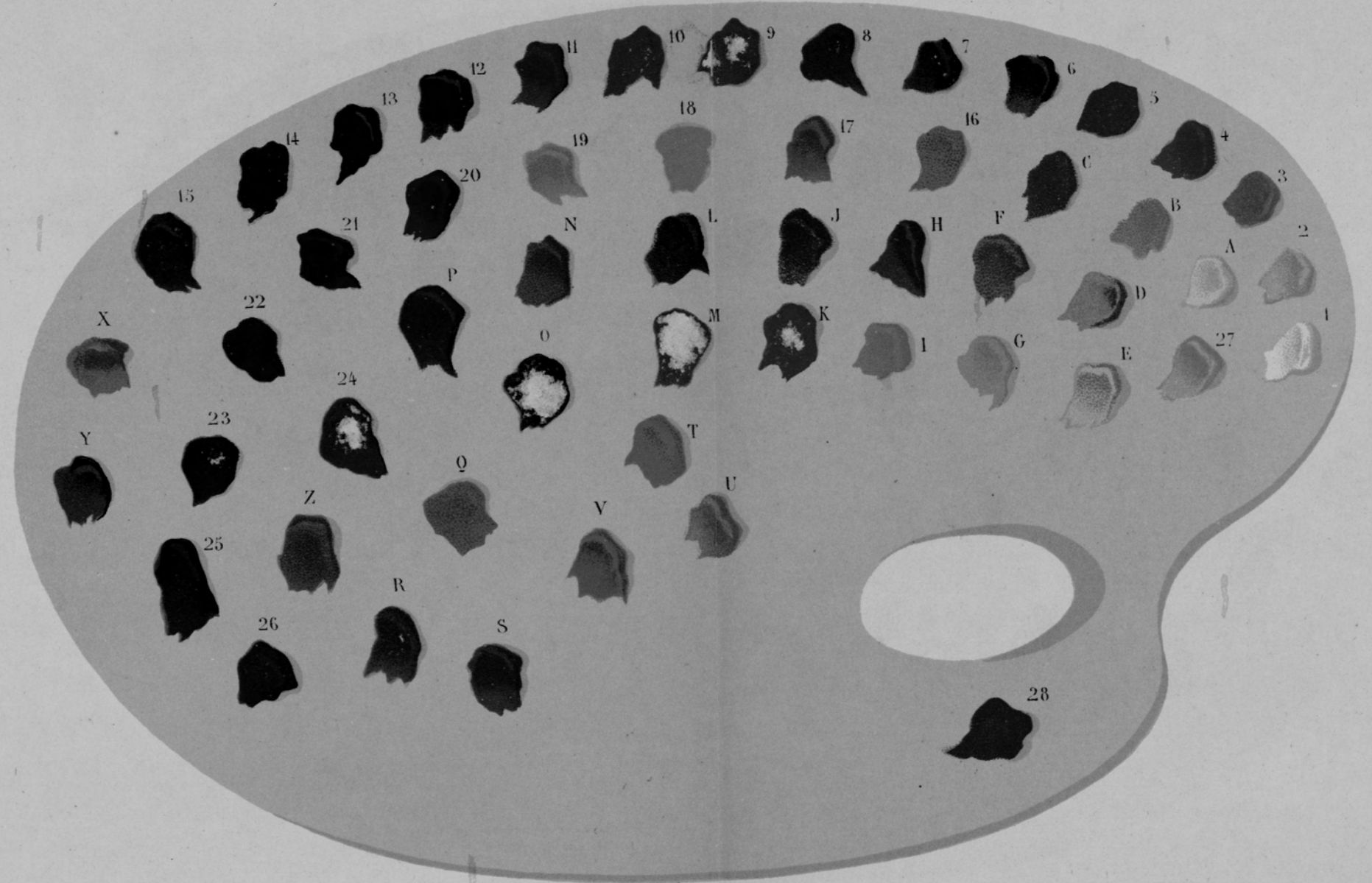
La crainte d'un effet d'ensemble trop sombre pour la Chapelle des Saints-Anges, comme il était arrivé au Salon de la Paix, fit prendre cette fois au Maître d'extrêmes pré-

cautions : une palette fut par lui très-soigneusement combinée et resta la même, du commencement à la fin de l'exécution de l'ouvrage; c'est-à-dire telle que vous la voyez ici, reproduite par la planche chromolithographique D.

Cette palette pour l'*Héliodore chassé du Temple* et la *Lutte de Jacob avec l'Ange* est la dernière de Delacroix; elle lui a servi jusqu'à sa mort. On la reconnaît dans ses grandes esquisses *Les Quatre Saisons*, restées des ébauches, et dans la *Surprise du camp des Turcs par Botzaris*.

Dans la combinaison de cette dernière palette, Delacroix avait pour but de tirer du mélange des couleurs voisines des tons neutres sur lesquels les couleurs les plus vives viennent s'harmonier. Il faisait toujours contraster sa lumière et son ombre, sa demi-teinte et son reflet. Exemple : ombre violette; clair jaune; ton local rouge, demi-teinte bleu-grise; se guidant sur le ton local, placé entre la demi-teinte et le clair; ton local qui, s'il n'était juste, désaccorderait tout le reste. Ainsi faisait Paul Véronèse, ne donnant aux objets que fort peu de leur couleur réelle. La lumière, la demi-teinte, l'ombre et le reflet modifient presque toutes choses. Et il faut être subtil. « Ah! disait le Maître, cela valait bien la peine d'être cherché! »

P. ANDRIEU.



PALETTES DE DELACROIX.

Imp. Lemercier & C^{ie} Paris.

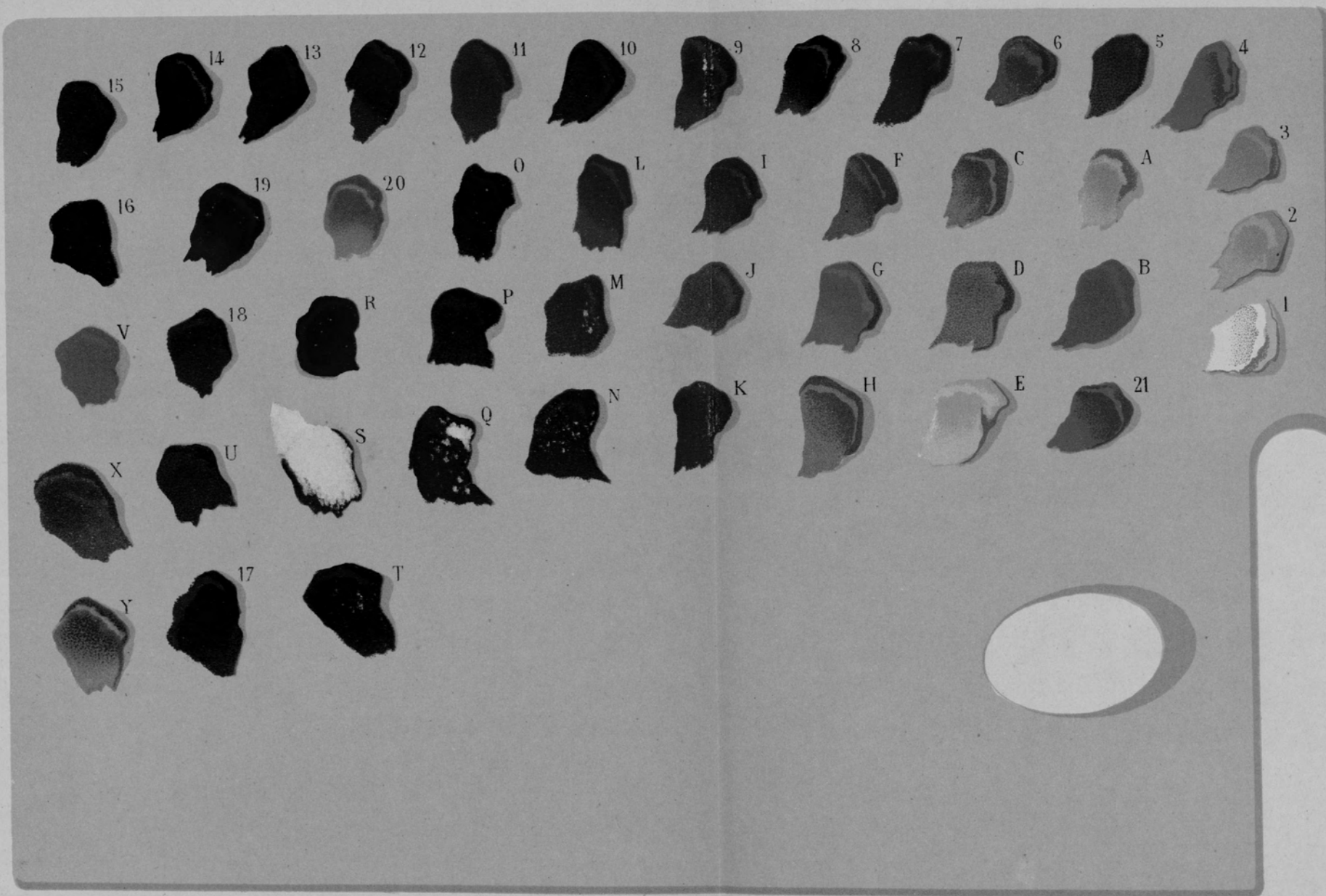
COULEURS PRIMITIVES.

1. Blanc. 2. Jaune de Naples. 3. Ocre jaune. 4. Vermillon. 5. Rouge de Venise. 6. Cobalt. 7. Vert émeraude. 8. Terre verte. 9. Terre verte brûlée. 10. Terre de Sienna naturelle. 11. Terre de Sienna brûlée. 12. Terre de Cassel. 13. Noir d'Ivoire. 14. Bleu de Prusse. 15. Momie. 16. Cadmium. 17. Jaune indien. 18. Jaune de chrome clair. 19. Laque jaune de Gaude. 20. Laque rouge. 21. Brun de Florence. 22. Laque brûlée. 23. Laque jaune de Rome. 24. Terre d'ombre naturelle. 25. Cendre d'Outremer. 26. Terre d'ombre brûlée. 27. Jaune d'Antimoine. 28. Jaune Mars.

COULEURS COMPOSÉES.

A. Jaune de Naples et Blanc. B. Ocre jaune et Blanc. C. Brun Rouge et Blanc. D. Cobalt, Laque rouge, Vermillon et Blanc. E. Terre de Cassel et Blanc. F. Cadmium, Vermillon et Blanc. G. Bleu de Prusse et Blanc. H. Vert émeraude, Terre verte et Blanc. I. Laque, Vermillon et Blanc. J. Laque rouge, Cobalt, Vermillon et Blanc. K. Vermillon, Laque jaune et Cadmium. L. Bleu de Prusse, Laque rouge et Blanc. M. Cadmium et Terre verte. N. Ocre jaune, Terre verte et Vermillon.

O. Terre d'ombre naturelle, Bleu de Prusse et Blanc. P. Sienna naturelle, Sienna brûlée et Brun rouge. Q. Vermillon, Cadmium et Blanc. R. Vert émeraude, Terre verte et Blanc. S. Laque Vermillon, Cobalt, Bleu de Prusse et Blanc. T. Cadmium clair, Vermillon et Blanc. U. Laque, Cobalt, Vermillon et Blanc. V. Vert émeraude et Blanc. X. Terre de Cassel et Blanc. Y. Noir de pêche et Blanc. Z. Ombre naturelle et Blanc.



PALETTES DE DELACROIX.

Imp. Lemercier & C^{ie} Paris.

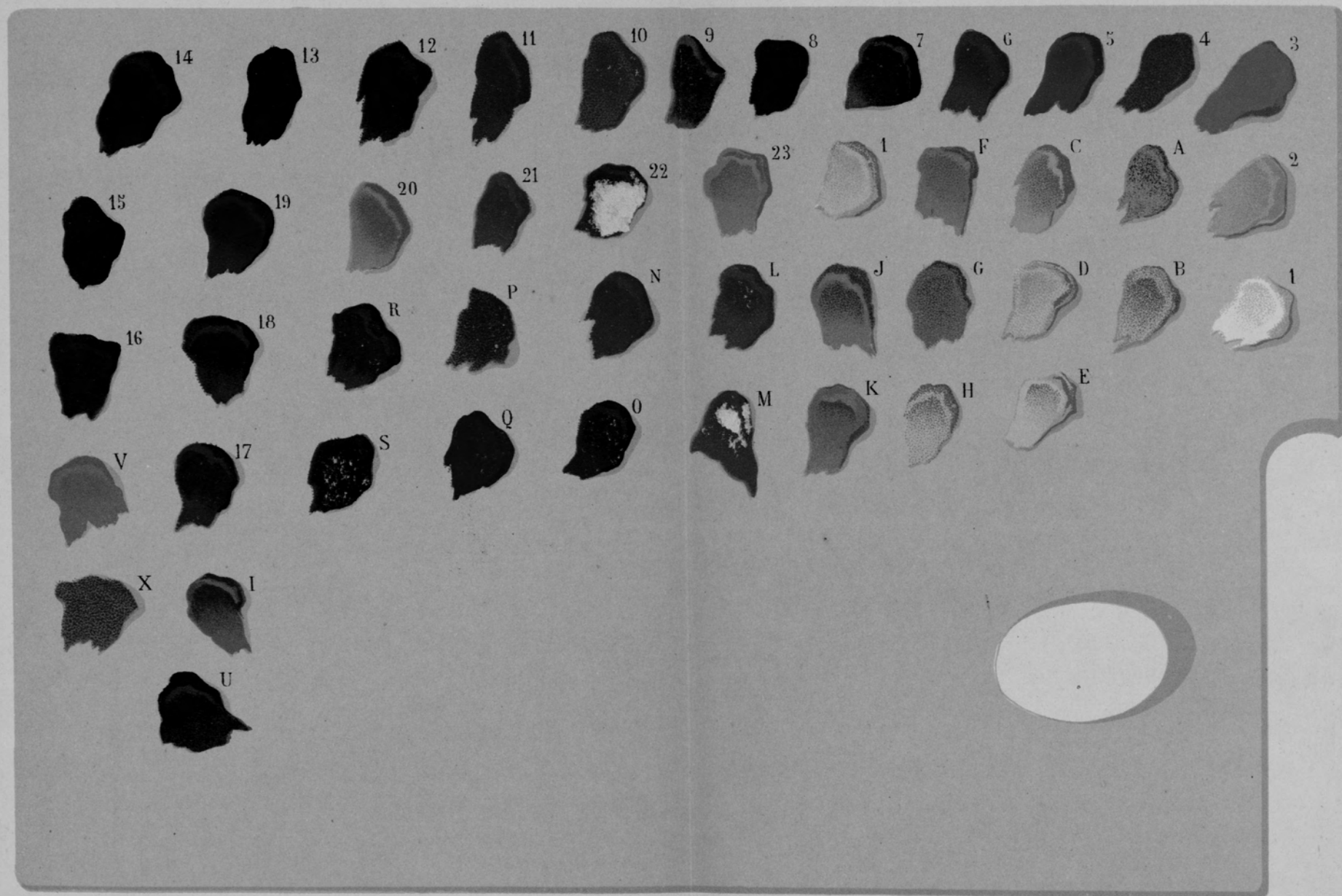
COULEURS PRIMITIVES.

1. Blanc. — 2. Jaune de Naples. — 3. Jaune de zinc.
 4. Ocre jaune. — 5. Ocre de Ru. — 6. Vermillon. — 7. Rouge de Venise. — 8. Cobalt. — 9. Vert émeraude. — 10. Laque brûlée.
 11. Sienne naturelle. — 12. Sienne brûlée. — 13. Terre de Cassel
 14. Noir de Pêche. — 15. Terre d'ombre naturelle. — 16. Bleu de Prusse.
 17. Momie. — 18. Brun de Florence. — 19. Laque rouge de Rome. — 20. Laque jaune de Gaude. — 21. Jaune indien.

COULEURS COMPOSÉES.

A. Terre de Cassel et Blanc. — B. Terre d'ombre naturelle et Blanc. — C. Cobalt Laque rouge et Blanc. — D. Cadmium et Blanc
 E. Jaune de Naples et Blanc. — F. Vermillon et Blanc. — G. Bleu de Prusse ombre naturelle Blanc. — H. Laque rouge et Blanc
 I. Jaune de zinc Vert émeraude. — J. Ocre jaune et Blanc
 K. Ocre de ru Vermillon. — L. Cadmium, Vermillon, Laque, Jaune de Gaude. — M. Rouge de Venise et Blanc.

N. Brun de Florence et Blanc. — O. Bleu de Prusse Laque rouge, Blanc. — P. Noir de Pêche et Blanc. — Q. Sienne naturelle Sienne brûlée. — R. Vermillon Laque rouge
 S. Sienne naturelle Vert émeraude. — T. Ombre naturelle Bleu de Prusse Blanc. — U. Terre de Cassel Blanc
 V. Momie Blanc. — X. Bleu de Prusse Blanc. — Y. Bleu de Prusse et Blanc.



PALETTES DE DELACROIX.

Imp. Lemerrier & Co Paris.

COULEURS PRIMITIVES.

1 Blanc. 2. Jaune de Naples. 3. Ocre jaune. 4. Ocre de ru.
5. Vermillon. 6. Brun rouge. 7. Cobalt. 8. Laque brûlée.
9. Vert émeraude. 10. Sienna naturelle. 11. Sienna brûlée.
12. Terre de Cassel. 13. Noir d'ivoire. 14. Terre d'ombre naturelle.
15. Bleu de Prusse. 16. Terre d'ombre brûlée. 17. Momie
18. Laque brun foncé. 19. Laque rouge. 20. Laque jaune de
Gaude. 21. Cadmium. 22. Terre verte. 23. Jaune de zinc.

COULEURS COMPOSEES.

A. Laque rouge et Blanc. B. Cadmium et Blanc. C. Bleu
de Prusse et Blanc. D. Laque jaune de Gaude et Blanc. E. Jaune
de Naples et Blanc. F. Vermillon et Blanc. G. Ocre jaune et
Blanc. H. Laque brûlée et Blanc. I. Momie et Blanc. J. Brun
rouge et Blanc. K. Vert émeraude et Blanc. L. Vermillon
Cadmium et Blanc. M. Vermillon Cadmium Laque
jaune de Gaude. N. Cobalt Vermillon et Blanc.

O. Laque rouge Bleu de Prusse et Blanc. P. Sienna
naturelle et Vert émeraude. Q. Laque rouge Vermillon
R. Sienna naturelle Sienna brûlée Brun rouge
S. Bleu de Prusse, Terre d'ombre naturelle et
Blanc. T. Terre de Cassel et Blanc. U. Noir d'ivoire
et Blanc. V. Terre d'ombre naturelle et Blanc. X. Terre
d'ombre et Terre brûlée.

OPINIONS INÉDITES

D'EUGÈNE DELACROIX

SUR

LA PEINTURE, LES PEINTRES, ETC.¹

Il y a cinquante-quatre ans que Delacroix est livré à la discussion : pour les uns, ce grand artiste a été une idole ; pour les autres, un phénomène désastreux dans la tradition de l'art. Il sera toujours adoré et brûlé par ce fier Sicambre que tout bon Français porte en soi.

« Il ne nous reste sur les grands maîtres, écrivait-il, que peu de documents auxquels l'histoire puisse se fier... Leurs ouvrages n'ont pas été mieux jugés que leur personne n'a été connue²...

« C'est une espèce de profanation dont les modernes ne se sont pas assez garantis, quand ils se sont mis à faire agir et parler des hommes célèbres qu'ils ont voulu faire con-

1. Extraites des *Agenda* et autres manuscrits d'Eugène Delacroix.

TH. S.

2. *R. vue de Paris*, Étude sur Raphaël, 1830.

naître par des écrits : il est audacieux de prêter des idées et des sentiments à ceux qui ont surtout vécu par leurs sentiments et leurs idées¹. »

Cette sollicitude ou cette susceptibilité pour les grands maîtres, Eugène Delacroix la ressentait surtout pour lui-même avec toutes les trépidations de sa nerveuse et fiévreuse personnalité ; et, quand il nous explique les génies d'autrefois, il plaide pour son propre génie. C'est bien à lui plutôt qu'à eux qu'on a eu l'audace de prêter « des idées et des sentiments ».

Aussi a-t-il beaucoup souffert des critiques contemporains, qui, depuis 1822, date de son Dante et Virgile, jusqu'en 1863, année de sa mort, n'ont cessé d'écrire pour et contre lui.

De cet amoncellement de papier imprimé, nous voulions tirer un DELACROIX D'APRÈS SES CONTEMPORAINS ; mais les proportions de ce Catalogue ne le permettaient pas.

Pourtant les littérateurs et les critiques spéciaux (ceux qui l'ont attaqué et ceux qui l'ont défendu), ayant tous contribué à sa renommée par la discussion, méritaient d'être écoutés et confrontés.

Nous n'en citons que les noms, mais sans en oublier les jugements² :

En rappelant ici tant de critiques si divers, même

1. *Revue des Deux Mondes*, Étude sur P.-P. Prudhon, 1846.

2. Thiers, Stendhal, Henri Heine, Alfred de Musset, P. Mérimée, George Sand, Alexandre Dumas, Jules Janin, Louis Vitet, Gustave Planche, Charles Lenormant, Et.-J. Delécluze, Sainte-Beuve, Nestor Roqueplan, Charles Blanc, Ph. de Chennevières, Jules Buisson, Ernest Chesneau, Paul Mantz, Ph. Burty, A. Dauzats, A. Darcel, Henri Delaborde, Charles Clément, Edmond About, H. Taine, comte de

si opposés, il nous semble donner rendez-vous à toutes les opinions esthétiques dans cette Galerie, et leur en faire les honneurs avec autant de respect que d'indépendance.

Mais Eugène Delacroix ayant de son côté beaucoup écrit sur ses propres ouvrages et sur sa propre personne, dès sa jeunesse combattue et dans son âge mûr glorifié, un DELACROIX SUIVANT LUI-MÊME valait mieux qu'un DELACROIX D'APRÈS LES AUTRES, et nous tentait davantage : Lui, si jaloux de son originalité, craignant si fort les méprises et les injustices de l'opinion au jour le jour, ne pouvait être mieux raconté que par sa plume, pourtant si loin de valoir son pinceau !

Quand Eugène Delacroix prit cette plume et s'en fit une arme offensive et défensive contre tous ceux qui, selon lui, « ne sont pas plus capables de juger les modernes que les anciens », il dut se dire, en souvenir des injustes attaques de tant d'écrivains :

« Quelle revanche de ma jeunesse méconnue ! et quelle justification de toute ma vie militante de peintre ! »

Malgré tout, il nous a fallu renoncer aussi, faute de place, à ce DELACROIX SUIVANT LUI-MÊME.

Nous nous bornons à citer les opinions et les pensées suivantes d'Eugène Delacroix sur la Peinture, les pein-

Viel-Castel, Jeanron, Alexandre Decamps, G. Laviron, Ph. Haussard, A. Karr, Gavarni, T. Thoré, P.-J. Proudhon, T. Couture, Ad. Moreau, Henry de la Madelène, de La Fizelière, L. Birès, Geogheghan, Henri Rochefort, Frédéric Villot, Lady Eglé Charlemont, Théophile Gautier, Paul de Saint-Victor, F. Sabatier-Unger, Henri du Cleuziou, Charles Baudelaire, Ad. Moreau, A. Piron, baron Rivet, Théophile Silvestre, etc., etc.

tres, etc., extraites des *Agenda*, *albums*, *calepins* et autres manuscrits du Maître, par notre ami et collaborateur Théophile Silvestre¹.

ALFRED BRUYAS.

L'ART :

C'est la raison elle-même, armée par le génie; mais suivant une marche nécessaire, et contenue par des lois supérieures.

1. A la mort d'Eugène Delacroix, me trouvant dans la maison mortuaire, en présence de M. A. Piron, son légataire universel et son exécuteur testamentaire, je lui révélai l'existence des *Agenda* et autres manuscrits du Peintre, commencés en 1822 et continués au jour le jour et à bâtons rompus. J'affirmai à M. A. Piron que j'avais eu entre les mains l'ensemble de ces *Agenda* ou *Mémoires* dès 1853, et que j'en avais fait des extraits, avec l'autorisation et sous les yeux de l'auteur.

M. A. Piron interpella aussitôt Jenny Le Guillou, la gouvernante ou la femme de charge de Delacroix, qui avait sur son maître une excessive influence.

Jenny nous dit que l'artiste, quelques jours avant de mourir, avait détruit les papiers en question, — elle-même l'aidant. Je crus absolument à cette déclaration, entrecoupée de pleurs et de sanglots; et, dans une plaquette intitulée *Eugène Delacroix, documents nouveaux*, in-18 (Michel Lévy, 1864), page 62, j'écrivis :

« Delacroix avait fait brûler, tisonnant le feu lui-même, seize ou dix-huit *Agenda*, où il écrivait année par année, au jour le jour et à bâtons rompus, ses pensées sur l'art, la vie et les vieux maîtres; sur ses contemporains les plus marquants à divers titres, et dont nous avons fait des extraits sous ses yeux en 1853. Jenny Le Guillou déclare l'avoir supplié de ne pas détruire ces précieux souvenirs. »

— SI JE M'EN TIRE, répondait-il, J'AI ASSEZ DE MÉMOIRE

LA QUESTION DU BEAU

Se réduit à peu près à ceci : « Qu'aimez-vous mieux d'un lion ou d'un tigre ? »

C'est l'idée morale des choses qui nous effraye : un serpent nous fait horreur dans la nature; dans l'art il peut nous charmer, ainsi que tous les animaux en pierre que nous ont

POUR RETROUVER TOUT CE QUE J'AVAIS LA; — et il allait toujours, dit-elle, et moi aussi, brûlant et déchirant tout, hormis quelques morceaux qu'il avait recopiés et que j'ai remis à M. Rivet. » (Baron Charles Rivet, l'ami de M. Thiers et le promoteur du pacte de Bordeaux.)

Peu après l'apparition de mon petit livre, il me fut assuré, à mon extrême étonnement, qu'on m'avait trompé et que les *Agenda* ou *Mémoires* de Delacroix avaient été conservés et tenus cachés par Jenny Le Guillou elle-même, d'abord dans le bûcher de la maison du peintre, 6, rue Furstenberg, ensuite dans la chambre de Julie Colin, autre servante de Delacroix. Je me récriai : on précisa.

Depuis lors, j'ai su, à plusieurs reprises et positivement, que Jenny Le Guillou avait apporté et confié ces *Agenda* et autres cahiers manuscrits à M. Constant Dutilleux, peintre et ami de son maître, 15, rue de Rennes, pour qu'il les expurgât de quelques détails juvéniles et de quelques indiscretions ultérieures, enfin pour qu'il les mît en ordre et en état d'être publiés; tâche extrêmement difficile et délicate à cause des lacunes, à cause des répétitions, enfin vu les passages informes et presque impossibles à compléter sous peine de les fausser.

M. Constant Dutilleux étant mort en 1865, Jenny Le Guillou reçut, à Douai, de M^{me} veuve Dutilleux les *Agenda* et autres manuscrits de Delacroix déposés, à Paris, entre les mains de son mari.

Jenny Le Guillou mourut à Paris, 18, rue Mabillon, le 13 no-

laissés les Égyptiens... Si le tigre était plus beau à représenter que l'Esquimau, l'Esquimau serait plus beau que le cheval, qui a moins d'intelligence que l'Esquimau, même dans la chaîne des êtres. Tout est si bien né dans la nature ! et notre orgueil est extrême.

vembre 1869, quatre ans après MM. C. Dutilleux et A. Piron, sans avoir rendu les manuscrits de son maître à son héritier, et même, croyons-nous, sans lui en avoir avoué l'existence. Pourtant une partie de ces papiers est revenue tout récemment (par quel chemin ?) à l'un des héritiers de M. A. Piron et le reste à un parent de Delacroix.

Où sont-ils maintenant, ces *Mémoires* d'Eugène Delacroix, et qu'en veut-on faire ?

En attendant leur publication, déjà tardive et qui pourrait faire craindre une disparition sans retour, les admirateurs du génie et de la personnalité du Maître ont encore la ressource de consulter le livre anonyme de M. A. Piron : *Eugène Delacroix, sa Vie et ses Oeuvres*, in-8°, Paris, imprimerie de Jules Claye, 1865.

Ce volume de 544 pages, tiré à 500 exemplaires, n'a pas été mis dans le commerce (pourquoi donc ?). Il contient, avec les écrits déjà publiés par Delacroix dans les journaux, les revues, etc., 241 pages inédites, extraites avec plus ou moins d'intelligence et d'exactitude par M. A. Piron d'une série à part de cahiers, de carnets, de lettres et autres feuilles volantes, qu'il avait pu trouver dans l'héritage du peintre, son ami et donateur.

Nous avons au reste dit en détail, à la page 300 de ce Catalogue, ce que contient le livre de M. A. Piron. Ne pas manquer d'y lire pages 20, 21, 22 et 23 le rôle étonnant, sinon exagéré, de Jenny Le Guillou, cette gouvernante bretonne, sortie de Brest ou des environs.

THÉOPHILE SILVESTRE.

CETTE FAMEUSE BEAUTÉ

Est, au dire de tout le monde, le but des arts : si c'est l'unique but, que deviennent les gens comme Rubens, Rembrandt et généralement toutes les natures du Nord, qui préfèrent d'autres qualités ?

Demandez la pureté, la beauté, à Puget, adieu sa verve!...

LE LAID,

Le laid souverain, ce sont nos conventions et nos arrangements mesquins de la grande et sublime Nature. Le laid, ce sont nos têtes embellies, nos plis embellis, l'art et la nature corrigés par le goût passager de quelques nains, qui donnent sur les doigts aux anciens, au moyen âge, à la nature enfin.

LE NATUREL ET L'IDÉAL.

Nos maîtres, pour donner de l'idéal à une tête d'Égyptien, la rapprochent du profil de l'Antinoüs. Ils disent : « Nous avons fait notre possible ; mais si ce n'est pas plus beau encore, grâce à notre correction, il faut s'en prendre à cette nature baroque, à ce nez épaté, à ces lèvres épaisses, qui sont des choses intolérables à voir. »

Les têtes de Girodet sont un exemple divertissant de ce principe : ces diables de nez crochus, de nez retroussés, etc., que fabrique la Nature, le mettent au désespoir.

LA PEINTURE

Est le métier le plus long et le plus difficile : Il lui faut l'érudition comme aux compositeurs ; mais il lui faut aussi l'exécution comme aux violons.

LES PEINTRES.

Je vois dans les peintres des prosateurs et des poètes¹. La rime, les entraves, le tour indispensable aux vers, et qui leur donnent tant de vigueur, est l'analogue de la symétrie cachée, du balancement en même temps savant et inspiré qui règle les rencontres ou l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleur, etc.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Boucher et Vanloo sont les hommes sur lesquels elle a les yeux pour suivre leurs traces. Mais il y avait chez ces hommes un véritable savoir, mêlé à leur mauvais goût.

Une niaise adresse de la main est aujourd'hui le but suprême.

TABLEAUX MODERNES.

Ce qui attriste dans toutes ces malheureuses toiles modernes, c'est l'absence absolue de caractère. On voit dans chacune celui qu'on a voulu se donner ; mais rien ne porte un cachet.

LABEUR.

Sorti d'un travail, impossible de s'y remettre. Il y a une croûte à rompre pour s'y remettre de cœur, quelque chose comme un terrain rebelle qui repousse le soc et la houe. Mais, après un peu d'obstination, cette rigueur s'évanouit. Tout à coup il est prodigue de fleurs et de fruits. On ne peut suffire à les cueillir.

LES HOMMES DE GÉNIE.

Ce qui fait les hommes de génie ce ne sont pas les idées neuves ; c'est cette idée qui les possède : que ce qui a été dit ne l'a pas été encore assez.

NOUVEAUTÉ, ORIGINALITÉ.

Il y a toujours du neuf.

Montre-le-leur dans ce qu'ils ont méconnu !

« Quoi ! vous êtes original, dites-vous, et cependant votre verve s'allume à la lecture de Byron ou de Dante, etc., etc. Cette fièvre, vous la prenez pour le besoin de produire ; ce n'est plutôt qu'un besoin d'imiter.

— Eh bien ! c'est qu'on n'a pas encore dit la centième partie de ce qu'il y a à dire. »

TEMPÉRAMENTS DÉBILES.

Les hommes en qui le génie se trouvait uni à une grande faiblesse de constitution ont senti de bonne heure qu'ils ne pouvaient mener de front l'étude et la vie agitée et voluptueuse, comme le commun des hommes. La modération dont ils ont été conduits à user pour se conserver a été pour eux l'équivalent de la santé, et a même fini, chez plusieurs, par faire triompher le tempérament débile, sans parler du charme de l'étude, qui offre des compensations.

FACILITÉ D'EXÉCUTION.

Pourquoi l'extrême facilité, la hardiesse de touche, ne me choque pas dans Rubens et qu'elle n'est que de la pratique haïssable dans les Vanloo, j'entends ceux de ce temps-ci comme ceux de l'autre.

Au fond, je sens bien que cette facilité dans le grand maître n'est pas la qualité principale, qu'elle n'est que le moyen et non le but; ce qui est le contraire dans le médiocre.

LICENCES PITTORESQUES.

Chaque maître leur doit souvent les effets les plus sublimes : l'inachevé de Rembrandt, l'outré de Rubens. Les

médiocres ne peuvent oser de la sorte : ils ne sont jamais hors d'eux-mêmes. La méthode ne peut tout régler : elle conduit tout le monde jusqu'à un certain point.

DU MODÈLE.

L'influence du modèle rabaisse le peintre : une personne sotte vous assotit. L'homme d'imagination, dans son travail pour élever le modèle jusqu'à l'idéal qu'il a conçu, fait aussi, malgré lui, des pas vers la vulgarité qui le presse et qu'il a sous l'œil.

DE L'ÉBAUCHE.

Un des grands avantages de l'ébauche par le ton et l'effet, sans s'inquiéter des détails, c'est qu'on est forcément amené à ne mettre que ceux qui sont absolument nécessaires. Le tableau étant arrivé par l'ébauche à un état satisfaisant pour l'aspect, comme lignes, couleurs et effet, si on continue à y travailler, on perd la simplicité première; et l'œil s'accoutume aux détails, qui s'introduisent de proche en proche dans chacune des figures et dans toutes en même temps.

CHANGEMENTS DE MANIÈRE.

L'homme recommence toujours tout, même dans sa propre vie. Il ne peut fixer aucun progrès. Comment un peuple en fixerait-il un dans la forme?

Pour ne parler que de l'artiste, sa manière change : il ne se rappelle plus, après quelque temps, les moyens qu'il a employés dans son exécution. Il y a plus : ceux qui ont systématisé leur manière au point de refaire toujours de même sont ordinairement et nécessairement les plus inférieurs et les plus froids.

DES CONTOURS.

La première et la plus importante chose en Peinture, ce sont les contours. Le reste serait extrêmement négligé que, s'ils y sont, la peinture est ferme et terminée. J'ai plus besoin qu'un autre de m'observer à ce sujet. Y songer continuellement et commencer toujours par là. Raphaël doit à cela son fini, et souvent aussi Géricault.

DES ACCESSOIRES.

Un très-petit accessoire peut détruire quelquefois l'effet d'un tableau. Les broussailles que je voulais mettre derrière le tigre de M. Roché ôtaient la simplicité et l'étendue des plaines du fond.

LE POÈTE ET LE PEINTRE :

Le poète se sauve par la succession des images, le peintre par leur simultanéité.

LE PEINTRE ET L'ÉCRIVAIN.

Quand j'ai fait un beau tableau, je n'ai pas écrit seulement une pensée... L'écrivain dit presque tout, pour être compris. Dans la Peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur...

Les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens et des peintres.

L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme parce qu'il paraît plus matériel¹.

LA RHÉTORIQUE

Se trouve partout : elle gâte les tableaux comme les livres.

Ce qui fait la différence entre les livres des gens de lettres et ceux des hommes qui écrivent seulement parce qu'ils ont quelque chose à dire, c'est que, chez ces derniers, la rhétorique est absente. Elle empoisonne, au contraire, les meilleures inspirations des premiers.

NAPOLÉON ET M. BELMONTET.

Je me suis senti un désir de peintures du siècle. La vie de Napoléon fourmille de motifs. J'ai lu des vers d'un M. Belmontet qui, pleins de pathos et de romantique, n'en ont que plus, peut-être, mis en jeu mon imagination.

1. Ceci n'est ni clair ni facile à éclaircir.

LE CŒUR HUMAIN

Est une vilaine porcherie. Ce n'est pas ma faute, mais qui ose répondre de soi ?

HONNÊTE ET FERME.

Si tôt qu'un homme est *éclair*, son premier devoir est d'être honnête et ferme. Il a beau s'étourdir, il y a quelque chose en lui de vertueux qui veut être obéi et satisfait.

LE SOT.

Une bête peut avoir son originalité ; un sot, jamais ; au contraire : un des attributs de la sottise est de s'élever toujours la première contre l'originalité, au nom de l'opinion reçue. C'étaient les sots qui dénigraient en 1827 le *Plafond d'Homère*, d'Ingres. Cette race est partout : dans le journal, à la tribune, dans les salons. C'est la plus aisée à peindre d'après nature ; et c'est toujours elle qui a jeté la pierre au talent.

RAPHAËL :

Admirable balancement des lignes...

Sans doute, c'est à cela qu'il doit sa plus grande beauté. Hardiesses, incorrections que lui fait faire le besoin d'obéir à son style et à l'habitude de sa main...

Le *Jugement de Paris*, de Raphaël, dans une épreuve

affreusement usée, m'apparaît sous un jour nouveau depuis que j'ai admiré son admirable entente des lignes... Cet intérêt mis à tout est aussi une qualité qui efface complètement tout ce qu'on voit, après. Il n'y faut pas même trop penser, de peur de jeter tout par les fenêtres.

MICHEL-ANGE.

Pense au grand Michel-Ange ; nourris-toi de ses grandes et sévères beautés !

TITIEN :

Gaucherie et magnificence...

Est-ce que l'espèce de froideur que j'ai toujours sentie pour le Titien ne viendrait pas de l'ignorance presque constante où il est relativement au charme des lignes?...

ALBERT DÜRER.

J'ai remarqué, en présence de son *Saint Hubert* et de son *Adam et Ève*, que le vrai peintre est celui qui connaît toute la nature. Ainsi les figures humaines n'ont pas chez lui plus de perfection que celles des animaux de toute sorte,

que les arbres, etc. Il fait tout au même degré, c'est-à-dire avec l'espèce de rendu que comporte l'avancement des arts, à son époque... Tout, chez lui, est à consulter.

LÉONARD DE VINCI.

Ce qui m'a le plus frappé dans ces autographes (Collection de M. T...) est un écrit de Léonard de Vinci, sur lequel il y a des croquis où il se rend compte du système antique de dessin par boules ¹. Il a tout découvert.

ANDRÉ DEL SARTO.

Cette peinture (*La Charité*) me touche plus que la *Sainte Famille* de Raphaël. On peut faire bien de beaucoup de façons : Que ces enfants sont nobles, élégants et forts, et la femme ! quelle tête et quelles mains ! Je voudrais avoir le temps de la copier. Ce serait un jalon pour me rappeler qu'en copiant la nature sous l'influence des maîtres, on doit avoir un style bien plus grand.

1. Ou dessin par *oves*. Système repris par Eugène Delacroix pour les interprétations des médailles et pierres gravées du cabinet de M. de Blacas. Système employé aussi par Gros et Géricault.

Voir sur le dessin de Delacroix : *Histoire des Artistes vivants*, pp. 49-57 et 64.

Voir aussi : *Eugène Delacroix, documents nouveaux*, pp. 35-43.

A. B.

PAUL VÉRONÈSE

Doit beaucoup de sa simplicité à l'absence des détails ; ce qui lui permet l'établissement du *ton local*, dès le commencement. La détrempe l'a forcé presque à cette simplicité. La simplicité dans les draperies en donne singulièrement à tout le reste. Le contour vigoureux qu'il fait à ses figures contribue à compléter l'effet de la simplicité de ses oppositions d'ombre et de lumière, et achève ou relève le tout.

Paul Véronèse n'affiche pas comme Titien, par exemple, la prétention de faire un chef-d'œuvre à chaque tableau.

Cette habileté de ne pas faire trop partout, cette insouciance apparente des détails, qui donne tant de simplicité, est due à l'habitude de la décoration. On est forcé, dans ce genre, de laisser beaucoup de parties sacrifiées.

GUERCHIN.

J'entrevois de ces beaux nuds, simples de formes et d'un modelé à la Guerchin, mais plus fermes.

MICHEL-ANGE ET VÉLASQUEZ.

Une chose singulière, et qui serait bien belle, ce serait la réunion du style de Michel-Ange et de Vélasquez ¹. Cette

1. Impression de jeunesse, et fausse.

idée m'est venue à la vue de ce dessin (de Michel-Ange). Il est doux et moelleux. Les formes ont cette mollesse qu'il semble qu'il n'y ait qu'une peinture empâtée qui puisse la donner ; et en même temps, les contours sont vigoureux. Les gravures, d'après Michel-Ange, ne donnent point l'idée de cela. C'est là le sublime de l'exécution. Ingres a de cela : ses milieux sont doux et peu chargés de détails.

Se bien souvenir de ces têtes de Michel-Ange. Demander à Drolling pour les copier. Les mains bien remarquables, les grands enchâssements, les joues simples, les nez sans détails...

VÉLASQUEZ.

Vu le Vélasquez et obtenu de le copier. J'en suis tout possédé... Ce qu'il faut principalement se rappeler ce sont les mains ; il me semble qu'en joignant cette manière de peindre à des contours fermes et bien osés, on pourrait faire des petits tableaux facilement.

Il faut s'efforcer de n'interrompre que pour finir le Vélasquez. L'esprit humain est étrangement fait : j'aurais consenti à y travailler perché, je crois, sur un clocher. Aujourd'hui je ne puis penser à l'achever que comme une *seccatura*.

RUBENS.

J'aime son emphase, j'aime ses formes outrées et lâchées¹. Je les adore de tout mon mépris pour les sucrées et les pou-

1. Delacroix a dit ailleurs : « La peinture lâchée est la peinture d'un lâche. »

TH. S.

pées qui se pâment, aux peintures à la mode et à la musique de M. Verdi...

J'ai fait quelques croquis d'après les chasses de Rubens : il y a autant à apprendre dans ces compositions et dans ces formes boursoufflées que dans des imitations exactes...

Il y a beaucoup d'académique dans Rubens, surtout dans son ombre, systématiquement peu empâtée et marquant sur le bord. Titien est bien plus simple, sous ce rapport, et surtout Murillo...

Rubens, à travers ses couleurs crues et ses grosses formes, arrive à un idéal des plus puissants. La force, la véhémence, l'éclat, le dispensent de la grâce et du charme.

JORDAENS.

J'ai d'abord été renversé par la force et la science de cette peinture¹, et j'ai vu qu'il m'était également impossible de peindre aussi vigoureusement et d'imaginer aussi pauvrement.

Suzanne a l'air de connivence avec les vieillards. Cette peinture est la plus grande preuve possible de l'impossibilité de réunir d'une manière supérieure la vérité du dessin et de la couleur à la grandeur, à la poésie, au charme...

Je me suis donc réconcilié avec moi-même, après avoir reçu d'abord l'impression d'une admirable qualité, qui m'est refusée : ce rendu, cette précision, sont à mille lieues de moi ou plutôt j'en suis à mille lieues...

1. *Suzanne et les Vieillards.*

WATTEAU ET RUYSDAËL

CHEZ M. DE MORNY

J'ai vu là un luxe comme je ne l'avais encore vu nulle part. Ses tableaux y font beaucoup mieux. Il a un Watteau magnifique. J'ai été frappé de l'admirable artifice de cette peinture. La Flandre et Venise y sont réunies; mais la vue de quelques Ruysdaël, surtout l'*Effet de neige* et une *Marine* toute simple, où on ne voit presque que la mer, par un temps triste, avec une ou deux barques, m'ont paru le comble de l'art, parce qu'il est caché tout à fait. Cette simplicité étonnante atténue l'effet du Watteau et du Rubens. Ils sont trop artistes.

POUSSIN.

Chez lui, comme chez les peintres que j'appelle des prosateurs, le hasard a l'air d'avoir assemblé les tons et les lignes de la composition. L'idée poétique ou expression ne vous frappe pas au premier coup d'œil.

DAVID.

Les *Thermopyles* de David sont de la prose mâle et vigoureuse.

GIRODET.

Les Révoltés du Caire, pleins de vigueur, grand style...
Je me suis étonné de l'incorrection de Girodet, particulièrement dans son jeune homme du *Déluge*. Cet homme (Girodet), au pied de la lettre, ne sait pas le dessin.

SUR LE PYGMALION DE GIRODET¹.

Vis donc! respire donc! qu'attends-tu, Galatée?

Pudique nymphe, anime-toi!

L'existence en ton corps semble s'être arrêtée :

N'est-ce qu'un pâle albâtre ou la chair que je vois?

Mais non : arrête encor, soulève ta paupière,

Vois pour qui l'on t'arrache à la profonde nuit;

Vois dans tes lents progrès ce gros œil qui te suit :

Si c'est là ton amant, { autant rester de pierre.
va, rentre dans ta pierre.

Tu fais vivre un rocher, malin enfant d'amour;

Mais cet amant de glace, il veut vivre à son tour.

Il n'est encor que de matière.

Est-ce une illusion? Le spectateur transi,

Chef-d'œuvre, en t'admirant sent changer sa nature,

Voilà que je m'endors : me voilà marbre aussi!

O puissance de la peinture!

1. « Vers de ma façon, » disait Eugène Delacroix.

P.-P. PRUDHON.

Revu une dernière fois le portrait de Joséphine, de Prudhon :

Ravissant, ravissant génie ! Cette poitrine avec ses incorrections, ces bras, cette tête, cette robe parsemée de petits points d'or ; tout cela est divin.

GÉRARD.

Ses pendentifs, au Panthéon :

Tout cela d'une couleur affreuse : des ciels ardoise, des tons qui percent les uns dans autres, de tous côtés. Le luisant de la peinture achève de choquer et donne une maigre insupportable à tout cela. Un cadre doré, d'un caractère peu assorti à celui du monument et prenant trop de place pour la peinture.

GROS.

Bataille d'Eylau. Tout m'en plaît, à présent. Il y est plus maître que dans *Jaffa*. L'exécution est plus libre.

Je pensais au bonheur qu'a eu Gros d'être chargé de travaux si propres à la nature de son talent...

Dans le temps de ses beaux ouvrages, Gros déjeunait avec du vin de Champagne, en travaillant. Hoffmann a trouvé certainement dans le punch et le vin de Bourgogne ses

meilleurs contes. Quant aux musiciens, il est reconnu, d'un consentement universel, que le vin est leur Hippocrène.

Comment se fait-il que, dans une demi-ivresse, certains hommes, et je suis de ce nombre, acquièrent une lucidité de coup d'œil bien supérieure dans beaucoup de cas à celle de leur état calme ?...

INGRES,

Au Luxembourg... charmant ; et puis mon tableau qui m'a fait grand plaisir (*Dante et Virgile*). Il y a un défaut que je retrouve encore dans celui que je fais (*Scio*), spécialement dans la femme attachée au cheval. Cela manque de vigueur d'empâtement. Ces contours sont lavés et ne sont pas francs.

FLANDRIN.

Les vitraux que le roi de Bavière a donnés à Cologne sont encore un échantillon malheureux de nos écoles modernes : tout cela est plein du talent des Ingres et des Flan-drin.

ÉCOLE D'INGRES.

Tous les jeunes gens de cette école d'Ingres ont quelque chose de pédant. Il semble qu'il y ait déjà un grand mérite de leur part à s'être rangés du parti de la Peinture sérieuse. C'est un des mots du parti.

AMAURY DUVAL, MOTTEZ, ORSEL.

Ces gens-là ne jurent que par la fresque : ils parlent de tous les noms gothiques de l'école italienne primitive comme si c'étaient leurs amis : « La bonne et la mauvaise fresque, la *tempera*, etc. »

BÊTES ET GRAVES.

Les hommes épris à toute force du style, qui aiment mieux être bêtes que de ne pas avoir l'air grave.

Appliquer ceci à l'école d'Ingres.

LE PRINCE (LOUIS-NAPOLÉON)¹

A fait compliment à Ingres sur son « beau tableau des *Capucins* », lequel est de Granet, et dont il est, dit-il, propriétaire.

La figure d'Ingres était curieuse en entendant ce coq-à-l'âne.

GÉRICAULT.

Thil préfère ma peinture à celle de Géricault. Je les aime beaucoup toutes deux...

1. Alors Président de la République.

Géricault : grand rapport avec Michel-Ange. Même force, même précision ; et, malgré l'impression de force et d'action, un peu d'immobilité, par suite de l'étude extrême des détails, probablement...

CHENAVARD

Me disait qu'il ne regardait pas Géricault comme un maître, parce qu'il n'a pas l'ensemble. C'est son critérium à lui pour la qualité de maître. Il la refuse même à Meissonier.

HORACE VERNET.

Ses voussures, à la Chambre des députés. (Salle des *Pas-Perdus*.)

Il y a un volume à écrire sur l'affreuse décadence que cet ouvrage montre dans le XIX^e siècle. Je ne parle pas seulement du mauvais goût et de la mauvaise exécution des figures coloriées ; mais les grisailles et les ornements sont déplorables. Dans le dernier village, et du temps de Vanloo, elles eussent encore paru détestables.

SCHNETZ.

Enchanté de la *Femme du brigand*, de Schnetz.

DECAMPS

Était arrivé chez Asseline pour aller chez le Prince¹ avec une cravate noire frippée, à dessins, et un gilet de couleur, fané. On lui a prêté une cravate blanche. J'ai inter-cédé, mais inutilement, pour qu'il ne fumât pas dans la voiture en allant à Vincennes.

J'ai vu avec grand plaisir le *Samson tournant la meule* de Decamps : c'est du génie.

MEISSONIER.

J'ai été avec Meissonier, chez lui, voir son dessin de la *Barricade*. C'est horrible de vérité, et, quoique on ne puisse dire que ce ne puisse être exact, peut-être manque-t-il *le je ne sais quoi* qui fait un objet d'art d'un objet odieux. J'en dis autant de ses études sur nature; elles sont plus froides que sa composition, et tracées du même crayon dont Watteau eût dessiné ses coquettes et ses figures de bergers.

Immense mérite, malgré cela...

CLÉSINGER

M'a parlé d'une statue de lui, qu'il ne doutait pas que je n'aimasse beaucoup, à cause de *la couleur* qu'il y a mise.

1. Duc d'Aumale ou de Montpensier.

La couleur étant, à ce qu'il paraît, mon lot exclusif, il faut que j'en trouve dans la sculpture pour qu'elle me plaise ou seulement pour que je la comprenne!...

J'ai été voir la figure de Clésinger, hélas! Je crois que Planche a raison : c'est du daguerréotype en sculpture, sauf une exécution vraiment très-habile du marbre. Ce qui le prouve, c'est la faiblesse de ses autres morceaux : nulle proportion, etc. Défaut d'intelligence comme lignes dans sa figure : on ne la voit entière de nulle part.

DUBUFE.

En revenant de voir la figure de la *République*, de Dubufe, les peintures de mon atelier m'ont paru des chefs-d'œuvre, et, entre autres, mon triste *Marc-Aurèle* que je suis accoutumé à dédaigner.

MULLER

M'a rendu ma visite fort prestement. J'avais critiqué certaine partie de ses tableaux avec une réserve extrême : je ne puis m'empêcher en général de le faire, et je n'aime pas à affliger. Chez moi, il m'a paru tout à son aise : « ceci est bien, ceci me déplaît » : telles étaient les formes de son discours.

F. DE MERCEY

Acquiert de l'importance. Il a l'air d'un homme d'État. Il était meilleur garçon autrefois. Peut-être est-ce devant le

monde qu'il est ainsi. Dans le tête-à-tête avec moi, il est plus simple... Impression désagréable de toutes ces figures d'artistes, attirées chez l'homme qui donne les travaux¹.

CONSTABLE.

Été voir Régnier, chez qui j'ai revu une esquisse de Constable; admirable chose et incroyable...
Ce Constable me fait grand bien.

COURBET.

En sortant, je vais voir l'exposition de Courbet, qu'il a réduite à dix sous². J'y reste seul pendant près d'une heure, et j'y découvre un chef-d'œuvre dans son tableau refusé³; je ne pouvais m'arracher de cette vue. Il y a des progrès énormes, et cependant cela m'a fait admirer son *Enterrement*.

1. M. de Mercey, Directeur des Beaux-Arts, sous le Ministère de M. Achille Fould.

2. Exposition particulière de Courbet, et à ses frais, aux Champs-Élysées, 1855.

3. Appelé par Courbet, et fort étrangement : « *Allégorie réelle.* »

NOTICE.

Eugène Delacroix avait à peine soixante-cinq ans, et on l'eût cru beaucoup plus jeune, à voir son épaisse chevelure noire où pas un fil d'argent ne s'était glissé encore. Il n'était pas robuste, mais sa complexion fine, énergique et nerveuse semblait promettre une plus longue vie. La force intellectuelle remplaçait chez lui la force physique, et il avait pu suffire à une incessante activité de travail. Nulle carrière, quoiqu'elle ait été arrêtée brusquement, ne fut mieux remplie que la sienne. A dénombrer sans œuvre, on supposerait à Delacroix la vie séculaire de Titien... Il débuta au Salon de 1822 par *Dante et Virgile*, que son maître, alarmé de cette fougue puissante, lui conseillait de ne pas exposer. Cette peinture, qui rompait si brusquement avec les traditions académiques, excita des enthousiasmes et des dénigrements d'une égale violence, et ouvrit cette lutte continuée à travers toute la vie de l'artiste.

Le mouvement romantique, se propageant de la poésie dans les arts, adopta Eugène Delacroix et le défendit contre les attaques du camp rival. M. Thiers, qui faisait alors le Salon dans le *Constitutionnel*, dit, à propos de cette toile si louée et si contestée, ces paroles remarquables : « Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau ; j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais

tant d'écart. A quoi servent, d'ailleurs, les imitateurs, la menue monnaie, qui pis est, la fausse monnaie des grands hommes ?

Delacroix eût sans doute péri à la tâche, avant l'heure et dans la misère, si son esprit n'eût fait oublier ses peintures aux Princes et aux Mécènes qui, même en les louant, en avaient peur. En lui, l'homme du monde sauva le peintre...

Pensif, nerveux, souffrant, hâtif, emporté, inventif et prestigieux, Delacroix s'exaltait, s'hallucinait sur toutes les choses visibles; et, au lieu d'en faire toujours l'histoire naturelle, plus ou moins dramatique, il lui arriva souvent d'en ébaucher l'Apocalypse, la vision transportée. Il n'avait que le désir ardent de l'ordre, ce premier trait du beau, et le regret intime de la correction, qui est le cachet de sa pérennité. Dans *les Convulsionnaires de Tanger*, un de ses plus violents ouvrages, on sent qu'avec un grain de véhémence de plus, il eût fini par perdre tout pouvoir de figurer la forme humaine.

Malgré tout, Eugène Delacroix reste le peintre moderne le plus ému et le plus émouvant. N'est-on pas toujours remué, entraîné, enlevé par tout ce qui l'agite, l'entraîne, l'enlève? On chérit la plupart de ses personnages non-seulement pour leur beauté, mais encore et surtout pour leur caractère, pour leurs passions si visibles, si agissantes. Les plus grands poètes, les plus hautement imaginatifs, ne sont-ils pas précisément comme lui les plus poignants de réalité? Dante est aussi vivant dans sa forêt douloureuse, dans sa bûche qui pleure au feu que dans son Ugolin, se lamentant sur la mort de ses fils.

Oui, tout ce qui vit, même ce qui n'est plus, vivait dans l'âme de cet homme si frêle et si vivace, qui prodiguait à tout la vie et disait avec le poète : « La poussière que nous foulons aux pieds fut autrefois vivante et malheureuse. »

« Tout, dans son œuvre, dit Charles Baudelaire, n'est que désolation, massacres, incendies; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les femmes violées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous le poignard des mères délirantes; tout cet œuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible, composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur¹ : ... »

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber².

« Eugène Delacroix, dit Paul de Saint-Victor, n'était ni un rénovateur ni un corrupteur; c'était un génie solitaire excentrique, unique; doué d'une imagination prodigieuse, d'une invention perpétuelle, d'une vision extraordinaire des formes et des couleurs; concevant et créant en dehors de toute réminiscence et de toute étude immédiate, revêtant la nature entière des teintes de son esprit, imprimant aux innombrables personnages de son œuvre une originalité qui les marque entre les figures des autres peintres, aussi distincte-

1. *L'Art romantique*, p. 30.

2. *Les Fleurs du Mal*, p. 20.

ment que l'angle facial d'une race là distingue des autres espèces de l'humanité; capable parfois d'une monstruosité de détail, incapable d'une vulgarité, sacrifiant la beauté au caractère, violentant la forme pour en tirer plus de vie et plus d'expression, pareil à un grand poète hérissé de termes barbares..., en somme, un des plus fiers, des plus rares, des plus absolus génies qui aient paru dans le monde de l'art, et partageant ce privilège avec Michel-Ange de mêler de la stupeur à l'admiration qu'il excite...¹

Pour nous, ce qui fait de Delacroix le plus grand peintre du XIX^e siècle, peut-être le dernier de la grande famille, c'est qu'il réunit toutes les facultés du peintre, du poète et de l'historien, par une puissance innée et un profond savoir. Il sème, avec une abondance qui étonne le dramaturge, le psychologue et le chrétien, les passions humaines sur sa toile comme des graines funestes, y mêlant les ferments orageux de ses sensations, de ses pensées et de ses rêves. Il rappelle Rembrandt par l'expression toujours mystérieuse des physionomies et la magie de la lumière; Véronèse par la splendeur et l'harmonie décoratives; Rubens par la surabondance tumultueuse de la vie et la crânerie de la main; Raphaël lui-même par l'eurythmie des lignes et la noblesse de la composition; Michel-Ange par le grandiose, par le terrible, et Ribera par le féroce. Il séduit et emporte les intelligences hautaines, les cœurs aventureux par l'audace, la fierté, la folie du sublime et de l'héroïque, par la force, la ruse et les infernales imaginations. Il est surtout l'homme de notre temps: plein de maladies morales, d'espérances trahies,

1. *Moniteur universel*, 1864.

de doutes, de tourments, de sarcasmes, de colères et de pleurs. Rien n'a pu l'arrêter dans sa vaillante et glorieuse carrière, rien ne prévaudra contre lui devant la Postérité¹.

THÉOPHILE SILVESTRE.

1. M. Théophile Silvestre, dans son *Histoire des Artistes vivants*, pages 41-76, avait exprimé les mêmes opinions, les mêmes sentiments. Eugène Delacroix lui écrivit les deux lettres suivantes. Elles prouvent qu'il se trouvait aussi vivement pénétré dans l'ensemble de son génie que bien compris dans son dessin et sa couleur, ces deux points toujours si débattus de son œuvre.

ALFRED BRUYAS.

A M. Théophile Silvestre.

Ce 1^{er} novembre 1853.

Mon cher Monsieur,

Je vous remercie bien de ce que vous dites *fort bien* sur les préjugés à l'égard du dessin et de la couleur... Je vous renouvelle donc mes remerciements bien sincères de ce que vous me dites de très-obligant. Je n'en ai jamais autant demandé à personne, pas même à vous, mais j'y suis bien sensible quand je le rencontre.

Votre très-dévoué,

EUG. DELACROIX.

M. Théophile Silvestre.

Champrosay, ce 14 août 1854.

Mon cher Monsieur,

J'ai grandement à vous remercier d'une appréciation si favorable: c'est de l'apothéose de mon vivant. Malgré mon respect pour la postérité, je ne puis m'empêcher d'être fort reconnaissant à un aussi aimable contemporain que vous. Veuillez à votre tour ne point considérer comme une flatterie banale les compliments que je vous adresse ici sur le talent que vous y montrez: c'est un art de dire ce que vous voulez et d'exprimer les nuances, ce qui est fort rare dans ce temps-ci, quoique ce soit là sa grande prétention.

Recevez, mon cher Monsieur, avec mes remerciements bien sincères, l'assurance de tout mon dévouement.

EUG. DELACROIX.

DELAROCHE (HIPPOLYTE, dit PAUL),

Né à Paris le 17 juillet 1797.

Mort à Paris le 4 novembre 1856.

Élève de Gros.

— 74 —

Assassinat du duc de Guise,

DESSIN REHAUSSÉ D'AQUARELLE.

Haut. 0^m,21. — Larg. 0^m,30.

INTENTION DU PEINTRE :

« Dans l'*Assassinat du duc de Guise*, mon dessin et ma composition serrés tendent à rendre l'étroite dissimulation des personnages, qui se défient les uns des autres et se surveillent de très-près. Par l'effet sombre et orageux de la couleur, j'ai voulu rendre de mon mieux une scène orageuse et lugubre. »

PAUL DELAROCHE.

Ce dessin est la composition première, pour ainsi dire l'œuf du tableau exposé au Salon de 1835, appartenant à M^{gr} le duc d'Aumale, et d'un renom universel.

Par la gravure de Desclaux, Goupil, le marchand d'estampes, a répandu à satiété dans les deux mondes cette scène de Paul Delaroche, vulgairement dite son chef-d'œuvre. Elle a été gravée aussi pour l'*Artiste*, le *Magasin pittoresque*, l'*Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, etc.

On reconnaît ici, à ce dessin aquarellé, que l'auteur ou peut-être un de ses nombreux graveurs, au risque de l'endommager, en a fait une répétition, après avoir calqué à la pointe et assez durement les contours encore reluisants, et presque traversés par endroits. Ce dessin, signé D. 1830, aurait donc précédé de cinq ans le tableau?

A. BRUYAS.

SUR LE TABLEAU PRÉCITÉ.

C'est dans ce genre mixte qu'il (Delaroche) excelle, dans ces tragi-comédies pittoresques, où le trait de mœurs a sa place à côté de l'image terrible, où la délicatesse de l'observation s'allie à l'énergie du sentiment. Quoi de plus expressif, par exemple, que la figure de Henri de Guise, étendu à terre dans l'âpre majesté de la mort, et menaçant encore pour ainsi dire les assassins qui ont fait le coup et le roi qui les a armés! En face de cette figure virile, le peintre nous le montre, ce lâche roi, soulevant d'une main tremblante la draperie derrière laquelle il se tenait blotti pendant la lutte, interrogeant d'un regard oblique la pâleur de la victime, et s'assurant de loin

que tout est bien fini. Ce mélange de cruauté et de terreur presque ridicule qu'expriment l'attitude et le visage de Henri III, l'empressement des meurtriers à se porter au-devant du maître et à faire valoir auprès de lui, chacun ses services personnels; enfin, qu'on nous passe le mot, le côté comique de cette scène sanglante est mis en lumière avec autant d'esprit que le côté sinistre ressort avec vigueur. Quant à l'exécution matérielle, elle a une fermeté et une aisance dont les meilleurs tableaux de M. Delaroche — j'entends ceux qu'il avait faits jusqu'alors — n'offrent pas un spécimen aussi achevé...

HENRI DELABORDE.

Études sur les Beaux-Arts, in-8°, t. II, pp. 280-281.

— 75 —

Sainte Cécile, dessin à l'estompe.

Haut., 0^m,39. — Larg., 0^m,29.

Tête d'étude pour le tableau de la Galerie Pourtalès,
exposé au Salon de 1837.

Dans la *Sainte Cécile*, il y a une recherche de contour et une pâleur de couleur telles, que l'on croirait reconnaître la touche d'un élève de Giotto, tant soit peu rosé et coquet (!)

AUGUSTE BARBIER.

Salon de 1837, Revue des Deux Mondes.

La *Sainte Cécile* de Paul Delaroche était une réponse aux critiques qui l'avaient accusé de ne faire, par goût ou par calcul, que des draperies, des cuirasses, des casaques et des gants de cuir. Il entendait prouver qu'il comprenait la pureté, la correction et l'élévation du style...

C'est une belle tête de femme qui lève les yeux au ciel avec une expression de douleur.

CHARLES FARCY,

Revue française et étrangère.

Dans la *Sainte Cécile*, Paul Delaroche semble avoir subi l'influence d'Ingres ou, pour mieux dire, des anciens maîtres italiens. Il remplit d'une couleur claire un contour nettement arrêté; mais il ne possède ni la pureté de dessin, ni la finesse de modelé, ni la naïveté, qui font le charme de ces imitations archaïques.

THÉOPHILE GAUTIER.

Portraits contemporains, pp. 299-300.

OPINIONS SUR PAUL DELAROCHE :

Chenavard m'avait beaucoup parlé de Delaroche, pour qui il professe peu d'estime et surtout peu d'admiration, quant au talent et même quant à l'esprit, dont on lui accorde seulement une part. Il y a effectivement dans ce caractère une contradiction remarquable : il est évident qu'il s'est composé des dehors de franchise et même de rudesse, qui sem-

blent contraster avec la position qu'il occupe, et à laquelle sa valeur comme artiste n'aurait pu le conduire sans beaucoup d'adresse.

EUGÈNE DELACROIX.

Extrait inédit de ses *Agenda*.

« Celui-là (Paul Delaroche), me disait encore Eugène Delacroix, sera tout ce que vous voudrez : avocat, financier, administrateur, diplomate, tout, excepté peintre. Je ne peux entendre prononcer son nom sans me rappeler ceci, qui arriva en Russie à mon oncle Riesner :

« Un opulent personnage l'avait prié de venir chez lui faire le portrait de sa femme. L'ouvrage étant avancé, mon boyard, assez content, va chercher uné cage, et dit au peintre : *Bien, bien ; mais si vous posiez sur la main de ma femme ce serin qu'elle aime tant, ce serait mieux.*

— Possible, dit Riesner, riant en dedans.

« Et, ajouta le mari, *si vous mettiez dans la main de madame ce morceau de sucre pour exciter l'oiseau, le portrait serait encore plus expressif... Mais il faudrait indiquer aussi que le serin préfère sa maîtresse au morceau de sucre...*

« Eh bien, mon cher monsieur, concluait Delacroix, ce boyard vous représente au naturel Paul Delaroche à la recherche de l'expression ! »

THÉOPHILE SILVESTRE.

Eugène Delacroix, documents nouveaux, in-18, pp. 51-52.

Le seul homme dont le nom eût puissance pour arracher quelques gros mots à cette bouche aristocratique (Dela-

croix) était Paul Delaroche. Dans les œuvres de celui-là, il ne trouvait sans doute aucune excuse ; et il gardait indélébile le souvenir des souffrances que lui avait causées cette peinture sale et amère, *faite avec de l'encre et du cirage*, comme a dit autrefois Théophile Gautier.

CHARLES BAUDELAIRE.

L'Art romantique, in-18, pp. 37-38.

Autrefois nous avons assez rudement malmené Paul Delaroche. C'était à une époque où la polémique d'art se faisait à fer émoulu et à toute outrance, heureux temps ! Nous haïssions d'une haine esthétique et sauvage Paul Delaroche, que nous n'avions jamais vu ; nous en aurions mangé, et il nous eût semblé *bon*, comme l'évêque de Québec au jeune Peau-Rouge...

Il fallait nous voir, les griffes et la crinière au vent, bondissant dans notre bas de journal, comme une bête fauve qu'on agace dans sa cage ! Les montagnards du parti, les pâles, les basanés, les verdâtres, les chevelus, les moustachus, les barbus, ceux à fraise et à pourpoint, nous criaient : « Bien rugi, lion ! »

THÉOPHILE GAUTIER.

Portraits contemporains, pp. 291-292.

1. Plus tard, dit aussi Baudelaire, Théophile Gautier, universellement et sempiternellement laudatif, avait endossé pour tous les artistes « le carrick de l'homme bienfaisant ».

TH. S.

Paul Delaroche est, dans l'art, un *juste-milieu*, comme on disait sous l'avant-dernier règne. Pour intéresser avant tout le public avide d'émotions théâtrales, il se fit peintre mélodramatique; et, comme la Peinture n'a qu'un moment de l'action à saisir, Paul Delaroche en choisit la catastrophe, le *cinquième acte*.

Doué d'une forte et froide préméditation, mais dépourvu de vocation spéciale, de science et de style, il portait avec les plus douloureux efforts la grande renommée que lui avaient faite les bourgeois importants et les prudhommes officiels. Il voyait dans les artistes et les amateurs clairvoyants autant de dragons de l'Apocalypse. Les soucis qu'il se donnait pour donner foi en son génie accusaient précisément toute sa faiblesse¹.

Être pénétré et jugé empoisonnait toute sa vie. Sans naïveté, sans expansion, même sans puissance de main, et pas du tout fait pour remplir le moindre espace monumental, Delaroche était un des plus propres et des plus soigneux calligraphes de l'Art, écrivant l'anglaise, maigrement, et sans un trait hardi ni grand.

Dans son art, il affectait la ligne d'Ingres, et, dans ses poses, la mèche de cheveux légendaire de Napoléon I^{er}.

THÉOPHILE SILVESTRE.

1. « Paul Delaroche m'avait dit un jour : JE NE COMPRENDS PAS QU'ON PUISSE ÊTRE LE SECOND DANS QUOI QUE CE SOIT. Placer si haut son but, c'est se condamner à un supplice perpétuel. »

CHARLES LENORMANT.
Beaux-Arts et Voyages, p. 267.

APHORISMES

DE PAUL DELAROCHE¹

VERVE DANS LE CROQUIS.

Si l'artiste a fait un croquis en un moment d'inspiration, il ne le fera pas une seconde fois avec un égal bonheur. Impossible de tirer un second exemplaire d'un travail enlevé de verve.

L'ADMIRATION DES MAITRES,

Excellente en principe, est bien souvent funeste dans ses effets. Il est rare qu'elle n'altère pas en nous l'originalité. Tant que Le Sueur est resté absolument lui-même, c'est-à-dire tant qu'il n'a pas connu Raphaël, nous le voyons autre-

1. Dits par Paul Delaroche à M. Théophile Silvestre, qui les écrivit sur place en 1853 pour le second et dernier volume encore inédit de son *Histoire des Artistes vivants*. Mais ces aphorismes ont paru dans *l'Illustration* du 22 novembre 1856.

Pauvres aphorismes, il faut le reconnaître.

Th. S.

ment grand qu'il ne l'est au moment où la gravure lui a déjà fait connaître les ouvrages du maître italien. Sa petite *Descente de croix* est un tableau de beaucoup supérieur à celui de sa *Prédication de saint Paul à Éphèse*, vaste toile conçue et exécutée sous l'influence directe de Raphaël.

REMBRANDT,

Homme d'impression toujours libre et vivante, est, avec tous ses défauts, un des plus grands, peut-être le plus grand des peintres. La moindre de ses eaux-fortes nous fait trouver de la froideur dans les dessins de Raphaël.

LA PEINTURE HISTORIQUE,

Ou seulement la peinture de genre, exige de la part de l'artiste une grande pénétration d'esprit, une véritable puissance psychologique. Comment le peintre parviendrait-il à saisir et à rendre avec finesse et avec énergie les personnages de telle ou telle époque, s'il ne portait pas en lui-même la haute faculté d'analyser profondément tous les caractères?

LE MODÈLE VIVANT,

Qui pose brutalement, stupidement, ne saurait donner la moindre idée de l'expression d'un grand homme; le modèle vivant n'est là que pour fixer à nos yeux les formes brutes du corps humain. C'est au peintre à se transformer tour à tour en Charlemagne, en Cromwell, en Napoléon, etc.

CHOIX DU SUJET.

On ne saurait apporter trop d'attention, de patience et de goût dans le choix d'un sujet, trop d'énergie et de justesse dans la combinaison dramatique, pour produire vraiment de l'effet sur le spectateur. Le grand nombre de personnages nuit beaucoup à l'effet dramatique d'un tableau : l'attention du spectateur se divise et s'affaiblit en se portant à la fois sur une foule d'acteurs.

LE VRAI DEVOIR DE LA PEINTURE

Moderne est de faire exprimer à la nature humaine le plus de pensée et de passion possible avec le moins de mouvement, le moins d'action physique possible. La vieille tradition cherche surtout ses effets dans le geste; il faut les trouver, aujourd'hui, dans l'expression de la physionomie.

ÉVITONS LES SUJETS REBATTUS.

Un magnifique sujet à rendre est celui de Néron se réjouissant de la mort de sa mère Agrippine : il comporte toute la férocité, toute l'émotion, toute l'horreur imaginables¹.

1. Toute l'horreur surtout.

ENCORE UN BEAU SUJET :

On lit dans la *Vie des Saints* qu'une demoiselle de noble famille romaine suivait secrètement les préceptes du christianisme. Surprise dans son culte mystérieux, et coupable aux yeux de la loi, elle est condamnée aux lieux infâmes. Le peintre devrait saisir le moment précis où deux hommes violents et grossiers, voulant assouvir leur passion sur elle, sont arrêtés par un ange qui descend des cieux. C'est encore là un beau sujet¹.

UN TYPE

Bien digne de l'attention du peintre, c'est Louis XI, une des plus grandes figures de notre histoire. Au lieu de voir en lui ce tyran de mélodrame, cruel et sournois, toujours prêt à appeler le bourreau Tristan pour une exécution, il faut considérer l'homme politique de génie, qui décima hardiment la noblesse fédéraliste pour fonder l'unité de la France; il faut se rendre toujours compte du vrai sens de l'histoire, et entrer dans la réelle intimité des grands hommes, si l'on veut être en Peinture quelque chose de mieux qu'un ouvrier ignorant et vulgaire.

DU PORTRAIT.

C'est par la pratique attentive du portrait qu'on arrive à l'intelligence positive des types historiques. Dans le por-

1. Affreux sujet, au contraire.

trait d'un simple particulier, vous saisissez à la fois les traits saillants, les préoccupations dominantes; dans un type historique vous cherchez l'expression de l'idée qui a gouverné tel siècle. L'imagination publique voit toujours l'Empereur grave, immobile et pensif; Ney, l'épée à la main; M. Guizot, dans son cabinet ou à la tribune. Le peintre de portraits doit se défier de ses propres fantaisies, se soumettre au vrai caractère du modèle, mais en lui donnant toutefois le plus d'accent et de noblesse possible. Les accessoires d'un portrait achèvent quelquefois de nous faire connaître un personnage. L'austérité de la pose en trois quarts, presque de profil, de M. Guizot, la roideur du contour et la disposition d'un fond de marbre ajoutent à la gravité, à la rigidité de son caractère¹.

DE LA VARIÉTÉ.

Il faut se préoccuper beaucoup de faire varier ses procédés d'exécution : dessin, composition, effet de couleur, selon la nature, le choix des sujets, et donner à toutes vos toiles un aspect agréable à l'œil. Les anciens maîtres sont uniformes dans leurs moyens, et souvent exclusifs : l'un présente toujours la même combinaison de lignes; l'autre, les mêmes assortiments de couleurs. On pourrait dire que le Titien n'a fait qu'un seul tableau (!). Tous les Rubens se ressemblent (!). J'ai voulu établir autant de variété dans le choix de mes sujets que dans la manière de les exécuter.

1. Donnée bizarre et fausse.

Au lieu de me livrer à tel ou tel entraînement spécial du tempérament, dans une partie quelconque de l'Art, j'ai cherché à tenir mes facultés et mes moyens d'exécution en un sage équilibre¹. Il faut aujourd'hui posséder non-seulement des qualités de pratique plus ou moins habiles, trouver des effets matériels plus ou moins heureux, mais encore et surtout exprimer avec justesse toutes les passions humaines, en un mot, le drame de la vie. Le public n'a pas toujours entrevu mes idées, mais à la longue il comprend tout².

1. C'est ainsi que Paul Delaroche se targuait de son éclectisme; et voici comment l'a défini notre si regrettable ami, le poète Charles Baudelaire dont le portrait, peint par Courbet, figure dans cette Galerie. Ce portrait y est arrivé trop tard pour être inscrit et étudié dans ce tome I, lettre C (partie Courbet). Voir au tome II de ce Catalogue, *Appendice*, lettre C.

TH. S.

« Quelque habile que soit un éclectique, c'est un homme faible; car c'est un homme sans amour. Il n'a donc pas d'idéal, il n'a pas de parti pris; ni étoile ni boussole.

« Il mêle quatre procédés différents, qui ne produisent qu'un seul effet noir, une négation.

« Un éclectique est un navire qui voudrait marcher avec quatre vents.

« Une œuvre faite à un point de vue exclusif, quelque grands que soient ses défauts, a toujours un grand charme pour les tempéraments analogues à celui de l'artiste. L'œuvre d'un éclectique ne laisse pas de souvenir... Un éclectique n'est pas un homme.

« CHARLES BAUDELAIRE. »

Curiosités esthétiques, pp. 162-165.

2. Mais rien de grand dans l'Art: « Ce qu'il faut à la multitude, dit Gustave Planche (*Salon de 1831*), c'est la médiocrité du premier ordre. »

TH. S.

NOTICE.

Paul Delaroche (dont le véritable prénom est Hippolyte) naquit à Paris le 17 juin 1797. Son père, qui exerçait les fonctions d'estimateur au Mont-de-Piété, permit de bonne heure à ses deux enfants, Jules et Paul, d'étudier les arts. Paul, le plus jeune, devait seul persévérer dans la carrière. Après avoir fait de rapides progrès à l'école de Gros, il exposa au Salon de 1819 son premier tableau: *Nephtali dans le désert*, qui passa inaperçu. Un second tableau, *Joas sauvé par Josabeth*, fut particulièrement remarqué par M. Thiers, au Salon de 1822.

Saint Vincent de Paul, Jeanne d'Arc, Saint Sébastien, valurent une médaille d'or à l'auteur, en 1825. La *Mort d'Élisabeth* (Musée du Louvre), la *Mort du Président Duranti* (Conseil d'État), brûlé par la Commune, la *Mort d'Augustin Carrache* et un *Épisode de la Saint-Barthélemy* étendirent la réputation de l'artiste, qui reçut en 1827 la croix de la Légion d'honneur pour un nouvel ouvrage, assez peu goûté: la *Prise du Trocadero* (Musée de Versailles). *Richelieu, Mazarin* (Galerie Pourtalès), effacèrent ce léger échec, de 1827 à 1830. Les *Enfants d'Édouard* (Musée du Louvre) obtinrent des applaudissements et donnèrent à

Casimir Delavigne l'idée de la tragédie, qu'il dédia plus tard au peintre.

Pendant les trois journées de la révolution de Juillet, M. Paul Delaroche, quittant un moment son tableau de *Cromwell*¹, se mêlait aux combattants des barricades, et ce souvenir patriotique lui faisait souvent dire : « Mon expérience des hommes m'a donné souvent à regretter cet acte d'enthousiasme². »

L'*Exécution de Jane Grey*, mauvais tableau, fit grand bruit et fut diversement apprécié au Salon de 1833; mais l'artiste obtint un vrai triomphe, au Salon de 1835, par l'*Assassinat du duc de Guise*.

De 1835 à 1840, parurent d'autres ouvrages restés plus ou moins célèbres : *Charles I^{er} insulté par les soldats de*

1. Au Musée de Nîmes. Tableau surnommé par un mauvais plaisant : « *Un Hollandais qui fait sa malle.* »

TH. S.

2. Dans ses *Études sur les Beaux-Arts en France et en Italie*, tome II, p. 275, M. le vicomte Henri Delaborde, Conservateur du Cabinet impérial des Estampes, encore conservateur du même cabinet national; — M. Henri Delaborde, jadis peintre, et quel peintre! actuellement membre de l'Institut, mais quel style! — dément ce fait : « Rien n'est moins exact à tous égards, » dit-il, etc.

Ce fait-là nous fut raconté en 1853 par M. Paul Delaroche lui-même dans sa propre maison, rue de la Tour-des-Dames, et non sans insistance. Après la mort de M. Paul Delaroche, nous le racontâmes à M. Paulin, directeur de l'*Illustration*, et à M. Alphonse Dulong, un de ses collaborateurs.

Ce n'est donc pas nous que M. le vicomte Henri Delaborde peut démentir; c'est M. Paul Delaroche que, d'ailleurs, il entend glorifier comme peintre, sinon comme émeutier.

Au reste, *omnis homo mendax*, dit le Psalmiste.

THÉOPHILE SILVESTRE.

Cromwell; *Lord Strafford marchant au supplice* (Galerie des lords Ellesmer et Sutherland); *Repos de pèlerins au pied de l'obélisque du Vatican* (Galerie du comte Raczinsky, à Berlin); *Pic de la Mirandole* (Musée de Nantes); *la Vierge à la vigne*; *la Vierge au lézard*; *Hérodiade*; *Portraits de MM. Guizot, Thiers, Émile Pereire, Schneider, le prince Czartorisky*, etc., etc.¹.

En 1841 parut l'*Hémicycle du Palais des Beaux-Arts*, si connu par la gravure d'Henriquel Dupont...

M. Paul Delaroche, surnommé « le Girondin de la Peinture », était membre de l'Institut depuis l'année 1832; et ce fut lui qui, en 1835, prononça ces paroles sur la tombe de Gros :

« L'auteur de la *Peste de Jaffa* n'est plus!... Si des critiques inconsiderés, méconnaissant les chefs-d'œuvre dont il a enrichi l'École française, n'ont pas craint d'abreuer d'amertume les derniers jours de cette utile et glorieuse vie, la postérité, qui n'est jamais ingrate, le vengera par son admiration de ce coupable oubli et de cette persécution, qui eût été lâche si elle n'eût été ignorante². »

La position de M. Paul Delaroche, sa réputation considérable, son caractère diplomatique et sa tenue rigoureuse-

1. Voir le livret intitulé : *Exposition des œuvres de Paul Delaroche au Palais des Beaux-Arts*, le 21 avril 1857. *Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures.* — Petit in-18, Paris, 1857. Charles de Mourgues frères, imprimeurs des Musées impériaux.

2. Accuser toute la Critique du suicide de Gros et la désigner à l'animosité et à la vindicte publiques pour un seul article de journal, attribué à M. G. Laviron, est un abus d'insinuation ineffable contre le libre arbitre de tous les écrivains.

TH. S.