

ÉTUDES

— SUR —

L'ÉCOLE FRANÇAISE

(1831-1852)

— PEINTURE ET SCULPTURE —

PAR

GUSTAVE PLANCHE

TOME PREMIER



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS

—
1855

L'Auteur et les Éditeurs se réservent tous droits de traduction et de reproduction.

INTRODUCTION.

Pour la seconde fois depuis quarante ans, la société française vient de se renouveler violemment; l'œuvre politique commencée en 1789 s'est enfin glorieusement accomplie en 1830. La gloire du consulat et de l'empire, la pompe artificielle des deux restaurations, tout a disparu comme un rêve, avec une rapidité qui a de beaucoup dépassé les plus hardies prévisions; et ceux mêmes qui, six mois auparavant, prophétisaient à tout hasard la chute de la dynastie, confus et embarrassés d'un événement qu'ils se vantaient d'avoir eux-mêmes préparé, ne sachant qu'en faire, inhabiles à le concevoir, forcés de l'accepter et de le suivre, se sont retirés dans l'ombre et le silence, après avoir gauchement essayé de le modeler sur l'avènement de la maison de Hanovre. Que les inventeurs prétendus de la philosophie de l'histoire y prennent garde! on ne joue pas impunément avec les destinées des peuples. Les sociétés humaines ne se prêtent pas docilement aux théories capricieuses de l'intelligence, comme le clavier aux doigts du pianiste. Qu'ils expliquent à leur aise le passé qui leur appartient; qu'ils en expriment toutes les leçons qu'il renferme, pour distraire leurs loisirs; mais qu'ils ne s'attaquent pas au présent, et qu'ils laissent les évé-

!

ments de la vie active et publique marcher et se coordonner, avant de les enregistrer pour les soumettre à l'analyse ; qu'ils n'oublient pas, ou qu'ils apprennent, que les idées les plus ingénieuses et les plus vraies ne suffisent pas à la création et au maintien des institutions sociales, et qu'il faut pour agir et pour gouverner, pour conserver et pour défendre, une volonté énergique, infatigable, qu'ils n'ont pas, et une connaissance pratique des hommes et des choses qui leur manquera toujours.

L'avènement du principe démocratique, ajourné par le génie de Napoléon, méconnu par une dynastie impuissante et aveugle, ne restera pas sans influence sur les arts de l'imagination. Quelle sera cette influence ? Il est impossible, quant à présent, de le prévoir d'une façon précise ; mais il est au moins facile de la pressentir et de l'indiquer.

Combien de fois n'a-t-on pas dit et répété que les sciences, en se perfectionnant, en se complétant, finiraient par détrôner et anéantir l'imagination ; qu'après qu'il serait venu plusieurs Newton, il ne viendrait plus d'Homère. Folles et enfantines déclamations, blasphèmes impies et ignorants ! La vérité ne suffit pas à la vie de l'homme ; son intelligence et son cœur ont besoin d'autre chose. Après la science, après l'explication des secrets de la nature, il lui faut l'art et la poésie, l'art sous toutes ses formes ; il lui faut des palais, des tableaux, des statues, des symphonies et des poèmes ; et ainsi la vérité, c'est-à-dire toutes les erreurs de moins en moins erronées qu'on a successivement appelées de ce nom, a grandi, s'est enrichie tous les jours ; et à côté d'elle la beauté, l'art, la poésie, toutes choses qui n'en sont qu'une, ont continué de vivre et de grandir, de nous enchanter et de nous enlever aux tristes

réalités de la vie. Il y a longtemps que Platon l'avait dit : « Le beau est la splendeur du vrai. » Voilà pourquoi la science et l'art ne sauraient s'exclure ; l'une sans l'autre laisserait l'intelligence humaine veuve et désolée.

Aujourd'hui la poésie et l'art sont menacés d'un autre malheur ; des prophètes sont nés, et ils ont prédit que la victoire et la domination resteraient à l'économie politique. Cette fois-ci, ce n'est plus Newton, Descartes ou Kepler qui doivent nous déposséder de nos rêves les plus doux et de nos plus chères fantaisies, la science a été vaincue, ou plutôt, à peine rangée en ordre de bataille, elle a compris, comme par inspiration, sa faiblesse et son impuissance, et elle s'est retirée sans consulter le destin, sans essayer une victoire qui n'était pas de son droit. Serait-il donné à Malthus ou à Ricardo d'obtenir ce qui lui a été refusé ? La postérité sera-t-elle déshéritée par les économistes, de l'art et de la poésie ? Nous ne le croyons pas ; nous espérons et nous affirmons qu'il n'en sera rien.

En effet, cette race nouvelle et grave, née d'hier, si grande et si puissante aujourd'hui, chargée d'une mission spéciale et sérieuse, appelée à régénérer la société, à renouveler les institutions, ne sera pas et ne pourra pas être troublée dans son œuvre ; l'économie politique aura et suivra sa voie, et l'art aura et suivra la sienne. L'une fera le ménage et l'autre fera la fête ; l'une surveillera les intérêts publics, dirigera les finances, multipliera nos relations avec les peuples nouveaux, rapportera chez nous les plus lointaines richesses, et elle aura raison ; mais l'art continuera aussi d'accomplir sa mission ; en présence du principe démocratique exclusivement préoccupé de s'établir, de se consolider, de ramener à lui tout ce qu'il n'a pas encore saisi, l'art continuera de jouer son rôle.

Ce n'est pas à dire pour cela que toutes les formes de l'art se développeront avec une égale rapidité. Sans nul doute chacune d'elles aura son tour ; chacune aura ses jours de joie et de douleur. La poésie et la musique en sont à leurs jours de joie, elles prospèrent librement, et le naufrage de la fortune publique ne saurait les atteindre, Que faut-il, en effet, à Lamartine ou à Paganini, pour enfanter leurs prodiges ? des hommes qui les écoutent, et ils n'en manqueront pas. Mais pour élever des palais et des statues, pour retrouver Phidias et Michel-Ange, il faut que la volonté publique devienne artiste, ou du moins amoureuse de l'art. Le génie et la munificence de Léon X échoueraient aujourd'hui dans la discussion du budget.

En sera-t-il toujours ainsi ? assurément non. En sera-t-il longtemps ainsi ? assurément non. Un jour viendra, et ce jour n'est pas loin, où la nation, rassurée sur sa richesse et son avenir, nantie de toutes les libertés après lesquelles elle soupire, se lassera de l'oisiveté vide que sa première et ardente activité lui aura faite. Puissante, forte, riche, libre sans combat, elle se demandera ce qu'il faut faire de ses loisirs, et bientôt elle verra que l'art seul peut les remplir. Alors l'art sera représenté dans nos assemblées législatives comme la science, l'industrie et le commerce ; il discutera lui-même et comme eux ses intérêts, il demandera et fera comprendre ce qu'il lui faut, il trouvera d'éloquents interprètes, et nous aurons de nouveaux et admirables palais, de nouvelles et magnifiques statues. Et la volonté publique, satisfaite d'avoir établi ailleurs une égalité souveraine et rassasiée de la ruine de toutes les aristocraties qui dépérissent et succombent, incapables qu'elles sont de pousser leurs racines appauvries dans le sol nouveau qui vient de se former, reconnaîtra, acceptera et

proclamera elle-même solennellement la seule aristocratie possible aujourd'hui, en France au moins, celle du génie. Alors on ne sera plus tenté de mettre au concours un monument ou un tableau. Le goût public sera formé et désigné, d'avance, celui qu'il préfère de M. Alavoine ou de M. Fontaine, de M. Ingres ou de M. Eugène Delacroix. Le choix de l'artiste ne sera plus une question, mais une nécessité.

A quel jour, à quelle heure trouverons-nous cet Eldorado? L'art est malade, il faut le traiter comme tel, le consoler et l'encourager, comme le doit faire tout habile médecin. Il faut rapprocher en espérance le terme de la guérison. Mais, pour que le sort ne se joue pas de nos espérances, pour que l'avenir, même le plus prochain, ne se raille pas de nos prophéties, il faut un régime sévère au malade, un travail opiniâtre et une critique consciencieuse.

Ce n'est qu'à ces deux conditions que le salut de l'art est assuré. L'une des deux au moins ne lui manquera pas. C'est au public à réaliser l'autre.

Mais pour cela, il faut aider de toutes ses forces et par tous les moyens qui sont à la disposition de l'intelligence, l'éducation du goût public; et malheureusement ce qu'on entend dire, ce qu'on lit aujourd'hui sur l'état des arts en France, loin de former le goût, loin d'apprendre aux lecteurs à construire, eux-mêmes et à leur profit, un avis personnel sur une statue ou un tableau, ne sert qu'à populariser quelques idées vagues et superficielles, généralement inintelligibles pour ceux qui s'en servent, quelquefois même pour ceux qui les ont mises en circulation. On dit d'une composition pittoresque ou sculpturale: cette page imposante et pleine de magie, ou bien ce groupe

gracieux et remarquable par l'harmonie de ses lignes, ajoutera un nouvel éclat à la réputation justement acquise de l'auteur. A coup sûr, à moins d'être un Œdipe, il est impossible de trouver dans ces phrases d'usage le pourquoi et le comment de l'admiration. Avec de pareilles formules, la critique n'est plus qu'un catéchisme. Pour ma part, je suis telle personne, très-intelligente d'ailleurs, mais complètement étrangère aux secrets de l'art, qui, sommée de rendre raison de sa foi dans telle ou telle réputation contemporaine, n'hésiterait pas un seul instant à dire, comme saint Augustin : Je crois, parce que cela est absurde ; je crois, parce que je ne comprends pas ; parce que je ne sais pas ; parce que d'autres se sont chargés de savoir et de comprendre pour moi ; parce qu'ils ne m'en ont pas dit davantage, et qu'il me serait impossible de dire ce qu'ils ne m'ont pas appris.

Sans doute il se rencontre quelques rares exceptions, mais leur action est limitée.

Depuis quinze jours, la presse périodique s'est emparée du Salon de 1831, et ainsi nous arrivons bien tard pour élever la voix : mais si du moins elle n'est pas inutile, si elle peut hâter d'un instant l'avenir que nous avons osé promettre, nous n'aurons rien à regretter. Quel que soit le sort de ces feuilles, à défaut de succès, nous aurons du moins le mérite de la sincérité.

SALON DE 1831.

I

Aspect général du Salon. — MM. Hersent et Horace Vernet.

Le Salon de cette année est, de beaucoup, plus nombreux que celui de 1827. Ainsi, à ce qu'il semble, les artistes n'ont pas été surpris à l'improviste, comme on l'a plusieurs fois répété pendant le mois de répit qu'on leur a donné. C'est tout simplement, qu'une fois décidés à comparaître devant le jury national, ils ont voulu profiter des derniers instants qui leur étaient accordés, pour donner à l'œuvre sortie de leurs mains toute la perfection dont ils sont capables. Il y a dans cette conduite, si naturellement explicable, tout à la fois courage et modestie. Le blâme serait folie, et la louange ne serait que justice.

La disposition adoptée pour l'Exposition de cette année est, de beaucoup, supérieure à celle de la dernière. Les jours sont plus habilement ménagés ; et, d'ailleurs, qui oserait se plaindre en voyant que le portrait ou le paysage qu'il a

envoyé est attaché précisément à la même place qu'un Rubens ou un Murillo? Cependant, dans notre première visite, nous avons remarqué quelques morceaux qui n'étaient pas vus à une distance convenable, et qui, en raison des proportions données aux diverses parties, devraient être abaissés pour être jugés convenablement. Quelquefois même, nous avons vérifié cette observation sur des toiles d'une assez grande étendue, mais dont l'exécution *très-fuite et très-passée* ne permettait pas au spectateur de s'éloigner. D'autres fois, au contraire, des compositions d'une moindre étendue, mais plus hardiment peintes, et d'une couleur plus empâtée, nous ont paru pouvoir impunément subir la critique à de plus grandes distances. Ce sont là, si l'on veut, de minutieuses et subtiles distinctions. Pour vous qui allez au Salon, à la bonne heure! Mais pour l'artiste que la moindre négligence expose à l'oubli, ou condamne au blâme le plus amer, c'est chose sérieuse et grave assurément. Malheureusement nous sommes forcé d'avouer que, dans la plupart des cas, ces sortes de questions seraient difficiles à juger.

Je n'ai pas la prétention d'indiquer, aujourd'hui, tout ce que j'ai aperçu de remarquable ou d'important dans ma première visite; mais je puis au moins signaler à l'avance les admirables et naïves compositions de M. Decamps, qui n'ont de modèles nulle part, qui ne rappellent rien, et qui n'étonnent pas moins par leur exécution parfaite que par la simplicité de leur invention.

Nous avons vu le *Virginus* de M. Lethière; depuis quelque vingt ans qu'il en est question, bien des critiques étaient embarrassés d'en donner leur avis, faute de l'avoir vu.

M. Gros n'a envoyé qu'un portrait, qui ne ressemble en

rien aux toiles que nous avons été revoir au Luxembourg. Nous dirons pourquoi et comment.

M. Barye nous a montré des animaux exécutés, à ce qu'il nous semble, avec un grand sentiment de vérité. L'exécution est peut-être un peu sèche.

Les portraits et les tableaux de genre sont en grand nombre. Nous avons surtout distingué MM. Champmartin et Decaisne, MM. Granet, Eugène Isabey, Camille Roqueplan et Paul Huet. Nous appelons surtout l'attention sur la *Vue de Dunkerque*, de M. Isabey, et sur un grand paysage de M. Paul Huet.

M. E. Deveria nous a donné *la Mort de Jeanne d'Arc* et deux tableaux appartenant à la galerie du Palais-Royal. Nous aurons de lui, dans quelques semaines, une autre composition importante : *Puget présentant son Milon à Louis XIV* dans l'orangerie de Versailles.

Nous invitons, dès aujourd'hui, tous ceux qui mettent quelque importance à se former un avis pour le garder, à regarder longtemps la *Liberté* de M. Eugène Delacroix, et ses *Tigres*. C'est à eux de voir quel compte le peintre a tenu des critiques qui lui ont été faites les années précédentes.

Tout le monde a déjà parlé de MM. Schnetz, Robert et Delaroche, et l'empressement public n'a rien qui doive étonner.

Nous quittons bien vite et bien volontiers cette sèche et incomplète nomenclature pour aborder MM. Hersent et Horace Vernet.

La réputation de M. Hersent date de son *Gustave Vasa*. Cette composition est jugée, et nous n'y reviendrons pas. Plus tard, si j'ai bonne mémoire, il fit un portrait de madame Didot, qui fut trouvé admirable. Le modèle était fin :

on s'y laissa prendre sans peine, et dès ce moment M. Hersent ne fit plus que des portraits. Grande fut la douleur de ses amis. On publia partout, à son de trompe, que M. Hersent renonçait à l'histoire. Je ne sais pas si c'est dans l'intention d'aggraver nos regrets, que l'auteur a remis sous nos yeux, tout récemment, une bataille composée, il y a longtemps, dans la galerie du Luxembourg. Pour être vrai, comme nous l'avons promis, nous sommes forcé d'avouer que nous lui conseillons, au moins, de ne plus faire de bataille. Voyons ses portraits. Nous avons celui du Roi, celui de la Reine, celui du duc de Montpensier, et d'autres.

Le portrait du Roi est d'un aspect malheureux et pauvre. Le fond n'est pas bien choisi, ni surtout bien disposé. C'est du velours que le peintre a voulu faire, au moins je le crois; mais il a tant jaloué les moindres touches indiscretes de son pinceau; il a si laborieusement effacé toutes les étourderies qu'un premier et involontaire sentiment de vérité lui avait fait commettre, que ce velours, à la fin, s'est trouvé comme l'homme entre deux âges, complètement chauve et dépouillé. Il avait cependant deux modèles dont il pouvait à coup sûr profiter: le portrait du petit Lambton, que nous avons vu au dernier salon, et le portrait du dernier Roi, dont nous avons vu à Paris une gravure admirable de Cousins. Il pouvait trouver là tous les éléments nécessaires pour composer un bon portrait. Je sais bien que notre costume ne se prête pas aussi volontiers aux caprices et aux fantaisies de la peinture que le costume Louis XIII, dont Rubens a fait un si merveilleux usage, ou que le costume Charles I^{er}, auquel Van-Dyck a donné une si grande célébrité d'élégance et de noblesse. Mais croyez-vous que si Rubens et Van-Dyck revenaient, ils ne sauraient pas tirer parti du costume français

en 1831? Nous renvoyons ceux qui en douteraient à tous les portraits parlementaires de Lawrence, que nous connaissons par les gravures de Reynolds, Cousins et Maile. L'art, quoi qu'on en dise, trouve à se loger partout; tout lui obéit, tout lui cède quand il commande impérieusement. Mais pour réussir, il faut vouloir. Pour faire quelque chose de complet, il faut, avant tout, prendre un parti décisif, et malheureusement, dans l'œuvre de M. Hersent, il n'y a pas de parti pris. Je n'en sais qu'un qu'on puisse deviner ou soupçonner en regardant son tableau; mais celui-là, il valait mieux ne pas le prendre: c'est le parti de la timidité la plus absolue, appliquée à toutes les questions pittoresques qui ont dû successivement se présenter dans le cours du travail. De près, il est visible que ce tableau n'a pas un seul défaut, et voilà précisément pourquoi je le trouve détestable. Le dessin n'est pas assez osé, assez détourné de la réalité de tous les jours, pour effaroucher ceux qui croient continuer Raphaël en imitant M. Gérard. Mais il n'y a pas non plus une telle absence de couleur et d'ornements, que la toile doive tout d'abord être maudite et réprouvée par ceux qui veulent retrouver Rubens dans l'école anglaise. Il y a, dans l'ensemble du portrait, je ne sais quelle déplorable envie de plaire à tout le monde, qui me déplaît souverainement. Plaignons sincèrement La Fontaine, d'avoir inutilement écrit la fable du *Meunier, son Fils et l'Âne*. Je crois me souvenir, cependant, que M. Hersent a fait une suite nombreuse de dessins pour les œuvres du fabuliste.

Avez-vous vu quelquefois un jeune homme de vingt ans entrer, pour la première fois, dans un salon nombreux? La figure gauche et embarrassée, ne sachant que faire de ses bras, indécis sur la personne qu'il va saluer d'abord, inca

pable de découvrir d'un coup d'œil la maîtresse de la maison, adressant, par mégarde, ses premiers regards et presque son premier mot, aux fauteuils vides qu'il rencontre sur sa route et qu'il a manqué de renverser? Si quelque âme bienfaisante ne vient pas vers cette âme en peine, je ne sais ce qu'il deviendra. Où j'en veux venir, le voici : M. Hersent, malgré son âge et ses lauriers, comme dirait l'*Almanach des Muses*, M. Hersent est précisément comme ce jeune homme de vingt ans, embarrassé de savoir qui des deux il doit saluer de la couleur ou du dessin ; il n'aurait pas fait l'*Odalisque* de M. Ingres ; il n'eût pas voulu tant dessiner, il aurait craint de se compromettre avec les coloristes ; il n'aurait pas fait *la Naissance de Henri IV* de M. E. Devéria ; il n'aurait pas voulu peindre tant d'étoffes si riches et si variées : il aurait eu peur de se compromettre avec les raphaélistes et l'école de David.

En résumé, le portrait du Roi, par M. Hersent, me paraît signaler, d'une façon éclatante, la nullité de l'artiste. Quelques personnes commencent à s'en apercevoir naïvement cette année, et à le dire, comme elles le sentent, simplement. A celles-là, on ne peut qu'applaudir ; mais d'autres, et en plus grand nombre, s'étonnent et s'affligent des impressions fâcheuses et tristes qu'elles éprouvent en présence du tableau signé d'un nom qu'elles ont si longtemps révééré et admiré sur parole ; à celles-ci nous n'avons qu'un mot à dire : c'est que leur étonnement et leur douleur sont de bon augure pour l'avenir de leur goût. D'aujourd'hui seulement elles jugent par elles-mêmes, et nous les en félicitons bien sincèrement. Que de gloires contemporaines viendront échouer contre le même écueil ; que de femmes adorées au bal, à l'éclat des lumières, des fleurs dans les cheveux, riches le soir des cheveux qu'elles ont achetés le matin,

animées par la valse, passent ignorées à l'insu de nos regards, le matin, à la promenade, à la lumière si désespérément vraie du soleil; que de beautés s'évanouissent au grand jour; que de talents prônés disparaissent, dès qu'on veut sincèrement lire dans sa conscience ses impressions personnelles, ce qui n'est pas si facile qu'on pourrait d'abord le penser. Je m'assure en toute sécurité que, lorsque deux cents personnes sont réunies, s'il m'était donné de lire, comme maître Floh, dans toutes les âmes, j'en compterais, à grand'peine, vingt d'assez osées pour penser à leur manière.

Que dire des deux autres portraits que nous avons nommés, de celui de la Reine et de celui du duc de Montpensier? Ce que nous avons dit de celui du Roi, et ajoutons pour celui-ci, en passant, qu'il est presque scandaleux pour un peintre, avec les ressources infinies de son art, de n'avoir pas atteint si haut, dans l'exécution du masque humain, qu'un sculpteur, dont les moyens et la puissance sont, à coup sûr, beaucoup plus restreints; et cependant, personne, sans doute, n'a encore oublié l'admirable parti que MM. Domard et Barre avaient su tirer du profil royal, dans le dernier concours de monnaies. Serait-ce que l'art, pour s'élever, a besoin de rencontrer sur sa route des obstacles nombreux? Peut-être bien. Au moins devons-nous à la complication de notre système musical, d'entendre un moindre nombre d'opéras insignifiants. Toutefois, il ne faudrait pas conclure de ces lignes, que nous admirons de bonne foi le buste de M. Caillouete, choisi parmi trente, par l'Institut, pour figurer officiellement dans les préfectures et les mairies. Mais nous croyons que le vaudeville mourrait dès demain, si l'on exigeait que le dialogue fût écrit en français et que les couplets fussent rimés.

• Venons à M. Horace Vernet, à l'une des réputations les plus populaires de la France. La plupart des tableaux que nous voyons au Salon cette année étaient connus à l'avance. On se rappelle que *Jemmapes* et *Valmy* furent proscrits sous la dernière restauration, et que le public, toujours empressé de manifester son opposition aux craintes si souvent et si ridiculement niées du pouvoir, ne manqua pas de se porter en foule à l'atelier de l'artiste. Tout a été dit sur le mérite de ces compositions ; mais tout ce qu'on a dit ne serait plus bon à dire aujourd'hui. Le mérite politique s'est complètement évanoui. Voici que la statue de Napoléon va remonter sur la Colonne. Voici que les campagnes du duc d'Angoulême descendent de l'arc du Carrousel, où l'on avait essayé de les greffer violemment entre les grenadiers et les aigles de l'empire. Le patriotisme de l'auteur n'a plus rien à faire avec son mérite pittoresque. La gloire de nos trente dernières années n'est plus proscrite : on en parle à son aise. Le roi, dans les solennités où il s'adresse directement à nous, n'hésite pas à rappeler les beaux faits d'armes que M. Horace Vernet a retracés. Comment les a-t-il retracés ? Voilà l'unique question qu'on puisse poser aujourd'hui ; toute autre serait oiseuse et inutile. Or, si nous rapprochons ces deux batailles des trois pages gigantesques et homériques de Gros, qui se promenait, il y a quelques mois, au milieu de nous, pour entendre autour de lui le murmure et les applaudissements de la postérité, pour jouir de l'extase muette d'une génération qui n'est déjà plus la sienne, pour assister vivant à la résurrection de son immortalité que notre frivolité dédaigneuse avait presque oubliée, que plusieurs même avaient blasphémée et méconnue, dans quel étonnement et dans quelle confusion ne devons-nous pas tomber ?

Avouons-le franchement : le souvenir de l'empressement avec lequel nous avons consenti, ou concouru, au succès de M. Horace Vernet fait honte à notre goût. Nous l'avons applaudi, adoré, préconisé comme un pamphlet. Mais où est le style du pamphlet, maintenant que nous n'avons plus sous les yeux celui que la satire devait atteindre? Maintenant que l'épopée impériale ne doit plus faire rougir personne, il convient d'examiner comment il a traité ces deux épisodes. Ce n'est qu'à cette condition que nous pouvons accepter la popularité de M. Horace Vernet. Or, le problème, une fois réduit à ces termes, se résout facilement. En mettant Gros hors de question, pour éluder d'une seule fois toutes les objections tirées des ressources que le peintre devait naturellement trouver dans les dimensions d'une toile de trente pieds, sans nous arrêter à compter les difficultés sans nombre qui naissent des dimensions même de la toile, sans insister sur l'impossibilité absolue de rien escamoter, dans de pareilles proportions, nous demanderons à tous les hommes de bonne foi, à tous ceux qui ont des yeux pour voir et qui savent s'en servir, y a-t-il dans *Jemmapes* et *Valmy* deux soldats ou deux chevaux qui se puissent comparer, sans un amer ridicule, aux chevaux et aux soldats de Géricault et de Charlet? La réponse se devine sans peine.

M. Horace Vernet, qui, avant d'être peintre, est homme d'esprit, a paru comprendre que sa popularité patriotique tirait à sa fin, et pour faire tête à cet orage imprévu d'ingratitude qui menaçait d'engloutir sa gloire, il a voulu changer sa première manière qui, envisagée sous le rapport de l'exécution, était tout simplement moins sèche et moins pauvre que celle de Carle. Il est parti pour l'Italie, et là, au milieu des élèves qu'il dirige, il a fait de nou-

velles études. Peut-être même a-t-il étudié pour la première fois. Car ses premières et rapides improvisations ne révèlent pas un désir bien sincère de reproduire fidèlement la nature, telle qu'on la voit ou qu'on la rêve. Ce sont des indications plus ou moins incomplètes, plus ou moins ingénieuses ; mais de l'art sérieux, de la vérité intime et profonde, il n'y a nulle trace.

• Il a essayé de se corriger. A-t-il réussi ? Nous ne le croyons pas. C'est à la seconde manière de l'auteur qu'il faut rapporter le pape *Léon XII* et la *Judith*. Et ces deux compositions ne rappellent en rien les maîtres italiens que M. Vernet a sous les yeux. MM. Schnetz et Robert ne sont pas directeurs d'académie, mais ils profitent sans cela, peut-être à cause de cela, du climat et des galeries, de l'Italie. La première impression produite par le *Léon XII*, c'est une douleur vive aux yeux. Et ici je prie qu'on me considère comme fidèle historien : car je ne raconte pas seulement ce que j'ai éprouvé, mais je parle aussi d'après de nombreux témoignages qui m'ont été transmis. Il y a, dans les draperies et même dans les figures, une profusion si indéfinie de rouge, de bleu, de violet, qu'on est presque aveuglé au bout de quelques minutes. Il y a dans la galerie des trois écoles, un portrait de *Catherine d'Aragon*, par Raphaël, vêtu de velours écarlate, mais je ne sais pourquoi je l'ai toujours regardé longtemps sans fatigue et sans douleur. Je veux croire que cela tient, non pas à la quantité, mais à l'emploi de la couleur ; car *les Noces de Cana*, de Paul Véronèse, n'aveuglent personne ; et Dieu sait si la couleur y est épargnée ! Je me souviens d'avoir entendu au Luxembourg une mauvaise langue dire, en parlant de *Léon XII* : Ah ! mon Dieu, qu'est-ce donc ? des homards et de la raie. Ceci n'est qu'une mauvaise

plaisanterie ; mais au fond il y a bien quelque chose de vrai. J'ajouterai que toute la toile manque d'air et de vie ; le pape est d'une vicillesse parée, adonisée, presque transparente. Quant aux têtes placées au bas, elles sont luisantes et lisses comme une porcelaine de Sèvres.

La *Judith* est moins crue de ton, moins plate d'aspect, mais beaucoup plus maniérée. J'imagine que si le drame traité par M. Vernet était mis en opéra, l'héroïne ne manquerait pas d'étudier et de reproduire son tableau. Il y a dans le sourire d'Holopherne endormi une lubricité vulgaire et triviale ; sa tête manque absolument de grandeur, n'inspire aucun effroi, et ne permet pas de trembler un seul instant pour celle qui va si hardiment et si brusquement rompre son sommeil : je ne lis sur ses traits qu'une débauche et une ivresse comme on en voit tous les jours : la poésie et l'art n'ont pas passé par là. Quant à Judith, dont tout Paris connaît le modèle, copié presque littéralement sur une actrice mêlée à de funestes souvenirs, on peut assurer que M^{lle} P... avait, et conserve encore, une majesté imposante et grave qu'on chercherait en vain sur la toile de M. Vernet. A quelque foi, à quelque incrédulité que l'on appartienne, en dehors de tous les systèmes mystiques ou sceptiques que l'ont peut avoir adoptés, la Bible est un ensemble de magnifiques poèmes, et quand on s'avise d'y toucher, et d'en vouloir tirer et détacher quelque chose, il faut le faire largement, hardiment, mais simplement. Voyez Milton, Klopstock, Raphaël, Michel-Ange, ils poétisent et agrandissent les paroles de la Bible ; mais s'ils vont plus haut, c'est en suivant la même route. Ils n'ont pas, comme Horace Vernet, la prétention ou le malheur d'enjoliver et d'embourgeoiser le drame biblique en essayant de le renouveler, de l'habiller en costume moderne.

II

MM. Paul Delaroche, Eugène Isabey, A. Scheffer.

Dans ces libres et familières conversations que nous avons commencées depuis huit jours avec le public, devant les tableaux et les statues du Salon, notre intention, comme on le pense bien, n'a jamais été de tout juger, ni même de tout indiquer. Qu'il nous suffise, et pour raison, de saisir et de discuter les préférences publiques, de lire en nous-même et de traduire avec fidélité nos préférences personnelles. C'est là notre espérance et notre volonté, ce que nous avons entrepris et ce que nous allons continuer.

C'est à grand'peine que l'on peut, en traversant le Salon carré, fendre la foule qui se presse et qui s'arrête près du *Mazarin* et du *Richelieu* de M. Paul Delaroche. Ni le *Nicolas V* de M. Larivière, si vanté à l'avance, et pour lequel l'Institut a voté d'unanimes remerciements à son auteur ; ni le *Sixte-Quint* de M. Monvoisin, si gigantesque, au moins par ses proportions géométriques, ne réussissent à détourner l'attention et la curiosité. Ignorante ou habile, frivole ou sérieuse, la foule a sans doute d'excellentes raisons pour admirer ce qu'elle admire, et faire à ces deux toiles de chevalet le succès le plus éclatant du Salon de cette année. Je dis succès, et je m'entends ; car nous verrons, tout à l'heure, jusqu'à quel point le succès me paraît durable et mérité. J'avouerai d'abord que dans mes premières visites, j'avais remarqué plusieurs compositions qui me paraissaient de beaucoup supérieures à celles-ci. C'était

l'avis de plusieurs personnes occupées à suivre et à étudier les Salons, prenant la chose au sérieux, et pour qui la critique de l'art est quelque chose de plus qu'un simple gargarisme de paroles. Cependant, dès le premier jour, comme j'allais sortir, je vis plusieurs curieux assemblés devant le *Richelieu*, ravis dans une muette extase, ou détaillant à loisir les innombrables beautés qu'ils découvraient à chaque instant, et professant déjà le plus absolu mépris pour tous les peintres qui s'appelaient d'un autre nom; je saisis même à la volée quelques phrases comme celles-ci : *Voilà du nouveau comme il en faut faire. Si la peinture nouvelle doit réussir, c'est à lui qu'elle le devra : sans lui elle était perdue.*

Dans ces naïfs épanchements d'une enfantine admiration, je crus voir, ce que bien d'autres auraient vu comme moi, l'augure d'un grand succès, et l'événement n'a pas démenti cette facile prophétie.

Je prie qu'on me permette, avant d'aller plus loin, d'exposer en peu de mots comment je suis arrivé à comprendre les rapports de la vérité avec l'intelligence humaine. Je suivrai, pour plus de hâte, la méthode des géomètres de préférence à celle des algébristes, et je poserai tout d'abord ce que je veux démontrer. Qu'on m'écoute avant de me contredire : *La vérité envisagée d'une façon générale et absolue est d'autant moins vraie, qu'elle est reconnue, acceptée et proclamée par un plus grand nombre.* Et voici pourquoi : l'humanité, quoi qu'elle fasse et qu'elle veuille, marche à la suite de quelques hommes ; quand ils découvrent un pays nouveau, une vérité nouvelle, une face nouvelle de la vérité, souvent elle la nie parce qu'elle ne l'a pas encore aperçue, et quand elle l'aperçoit et qu'elle la proclame, cette vérité, si nouvelle pour le grand nombre,

a déjà vieilli pour ceux qui la devancent et qui vont en éclaireurs à la découverte. Pour eux, c'est tout au plus si elle est encore vraie. Qu'arrive-t-il ? C'est que le progrès, qui est une joie et une nécessité pour les âmes d'élite, fatigue et rebute les vulgaires intelligences. Celles-ci trouvent bientôt qu'elles en savent assez. Elles s'arrêtent, se figent, prennent racine, et disent, pour éteindre un reste de vanité, qu'au delà tout n'est que chimères et rêveries.

Voyez Rossini : quand, à Rome, en 1816, on entendit, pour la première fois, *il Barbieri*, la foule des écouteurs vulgaires cria au scandale, au charivari ; elle siffla, et l'opéra ne fut pas achevé. Depuis que la foule, qui est la même, ou à peu près, à Rome, à Vienne, à Londres, à New-York ou à Paris, s'est prise d'un amour absolu et aveugle pour Rossini, le maestro a déjà changé plusieurs fois de manières, et ces manières nouvelles n'ont pas encore été comprises. Quand le seront-elles ? peut-être pas avant dix ans ; quand elles auront déjà vieilli pour celui qui les invente. Pacini, Mercadante, Bellini, Morlacchi, Vaccai, en Italie, et, chez nous, Hérold et Auber, ont formulé la première admiration de la foule, et reproduisent à satiété les phrases musicales que des milliers d'oreilles ont retenues, et leur persuadent sans peine qu'elles auraient grand tort d'en vouloir entendre d'autres. Il y a bénéfice de paresse des deux parts.

Que de braves gens en sont encore aujourd'hui au libéralisme de la première restauration.

Comme on le voit, ma façon d'entendre la vérité vraie, si paradoxale et si étrange qu'elle puisse d'abord paraître, n'est cependant pas inacceptable et folle, et l'on saura bientôt l'usage que j'en veux faire.

Ou je me trompe fort, ou ce que j'ai dit de Rossini et

d'Auber s'applique, avec une étonnante exactitude, à MM. Eugène Delacroix et Paul Delaroche. Le premier des deux a inventé une manière nouvelle, et le public ne l'a pas comprise du premier coup. *Dante et Virgile, le Mas-sacre de Scio, Sardanapale, l'Évêque de Liège*, sont autant de moments différents, autant de phases variées du génie ardent et inquiet de leur auteur.

Dante peut être considéré comme la formule primitive, ou, du moins, comme la plus claire, du talent de M. Delacroix. Celle-là, le public est parvenu à la comprendre ; mais elle est déjà bien loin de l'auteur. M. Paul Delaroche s'en est emparé, et s'est chargé de la populariser en l'affaiblissant, en supprimant successivement, d'après d'innombrables et interminables avis, tout ce que le goût dédaigneux, tout ce que les caprices malades et bizarres des regardeurs et des juges pouvaient encore trouver à reprendre.

Il y a deux routes, profondément diverses et distantes, pour concevoir et pour exécuter une fantaisie, c'est-à-dire une œuvre d'art, une pensée idéale et rêvée. L'une, et c'est la plus difficile à suivre, va droit du cerveau à la toile. En la suivant, l'artiste n'a en vue que son idée. Il ne songe à rien autre. Il fait pour lui, pour se contenter, pour se débarrasser de quelque chose qui lui pèse. Il peint parce qu'il sent, comme on parle parce qu'on pense, comme on aime et comme on flatte parce qu'on désire. Cette route-là, si rarement suivie, si difficile à suivre, ç'a été celle de Rubens, de Géricault ; c'est aussi celle de M. Eugène Delacroix. En produisant pour soi, on arrive difficilement à une rapide et unanime réputation ; mais on est assuré d'une gloire durable. Qu'on lise dans la vie de Salvator les incroyables dégoûts dont il fut si longtemps

abreuvé pour n'avoir pas docilement écouté les avis des brocanteurs de peinture, Wordsworth et Coleridge ont éprouvé et démontré, à leur manière, qu'il faut longtemps et du courage, à un talent original et nouveau, pour se faire son public. M. Delaroche y a renoncé. Il a trouvé la tâche trop difficile. Au lieu d'élever le public jusqu'à lui, il est descendu jusqu'au public. Bien lui en a pris, sans doute, pour son bonheur d'aujourd'hui et pour sa richesse de demain. Mais quel avenir se prépare-t-il? y songe-t-il seulement, et pourra-t-il y atteindre? Questions graves et tristes, et qu'il ne faut pas résoudre à la légère.

Venons aux trois tableaux que le public admire, et voyons pourquoi il les admire. Y a-t-il progrès? Assurément, oui. L'auteur du *Président Duranti* et de l'*Élisabeth* a paru comprendre qu'il lui était refusé de concevoir et d'exécuter de grandes pages. Il a fait *Mazarin* et *Richelieu*. *Édouard V* et *Richard d'York*, malgré la dimension de la toile, ne sauraient s'appeler de la grande peinture. Il n'a rien négligé pour donner à son dessin toute la netteté, toute la correction possible; à sa couleur, tout l'éclat que ses yeux pouvaient supporter, toute la variété compatible avec ses idées. Le *Mazarin* est à coup sûr un chef-d'œuvre d'arrangement; mais cet arrangement qui étonne et qui ravit la curiosité la plus minutieuse, et qui déconcerte le myopisme des critiques jurés, tout ingénieux qu'il soit dans ses résultats, révèle évidemment un travail infini et pénible. En peinture comme en poésie, nous serons toujours très-volontiers de l'avis d'Alceste, nous dirons et nous penserons hautement que le temps ne fait rien à l'affaire. Ceci se peut dire d'un sonnet et d'un tableau avec une égale justice. Mais cependant, cet axiome, tout axiome qu'il soit, se restreint dans de certaines limites. On peut

donner à l'exécution tout le temps qu'on veut; mais à une condition, c'est qu'on ne modifiera que peu ou point l'idée primitive que l'on veut traduire. Autrement, si on recompose à mesure qu'on avance, il y aura dans l'œuvre, une fois achevée, plusieurs couches d'invention superposées tellement quellement, voisines forcées l'une de l'autre sans qu'on ait pris leur avis, contrastant malheureusement ensemble. Dans ce cas, l'artiste, quelle que soit d'ailleurs l'harmonie apparente et artificielle de sa composition, aura presque aussi mauvaise grâce qu'une femme qui referait ses caresses avant d'embrasser son amant. Ces remarques, sincères et délicates à notre avis, paraîtront subtiles peut-être, cherchées loin, inventées à plaisir, et l'on dira que nous faisons de la pensée et de la parole un malheureux et déplorable emploi, et que nous ruinons, de sang-froid et de gaieté de cœur, le plaisir qu'avec un peu plus de laisser-aller et de naïveté nous aurions trouvé complet. Pour faire face à cette fâcheuse accusation, nous nous hâtons bien vite d'ajouter que le *Mazarin* et le *Richelieu* nous semblent, à tout prendre, empreints d'un très-grand talent; et si nous leur faisons le procès, ce n'est pas que nous voulions contester un seul instant le succès qu'ils obtiennent et qu'ils méritent à tant d'égards, mais nous nous réservons le droit de croire et de dire que le groupe de femmes à droite, dans le *Mazarin*, est lourdement touché, que les étoffes du lit où git le cardinal manquent de souplesse, que les vagues du premier plan, dans le *Richelieu*, sont dures, immobiles, tranchantes, cristallisées, d'une couleur fausse. Quant à l'*Édouard V*, nous devons avouer que les deux têtes manquent de vie, qu'il est impossible de deviner le sang sous ces chairs violettes. Tout est d'un neuf désespérant; les meubles, les vêtements, les figures même sont

neuves et n'ont jamais servi. Un de ces jours derniers, une femme d'esprit disait tout bas en s'approchant de la toile, et regardant un coin de meuble où le peintre avait voulu loger de la poussière : « Voilà de la poussière bien propre. » Heureusement j'ai l'oreille fine, et il m'a semblé que cette simple et soudaine parole renfermait une idée vraie et profonde. Le grand défaut de la peinture de M. Delaroche, c'est, en effet, d'être souvent beaucoup trop propre, de ressembler trop à de la peinture qui veut être jolie et nette avant tout, et rarement à la nature, qui, même lorsqu'elle est belle, ne l'est jamais d'une beauté uniforme et monotone. Le roi et son frère ont l'air de s'être parés pour un bal. L'ameublement et le costume feraient honneur à MM. Duponchel et Ciceri, s'ils se voyaient à l'Opéra ou au Château; mais il est visible qu'ils n'ont jamais été et ne seront jamais usés ni portés.

Que M. Paul Delaroche se rappelle et médite la réputation poétique de M. Casimir Delavigne, depuis 1815 jusqu'en 1824, depuis la *Messénienne sur Waterloo* jusqu'à *l'École des Vieillards*, et qu'il pèse la gloire qui lui reste. Voudra-t-il, comme cet infatigable et correct élégiaque, escompter si chèrement l'avenir de son nom? Qu'il redescende en lui-même, qu'il se consulte et qu'il se mesure; qu'il se demande sincèrement ce qu'il peut et ce qu'il veut, et qu'il essaie, dès aujourd'hui, puisqu'il en est-temps encore, de se frayer une route originale et neuve. Jusqu'ici, il n'a fait que de la peinture adroite et heureuse; qu'il se décide, s'il en est et s'il s'en croit capable, à faire de la bonne et solide peinture.

Comme on le voit, nous n'allons pas contre le goût du public, mais nous l'expliquons. Après cela, pourquoi s'étonner que tant d'oreilles, qui se disent délicates et civilisées, préfèrent hautement *la Muette à l'Othello*? J'en dirais

volontiers ce que madame de Staël, dans un accès de colère, disait de Voltaire : « C'est un auteur charmant, à la bonne heure ; mais je lui trouve un défaut impardonnable, c'est qu'il est trop clair et toujours clair. » Est-il possible, en effet, de concevoir une œuvre d'art, quelque peu complète, qui se puisse saisir et pénétrer en un seul instant et d'un seul regard ? Y a-t-il au monde une joie intime et vraie sans surprise et sans mystère ? La poésie, qui se laisse deviner d'abord tout entière, ne ressemble-t-elle pas à ces femmes sans pudeur qui ont toujours le sourire sur les lèvres, mais dont les yeux ne vont jamais au cœur ?

M. Eugène Isabey a envoyé au Salon de cette année cinq tableaux d'un intérêt varié : *les Contrebandiers*, *l'Alchimiste*, un *Port de halage*, un *Intérieur* et une *Vue du Port de Dunkerque*. Le dernier des cinq, et le plus important, n'est pas complètement achevé ; c'est, avec *l'Alchimiste*, au moins à notre avis, le meilleur que nous connaissions de M. Isabey. On parle d'une autre composition presque achevée, que nous aurons à la fin du mois, et qui doit remplacer *le Port de Dunkerque*. La maison où figure l'alchimiste est d'une belle et franche peinture ; la touche en est grasse et abondante : en la voyant, on se sent involontairement pris du désir de peindre ; c'est aussi bien que Bonington, et autrement que lui. Nous ne savons guère que les paysagistes anglais qui fassent aussi bien, et encore, depuis quelques années. Il a toujours pour lui l'harmonie et la richesse des lignes ; mais il colore les plans qu'il aperçoit et qu'il dispose d'une façon monotone : il gagne singulièrement à la gravure. Quant à M. Eugène Isabey, nous ne savons pas qui oserait graver son *Alchimiste*. Il faudrait, pour traduire fidèlement tous ces accidents ingénieux et vrais de lumière et de forme, qu'il a

semés à profusion sur cette simple et vieille maison, la gravure de Rembrandt ou de Cousins. Heath et Finden, tout habiles qu'ils soient, ne pourraient se défendre d'arranger et d'ornier à leur manière ce qui vaut précisément par sa rudesse nue : ils mettraient la coquetterie à la place de la grâce ; ils voudraient concentrer la lumière pour obtenir un effet plus sûr et plus décisif.

Convient-il de chicaner M. Isabey sur la vraisemblance de sa composition ? Faut-il lui demander où il a vu qu'un alchimiste fit usage de creusets et d'alambics à sa fenêtre, en public, aux yeux de tout un peuple indiscret et profane ? Je ne sais pas comment il résoudrait ces questions ; mais peu importe : il nous traiterait de littérateur, de peseur de mots. Il avait fait une maison charmante, il fallait lui donner un nom ; il y a mis un homme, un alchimiste : cet homme est bien, quoiqu'il ne vaille pas la maison, à beaucoup près. Il y aurait de l'injustice à demander davantage.

C'est dans *le Port de Dunkerque* qu'il faut étudier et analyser la manière de l'auteur. C'est là qu'il a mis et prodigué tout ce qu'il sait et tout ce qu'il sent. Un seul regard attentif et sérieux embrasse facilement l'ensemble de cette belle composition. Rien n'est vague, indécis, incertain. Tout est vu et traduit d'une façon précise et nette. L'eau des premiers plans est transparente et liquide. On la voit trembler et se rider, se plisser à mille plis sous le souffle du vent. On s'y mire comme les navires qu'elle porte. Tout est vivant et animé. Pour ceux qui admirent encore de bonne foi les marines de Joseph Vernet, et qui au besoin jureraient sur les Évangiles qu'il est impossible de mieux faire, il y a, dans *le Dunkerque* d'Isabey, quelque chose de saisissant et de naïf, qui doit singulièrement dérouter les formules qu'ils ont apprises, et qu'ils appliquent à tout. Les

marines de Vernet, qui sont loin assurément d'être sans mérite, glacent d'abord par je ne sais quoi d'officiel et de monotone. On dirait que la mer et les dunes, les rochers et les navires, ont posé pour le peintre ; qu'il a dit à la vie, sous toutes ses formes, de s'arrêter une heure ou deux, pour qu'il la pût saisir plus à son aise. Ses ports sont inhabités et déserts, malgré les figures sans nombre qu'il y entasse. Malgré les lignes variées qu'il a données à ses voiles, on ne sent pas le vent qui les agite ; il semble que les flots que nous apercevons ont eu et conserveront, de toute éternité, la forme que nous leur voyons. On dirait qu'ils se sont arrangés pour le peintre, comme un régiment pour un jour de revue.

Dans *le Dunkerque* d'Isabey, ce qui frappe d'abord, c'est le naturel parfait des détails. Prenez, où vous voudrez, tel morceau qu'il vous plaira, et vous reconnaîtrez, avec un joyeux étonnement, que chaque chose a précisément la forme et la couleur qui lui appartiennent en propre. Tout a été pris sur le fait et copié avec un rare bonheur. L'art vous prend à la gorge sur tous les points de la toile. Mais au milieu de cette incroyable habileté, peut-on deviner et surprendre une idée grande ; une, simple, qui domine et qui gouverne toute la composition ? Ces feuilles si belles et si riches, qui se jouent au vent, qui réjouissent les yeux de leur couleur, et qui amusent l'oreille de leur murmure monotone, où est le tronc qui les réunit ? où est la racine qui les fait vivre ? Ces pages, si éclatantes et si larges, sont-elles solidement reliées ? Malgré le prodigieux talent de l'artiste, malgré l'inconcevable magie de son pinceau, qui ne laisse pas à nos yeux un seul instant d'oisiveté, il nous a semblé que la poésie et la pensée étaient absentes.

Ce n'est pas que la composition ne soit, en apparence, ra-

massée et nouée comme elle doit l'être. On trouve bien vite et sans peine le point de vue du tableau. Mais après qu'on a longtemps regardé, on arrive à croire que l'artiste a eu d'innombrables caprices, et pas une volonté; qu'il a facilement et rapidement improvisé, qu'il a exécuté à mesure qu'il concevait, aussi vite qu'il concevait, mais qu'il n'a pas porté et mûri son projet avant de le déposer sur la toile. Or, entre l'improvisation, si brillante qu'elle soit, si habile et si hardie qu'elle puisse être, et une pensée conçue à loisir et longtemps méditée, il y a, qu'on nous passe cette comparaison pour le développement de notre pensée, il y a le même et profond espace qui sépare l'amabilité la plus séduisante d'une passion énergique et rude. L'une est plus heureuse, l'autre est plus puissante.

J'ajouterai, pour qu'on ne m'accuse pas de négligence et d'inattention, qu'on pourrait, sans injustice, reprocher à Isabey l'exécution uniformément lâchée de tous les plans de son tableau; que le ciel manque de profondeur et de solidité; que le bâtiment de gauche ne décrit pas sa courbe avec assez d'illusion. Mais ce n'en est pas moins une admirable composition, un bonheur vrai pour le public, un progrès immense pour l'auteur.

La réputation de M. Scheffer est faite et posée depuis plusieurs années. Nous avons de lui quatre portraits: celui du Roi, celui de Henri IV, le prince de Talleyrand et Dupont (de l'Eure); *la Reine Anne d'Autriche*, tableau qui appartient à la galerie du Palais-Royal; *Faust, Marguerite, le Christ et les Enfants*, *le Retour de l'Armée*, -sujet pris dans la *Lénoire* de Bürger, et *la Tempête*. L'auteur, comme on voit, n'a rien perdu de sa première et féconde activité. Dieu sait de combien de compositions charmantes il a enrichi les galeries et les cabinets depuis le dernier Salon. Il

a bien fait de garder un *Macbeth*, que nous avons vu au Musée Colbert et qui n'était pas heureux : c'est une louable modestie. Que d'autres, à sa place, avec un nom établi comme le sien, auraient insisté maladroitement, et en auraient appelé du public mécontent à un public nouveau ! Parlons d'abord des portraits, en attendant une *Mort de Jeanne d'Arc*, que l'artiste enverra sans doute avant la fin de l'exposition.

Le portrait équestre du Roi est d'un aspect agréable et riche. Le masque du Roi est finement étudié, charnu, solidement peint, d'un modèle serré. La couleur des pommettes est peut-être un peu trop rose. Les cheveux sont bien disposés. Le Roi, dans le tableau de M. A. Scheffer, est-il parfaitement en selle ? Je ne le crois pas. Quant au cheval de Sa Majesté, c'est à coup sûr la partie la plus vulnérable de l'œuvre. On y remarque à peu près les mêmes défauts que dans celui de Henri IV de Lemot. Les épaules ne sont pas senties, les plans du poitrail et du cou sont trop simples. Il est visible que le peintre a eu un modèle et qu'il a mis dans son œuvre une conscience infinie ; mais il a manqué de hardiesse, et, en voulant donner à la nature une douceur et une harmonie artificielles, il l'a privée d'une partie de sa vie et de son énergie. Le ciel est plat, et les accidents de couleur, destinés à le varier, sont touchés comme dans une aquarelle ; le peintre n'a pas profité des ressources que la peinture à l'huile donne pour le modelé. Dans quelques parties même, le caractère de la peinture est tellement indécis et confus, que l'œil a peine à distinguer ce qu'il voit. Nous ne parlerons pas des régiments placés à droite dans le fond. L'auteur n'y a pas attaché d'importance, et nous le concevons sans peine. Mais il aurait dû prendre garde que ces soldats, qui dans son inten-

tion sont évidemment assez distants du Roi, se trouvent, par l'indécision et la plateur des tons du ciel, de l'air et des terrains, rapprochés du cheval au point de le toucher. Ils sont plus petits, mais ils ne sont pas loin. Et, cependant, malgré nos observations, le portrait du Roi est agréable et heureux. Nos avis tendent seulement à obtenir du peintre un portrait meilleur pour le Salon prochain.

Les mêmes réflexions s'appliquent avec plus de rigueur encore au portrait de Henri IV. Ce qui frappe surtout dans ce dernier, c'est l'incroyable brièveté du cheval. On a beau se placer dans tous les sens, de loin ou de près, on le trouve toujours de beaucoup trop court.

Le portrait du prince de Talleyrand révèle un désir sincère de reproduire fidèlement la nature. Ici, la difficulté est grande ; il fallait un talent tout à la fois naïf et souple. L'artiste avait à copier une de ces figures multiples et mobiles qui changent à chaque instant d'expression et de physionomie, qui ne sont jamais les mêmes deux instants de suite. Le caractère et la célébrité du modèle imposaient au peintre une tâche infinie ; il avait à éviter deux écueils également dangereux ; il devait craindre, ou de ne pas tout voir, ou d'alourdir son œuvre en la compliquant de détails sans nombre. Nous sommes forcé d'avouer qu'il est venu échouer contre l'un des deux au moins, contre le dernier. Le fond et les chairs sont tourmentés et obscurs ; on les comprend difficilement.

A force de retoucher et de revenir sans cesse sur ce qu'il fait, M. A. Scheffer a fini par salir ce qu'il avait d'abord eureusement commencé. En s'approchant de son tableau, on peut, sans peine et bien vite, surprendre et compter les innombrables efforts que sa peinture lui a coûtés. Il eût suffi de vouloir une bonne fois, une fois seulement, et

d'aller hardiment. La tête et les vêtements, les cheveux et les mains trahissent une malheureuse alternative de confiance et de timidité. Il semble que le pinceau ait eu par moments des fièvres d'audace, et puis que, tout à coup, il se soit arrêté frissonnant de peur et confus de sa témérité.

Dupont de l'Eure, plus facile à saisir, vaut mieux en effet que le précédent portrait, quoique les chairs manquent encore de simplicité.

Il nous semble, si nos souvenirs ne nous trompent pas, que le modèle est plus coloré :

La Tempête, Lénore et Jésus-Christ, rappellent exactement l'ancienne manière de l'auteur. On y trouve, avec un arrangement plus heureux et un dessin plus pur, *la Famille du Marin, la Veuve du Soldat, les Orphelins*, et ces groupes de *Femmes Souliotes*, qui ont fait à M. A. Schéffer une réputation rapide et populaire.

Faust, assis devant un livre qu'il feuillette d'un regard pensif et mélancolique, plongé dans un fauteuil derrière lequel Méphistophélès sourit amèrement aux tourments de son élève et de sa victime, présente absolument les mêmes défauts que les deux portraits dont nous venons de parler.

La meilleure, la plus heureuse et la plus pathétique de toutes les compositions que M. A. Schéffer nous a données cette année, c'est, à coup sûr, sa *Marguerite*. Je sais bien qu'on pourrait demander aux mains un modèle plus serré, à la chair du cou une couleur plus simple. Mais, à tout prendre, il y a, dans l'attitude rêveuse et recueillie de cette pauvre jeune fille, je ne sais quelle tristesse mystérieuse qui séduit et qui entraîne. Les lignes sont harmonieuses et pures. Les larmes qui ruissellent sur les joues de Marguerite coulent naturellement. Il n'y a pas jusqu'aux narines ouvertes et haletantes, qui n'ajoutent un nouvel et puissant

effet à l'ensemble de cette belle et simple élégie. Il semble qu'on entend les sanglots qui suffoquent le cœur de l'héroïne chérie de Wolfgang-Goëthe.

III

Les Portraits.

Jamais peut-être les portraits n'ont été plus nombreux qu'au Salon de cette année. Et vraiment cela se conçoit sans peine. Il serait peu sage en effet d'entreprendre à tout hasard de vastes compositions, sans avoir à peu près assuré d'avance leur destination; pour vouloir trop oser à la fois et d'emblée, on se prépare souvent d'amers désappointements. Qui sait si Géricault n'eût pas mieux fait d'acclimater et d'apprivoiser en détail l'entêtement et l'ignorance du public, par des compositions aussi hardies, aussi énergiques que *la Méduse*, mais d'une moindre dimension, d'une exécution plus rapide, qu'il aurait pu, avec la fécondité dont la nature l'avait doué, multiplier à son gré, renouveler à l'infini? Peut-être alors ne se fût-il pas découragé. Il aurait été glorieux et compris avant de mourir. Il aurait eu le règne qu'il méritait à tant de titres; et le bourdonnement de toutes les réputations qui croissaient autour de lui avec une scandaleuse profusion, si bruyantes quand son nom était à peine connu de quelques initiés, et aujourd'hui silencieuses, éteintes, évanouies, effacées de la liste des vivants, absorbées par l'éclat de son nom, aussi nulles que si elles n'avaient jamais été, la constante ingratitude des curieux dont il voulait réveiller le goût blasé, l'a-

charnement et l'envie des critiques et des coteries, n'auraient pas hâté ses derniers jours. Au lieu d'un chef-d'œuvre immense, mais unique, qui oserait nombrer les œuvres qu'il nous eût laissées ?

Les toiles de chevalet et les portraits sont, à notre avis, d'excellents et utiles préludes à de plus vastes compositions. Nulle étude peut-être n'est plus profitable et ne mûrit plus rapidement le talent des artistes, que la reproduction fidèle et consciencieuse du masque humain dans toutes ses attitudes, avec tous ses aspects capricieux et variés ; et puis on aurait tort de croire que cette besogne ne laisse aucune place à l'invention. Loin de là, Vélasquez et Van-Dyck sont d'admirables inventeurs ; et personne, que je sache, ne voudrait contester l'élégance et la gravité de ces deux maîtres. Bien qu'il s'agisse de copier la nature, de traduire ce qu'on voit, sans altérer ni modifier ce qu'on a vu, cependant le grand artiste, forcé qu'il est d'empreindre toutes ses œuvres du caractère personnel de son talent, voit avec d'autres yeux que le vulgaire, saisit et devine des finesses qu'une ignorante curiosité ne saurait même soupçonner. Voilà pourquoi une figure triviale et laide peut devenir un très-beau portrait. Peut-être que sans la plume de Tacite, Néron serait à peine connu comme un scélérat de mélodrame ou de Cour d'assises. C'est que les événements de la vie et les actions humaines ne deviennent grands et beaux, quel que soit d'ailleurs le caractère de la réalité primitive, que par le génie de l'historien qui les raconte, du philosophe qui les explique, ou du peintre qui les reproduit.

Les plus beaux portraits du Salon sont de M. E. Champmartin. Il y a dans l'exécution de ce jeune artiste, un caractère de franchise et de simplicité qui saisit d'abord, et

qui force l'attention d'étudier ses œuvres dans leurs moindres détails. On voit qu'il observe la nature avec amour, qu'il ne la trouve jamais trop variée ni trop capricieuse ; qu'il ne regrette pas les études qu'elle lui coûte, et qu'il chérit jusqu'à ses moindres nouveautés, pour assouplir son talent par un nouvel exercice. Ces remarques et ces éloges nous semblent profondément vrais, quand on compare les portraits de M. Champmartin à ceux de nos autres peintres. Mais quand on le compare à lui-même, quand on se rappelle son *Massacre des Innocents*, sa *Vue de Jérusalem*, et son *Hussein-Pacha*, si admirablement gravé à l'aquatinta par Dupont, alors la justice et la vérité veulent qu'on soit plus sévère à son égard. Disons-le, puisqu'il le faut, et ne regrettons pas la vérité, si dure qu'elle puisse d'ailleurs paraître : il est cette année supérieur aux autres et inférieur à lui-même. Ses amis diront qu'il s'est humanisé pour plaire au public ; qu'il a négligé à dessein l'éclat et la franchise de la couleur que nous lui connaissons, pour ne pas choquer des préjugés établis qui lui auraient barré le chemin. Peut-être est-ce un calcul adroit. Mais, à coup sûr, si de semblables motifs ont décidé M. Champmartin à changer sa manière, nous devons le plaindre et le blâmer. Cette préméditation de timidité frappe surtout dans les portraits de femmes, un seul excepté, celui de M^{me} Lizinka de Mirbel. Ce dernier est, en effet, avec celui de M. Menéchet, le seul qui rappelle les anciennes habitudes de l'auteur.

On a beaucoup vanté le portrait de M. de Fitz-James, et nous sommes loin sans doute de protester contre l'approbation publique ; mais sans parler des jambes du duc, qui ne valent absolument rien ; sans nous arrêter à faire sentir tout ce qu'il y a d'uniforme et de monotone dans le ton des

trois têtes, n'est-il pas évident que les étoffes sont traitées timidement et petitement? J'ai entendu objecter à ces critiques le caractère argentin de la tête du père. Tout en regrettant que l'auteur n'eût pas trouvé dans la nature un modèle d'une couleur plus haute, on assurait qu'il avait accepté une nécessité, mais qu'il en avait tiré bon parti. Nous sommes peu disposé à prendre pour bonnes de pareilles excuses; et nous croyons sincèrement que, même en supposant à la nature la teinte enfantine et transparente qu'elle possède réellement, il n'était pas impossible de trouver dans le modèle des chairs, diversement accentuées, des contrastes heureux. Il faut rendre justice à la richesse des accessoires, à la vérité des draperies, à l'ingénieuse disposition du groupe.

Le portrait de M. Mennéchet vaut mieux sous tous les rapports : la ressemblance est aussi frappante que dans le portrait précédent, mais l'exécution est plus solide et plus hardie; les vêtements sont bien traités. Il nous a semblé que la chemise était d'une couleur fausse. Le fond est peut-être un peu dur.

Le portrait de M^m la marquise de V. ne rappelle en rien l'ancienne manière de l'auteur, et vraiment c'est grand dommage. Peut-on voir, en effet, sans un profond regret, qu'après avoir exécuté, dans *les Janissaires*, des morceaux que Géricault lui-même n'eût pas dédaignés, M. E. Champmartin ait *passé* comme il l'a fait, le cou, les épaules, la poitrine et les mains de cette dame? Les mains surtout sont noyées dans un nuage de vapeur, la forme des doigts n'est pas appréciable. Que l'artiste les eût faits potelés, à la bonne heure; qu'il les eût prolongés à dessin, comme Jean Goujon, nous le concevrons sans peine; mais les mains de Diane, si poétisées qu'elles soient, con-

servent encore la forme humaine, et celles-ci ne ressemblent à rien.

Le plus beau portrait de M. Champmartin, celui qui se rapproche le plus de son *Hussein-Pacha*, c'est M^{me} de Mirbel: Le masque est d'une finesse exquise, la vie est partout, et la manière nulle part. On retrouve et l'on devine la chair sous la peau, et la charpente sous la chair; la mousseline et les fleurs de la robe ne laissent rien à désirer pour la transparence et la légèreté. Les mains sont ici étudiées avec conscience et rendues avec bonheur, la composition des terrains est bonne; mais le paysage, d'ailleurs ingénieusement disposé, est plat et sans profondeur; l'exécution en est négligée. L'auteur paraît y avoir attaché peu d'importance; il a fait ses preuves, et l'indulgence n'est plus permise avec lui. La tête est habilement encadrée; les fleurs du premier plan sont d'une admirable fraîcheur; la toile tout entière est d'un éclat harmonieux et saisissant. C'est la même élégance que Lawrence, plus consciencieuse peut-être, presque aussi vraie que Van-Dyck. Si j'étais femme, mon désir le plus ardent serait d'être ainsi peinte par M. Champmartin, je serais sûre au moins de ne pas mourir tout entière. A quoi peut tenir cette évidente supériorité du portrait de M^{me} de Mirbel sur tous les autres portraits de femmes que M. E. Champmartin a envoyés au Salon de cette année? Probablement au caractère du modèle; et nous ne voulons pas seulement parler de la tête considérée sous le rapport pittoresque, de l'animation du teint et du regard; nous entendons faire allusion à la tolérance qui résulte nécessairement d'une intelligence exercée. Ya-t-il en effet un purgatoire comparable aux innombrables réclamations d'une simple femme du monde qui se fait peindre? Comment est-il possible que

l'exécution d'un portrait ne soit pas tourmentée et pleine de contradictions, quand on songe aux innombrables avis que l'artiste est obligé de subir? Bien heureux encore quand le courage ne lui manque pas avant la fin!

Maintenant, faut-il croire, comme on le dit, que M. E. Champmartin ait renoncé définitivement à la composition historique? Nous ne le croyons pas, nous ne voulons pas le croire. Ses amis parlent avec éloge d'une *Prédication de saint Jean*, commencée il y a deux ans, et empreinte, à ce qu'ils assurent, d'une couleur naïvement orientale. Nous la verrons sans doute, et nous jugerons quel parti l'artiste aura tiré de ses voyages dans le Levant; s'il a retrouvé chez les Arabes les habitudes et les costumes bibliques, et s'il a su, comme nous le souhaitons, renouveler par l'exécution un des sujets le plus souvent traités depuis la renaissance de la peinture.

Que M. Champmartin prenne courage, qu'il continue de se perfectionner par des études constantes et consciencieuses, et son jour viendra : il n'est pas loin peut-être. Il reste encore au Louvre des salles à décorer. Quand une fois sa popularité sera bien établie, quand son talent, au lieu de briller devant le public pour s'éteindre devant les artistes, sera une fois accepté par les curieux après avoir été proclamé par les habiles, il trouvera d'amples dédommagements à l'obscurité qui lui a pesé si longtemps; il se consolera, dans des travaux de son choix, des dédains et des risées qui l'ont accueilli à ses débuts. Puissent nos prophéties s'accomplir bientôt!

J'aime aussi les portraits de MM. Decaisne et Schwiter. M. Decaisne paraît affectionner de préférence la manière de Lawrence, et quelquefois il réussit à rappeler le maître qu'il se propose pour modèle. Bien que le succès ait cou-

ronné cette année les essais qu'il a faits, j'é ne lui conseillerai pas de suivre la voie où il est entré. Je suis ennemi déclaré de tous les pastiches.

Le *Portrait de M^{me} Malibran*, fait de souvenir, est gracieux et bien posé ; le ciel ne me plaît pas ; la ressemblance est plus idéale que vraie, le masque du modèle est plus maigre, plus long ; les pommettes sont plus accentuées. Il y a dans la nature un caractère faible, grêle et languissant, que je ne retrouve pas dans M. Decaisne. A part la mélancolie passionnée du regard, tout le reste du portrait ressemble trop à une jolie femme comme on peut en voir tous les jours ; mais j'y cherche vainement les épaules et la taille de la *Desdemona*, qui m'a fait si souvent pleurer.

Le *duc d'Orléans* est d'une peinture agréable, mais molle ; la tête n'est pas étudiée sur la nature, et n'a pas le caractère de jeunesse féminine que tout le monde connaît au prince royal.

Les deux meilleurs portraits de M. Decaisne sont une femme assise, en robe claire, et une autre en robe violette, vue jusqu'à la ceinture seulement.

M. Decaisne s'était fait connaître aux précédents salons par des tableaux de chevalet, d'une composition généralement ingénieuse, mais d'une exécution faible, incomplète, et constamment à côté du vrai. On lui reprochait surtout, et avec raison, selon moi, de traiter les chairs comme les étoffes, les rides comme les plis, les cheveux comme les franges de tapisserie. Il semblait, à voir la touche uniformément cotonneuse de sa peinture, que tout pour ses yeux fût fait de même matière, qu'il n'y eût qu'une seule chose au monde dont toutes les autres étaient faites. Cette proposition, singulière au premier abord, paradoxale, étrange jusqu'à la folie pour quelques esprits paresseux,

sera peut-être admise un jour par les naturalistes et les philosophes. Mais lors bien même qu'elle aurait acquis scientifiquement une triviale popularité, elle ne sera jamais vraie dans le sens et au profit de l'art. La variété, la diversité de l'aspect pittoresque, est aussi nécessaire à la peinture et à la sculpture que la variété des langues à la poésie. Nous concevons très-volontiers que Leibnitz ait rêvé pour la science une langue universelle, comme l'abbé de Saint-Pierre rêvait pour l'humanité une paix perpétuelle. Mais, à coup sûr, les huit cent soixante idiomes du monde connu n'ont pas médiocrement contribué à varier les poésies que l'histoire nous a révélées jusqu'ici.

Nous voilà bien loin de M. Decaisne. Nous nous hâtons de revenir à lui, et de le féliciter hautement des progrès immenses qu'il a faits depuis le dernier Salon. Ses portraits, qu'il faut aller voir, et qu'une sèche analyse ne peut faire connaître qu'incomplètement, révèlent une ardeur infatigable pour l'étude, et une grande souplesse d'exécution. Il ne s'est pas encore complètement dépouillé de ses premiers défauts que nous signalions tout à l'heure. Il conserve encore quelque chose de ces touches filandreuses qui ôtent à la silhouette de ses figures la pureté qu'elles devraient avoir. L'air qu'il fait respirer aux créations de son pinceau manque de légèreté. Le ciel sous lequel il les place n'est jamais haut ni mobile. Mais à voir la bonne volonté dont l'artiste a fait preuve cette année, à compter les pas qu'il vient de faire et les succès qu'il vient d'obtenir, il est facile de présager que la France va trouver en lui un bon *portraitiste* de plus.

Un artilleur de M. Schwiter et le portrait de l'auteur sont deux morceaux louables sous plusieurs rapports. La couleur est belle, mais le dessin est généralement lourd. Il

y a, dans l'exécution des détails, une complication minutieuse qui trahit l'inexpérience et la timidité. Le travail est consciencieux, mais manque de simplicité. Je me souviens d'avoir vu M. Schwiter dans la grande galerie à peu de distance de son portrait, et j'ai vérifié sur son masque la remarque précédente ; les plans de son visage sont infiniment plus simples que ceux de son portrait. Il paraît, ou du moins j'ai entendu dire, que la même critique pouvait avec une égale justesse s'appliquer à l'artilleur.

Ce qui manque surtout à M. Schwiter, c'est la personnalité, la hardiesse ; et puis il voit trop la nature à travers la manière anglaise. Il faut prendre à nos voisins ce qu'ils ont de bon ; mais pour y réussir, on doit seulement regarder avec soin comment ils procèdent, sans se croire obligé de procéder comme eux. Le climat et la diète de la Grande-Bretagne donnent aux chairs un ton particulier qu'on ne retrouve pas en France. Le système de leurs vêtements est beaucoup plus coloriste que le nôtre, plus harmonieux souvent, mais toujours plus riche en contrastes saisissants. Notre costume, au contraire, est terne, monotone, ennemi de l'effet. On ne peut, sous peine de s'afficher, porter de ces couleurs qu'on appelle *voyantes*. Le bon goût comme le beau monde l'entend, c'est d'avoir l'air de n'y pas penser.

Toutes ces considérations, frivoles en apparence, imposent à la peinture de portrait des obligations spéciales, et démontrent avec évidence qu'on ne doit imiter les portraits anglais qu'avec ménagement.

Après M. E. Champmartin, ou plutôt à côté de lui, il faut placer M^{me} Lizinka de Mirbel. Cette dame a porté la miniature à un tel point de perfection, qu'on ne pourrait, sans une amère injustice, la mettre ailleurs qu'au premier

rang. On peut aller aussi loin qu'elle, mais plus loin, e ne le crois pas.

La miniature est généralement dédaignée par les artistes, précisément par les mêmes raisons qui la font chérir du public. Les artistes et le public ont raison chacun à leur manière. Les miniatures sont rarement, pour ceux qui les possèdent, des objets d'étude ou d'admiration, mais plus volontiers des souvenirs ou des gages d'affection. Les circonstances mêmes au milieu desquelles ces sortes d'œuvres se produisent, s'opposent impérieusement à ce qu'on les juge avec sévérité. La plupart du temps, on les regarde et on les approuve comme un madrigal sur un album, ou comme une boucle de cheveux dans un médaillon. On ne leur demande pas d'être des œuvres d'art, et on ne les critique pas comme telles.

M^{me} Lizinka de Mirbel a reculé les bornes de son art avec une persévérance infatigable. D'année en année ses progrès sont sensibles. Et ce n'est pas une étude médiocrement curieuse que celle d'une femme qui, ne pouvant être vaincue que par elle-même, essaye tous les jours de se surpasser.

Nous avons de M^{me} de Mirbel quinze miniatures. De ce nombre, huit sont exécutées à l'aquarelle et sept sur ivoire. Nous préférons instinctivement les aquarelles aux ivoires. Au moins c'était notre avis aux Salons précédents, et cette fois-ci encore. M. de P. et le général L. nous paraissent traités avec une supériorité désespérante pour tous ceux qui voudraient lutter avec l'artiste par les mêmes procédés. Mais toutefois, et malgré le mérite immense de ces deux aquarelles, nous aimons mieux encore M^{lles} de P. et la tête d'un jeune Anglais, exécutée sur ivoire.

L'ivoire a trop souvent les mêmes inconvénients que la

porcelaine ; il donne aux chairs, aux cheveux, aux vêtements, au ciel, à tout enfin, un aspect uniformément lisse qui nuit singulièrement à la vérité et surtout à la variété.

M^{me} de Mirbel a heureusement évité cet écueil. Seule entre tous les miniaturistes, elle a la prétention de lutter avec la peinture à l'huile, et il faut avouer, qu'avec les ressources bornées de l'art dans lequel elle s'est renfermée, la lutte tourne souvent à son avantage. Pour le général L., en particulier, elle a mieux et plus heureusement fait que M. E. Champmartin : elle a donné à la figure du général quelque chose de volontaire, d'énergique et de masculin qui manque absolument au portrait de son rival ; et quelle différence dans les moyens !

Nous reprocherons au médaillon de M^{lles} de P. un défaut peu important, sans doute, mais assez réel, cependant, pour mériter qu'on le signale et qu'on l'explique. Les feuilles qui servent de fond aux deux têtes sont touchées comme les cheveux et les chairs : elles sont immobiles et plates. Les branches auxquelles elles s'attachent n'ont aucune forme appréciable, ne sont représentées que par des lignes, ne ressortent pas, enfin ne sont pas vraies. Il n'y a pas jusqu'à la couleur, qu'on ne puisse justement blâmer et accuser d'indécision et de timidité dans ces accessoires. Ce défaut, si je ne me trompe, tient à l'habitude de tracer la silhouette des têtes sur un fond vide et nu, ou plutôt à l'habitude de ne pas faire de fond. L'inexpérience, dans ce cas, est naturelle, inévitable. Nous blâmerons M^{me} de Mirbel de prendre trop souvent ce parti. Je sais bien que le parti contraire augmente la difficulté ; mais de la part d'un artiste aussi habile, une pareille objection n'est pas acceptable ; et puis, la difficulté une fois surmontée, on trouve des ressources nouvelles. Le tracé de la figure acquiert une

délicatesse plus exquise, les plans du visage se colorent plus naturellement, et toute la composition devient plus harmonieuse.

Nous avons vu, du même auteur, des têtes à la sépia que nous préférons encore à ses aquarelles. Il nous a semblé qu'elles étaient faites plus librement. Nous regrettons que M^{me} de Mirbel n'emploie pas plus souvent ce dernier procédé.

Pour l'étude et le modelé du masque humain, je ne crois pas qu'il soit possible d'aller plus loin ; mais il me semble que l'auteur a encore beaucoup à gagner pour la fermeté et pour ce que j'appellerai l'unité de l'exécution. A coup sûr, toutes ses figures sont bien ensemble ; il n'y a pas un trait qui bronche ni qui grimace ; les yeux et la bouche sont bien à leur place, mais les différentes parties du visage ont trop souvent l'air d'être ajoutées l'une à l'autre, posées l'une à côté de l'autre, et ne sont pas assez solidement reliées. Il y a du bonheur, de l'adresse, de la conscience, un savoir immense, un talent infini, mais peut-être la hardiesse n'est-elle pas suffisante. Je reprocherais volontiers à l'exécution de M^{me} de Mirbel ce que j'ai bien souvent blâmé dans le jeu de M^{lle} Mars, ou dans le chant de M^{me} Malibran, c'est de porter officiellement l'attention sur des détails qui paraissent exagérés quand on les voit successivement, et qui ne seraient que vrais si on les embrassait d'un seul coup-d'œil.

Je ne suis pas bien sûr d'avoir nettement expliqué ma pensée, et l'écheveau de ma parole finit par devenir tellement délié, que j'ai presque l'air de jouer le rôle de Don Quichotte et de m'escrimer contre des moulins ; mais je crois qu'un seul mot suffira pour éclaircir ce que je veux dire. Les miniatures de M^{me} de Mirbel ont trop souvent l'air

d'être faites de droite à gauche, ou du haut en bas. On croirait que chaque partie a été faite et parfaite à son tour : il n'en est rien, et il y aurait plus que de l'absurdité à le croire ; mais l'intérêt sérieux que nous inspire un talent aussi élevé, nous fait un devoir de publier toutes les remarques que nous croyons propres à l'éclairer. Il n'y a de notre part ni pessimisme systématique, ni besoin impérieux de trouver à mordre et à blâmer. Pour être sincère, nous conviendrons qu'il nous a fallu longtemps pour découvrir les défauts que nous venons d'indiquer, et que d'autres yeux aussi attentifs que les nôtres ne verront peut-être pas. Mais, quoi qu'il arrive, nous souhaitons à M^{me} de Mirbel de ne pas dégénérer, et de faire encore, si la chose est possible, de nouveaux progrès. Nous l'attendons au prochain Salon.

IV

M. Dubufe, MM. Schnetz et Robert.

A ne consulter que notre goût personnel, et si d'impérieuses nécessités ne s'y fussent pas opposées, nous aurions préféré, sans doute, introduire dans nos promenades et nos analyses une méthode rigoureuse et simple, qui nous eût évité les redites, et qui eût donné à nos idées plus de relief et d'évidence. Mais les renouvellements qui se font, et qui se feront encore au Salon de cette année, ne permettent pas à notre pensée de suivre tranquillement une route tracée à l'avance. Malgré nous, et à notre préjudice, il nous faut accepter et réaliser ce que le chancelier d'Élisabeth dit quelque part de la conversation : *Ce n'est pas*

un chemin qui mène à la maison; mais il n'empêche pas d'arriver. Nous tâcherons de recueillir et de montrer sur la route tout ce que nous aurons aperçu de nouveau et d'inattendu, de médiocre ou de beau, de consigner toutes les promesses faites cette année par des talents inconnus jusqu'ici, toutes les promesses réalisées par des talents fidèles à leur première vocation. Puis, quand le cours de nos promenades et de nos causeries sera terminé, nous prenons, dès aujourd'hui, l'engagement de résumer les principaux éléments de nos discussions, en un mot, de conclure aussi clairement et aussi nettement qu'il dépendra de nous de le faire, de dégager et de mettre en lumière le troisième terme du syllogisme dont nous cherchons, à présent, à établir les prémisses. La forme seule n'est pas littéralement dialectique; mais sous le désordre apparent de nos paroles, sous les caprices et les fantaisies de nos expressions, se cache, involontairement et malgré nous, une logique à laquelle nous ne pouvons nous soustraire. Nous en sommes maintenant à l'histoire de l'art en 1831. Nous rassemblons et nous commentons les faits. Mais de la réalité que nous aurons découverte, il faudra bien que la vérité jaillisse. Il faudra bien que l'histoire une fois complète, au moins selon nos forces et la portée de nos regards, la philosophie commence. Car l'intelligence humaine, à son insu et par une loi invincible, passe nécessairement par l'histoire pour arriver à la philosophie ou à l'art. Le travail de la pensée humaine ne s'épuise qu'à ces trois conditions. Quelquefois, le plus souvent même, le travail se partage; mais il n'arrive jamais que l'historien, le philosophe et le poète demeurent complètement étrangers l'un à l'autre.

Parlons de M. Dubufe. Le succès populaire de ses tableaux au dernier Salon, au moins dans une certaine

classe de la société, avait sincèrement affligé les amis sérieux de la peinture. L'empressement de la foule devant *les Regrets, les Souvenirs, le Sommeil, le Réveil*, et autres élégies de même force, bien que déplorable, ne pouvait se contester. On pouvait regretter le travers de l'artiste et le goût du public; on pouvait blâmer les éloges que la flatterie et l'ignorance semaient avec profusion. Mais il fallait se résigner à constater une réputation qu'on n'acceptait pas. La gravure anglaise, manière noire, de Reynolds, a continué ce que le Salon de 1827 avait commencé. Une école nouvelle s'est formée sur les leçons du maître. M. Dubufe a eu des élèves comme Raphaël et Léonard. La gloire comme il l'entend, et la fortune comme il la souhaite, le dédommageaient amplement de toutes les critiques oiseuses qui prétendaient l'arrêter en chemin. Il ne s'est pas découragé, il a poursuivi sans relâche, comme une excellente spéculation, la voie qu'il s'était ouverte, et cette année *le Nid, la Mésange et l'Alsacienne*, ne le cèdent en rien à leurs devanciers. Le succès est à peu près le même. L'admiration est presque aussi naïve, presque aussi complète. A la date près, nous ne voyons pas ce qui sépare M. Dubufe en 1827 de M. Dubufe en 1831, si ce n'est, peut-être, une assurance plus entière encore de la part de l'artiste. Et cependant, s'il faut parler franchement, s'il faut dire toute notre pensée et ne rien déguiser aux curieux, qui se soucient de désapprouver comme d'approuver, pourvu qu'ils voient du nouveau; aux jeunes gens, que cette scandaleuse et bruyante réputation pourrait égarer et séduire, nous résumerons notre avis en deux mots : *ce n'est pas même de la mauvaise peinture.*

Que cela plaise, qu'on s'arrête pour regarder, qu'on regarde, et qu'on s'en aille content, nous ne le nierons pas ;

il y aurait folie à le nier ; au contraire, nous serions fort étonné qu'il en fût autrement. Ce n'est pas nous, assurément, que le succès d'un roman libertin, fût-il détestable, ou que les applaudissements prodigués à une jeune et jolie actrice, jouât-elle le plus sottement possible, pourront jamais surprendre. Nous estimons assez nos semblables pour savoir que les deux tiers de leurs idées se rapportent à des passions grossières et brutales. Et ainsi, comme il se rencontre dans les femmes de M. Dubufe cette espèce de beauté marchande dont la valeur peut se coter comme un coupon de Naples, nous ne voulons pas blâmer ceux qui l'approuvent. Que voulez-vous dire à ceux qui admirent la peinture d'un homme qui n'est pas peintre ? Qu'ils ne s'y connaissent pas ? ils vous riraient au nez et se moqueraient de vous. Tout le monde croit et prétend s'y connaître. Il faut leur adresser des paroles plus graves, qui ne leur profiteront peut-être pas davantage, mais qui, du moins, pourront servir à d'autres : *ils n'aiment pas la peinture.*

En effet, bien que la peinture soit un art d'imitation, tandis que la musique est une pure fantaisie, une invention, dont le modèle ne se retrouve nulle part, l'éducation des yeux est plus lente et plus difficile encore que celle des oreilles.

Je crois même qu'avec un peu de bonne volonté, on arriverait à croire que le mauvais goût en peinture tient précisément à la réalité de l'imitation, et surtout au caractère de l'imitation. Voyez, par exemple, si la sculpture, dont les moyens sont plus abstraits, plus éloignés de la nature, plus voisins de l'idéal, n'est pas jugée avec plus de circonspection et de prudence. Combien de parleurs, très-hardis d'ailleurs, qui ne marchandent jamais sur

l'extase ni sur le mépris, *oseurs* par excellence, passent avec modestie devant la *Pallas* de Velletri, près de la *Vénus* de Milo, et résument leur avis en avouant qu'ils ne se connaissent pas en sculpture.

C'est un grand malheur pour un ordre d'idées, quel qu'il soit, d'être abordable au grand nombre; car alors il n'y a pas de sottises et de folies qui ne doivent nécessairement se débiter, se répandre et se populariser sur cet ordre d'idées. Depuis un an bientôt, combien de têtes de seize ans, habiles tout au plus à la lecture de Quinte-Curce ou de Cornelius-Nepos, ont multiplié, publié, prôné leurs théories sur la constitution politique de la France et de l'Europe, sur l'avenir du monde! Ni promesses, ni menaces, rien ne leur a coûté; ils ont distribué, à leur aise, les peuples aux rois et les rois aux peuples, comme ces poètes de boulevards qui donnent aux fils de famille des dettes, aux veuves des passions improvisées, aux oncles des millions à souhait. S'agit-il de finances ou de géographie, ils n'y sont plus; la navigation d'un fleuve, un chapitre du budget, suffisent à les déconcerter.

M. Dubufe peut continuer en paix à peindre des grisettes nues, demi-nues, gantées, chaussées, rêveuses, pâles, affligées; il ne faut pas s'en inquiéter: mais qu'il ne s'y trompe pas, les artistes qui prennent l'art au sérieux le renient. Il n'a pas de peine à s'en consoler, sans doute; mais pour nous la question n'est pas là. Sa peinture est-elle bonne ou détestable? C'est le dernier qu'il faut dire. Est-ce temps perdu que de la regarder? Assurément oui, si c'est de peinture qu'on s'occupe.

Mais nous ne regretterons pas les lignes que nous avons consacrées à M. Dubufe, si nous réussissons à inspirer aux promeneurs du Louvre le goût de la réflexion et de la cri-

tique, peu conciliable, il est vrai, avec l'examen des toilettes et des coiffures. Cependant il y a temps pour tout.

MM. Schnetz et Robert se séparent difficilement dans notre pensée. *L'inondation* et *les Piferari* se rappellent mutuellement à notre souvenir. Ces deux artistes, qu'une communauté d'études et de goûts enchaîne à l'Italie, composent, à eux seuls, une peinture originale et nouvelle qui ne ressemble ni à celle des maîtres qu'ils ont sous les yeux, ni à celle que l'école française de Rome défend, comme elle le peut, contre l'invasion des doctrines qui ont reçu leur baptême de Géricault et Delacroix.

Des *Malheureux implorant le secours de la Vierge*, de M. Schnetz, sont d'un aspect grave et simple ; mais il y a, vers le milieu, un avant-bras de femme qui ne vaut absolument rien. Depuis le pli du coude jusqu'à l'articulation du poignet, il n'y a qu'un plan, qu'une teinte ; il est impossible d'y voir autre chose que du bois rouge ; la composition des têtes est heureuse et expressive. Je ne crois pas qu'elle soit trouvée ; mais qu'importe ? La recherche ne gâte rien quand elle réussit. Les plis des vêtements manquent de souplesse et de légèreté, et ressemblent trop à de la sculpture gothique ; le fond est dur, et la silhouette des figures s'y détache trop au vif. On ne peut pas dire qu'il n'y ait pas d'air, ou que l'air soit lourd. Pour traduire fidèlement l'impression que le tableau de M. Schnetz a produite sur nous, nous dirons qu'il n'y a pas d'espace. Si l'on comprend bien notre pensée, il sera facile de la vérifier. Pour la rendre plus saisissable encore, nous ajouterons que, le plus souvent, les têtes de M. Schnetz sont indiquées par des lignes très-pures, très-simples, très-heureuses, mais souvent trop simples malgré leur bonheur ; elles ressemblent volontiers à ces peintures asiati-

ques qu'on peut voir dans plusieurs cabinets de Paris, indiennes ou chinoises, pour les lignes au moins, car les couleurs que M. Schnetz a trouvées sous le climat de Rome ne rappellent en rien la richesse et l'éclat des dessins orientaux ; mais il n'y a pas une seule de ces têtes qui soit modelée.

Au reste, cette absence de détails dans la peinture des têtes paraît être volontaire et systématique chez l'auteur. C'est un parti pris. Ce qui manque à son talent, ce n'est pas l'assurance et la suite : loin de là, on voit sans peine qu'il a voulu longtemps ce qu'il a pu, et qu'il a pu tout ce qu'il a voulu. Il faut donc l'accepter tel qu'il est.

Mais nous le blâmerons de ne pas apporter plus de conscience dans l'indication des formes qu'il veut traduire. Sa manière de réduire les têtes à des lignes simples, réduit la chair à rien, comme la nudité de ses fonds et de ses silhouettes détruit l'espace. C'est alors une admirable peinture, moins l'air et la vie, c'est-à-dire une peinture impossible à réaliser.

Que si nous transportons ces remarques générales à *l'Inondation*, nous les trouverons plus vraies encore peut-être. Le paysage, dans ce dernier tableau, est complètement inacceptable ; l'horizon, que ses dimensions voudraient donner comme lointain, vient se heurter contre les figures du premier plan. Des têtes, nous répéterons notre avis précédent, mais nous ne voulons pas négliger d'appeler l'attention sur le groupe de la vieille portée dans les bras de son fils. La tête est d'une admirable expression ; le mouvement des épaules et des jambes est d'une vérité complète, au delà de tout éloge, et cependant, nous le demandons de bonne foi, n'est-ce pas de la sculpture, et de là plus belle que nous connaissons ? N'y a-t-il pas là

toutes les conditions requises pour poser sur un piédestal, plutôt que pour entrer dans un cadre ?

Les Piferari de M. Robert séduisent tous les connaisseurs par leur exquise simplicité. Il n'y a qu'un artiste qui puisse trouver dans ce fait, si indifférent en apparence, le motif d'une composition pathétique et touchante. Nous n'élèverons pas la voix contre l'admiration publique, que nous partageons très-sincèrement, mais nous avouerons que la naïveté de M. Robert nous semble trop travaillée. Ce n'est pas que nous blâmions l'attitude de ses personnages; au contraire, elle nous semble pleine de vérité. On ne peut guère concevoir que la scène ait pu se passer autrement; cependant, quand on cherche à démêler au fond de sa conscience ce qui blesse et ce qui déplaît dans l'aspect général du tableau, après la première impression d'un rapide examen, on trouve que M. Robert a mis dans son dessin quelque chose de trop arrêté, de trop définitif. La position de ses figures est tellement prise, qu'on se demande involontairement s'ils en pourraient prendre une autre. Il semble que l'auteur, effrayé de l'exécution lâchée de quelques jeunes peintres, se soit jeté dans l'excès contraire.

L'air et la vie ne manquent pas aux *Piferari*. Nous ne croyons pas que le climat italien donne les jambes que l'auteur a faites. Si cru que soit le ton des chairs, encore doit-il avoir quelque souplesse. M. Robert a choisi une teinte uniformément rouge, qui, bien qu'éteinte, prend aux yeux et choque par sa monotonie.

MM. Schnetz et Robert se sont retirés, depuis longtemps, de toutes les querelles oisives qui divisent aujourd'hui la peinture; ils se sont réfugiés en Italie, et, du fond de cette patrie adoptive, ils nous envoient les fruits de leur loisir.

On ne saurait contester la nouveauté, la personnalité de leur manière; mais peut-être manque-t-il à leur talent, pour s'assouplir et se varier, une comparaison de tous les jours avec ce qui se ferait autour d'eux. Peut-être profiteraient-ils aux discussions parfois graves qui ne s'agitent pas en paroles, mais qui se réalisent en œuvres; ils ne cesseraient pas d'être eux-mêmes, d'habiles et grands peintres, mais ils perdraient ce qu'il y a de systématique dans leurs habitudes, ils seraient toujours aussi vrais, et ils trouveraient, pour être vrais, des couleurs et des lignes plus variées, ils se renouvelleraient sans changer.

Mais s'ils demeurent en Italie, où la peinture ne vit plus que dans les galeries, il est à craindre que leur exécution ne se manière au point de devenir bizarre. Puissent-ils revenir à nous et nous appartenir tout entiers!

P. S. A peine achevions-nous ces dernières lignes, que le Salon s'est rouvert; et la foule, curieux et artistes, d'un empressement unanime, s'est portée vers le nouveau tableau de Robert. Ce nouveau succès, que nous enregistrons avec plaisir, nous paraît plus éclatant encore que celui de M. Delaroche. Sera-t-il plus durable et plus solide? Tien-dra-t-il plus longtemps contre les scrupules d'une critique sérieuse? Nous l'espérons. Le *Cromwell* n'est pas venu; on assure qu'il dépasse de bien loin le *Mazarin* et le *Richelieu* du même auteur. Nous le souhaitons bien sincèrement; car notre parole, si amère ou si acérée qu'elle soit, n'est jamais que l'expression fidèle de nos souvenirs et de nos pensées; le dédain et la colère ne nous emportent jamais au delà de la bonne foi. Nous pouvons nous tromper, et nous le reconnaitrons volontiers toutes les fois que l'occasion s'en présentera; mais au moins nous ne prétendons tromper personne, et nous ne voulons écrire au profit d'au-

cune prédilection. Vienne une œuvre nouvelle de M. Paul Delaroche, et nous serons des premiers à y applaudir, si nous croyons y reconnaître les hautes qualités de l'art. Quant au portrait de *M^{lle} Sontag*, il nous semble que l'artiste eût mieux fait de le garder dans l'atelier. Les mains et le visage sont frottés d'encre, la ressemblance est petite et mesquine. *Dona Anna*, telle que M. Delaroche nous l'a donnée, aurait mauvaise grâce à réclamer contre la légèreté de *Don Giovanni*. Vraiment il en devrait être las bien vite, comme d'une grisette commune et sèche. Je ne sais pas ce que la comtesse *Rossi* pense de son portrait ; mais à sa place je n'en serais pas contente. S'il est vrai, comme on le dit, que toutes les têtes du *Mazarin* sont des portraits pris dans la haute société, il faut croire, bien décidément, que M. Paul Delaroche n'est pas appelé à continuer *Lawrence*, et nous lui conseillons de s'en tenir là. Pour ma part, si j'avais à choisir, pour une galerie, entre le portrait de *M^{lle} Sontag* et celui de *M^{me} la baronne de V.*, placé près de l'amiral *Codrington*, j'hésiterais longtemps, et sans vouloir, sous aucun rapport, comparer M. Delaroche à M. Hayter, je me déciderais à ne prendre ni l'un ni l'autre ; mais je plains ces deux dames d'avoir été si malheureusement traduites sur la toile, quand d'unanimes témoignages ont donné à leur beauté une célébrité populaire. Attendons le *Cromwell*.

Les Moissonneurs de Robert, qui sont peut-être le dernier progrès de son talent, ne contredisent en rien les observations que nous avons présentées à propos des *Piferari*. Sans nul doute ce nouvel ouvrage saisit plus vivement. Nous n'essaierons pas de le raconter. Que ceux qui veulent en jouir et le juger aillent le voir. L'exécution nous a paru sèche et dure, mais d'une sécheresse et d'une dureté

qu'on ne trouve jamais dans Raphaël ; ce ne sont que des demi-figures, et pour les voir, il faut se placer à six pieds ; il faut presque les regarder à la même distance que les fresques du Vatican ; plus près on est choqué par d'innombrables détails qui semblent sculptés dans le chêne. Je défie qu'on me trouve dans toute la toile une main qui soit faite, une tête qui soit modelée, et cependant c'est un admirable tableau. A la bonne heure, si on ne veut pas faire attention à la peinture proprement dite. Je ne doute pas, en effet, qu'il n'y ait là le motif complet d'une magnifique composition ; mais une table thématique n'est pas un opéra ; or, il m'est impossible d'accepter comme vivants les visages et les membres des moissonneurs ; les buffles sont luisants, lisses, et n'ont pas un poil sur le corps. L'attitude du groupe de gauche est-elle bien vraie ? Les têtes sont expressives, les gestes sont naturels ; mais parmi les douze acteurs de ce drame italien, combien peut-on en compter dont le geste et la tête s'accordent ensemble ? En étudiant attentivement ce nouveau tableau de Léopold Robert, il m'est venu une idée singulière peut-être, mais que je crois vraie. Il y a, qu'on me passe l'expression, abus de la nature, et voici comment. Je suppose que l'artiste, après avoir rencontré le sujet qu'il va traiter, essaie, sous des formes innombrables, les lignes et les masses dont il veut faire usage ; mais ce travail une fois fait, il ne commence pas encore l'exécution définitive de son œuvre, il a pour la réalité un si complet amour, qu'il n'en veut rien laisser échapper. Aperçoit-il dans la campagne de Rome une tête qui le séduise, au lieu de la voir et de se la rappeler à l'occasion, il la copie. Un geste franc, hardi, animé, le frappe-t-il sur la route, au lieu de l'enregistrer dans ses souvenirs, il le fige sur le papier. De

cette façon, la passion du naturel, exploitée trop en détail, réduit l'imagination de l'artiste à n'être plus qu'une mosaïque plus ou moins ingénieuse. Il ne serait pas impossible, peut-être, de deviner et de saisir tous les points de suture qui ont servi à réunir les différents éléments de l'œuvre pittoresque que nous avons sous les yeux. Il y a quelques années, un critique allemand prétendait indiquer dans le *Requiem* de Mozart, les notes qui n'étaient pas de sa main : nous n'essaierons pas de l'imiter, nous laissons au temps à vérifier notre opinion et à décider si les cartons et les études qui ont préparé *les Moissonneurs* ne formeraient pas à eux seuls plusieurs volumes in-folio.

Léopold Robert est donc un artiste d'un admirable naturel, si l'on ne considère que les détails de sa composition. Mais compose-t-il vraiment? je ne le crois pas. Faut-il espérer maintenant qu'il modifiera son exécution? le passé nous répond de l'avenir. *L'Improvisateur, la Madonna dell' Arco, les Piferari*, rapprochés des *Moissonneurs*, nous promettent pour le Salon prochain quelque chose d'aussi beau, mais d'une exécution plus sèche, d'une simplicité plus laborieuse.

V

Sculpture.

Nous n'avons rien dit encore de la sculpture, et cependant le temps presse, il faut nous hâter : grâce aux caprices sans nombre de l'Administration, ni le public, ni les artistes ne savent à quoi s'en tenir sur la durée du Salon. Le directeur des Musées le sait-il lui-même? Nous ne voudrions pas l'affirmer.

Le buste de *Goëthe* est parti pour Weimar ; le marbre de *Paganini* n'est pas encore commencé : nous aurions voulu voir, au moins, le modèle en plâtre ; la statue du général *Foy* viendra-t-elle ? Nous la verrons sans doute avant la clôture du Salon ; et si une publique invitation pouvait décider *David* à nous la montrer au Louvre, avant de la placer sur le tombeau de l'illustre orateur, nous serions heureux de servir d'organe à l'impatience et à la curiosité.

M. Pradier doit envoyer un groupe des *Trois Grâces* ; il achève le marbre, et sous peu de jours, nous le verrons. En attendant, parlons de ce que nous avons sous les yeux.

Deux noms nouveaux se sont révélés cette année, et heureusement, dans des genres différents : MM. de Triqueti et Antonin Moine.

La Mort de Charles de Bourgogne, de M. de Triqueti, est une œuvre adroite et habile, un souvenir ingénieux de la sculpture de la renaissance ; mais, nous n'hésitons pas à le dire, nous préférons de beaucoup le cadre au bas-relief.

Le défaut capital du bas-relief, c'est d'être impossible : les deux chevaux, le duc de Bourgogne et le soldat bourguignon sont dans une position irréalisable, à moins qu'on ne suppose qu'ils tiennent au fond, comme les danseuses qui descendent dans des gloires suspendues à des fils, invisibles pour l'œil complaisant du spectateur. Je ne voudrais pas laisser croire un seul instant que cette œuvre me déplaît, mais pour des esprits scrupuleux et difficiles, comme ceux de notre temps, il me semble que l'auteur aurait dû, surtout en songeant aux dimensions de l'exécution, apporter dans son travail plus de conscience et de soin. Le cou des deux chevaux n'a de modèle nulle part,

et, même en tenant compte de l'armure, il eût été possible d'obtenir dans les mouvements des deux cavaliers plus de souplesse et de naturel. Bien que l'intention évidente de l'auteur nous reporte à la sculpture du quinzième siècle, cependant le caractère volontairement inachevé de toutes les parties, l'absence complète de modelé, l'exclusive prédilection vouée aux indications même indécises, rappellent plus volontiers les chapiteaux romans de plusieurs églises, et, par exemple, de Saint-Germain des Prés. Mais ici, l'artiste n'a pas la même excuse que l'architecte; il ne travaille pas pour être vu à la même distance. A supposer qu'il exécutât, dans le même système et dans les mêmes proportions, une suite de sujets analogues, il faudrait nécessairement les incruster à hauteur d'appui dans les panneaux d'une pièce, on pourrait s'en approcher, et alors la critique, même superficielle et rapide, se montrerait sévère, et ne se générerait pas pour blâmer et pour reprendre.

J'aime mieux, de beaucoup, sa *Dague*, composée avec l'histoire de la maison de Guise. Dans ce morceau, l'exécution est la même, ni plus ni moins simple, ni plus ni moins vraie, mais on rend volontiers justice à la disposition ingénieuse des masses; on s'émerveille de l'adresse presque surnaturelle avec laquelle l'artiste a su broder tant et de si compliqués épisodes dans cet étroit espace. M. de Triqueti peut obtenir, nous n'en doutons pas, d'éclatants succès dans la sculpture d'ornements; mais s'il veut composer des scènes importantes, il lui faudra se résigner à de nouvelles et sérieuses études.

M. Antonin Moine, dont nous avons vu au Musée Colbert de beaux et simples paysages, débute cette année dans la sculpture. Il y a, dans sa manière, quelque chose qui man-

que en général à la sculpture moderne ; il est singulièrement pittoresque et coloré ; on voit qu'il s'est nourri de préférence de Sarrazin et de Jean Goujon. Un buste de *Jeune fille*, exécuté en plâtre, est admirable de jeunesse et de fraîcheur ; la chair est modelée avec une morbidesse exquise ; les lèvres sont étudiées avec une délicatesse et un bonheur inimaginables ; elles sont humides, et l'on dirait qu'elles vont parler et sourire ; les cheveux sont souples, déliés, et menacent de flotter au vent si on les dénouait. Les vêtements sont exécutés avec adresse ; je les voudrais plus riches. Broderie pour broderie, je l'aime mieux plus variée. Il n'en coûte qu'un souhait. Peut-être un œil sévère pourrait-il demander à cette tête plus de solidité, plus de logique dans la construction. La vie et l'animation se jouent dans les yeux et sur le visage ; mais la mâchoire, les tempes et les pommettes sont-elles bien senties ? Comprend-on bien ce qui soutient et ce qui relie ces chairs si vives et si pleines de sang ? L'étude corrigera sans peine ces défauts, qui résultent nécessairement de l'inexpérience. Je les aime mieux d'ailleurs qu'une sécheresse systématique et inanimée.

Les Lutins, du même auteur, présentent les mêmes qualités et aussi les mêmes taches. La composition est charmante et pleine d'expression ; les têtes sont malignes et rieuses, les attitudes sont vraies et bien trouvées ; mais les deux torsos voudraient être étudiés plus finement et sur la nature même.

Une étude de cheval rappelle, d'une façon frappante, la manière de Géricault. Le train de derrière me paraît beaucoup trop court ; mais il est impossible de mettre, dans le modelé de la tête et du cou, plus de souplesse et de vérité. Le cheval vaut mieux que l'homme qui le monte. La cri-

nière est flottante, on sent la vie et la force dans les moindres mouvements. Avec de très-légères corrections, ce serait un morceau admirable. Qu'il y a loin de là au *Louis XIII* de Dupaty, à l'*Henri IV* de Lemot, au *Louis XIV* de Bosio, placés sur des chevaux de bois ou de carton ! Entre ces trois statues équestres, je ne vois guère de différence à établir que celle du médiocre au pire. Il est impossible de saisir, dans un seul de ces trois morceaux, un détail vrai ou naturel ; tout est passé, éteint, inanimé. Et voilà pourtant à quels hommes on confie des monuments !

Deux cadres de médaillons, de M. Antonin Moine, sont des études intéressantes et variées. Pour la plupart, ce ne sont guère que des pastiches des médailles florentines, repoussées et ciselées. Quelquefois, c'est à s'y méprendre ; cependant, il y a quelques portraits simples et vivants. Deux têtes de femmes, détachées du fond, ronde bosse, se colorent harmonieusement ; un grand médaillon de femme, vue de face, reproduit avec bonheur le type de la *Giocunda* de Léonard. Avant de le voir, je n'aurais pu croire qu'il fût possible de trouver dans la glaise ces yeux voilés et souriants, ces fossettes si jeunes et si enfantines, ce front pudique et timide, que M. Moine nous a donnés. Je ne sais pas si jamais la sculpture a lutté de plus près avec la peinture. Nous pouvons affirmer, au moins d'après deux exemples, que l'auteur a tout ce qu'il faut pour faire d'admirables bustes de femmes. Il possède tous les éléments nécessaires pour traduire fidèlement et sans pauvreté les moindres accidents qui se rencontrent dans une tête ; il entre à merveille dans l'esprit d'une physionomie ; or, le plus souvent, la beauté d'une femme s'évanouit sous l'ébauchoir du sculpteur. Il semble que le marbre est inha-

bile à reproduire les finesses d'une chair si peu accentuée, qui se ride à la peau, sans que les muscles aient l'air de s'en mêler. On le sait, les lèvres et les yeux d'une femme ont bien plus à faire pour compléter l'expression de sa pensée, que ceux d'un homme. La raison en est simple ; nous avons généralement la structure musculaire du visage plus énergique et plus riche, les contractions sont beaucoup plus sensibles, et, partant, plus faciles à traduire. De là vient que tant de femmes jolies au jour, charmantes sur la toile, sont dures et sèches quand elles ont passé par le ciseau du praticien ; et cependant je m'assure, en toute sécurité, que M. Antonin Moine eût trouvé dans la tête si populairement célèbre et admirée de M^{me} A. de V plus de ressources et de richesses que M. Bouchot. Il n'aurait pas exagéré si malheureusement la simplicité des plans dans les attaches du cou et des épaules ; il eût fait sourire les lèvres, regarder les yeux, enfin il eût donné à tout le visage la jeunesse et la vie que le peintre n'a pas su trouver ; il eût enrichi le modèle au lieu de l'appauvrir, et nous aurions une de ces têtes comme on en voit au Musée d'Angoulême.

Un Tigre dévorant un Crocodile, de M. Barye, se distingue surtout par une grande vérité d'attitude, par une grande finesse de modelé. Je suis fâché que l'auteur ait choisi les proportions d'une demi-nature. Je ne crois pas qu'on puisse copier plus fidèlement. Il y a de la rage dans le tigre qui dévore, et de la souffrance dans le crocodile qui se tord sous ses dents. Je reprocherai à M. Barye d'étouffer la vie de ses animaux sous une multitude de détails reproduits trop petitement. J'aimerais mieux cent fois que les détails fussent moins nombreux, mais plus fortement accusés : la complication de l'étude et de l'exé-

cution donne à l'œuvre un caractère inévitable de sécheresse et de dureté. Il y a ici excès de conscience, une patience dépensée à profusion; c'est un défaut facile à corriger. Moins littéralement exacte, la sculpture de M. Barye serait plus grande et plus belle, elle serait moins réelle, mais plus vraie; elle gagnerait en élévation ce qu'elle perdrait en fidélité puérile. Toutefois, et malgré ces critiques, le groupe de M. Barye est admirable : personne peut-être ne pourrait faire aussi bien, et l'auteur seul peut faire mieux. Nous avons vu de lui des modèles, en plâtre, de cerfs, de chiens et de chevaux, empreints du même talent, et blâmables sous les mêmes rapports. M. Barye, à qui son *Caïn* avait mérité un second prix à l'Académie, s'est créé dans l'étude et la reproduction des animaux une spécialité personnelle. Il a bien fait, à notre avis, de suivre son goût, et de s'isoler ainsi de toute imitation. Qu'il essaie, et il le pourra sans peine, de substituer à son exactitude un peu hollandaise, plus de largeur et de hardiesse, et nous lui devons des œuvres d'un mérite réel, incontestable.

VI

MM. E. Delacroix et Sigalon.

Il y a un mois, à l'ouverture du Salon, nous répugnions à parler de MM. Delacroix et Sigalon. La *Liberté*, le *Saint Jérôme* et le *Christ* n'étaient pas convenablement placés pour être bien jugés. Aujourd'hui le hasard, ou le caprice peut-être, leur a fait justice. On peut les voir et les étudier; nous pouvons raconter librement ce que nous avons éprouvé devant ces tableaux : on pourra nous contredire ;

mais au moins ce ne sera pas aveuglément, et l'on nous aura compris.

Jusqu'à présent, on reprochait à M. E. Delacroix de n'apporter pas assez de conscience et de sévérité dans l'exécution de sa peinture. On ne lui contestait pas l'ardeur et l'énergie de ses compositions. On reconnaissait volontiers la richesse et la variété de son imagination. On savait tout ce qu'il y avait de grandeur et de souplesse dans son invention ; mais on prétendait savoir de bonne source qu'il ne savait pas, ou même qu'il ne voulait pas exécuter, qu'il s'en souciait peu, qu'il s'était arrangé systématiquement une manière incorrecte et négligée, dont il ne voulait pas sortir. Aujourd'hui, M. E. Delacroix donne à toutes ces assertions un éclatant démenti. Il n'y a pas, au Salon de cette année, un seul tableau dont l'exécution soit plus serrée, plus sévère, plus complète que celle de sa *Liberté*. Jamais il n'avait apporté dans l'achèvement d'une œuvre, plus de persévérance et de courage ; jamais il ne s'était plus difficilement contenté. Il a lutté corps à corps avec la nature. On a blâmé le ton gris qui règne sur toute la toile, mais je ne saurais me ranger à cet avis. Eût-on voulu qu'il plaçât les acteurs de son drame sous un ciel italien ? Il a mis de la poussière parce qu'il en a vu, parce qu'il y en avait. Ce n'est pas sa faute, si notre climat n'est pas plus riche, plus éclatant. Il a pris la scène telle qu'elle s'est passée sous ses yeux, et il en a tiré un admirable parti.

Faut-il blâmer, faut-il louer l'alliance de l'allégorie et de la réalité qui préside à cette composition ? Nous blâmerons le principe en lui-même, mais nous louerons l'exécution : le succès absout. Évidemment, dans la pensée de l'auteur, l'allégorie donne, à la scène qu'il veut repré-

senter, une grandeur nouvelle et plus imposante ; elle ajoute à la réalité le caractère idéal qui lui manque ; en l'élevant, elle l'éloigne ; elle ajoute à nos souvenirs d'hier la majesté que l'histoire seule, et la plus lointaine, possède et semble se réserver comme un privilège exclusif : mais une fois cette idée acceptée, ne fallait-il pas la mener à bout d'autre sorte ? Cette jeune fille qui guide le peuple, a-t-elle vraiment l'idéalité dont le peintre voulait la revêtir ? Le type de sa figure et de ses membres est-il assez grand, assez en dehors de nos habitudes ? L'énergie et l'animation de ses traits suffisent-elles à en faire un être surnaturel ? A ne considérer la chose que d'une façon absolue, nous ne le croyons pas ; mais en présence de la toile de M. Delacroix, toutes nos préventions s'évanouissent. Sa *Liberté* est si belle, si hardie, si guerrière, si noble, que nous serions fort embarrassé de lui appliquer nos idées préconçues. Les cadavres du premier plan sont d'une exécution irréprochable ; le cuirassier à droite râle encore du dernier coup qu'il a reçu ; le gamin à gauche, qui tient un pistolet, est pris sur le fait, et rappelle à tout le monde ce qu'ils ont vu en juillet dernier. Mais le souvenir s'embellit de toute la supériorité de l'art sur la réalité. L'homme au chapeau poudreux, au pantalon gris, à la redingote lézardée, au visage terreux et amaigri, placé près du gamin, est d'un type ignoblement beau. On lit sur sa figure le jeu, la débauche, la misère et le courage.

N'y a-t-il donc aucune critique à faire dans ce tableau ? J'en sais plusieurs, et même d'assez graves. D'abord la toile n'est pas en perspective, le fond est à une distance indécise, et danse ; on ne sait où le placer. Est-il loin ? Est-il près ? C'est une question difficile à décider.

Et puis, contre l'habitude de l'auteur, qui souvent,

après avoir admirablement composé, exécutait incomplètement, n'a-t-il pas, cette fois-ci, dépensé tout son talent, tout son génie dans l'exécution successive de toutes les parties de son œuvre, avant de l'avoir suffisamment méditée? a-t-il vraiment conçu et créé avant de faire? Nous ne voudrions pas affirmer le contraire, mais au moins nous en doutons. Que si l'on nous demandait d'expliquer plus nettement notre pensée, un peu confuse peut-être dans la forme, nous répondrions que nous voyons bien dans ce tableau tous les élémens d'une action, mais que l'action en elle-même nous semble absente. On ne voit pas précisément si le combat est en train, s'il finit ou s'il commence.

La *Liberté* de M. Delacroix sera-t-elle comprise par le public? Jusqu'à présent il n'y a guère lieu de le croire. Malgré le jour favorable sous lequel elle est maintenant placée, il ne paraît pas qu'elle soit destinée à obtenir le succès éclatant qu'elle mérite. C'est tout simplement le plus beau tableau du salon; c'est une œuvre qui doit durer; mais pour la comprendre tout entière, pour apprécier toutes les richesses et toutes les franchises de l'exécution, il faut le même temps et la même étude que pour saisir le *Don Giovanni* ou la *Sémiramide*. Il n'est pas donné à l'esprit ou aux yeux de saisir par improvisation ce qui n'a pas été improvisé, de deviner du premier coup, et comme en se jouant, ce que l'artiste a longtemps essayé ou cherché. C'a été de sa part un travail de conscience; et il faut, pour le juger, la même attention sérieuse à laquelle il s'est lui-même résigné.

Et ainsi, quand il serait vrai, comme je le crois, que peu de personnes apprécient à sa juste valeur la *Liberté*, ce ne serait pas une raison suffisante pour désespérer de l'avenir et de la gloire de M. E. Delacroix. Loin de là,

l'opposition constante qu'il a rencontrée sur sa route, depuis ses premiers débuts, n'a pas médiocrement servi au perfectionnement et à l'agrandissement de son talent. S'il eût d'abord conquis l'enthousiasme et la popularité, s'il eût été accepté d'emblée, il aurait involontairement cédé à la paresse, à l'indolence, inséparables d'un succès trop rapide et trop facile. Si l'on en doutait, toute l'histoire de l'art serait là pour le prouver.

Je crois donc que M. E. Delacroix doit se féliciter de toutes les guerres qu'il a eu à soutenir depuis dix ans avec les critiques sincères ou envieux ; la lutte commence à s'épuiser, le temps de l'épreuve s'achève. Bientôt l'initiation sera complète ; avant un an peut-être, le public rougira, sans qu'on l'en prie, des triviales plaisanteries qu'il a écoutées et répétées sur un talent original et personnel ; l'avènement définitif du novateur ne pourra plus être mis en question, et son règne sera d'autant plus solide et durable, qu'il lui aura fallu plus de temps pour établir sa domination.

Gros, Géricault et Delacroix, voilà les trois grands noms que notre siècle va donner à l'histoire de la peinture ! Voilà ce que l'écume de toutes les réputations qui bouillonnent autour de nous laissera surnager ; voilà les phares imposants qui serviront à rallier nos souvenirs, et dont la lumière éclatante se réfléchira sur d'autres noms pour les sauver du naufrage.

Quand toutes les œuvres qui s'entassent chaque jour auront cessé de nous préoccuper par leur nouveauté d'hier ; quand les perpétuels rajeunissements des mêmes idées, que l'ignorance ou l'inattention veulent bien prendre pour des créations, n'auront, pour survivre à leurs auteurs, d'autre droit que leur mérite ; quand toutes les amitiés

seront devenues silencieuses et muettes, alors l'oubli fera justice de toutes les gloires factices, de toutes les immortalités si facilement promises et acceptées, et le flot, en se retirant, ne laissera debout qu'un petit nombre de cimes élevées; le reste aura disparu, et l'œil en cherchera vainement la trace.

Le Meurtre de l'Evêque de Liège est placé de manière à n'être pas vu. Heureusement nous avons pu le juger à l'aise au Musée Colbert, et en attendant qu'il plaise à MM. du Louvre de lui assigner un jour plus convenable au renouvellement prochain, nous invoquerons nos souvenirs, si confus et si lointains qu'ils soient. Plus tard, si nous nous sommes trompé, si notre mémoire nous a mal servi, nous y reviendrons et nous pourrons nous corriger.

Le moment choisi par le peintre est celui que W. Scott a inventé dans *Quentin Durward*; car je ne crois pas que l'histoire se trouve ici d'accord avec le romancier. L'évêque arrive, traîné violemment par deux soldats, dans la salle où le Sanglier des Ardennes achève son orgie. Il y a, dans la figure et l'attitude du prélat, quelque chose de singulièrement imposant, qui contraste vivement avec la figure et le geste de ceux qui l'amènent. On voit qu'il essaie, avant de mourir, de rassembler ses dernières forces et de ressaisir un reste de dignité. Posé comme il est, si les bras qui l'étreignent venaient à le quitter, on le croirait à l'autel, appelant sur la foule qui l'entoure, la bénédiction divine.

Quand une fois on a bien saisi toute l'élévation et la majesté de ce premier acteur, les yeux se portent d'eux-mêmes sur le meurtrier; sa figure domine hideusement la table immense autour de laquelle sont accoudés ou endormis ses convives, épuisés de débauche et de vin. A voir

les yeux béants et stupides qui sont tournés sur lui, on comprend bien qu'il n'a qu'un mot à dire, et que la tête de l'évêque va tomber au moindre signe qu'il lui plaira de faire.

Pourquoi faut-il que M. E. Delacroix n'ait pas eu la liberté de développer cette admirable et magnifique composition, dans les mêmes proportions que *les Enfers* de Rubens ou que *les Noces* de Paul Véronèse? Alors, sans doute, nous n'aurions pas à lui reprocher les singuliers caprices, les bizarres inégalités d'exécution qui frappent si désagréablement dans ce tableau. Il semble que le découragement et la contrainte l'aient arrêté par secousses, qu'il ait pris et quitté son œuvre comme un enfant qui boude ses jouets après s'en être amusé. Plusieurs têtes du premier plan sont moins faites, moins avancées que d'autres du second et du troisième.

Espérons qu'un jour, l'empressement et l'admiration populaires lui permettront d'agrandir et de compléter, pour la galerie du Luxembourg, cette esquisse si habilement et si ardemment inventée.

On parle d'une *bataille de Nancy*, fort avancée à ce qu'il paraît. L'aurons-nous avant la clôture du Salon? Nous le souhaitons bien sincèrement, mais nous n'en savons rien encore. Ce serait très-probablement quelque chose de nouveau pour nos yeux habitués à la bataille historique. Lebrun et Horace Vernet ont trouvé, pour parer et arranger le carnage, des méthodes symétriques dont le public commence à se lasser. Une bataille où l'on se battrait, où les épisodes, au lieu de descendre jusqu'à l'épique ou l'anecdote, se dégageraient naturellement du sujet, et formeraient, en se réunissant, une vaste et ardente épopée, voilà ce qu'il nous faudrait; l'aurons-nous, et quand l'aurons-nous? Le

Saint Jérôme et le *Christ* de M. Sigalon se distinguent par plusieurs mérites. Mais ces mérites sont inégalement répartis, et pour ma part, je préfère de beaucoup le *Saint Jérôme*. Je blâmerai dans le *Christ* le mouvement des bras, qui me paraît forcé ; le modelé des muscles du torse, qui me paraît inconciliable avec la souffrance et l'épuisement. Nos habitudes et la réflexion s'opposent à ce que le Christ se rapproche, même lointainement, du caractère athlétique. Les femmes placées en bas de la croix sont d'une belle expression ; mais il me semble que la longueur des membres et du cou est généralement exagérée. Ce défaut se faisait déjà sentir dans l'*Athalie* du même auteur. Ici nous le retrouvons, mais affaibli.

Le *Saint Jérôme* est d'une belle conception, le groupe des anges est d'une invention et d'une exécution élevées ; celui de gauche, dont le torse et la cuisse sont vus en raccourci, qui tient d'une main la trompette, et qui, de l'autre, montre le ciel qui l'envoie, étonne et ravit par l'ardeur et la simplicité de son attitude, et plus encore par l'immense difficulté que présentait la réalisation des lignes et des plans.

Y a-t-il progrès chez M. Sigalon ? Oui, si l'on compare le *Saint Jérôme* à l'*Athalie* ; mais la question ne se résout pas aussi facilement, ni d'une façon si décisive, quand on prend la *Locuste* pour point de départ.

Je ne sais pas, en effet, si M. Sigalon n'a pas perdu, en simplicité, ce qu'il gagne en précision et en assurance dans l'exécution de sa peinture. Il semble qu'il cherche la difficulté par plaisir ; qu'il répudie une première et soudaine idée, parce qu'elle lui semble trop naïve, trop rapidement trouvée. Une fois, il lui est arrivé de faire du premier coup une charmante composition, placée aujourd'hui dans la

galerie du Luxembourg, *le Billet doux*. On y retrouvait toute la correction de la *Locuste*, avec une couleur plus vraie, plus harmonieuse. Il ne paraît pas que l'auteur soit là-dessus du même avis que nous ; car en admettant, ce que je ne voudrais pas nier, qu'il fût possible, et même nécessaire, de donner à ce tableau ou à ceux qui le suivraient plus de solidité, un modelé plus serré, au moins était-ce une voie nouvelle que l'artiste s'était ouverte, dans laquelle il pouvait marcher à son aise ; mais il a brusquement et volontairement renoncé à cette nouvelle manière, qui me paraît être la vraie, au moins pour lui ; celle qui sympathise le mieux avec le fond même de son talent. Je ne voudrais pas pour cela lui défendre de traiter des sujets énergiques ou dramatiques auxquels je le crois propre. Je n'entends parler que de son exécution.

Or ; il me semble que les études de M. Sigalon, en même temps qu'elles révèlent une ardeur et un courage très-louables et très-rares, démontrent aussi jusqu'à l'évidence que le mieux est souvent l'ennemi du bien. Je ne parlerai pas de la couleur : je ne crois pas qu'il soit jamais appelé à devenir un grand coloriste. Mais pour restreindre nos critiques au dessin, n'arrive-t-on pas nécessairement à croire que le travail, et le travail poussé à l'excès, a pu seul amener M. Sigalon à ce modelé sculptural qui répugne à la toile ? Il y a dans le *Saint Jérôme* un savoir myologique infini, une connaissance approfondie de l'anatomie humaine ; mais ce savoir, si utile, si indispensable d'ailleurs, il faudrait s'en servir sans le montrer ; il faudrait construire les formes et les colorer, sans indiquer comme on les construit et les colore. Diderot dit quelque part, avec un enthousiasme dont lui seul était capable, que le géomètre Lahire, en traçant l'épure du dôme de Saint-

Pierre de Rome, a trouvé que la courbe du dôme est précisément celle de la plus grande résistance. Permis à Diderot, avec la tête et le cœur qu'il avait, de s'émerveiller sur la rencontre du géomètre et de l'architecte ; mais à coup sûr Michel-Ange n'en serait pas moins un admirable architecte, quand Lahire ne nous eût pas appris ce qu'il a trouvé.

Et ainsi, quand M. Sigalon, au lieu de laisser lire à travers la peau les dimensions et l'arrangement des muscles, se contenterait de colorer, de répartir l'ombre et la lumière, de manière à traduire ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne peut pas voir, tout n'en irait que mieux : il serait aussi savant et plus simple.

Croyez-vous que Phidias serait moins grand et moins habile, quand Gall ne serait pas venu ajouter son témoignage à celui de Winckelmann, et nous expliquer ce que signifient le front du Jupiter et la forme donnée à la tête de Vénus ? Que la science explique l'art, à la bonne heure ; que l'art se serve de la science, je n'y vois aucun inconvénient. Mais je ne saurais voir, sans chagrin et sans regret, la science et l'art confondre leurs missions, et vouloir, par les mêmes moyens, réaliser deux pensées si différentes quoique si voisines. Sans la vérité, il n'y a pas de beauté possible : mais la vérité n'est pas toujours belle, surtout quand elle veut montrer pourquoi et comment elle est vraie.

VII

Le Cromwell, la Patrouille turque, les Trois Grâces.

Enfin, le *Cromwell* est venu ; un accident imprévu l'avait, dit-on, retardé. A peine avons-nous appris son arrivée, que nous nous sommes hâté de l'aller voir. Nous étions curieux d'en jouir et de le juger ; nous souhaitions ardemment que cette œuvre nouvelle, si impatiemment attendue, vint donner un éclatant démenti à toutes nos paroles, tromper toutes nos prévisions et railler toutes nos théories. Notre plaisir y eût trouvé son compte ; et, au risque de voir notre joie contredire notre avis, nous eussions fait bon marché de notre vanité. Nous aurions saisi avec empressement l'occasion de montrer combien peu nous tenons à notre pensée, si explicite et si complète que nous l'ayons faite, toutes les fois qu'une vérité *plus vraie* nous apparaît ; nous aurions volontiers, et du premier coup, consenti au progrès.

En présence du *Cromwell*, reconnaitrons-nous que nous nous sommes trompé ? Confesserons-nous que le dédain et la colère nous ont emporté trop loin ? Accepterons-nous l'engouement public, et nous faudra-t-il rétracter notre première protestation ? Après avoir proclamé l'adresse de M. Paul Delaroche, après avoir analysé sa méthode et indiqué ce qu'elle a d'étroit, de mesquin et d'éphémère, un remords soudain viendra-t-il nous saisir ? Le Protecteur nous arrachera-t-il un cri d'indignation ? et, ravi en extase, confus et honteux d'une première étourderie, de-

manderons-nous pardon au génie du peintre de l'avoir si indignement méconnu? A toutes ces questions si graves, nous voudrions pouvoir répondre : oui, mais, de bonne foi, la chose est impossible.

Le *Cromwell* est en effet, sous tous les rapports, la pire et la plus pauvre de toutes les œuvres de M. Paul Delaroche. Jamais, à ce qu'il nous semble, il n'avait révélé d'une façon plus décisive et plus triste la nullité de sa pensée; jamais il n'avait démontré, avec une évidence si complète, pourquoi et comment l'adresse, si exquise et si habile qu'elle soit d'ailleurs, doit nécessairement échouer contre un sujet dramatique et simple. Nous n'aimions pas l'*Élisabeth*; une reine encore vivante et déjà verte comme un cadavre vieilli, toutes ces robes neuves arrangées autour d'elle, tous ces meubles éclatants, toutes ces flottantes draperies, si naïvement, si gauchement opposées à la scène du premier plan, il n'y avait là rien qui pût nous séduire et nous charmer. Nous préférions encore le président Duranti, malgré le caractère mélodramatique de la composition. A vrai dire, les principaux acteurs de ce drame étaient plutôt de carton que de chair; le dos de la femme agenouillée était d'une raideur désespérante; le geste de l'enfant était volontiers télégraphique; mais, à tout prendre, c'était une œuvre réussie, le *Mazarin* et le *Richelieu*, malgré les innombrables défauts qui les déparent, ou plutôt qui les constituent, et sans lesquels ils ne pourraient pas exister, étonnaient par l'habile disposition des masses, par l'harmonie calculée des lignes, par l'ingénieuse opposition des couleurs; ils auraient pu servir de modèle à de charmantes tapisseries. Les deux princes anglais, tout violents qu'ils soient, incapables de vivre et de parler, lourdement exécutés, maniérés dans leurs moindres détails,

dénués de tout caractère historique, sans date, sans climat, sans patrie, auraient pourtant formé, pour un appartement, un panneau d'un rare mérite. Nous avons dit ailleurs notre pensée sur le portrait de *Dona Anna*.

Mais de toutes ces compositions, au *Cromwell*, si défectueuses, si blâmables qu'elles soient, l'intervalle est immense.

Ici, en effet, l'exécution pittoresque n'est pas plus médiocre, mais elle est, de beaucoup, plus insuffisante. Ailleurs, dans les précédents tableaux que nous avons mentionnés, M. Delaroche suppléait, par le charlatanisme de la disposition, à ce qui lui manque. S'il n'inventait pas réellement, il arrangeait; s'il ne savait pas rendre ses figures et ses acteurs, il savait les placer. Il savait déguiser, à propos, ce qu'il y avait d'incomplet dans leur construction et dans leur visage; il escamotait, au besoin, un geste ou une attitude, en plaçant le personnage dans un jour incertain. Avec un peu de bonne volonté, on s'y laissait prendre.

Mais ici la supercherie était impossible. Il fallait, avant tout, être vrai, d'une vérité franche et hardie, mais simple, mais trouvée, mais facile à comprendre et à saisir. Or, jusqu'à ce que le contraire soit démontré, nous penserons et nous dirons que le caractère de cette composition est absolument insaisissable. Où est la date? où est l'authenticité du fait? Nous ne le rechercherons pas. Où le peintre a-t-il vu qu'Olivier Cromwell ait ainsi gaspillé son temps et ses yeux? Où a-t-il lu que le Protecteur, après avoir abattu la seule tête qui lui faisait obstacle, se soit ainsi arrêté pour la contempler? Je ne le demanderai pas. Que la chose soit vraie ou non, peu importe, il lui appartenait, à lui artiste, de la rendre vraisemblable. Cinq-Mars, de Thou, Richelieu, ne sont pas les mêmes dans l'histoire que

dans l'imagination d'Alfred de Vigny; mais s'ils ne sont pas réels, ils sont vrais selon l'art. Il n'est pas bien sûr que Léonora Galigai ait jamais eu les hautes qualités, l'ardente énergie qu'il lui attribue; à la bonne heure! Mais si nous avons un reproche à lui faire, ce n'est pas dans les mémoires du temps que nous irions le chercher. Dans le drame et dans le roman, tout est vivant et vrai. Ce qu'il y a de trop dans l'un et dans l'autre, ce qui passe inaperçu dans le livre, ce qui ralentit l'action au théâtre, c'est un luxe de poésie et de philosophie, trop rare pour qu'on le blâme, mais trop réel pour qu'on ne l'indique pas.

Malheureusement M. Paul Delaroche ne mérite ni la même sévérité, ni la même indulgence. Non-seulement son *Cromwell* n'est pas vrai, non-seulement il n'est pas vraisemblable; il est impossible. Je défie, en effet, qu'on devine et qu'on surprenne les sentiments et les pensées dont le peintre a voulu animer sa physionomie. Est-ce la joie, le dédain, le mépris, le remords, la crainte de l'avenir, le regret du passé, un soudain retour, une subite intelligence du néant de la grandeur? espérance ou repentir? Je ne vois pas un trait du visage qui me révèle un seul de ces sentiments. Je suppose que l'auteur, après avoir longtemps hésité entre les différentes expressions qu'il pouvait choisir, ne sachant auquel entendre, craignant le trop ou le trop peu, s'est enfin décidé pour l'impassibilité; mais il n'a pas, que je sache, réussi même à exprimer ce dernier sentiment. Pour moi, le caractère du *Cromwell* est encore en délibération. Or, la délibération, si louable d'ailleurs, si nécessaire dans la science, ne saurait être admise dans aucune des formes de l'art. Que l'imagination délibère avant de créer et de produire, rien de mieux, mais que l'œuvre, une fois produite et créée, demeure in-

décise et participe encore du doute et de l'hésitation, voilà ce que je ne saurais accepter à aucune condition. C'est par de pareils procédés qu'on arrive à *Lascais*, à *l'Épicurien* et au *Cromwell*.

Hors de la conception, le doute c'est l'impuissance. Supposez un instant que Dieu, à l'image duquel l'artiste a été fait, fût placé dans les mêmes conditions, et dites si le monde était possible.

Je ne sais pas où M. Delaroche a vu un cercueil pareil à celui qu'il a fait ; et le sien paraît exécuté d'après nature ; mais je serais tenté de croire qu'il l'a commandé. A moins qu'un renseignement spécial, une tradition authentique ne vienne me contredire, je prendrai volontiers celui-ci pour une boîte à violon.

Les meubles, le drap mortuaire, les bottes du Protecteur ne laissent rien à désirer pour la propreté, et en même temps pour la mollesse de l'exécution. Je ne crois pas qu'il soit possible d'exécuter, plus petitement, une si grande peinture. Le Salon prochain nous apprendra si l'auteur doit se corriger, et s'il doit renoncer à l'arrangement et à l'adresse, pour entrer dans l'art et dans la poésie. Jusquelà, nous en douterons légitimement.

Nous aurions voulu parler plus tôt de M. Decamps ; mais le temps nous a manqué. Aujourd'hui toutes les compositions que nous avons admirées, au mois de mai dernier, ont disparu du Salon ; et ainsi nous ne dirons rien de *l'Hôpital des chiens*, de son *Ane* et de ses *Singes*, ni de ses *Bohémiens en caravane*. Le public ne pourrait plus vérifier nos observations et nos critiques. Un jour, si l'Administration des Musées, éclairée par les nombreux avis qui lui arrivent de toutes parts, se décide à faire, tous les ans, une exposition de six semaines, il y aura tout à la fois profit pour l'art,

le public et la critique. On n'aura plus le temps de se blâmer sur les meilleures compositions ; et, ce qui vaut bien mieux encore, on ne sera plus obligé d'admettre trois mille tableaux pour se dédommager d'avoir fermé le Louvre pendant quatre ans aux artistes contemporains.

Mais si nous regrettons sincèrement que M. Decamps ait retiré ses précédentes compositions, nous nous consolons sans peine ; les deux nouveaux tableaux qu'il a envoyés réunissent, en effet, toutes les qualités qui distinguaient les premiers ; et l'un des deux, *la Patrouille turque*, a plus d'importance et d'élévation que les autres.

Sa *Maison turque*, exécutée dans un sentiment d'exquise et intime naïveté, ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'harmonie et de la lumière. Les murs crayeux et chauds se mirent dans l'eau, l'eau frémit et se plisse, les barques se balancent. Il y a sur toute la toile une vérité d'ensemble et de détail, un bonheur et une puissance d'exécution que rien ne saurait surpasser ; peut-être n'y a-t-il pas assez de profondeur.

Sa *Patrouille* est admirablement composée. Le pacha, au regard calme et grave, est posé sur son cheval avec une assurance parfaite. Les soldats au galop sont dans une attitude énergique et vraie. Ils ne tiennent pas à terre. J'aime surtout le nègre à droite.

M. Decamps est un artiste privilégié. Toutes ses œuvres, quelles qu'elles soient, frappent d'abord et à la fois par un double caractère. Quoi qu'il fasse et qu'il invente, la composition échappée à son pinceau est toujours facile comme une improvisation, et sévère comme une idée longtemps méditée, conçue et réalisée à loisir et avec une infatigable persévérance ; et cependant on se tromperait étrangement si l'on croyait qu'il improvise, qu'il produit en se jouant.

Loin de là, jamais peut-être, depuis Rembrandt, il ne s'est rencontré un peintre plus amoureux de son œuvre, d'une coquetterie plus savante et plus habile ; jamais on n'a mis pour plaire et pour séduire plus de moyens en usage. Ce que l'inattention et l'ignorance prendront volontiers pour de la négligence, cache un travail singulièrement ingénieux, un système complet et personnel, difficile à saisir peut-être, inimitable, inaliénable, mais réel, mais incontestable.

Il y aurait folie à vouloir le deviner, folie encore plus grande à vouloir l'expliquer ; essayer de traduire en paroles ce qu'un admirable génie, aidé de plusieurs années d'études persévérantes, a créé pour son usage ; décrire, analyser et reconstruire, de toutes pièces, l'instrument qu'il s'est fait pour agir avec une égale puissance sur la foule des curieux et des artistes ; si de pareilles pensées pouvaient naître et durer quelques instants, la réflexion, même la plus hâtive, les chasserait bientôt. Des exemples de tous les jours sont là pour protester contre l'étourderie et la maladresse de semblables tentatives. En Allemagne et en Italie, on a publié des volumes sur la méthode de Paganini, et ces jours derniers, un M. Ernest, de Vienne, est venu, devant un auditoire français, essayer de réaliser cette méthode prétendue. Il paraît que les traités se taisent sur plusieurs secrets importants, ou bien il faudrait croire que M. Ernest ne les a pas suffisamment étudiés. Dans les sciences mêmes, où la logique est plus visible et plus officielle, où les procédés sont, à ce qu'il semble, les mêmes pour tous les esprits, on a voulu créer des manières d'avoir du génie ; mais sans doute il existe, pour l'emploi même de procédés identiques, des procédés secrets ou inconnus, ou du moins irrévélables, lors bien même qu'on les découvrirait. Plusieurs fois, en effet, on a re-

trouvé le secret de Newton; et je ne sache pas que les possesseurs prétendus de ce précieux trésor aient rien ajouté aux mathématiques, à la physique, à l'astronomie. Si Laplace et Fresnel s'en sont servis, au moins est-il vrai qu'ils ne l'ont dit à personne.

Et ainsi, je ne prétends pas avoir découvert comment et pourquoi M. Decamps est un grand artiste, un artiste inimitable, personnel, qui ne fait suite à personne, à qui personne ne pourra faire suite, qui ne se rattache ni aux Flamands ni aux Anglais, aussi loin de Wilkie et d'Allan que de Terburg et de Metz. Explique qui voudra ce talent original, tellement singulier, tellement *lui*, qu'il ne pourra pas même fonder d'école. Il aura des *singes* et pas un élève. Sous la poussière de ses pas il naîtra quelques empreintes, qu'on essaiera de suivre pour retrouver la route qu'il a prise; on se flattera de savoir d'où il vient et où il va, on se fera fort de dire quel fil lui a servi de guide; mais au premier détour on perdra la trace, au premier souffle de vent les empreintes s'effaceront, et il ne restera aux analystes et aux curieux qu'ils auront mystifiés, que l'humiliation et le regret de s'être égarés à sa poursuite.

Que si pourtant on interroge avec sévérité sa conscience, si l'on essaie de lire clairement dans ses souvenirs toutes les impressions diverses, rapides ou durables, unanimes ou contraires, qu'on a pu éprouver devant la *Patrouille turque*, la plus complète, la plus vivante et la plus belle de toutes les œuvres de M. Decamps; si l'on cherche à démêler de quelle manière le plaisir nous est arrivé, de quelle façon nous avons été heureux, alors on s'aperçoit que l'artiste abuse parfois, et avec une sorte d'entêtement, de l'opposition des fonds et des têtes. On se surprend à regretter qu'il détache si souvent et avec une prédilection si

marquée, des figures brunes sur des murs blancs. Cette manière, qui saisit d'abord, et qui donne à la composition une singulière clarté, a cependant de graves inconvénients : elle ôte à la toile, quelle que soit d'ailleurs la disposition linéaire des plans, toute espèce de profondeur. On a beau faire, on a beau varier les proportions de ses personnages, les derniers vous sautent aux yeux comme les premiers. Vainement inventerait-on le paysage le plus harmonieux et le plus vrai. Avec l'habitude une fois prise de silhouetter ses acteurs sur une muraille blanche ou un terrain clair, on anéantit l'espace où ils se meuvent, on ôte l'air qu'ils respirent. Ces défauts, très-saisissables dans une composition importante, ou même seulement dans une peinture à l'huile un peu rendue, échappent facilement à l'œil dans une aquarelle, avec laquelle on est moins exigeant. Dans cette dernière manière de peindre, en effet, les ressources sont moins nombreuses, au moins pour ce qui concerne la *fuite* et le *modelé*. On peut obtenir des tons aussi purs, aussi francs, plus francs et plus purs peut-être ; mais, à moins de gouacher, on n'arrive jamais à une si complète illusion.

Je crois donc que la peinture de M. Decamps ressemble trop à ses aquarelles. Toutes deux sont également admirables ; mais ce qui suffit aux unes ne suffit pas à l'autre. Si un jour, encouragé par le succès, il se décidait à traiter des sujets plus importants dans de plus vastes proportions, les défauts que nous venons de signaler, et qui, à notre avis, sont très réels, deviendraient plus sensibles encore.

Le sujet de la *Patrouille turque* s'explique de lui-même : le soldat qui devance la troupe, et placé à gauche, indique de la main la boutique d'un marchand qui, sans doute, a vendu à faux poids. Le pacha a reçu la plainte,

et il vient faire justice à la mode du pays. Il semble, à voir les exécuteurs de la sentence qu'il va porter, qu'ils la connaissent d'avance ; il y a dans toutes leurs attitudes quelque chose de si dévoué, de si naïvement servile, de si prêt à obéir, de si profondément insouciant, qu'après avoir longtemps contemplé tous les épisodes de cette scène orientale, tous les détails de ce drame qui recommence tous les jours dans les rues de Smyrne et de Stamboul, il semble qu'on a voyagé soi-même, et de sa personne, au pays du despotisme.

De pareilles compositions ne s'inventent pas de toutes pièces ; ce que M. de Chateaubriand dit quelque part, en parlant de l'épopée : *La meilleure partie du génie se compose de souvenirs*, s'applique merveilleusement à la *Patrouille turque*. M. Decamps, en effet, a vécu plusieurs années dans l'Orient ; la scène qu'il a traduite, il s'en est souvenu, il y a lui-même assisté plusieurs fois dans ses voyages. Ce qu'il avait vu et senti, il nous l'a montré, et, grâce à son talent, grâce à son exécution tout à la fois naïve et sévère, nous l'avons vu et senti comme lui.

Une fois déjà, M. E. Champmartin nous avait montré l'Orient, mais sous un autre aspect ; sa *Vue de Jérusalem, une Halte dans le Désert*, où l'auteur s'était représenté lui-même à côté de l'abbé Desmazures, nous avaient familiarisés avec le ciel et le climat du Levant. M. Decamps a pris l'Asie dans un autre sens ; il est moins littéral et plus poétique ; il copie moins, et il compose davantage. D'ordinaire, il resserre son poème dans d'étroites limites ; mais, jusqu'à présent, nous ne saurions le blâmer. Il a pris la route la plus sûre pour arriver à une rapide popularité. Plus tard, quand il sera posé, avec l'énergie et la simplicité que nous lui connaissons, nous ne doutons pas qu'il

ne réussisse à réaliser sa pensée, sous toutes les formes et dans toutes les proportions qu'il lui plaira de choisir ; alors il travaillera pour les galeries et les musées, au lieu de produire pour les cabinets. Il nous déroulera successivement toutes les pages si éclatantes et si riches de cet Orient qu'il connaît si bien, qu'il a tant étudié ; il nous enseignera ces mœurs si mystérieuses et si naïves dont on parle tant, et qu'on connaît si peu. A sa suite, et avec ses leçons, nous désapprendrons l'Asie factice et mensongère de Thomas Moore, et nous entrerons plus intimement dans l'Asie que *le Giaour*, *la Fiancée d'Abydos* et *le Don Juan* avaient commencé à nous révéler.

Les Trois Grâces de M. Pradier excitent parmi les curieux une admiration générale. On s'étonne, et avec raison, de l'adresse merveilleuse avec laquelle l'artiste a su donner au marbre tant de souplesse et de docilité. C'est, en effet, un travail d'une prodigieuse habileté. On voit sans peine, et bien vite, que l'auteur ne s'en est pas rapporté à son praticien, qu'il n'a pas suivi la méthode généralement adoptée aujourd'hui, et qu'après avoir modelé la glaise de son groupe, il n'a pas compté sur une main étrangère pour traduire en marbre jusqu'aux moindres détails de sa pensée ; tout au plus a-t-il fait équarrir le bloc qu'il devait ciseler. Le courage et la persévérance ont, cette fois, porté leurs fruits, et l'on trouve dans *les Trois Grâces*, une harmonie et une hardiesse d'exécution que l'équerre et le compas, même dans les mains du plus habile ouvrier, ne sauraient jamais atteindre.

Est-ce là un bon ouvrage ? La composition est-elle bien entendue ? Les types choisis par l'artiste sont-ils bien choisis, suffisamment variés, fidèlement rendus ? L'exécution, si remarquable sous le point de vue purement ma-

nuel, est-elle vraie dans le sens le plus intime du mot? La nature, triée, idéalisée, est-elle d'accord avec les modèles que M. Pradier a mis sous nos yeux? En un mot, cette sculpture si adroite est-elle, aussi, belle et consciencieuse? Ce n'est pas notre avis.

Si nous avons cru devoir féliciter l'auteur de son courage à faire lui-même, nous le blâmerons en même temps, et aussi sévèrement qu'il est en nous, de sa déplorable facilité à se contenter de l'à peu près. Je ne doute pas, en effet, qu'il n'ait étudié sur la nature les attitudes qu'il a données à ses trois figures; mais, évidemment, il n'a pas apporté dans cette étude une attention suffisante; il s'est trop hâté d'arriver au résultat, sans rechercher comment il pouvait y arriver; il a trop compté sur sa main, et malheureusement il a une main désespérante; il trouve si vite sous l'ébauchoir ce qu'il veut, qu'il n'a pas le temps de regarder à loisir. Il voit mal parce qu'il fait trop vite.

Or, la sculpture, qui de tous les arts est le plus sévère, le plus abstrait, le plus en dehors de toutes les habitudes de la vie réelle, ne s'improvise pas impunément; on ne joue pas avec le marbre comme avec la couleur: l'erreur est plus facile à commettre, plus difficile à réparer. C'est, avant tout, un art de conscience et de méditation; c'est, tout à la fois, la forme la plus durable et la plus laborieuse de la pensée humaine.

M. Pradier ne paraît pas avoir là-dessus les mêmes idées que nous; il se confie à son ciseau comme un homme d'esprit à sa parole. Il semble qu'il produise avec une insouciance complète, sans s'inquiéter jamais de rivaliser avec la nature, qu'il a sous les yeux; il a, pour l'embellir et l'idéaliser à sa manière, une méthode particulière qui consiste à la *passer*, à l'arrondir. De cette façon, il élimine

d'emblée les principaux obstacles de l'exécution ; il réduit à rien les problèmes nombreux qui se présentent, il les résout en ne les acceptant pas. Il s'est construit un système qui rappelle tout à la fois l'arrangement de Canova et le travail de Girardon. Il est aussi maniéré que le premier, aussi mou que le second ; il se trompe, comme Canova, en suivant dans la composition une idée plutôt pittoresque que sculpturale. Or, à mon avis, ce défaut est grave, et ne va jamais sans de fâcheux résultats ; ce n'est jamais sans un préjudice notable qu'on se méprend sur les attributions de l'instrument que l'on emploie. Voyez presque en même temps le sculpteur italien peindre en marbre, et le chef de la dernière école française, David, sculpter sur la toile. Tous deux, à différents titres, ont mérité la célébrité qui leur est acquise ; tous deux ont travaillé, avec persévérance, à régénérer l'art qu'ils professaient. Mais la voie où ils étaient entrés était une voie violente et fausse ; eux morts, personne n'y a plus marché. Je ne parle pas de *l'Amour et Psyché* que possède le Musée d'Angoulême : c'est le pire de tous les ouvrages de Canova ; mais *la Madeleine*, que ses admirateurs les plus passionnés proclament son chef-d'œuvre, *la Madeleine* elle-même serait plus belle sur la toile qu'en Carrare. L'impression qu'on éprouve en la regardant rappelle bien plus Correggio que Phidias, et *les Sabines* ressemblent bien plus à un bas-relief qu'à un tableau.

Cette violence faite à deux arts voisins et rivaux, mais distincts, profondément séparés, créés et mis au monde pour deux missions spéciales et diverses, ne pouvait durer longtemps. Ces deux rameaux d'un même arbre, nés d'un tronc commun, nourris dans le même sol, avaient pris, sous le pied de deux hommes puissants, un faux pli qu'ils ne

pouvaient garder ; ils ont relevé la tête et repris la direction qui leur appartenait.

Après David, Géricault ; après *Léonidas*, la *Méduse* ; après Canova, David ; après *la Madeleine*, les bustes si vrais, si fins et si grands de Bentham, de Châteaubriand, de Goëthe et de Paganini.

M.-Pradier continue la manière de Canova. Comme lui, il met la grâce avant tout ; mais la grâce qu'il préfère est souvent plus symétrique qu'harmonieuse ; et ainsi, dans le groupe que nous avons sous les yeux, il s'est bien plus occupé de l'arrangement et de l'entrelacement des bras de ses trois modèles, que de l'intime vérité des attitudes, que de l'expression des gestes attribués à chacune d'elles.

Les têtes surtout sont d'une pauvreté désespérante ; elles sont là pour compléter le corps, rien de plus ; elles sont là comme indispensables, comme nécessaires, comme inévitables. Mais à voir la négligence leste et dédaigneuse avec laquelle l'auteur les a traitées, je suis tenté de croire que, s'il eût trouvé un moyen honorable de ne pas les faire, de les voiler par exemple, comme *l'Agamemnon* du peintre grec, il ne s'en fût pas fait faute.

Cette inadvertance volontaire, à ce qu'il semble, repose sur une fausse intelligence de la sculpture, et surtout sur une notion incomplète de la puissance et des moyens qui lui appartiennent dans les temps modernes. Les habitudes de notre vie sociale répugnent à donner aux têtes une importance secondaire. Le climat d'Athènes voulait le contraire. Le nu que l'on avait tous les jours sous les yeux, mieux compris, plus amoureuxment étudié, préoccupait d'abord l'attention, souvent même réussissait à l'absorber tout entière ; et ainsi, dans *la Vénus de Milo*, la tête, bien que conçue dans un type admirable d'harmonie et de

finesse, la tête est moins faite que le torse ; il y a même tout un côté du visage tellement simplifié , que c'est plutôt une indication qu'une exécution complète. Pourquoi cela ? C'est que les yeux grecs ne regardaient la tête qu'après le corps, et pourvu qu'elle fût d'accord avec le reste, ils étaient satisfaits. Ceci est au moins vrai de la plupart de leurs statues. De nos jours, sans aucun doute, Phidias eût donné à la *Vénus* un visage plus étudié, plus savant, plus fouillé, composé d'un plus grand nombre de plans. Comme l'art, en même temps qu'il réalise une idée personnelle, est destiné à produire d'unanimes et rapides impressions, l'artiste ne s'y fût pas mépris, et il eût mis dans les yeux, dans les tempes et sur les lèvres, tous les sentiments et toutes les pensées que Van-Dyck et Lawrence ont semés à profusion dans leurs portraits. Notre David l'a bien compris, et personne n'a fait du masque humain une étude plus profonde et plus sévère.

Les Trois Grâces de M. Pradier, dont les têtes ne valent absolument rien, ne sont pas non plus irréprochables dans les autres parties ; et ainsi, les cuissés sont uniformément ronds ; les plis que l'auteur leur attribue sont mesquins et petitement faits. Le bas du ventre est gonflé ; tendu, manque de jeunesse et de santé ; le dos et les bras méritent les mêmes critiques ; l'ensemble du groupe éveille plutôt le désir que l'admiration. Épreuve infaillible, irrévocable ; condamnation sans appel ; témoignage éclatant et triste. A de pareils signes, vous pouvez reconnaître et prononcer hardiment que l'artiste n'a pas rencontré la vraie beauté ; car en présence de la beauté, l'admiration précède le désir et souvent même l'exclut. Ce n'est que par un retour sur nous-mêmes que nous convertissons un sentiment élevé en un appétit grossier.

Et cependant M. Pradier possède une exécution habile et adroite, que nous verrions avec peine gaspillée à profusion, dans des œuvres sans foi et sans conscience. Nul doute que s'il veut étudier sévèrement la nature, il n'arrive à de bons résultats. Dans l'art, la durée n'est qu'à ce prix. Avec la facilité qu'il possède, il peut accumuler sans peine des ouvrages sans nombre; mais il se prépare, en persistant dans la voie où il est entré, un amer repentir. Avant longtemps l'engouement superficiel qu'il aura excité s'éteindra; ses amis deviendront moins ardents à le soutenir, il se survivra.

VIII

MM. Th. Gudin, Camille Roqueplan, Paul Huet.

Voici encore une gloire qui s'éteint, un nom qui pâlit et s'efface devant les yeux dessillés. Depuis plusieurs années, M. Th. Gudin est en possession d'une réputation éclatante et presque tyrannique. Dès qu'il était question, dans un salon, d'une marine, d'un lever de soleil, d'une promenade sur l'eau ou d'un naufrage, aussitôt on nommait M. Gudin. Il avait l'entreprise exclusive des frégates, à peu près comme Horace Vernet, même du vivant de Gérard, avait le privilège unique de savoir faire les chevaux. C'était une portion inaliénable de l'héritage paternel, et encore devons-nous le remercier humblement de vouloir bien nous appeler un jour à en jouir avec lui. Aujourd'hui les batailles d'Horace ne se portent guère mieux que les chasses de Carle. Les marines de M. Gudin sont-elles plus

valides, dureront-elles plus longtemps, et l'illusion n'est-elle pas déjà évanouie?

On se souvient qu'en 1827, le premier coup fut porté à M. Gudin par une marine d'E. Isabey. Le public étonné se demandait, avec embarras, si vraiment un jeune homme inconnu pouvait, à son début, rivaliser et lutter avec un maître. On n'osait pas encore décider la question par l'affirmative. On se serait bien gardé d'insulter si légèrement à une gloire souveraine et paisible; mais la blessure était faite, la religion était entamée, le doute était né; et du doute à l'incrédulité il n'y a qu'un pas. Aujourd'hui l'opinion publique, même la plus naïve et la plus ignorante, celle qui se laisse aller paresseusement à ses premières impressions, sans chercher le pourquoi ni le comment de son plaisir ou de son ennui, a fait un pas immense, mais inévitable, elle en est venue à oublier le maître avec une ingratitude exemplaire. Les mêmes yeux qui s'empres- sent avec avidité devant *le Port de Dunkerque*, passent négligemment devant les innombrables productions dont M. Th. Gudin a tapissé le grand Salon et plusieurs travées de la galerie des Trois Écoles. A défaut de qualités solides et sérieuses, il faut avouer au moins que la quantité ne manque pas. Il a semé à profusion les œuvres de ses mains. Mais, de bonne foi, c'est une fécondité déplorablement stérile. Je ne veux pas m'arrêter à cataloguer les sujets de toutes sortes qui ont passé par cette rude épreuve; la besogne serait au moins inutile. Je sais bien que l'auteur a eu la prétention d'étudier et de reproduire des climats très-variés, depuis la France jusqu'à l'Afrique, depuis Neuilly jusqu'à Sidi-el-Ferruch; mais, en conscience, il n'y a qu'à changer l'étiquette, et l'on est assuré de n'avoir pas changé de pays. Le voyage n'existe que

dans le livret. Le *Coup de Vent du 16 juin 1830*, les *Environs d'Ostende*, les *Côtes de Normandie*, ce m'est tout un ; je n'y vois aucune différence. C'est partout et à tout propos, la même transparence et la même diaphanéité, le même ton alternativement beurré ou doré, les mêmes flots, plus semblables à de la fumée qu'à de l'eau, les mêmes navires ivres et chancelants ; je ne parle pas des plantes et des figures humaines : ce n'est pas la partie spéciale de l'auteur ; je ne sais pas pourquoi il s'est cru obligé de les faire. Tous les jours, en effet, on lit sans répugnance et sans colère au bas d'une lithographie : *Paysage de M***. Figures, par Victor Adam*. Pourquoi M. Th. Gudin ne s'est-il pas adressé à M. Victor Adam ? Pourquoi ne lui a-t-il pas commandé des Kabyles, des Bédouins, des soldats de la ligne et des chevaux ? Car j'ai encore sur le cœur tous les guerriers français ou africains de M. Gudin.

Nous pouvons, sans crainte, affirmer que M. Th. Gudin ne se relèvera pas au Salon prochain. Il pourra monter ou descendre à son gré, aller en avant ou reculer, essayer de se former ou s'entêter, et s'enfermer dans le système qu'il s'est composé à son usage, et qu'il a, depuis plusieurs années, si habilement et si utilement exploité : quoi qu'il fasse, il ne réussira pas à retrouver l'indulgence aveugle et l'enfantine complaisance d'un public perdu sans retour, séduit à une religion nouvelle, ardent à l'étude et à la contemplation de la nature simple et vraie ; amoureux avant tout des tentatives hardies, honteux aujourd'hui de l'engouement où il s'était jeté tête baissée, et qui demande surtout qu'on l'intéresse et qu'on l'émeuve.

Ce n'est qu'à ces deux conditions qu'on peut captiver et retenir l'attention. Or, je ne sache pas que M. Gudin possède les moyens de réaliser ces deux conditions.

L'éducation publique a été longue, mais grave et irrévo- cable. Son indifférence pour les œuvres de M. Gudin est maintenant un fait acquis à l'histoire de l'art, tout aussi bien que son admiration évanouie. Que le progrès ait été lent et pénible, nous le concevons sans peine. Il est triste de désapprendre une affection de cœur et d'esprit. On renonce difficilement aux formules toutes faites dont on se sert depuis longtemps. Il est si commode d'avoir pour l'arrangement et la dépense de ses idées une mesure toute faite, une et invariable; quand vient l'heure où l'on reconnaît qu'on s'est trompé, on se sent saisi d'une honte douloureuse; la rougeur vous monte au front, et ce n'est pas sans répugnance qu'on se décide à contracter de nouvelles admirations.

Mais aujourd'hui, à ce qu'il nous semble, le public en a bravement pris son parti. Je sais bien qu'il est capricieux en diable. Il ne l'a que trop prouvé, Dieu merci, et je plains bien sincèrement ceux qui s'exposent, de gaieté de cœur, à subir toutes les inégalités multiples et indéfinissables de ses goûts et de son caractère. Mais cependant, au fond de tous ses caprices, il y a une impression vraie, une idée durable. Les opinions qu'il professe, il ne les fait pas; il les reçoit de plus haut, et s'il ne les comprend pas toujours intimement et complètement, au moins faut-il avouer qu'il s'y dévoue avec une sincérité parfois assez prudente; et ainsi, aujourd'hui, s'il désavoue et s'il renie M. Gudin, c'est que, sans doute, il a vu le mieux quelque part; c'est qu'on lui a montré qu'il avait tort; c'est qu'il a ouvert les yeux, et que ses regards ont rencontré ailleurs ce qu'ils cherchaient vainement dans l'objet de sa première admiration.

Est-ce à dire pour cela que M. Gudin n'a aucun talent?

Le croire ou le dire serait se méprendre grossièrement : il y a une raison à tout. Puisqu'il a réussi, c'est qu'il avait quelque moyen de réussir. Ce moyen, quel est-il? Est-ce un dessin sévère, une ordonnance harmonieuse et riche de lignes et de contours, une profonde et complète intelligence de la lumière et de la perspective, un art merveilleux pour varier et colorer les mouvements et les tons des terrains? Mieux et moins que tout cela. Un procédé plus rapide et plus facile, une singulière adresse pour enjoliver et poncer tout ce qu'il touche, pour donner aux flots un aspect soyeux, aux maisons un reflet de velours, au ciel un ton chaud et doré, tout ce qu'il faut enfin pour produire un effet clair et saisissable. C'est de la peinture dont l'impression est toute prête sur la toile même. C'est une œuvre fausse et menteuse, mais exécutée de telle sorte que l'artiste l'a regardée pour vous, et qu'il a préparé à l'avance ce que vous en devez penser. Vous êtes sérieusement dispensé de la juger et de l'étudier. Vous n'avez qu'à passer et vous emportez à la course l'émotion ou l'intérêt qu'une contemplation de deux heures pourrait à peine vous donner. L'auteur s'est chargé de sentir pour vous; tout est disposé de façon que vous n'avez plus qu'à jouir. Mais il vous épargne la peine d'attendre et de chercher. Vous n'avez que faire de varier la distance du point de vue. A droite ou à gauche, n'importe, vous êtes sûr de subir l'intention de l'artiste. Ce qu'il a voulu vous imposer, vous l'éprouverez inévitablement. C'est, il est vrai, une singulière manière d'entendre l'art, et je ne vois pas, pour ma part, quel profit le public ou l'artiste en peuvent retirer. Mais enfin la chose est ainsi. Le peintre s'est substitué à la nature. Il a mis partout son organisation étroite, frêle et mesquine. Il a rétréci l'horizon au champ de ses yeux,

composé le paysage avec ses idées uniformes et monotones. D'études sérieuses, de lutte haletante avec la vérité, il n'y a pas trace. Mais le public accepte et imite volontiers la paresse de l'artiste. C'est une dépense parfois pénible, que d'écouter pour entendre, de regarder pour voir, de lire pour comprendre. C'est ce qui fait le succès des ponts-neufs, des romans sensibles, et de la peinture de M. Gudin. En la voyant, on se rappelle involontairement les rêves représentés à l'Opéra dans les ballets féeries. Il semble que cette nature factice se passe derrière un rideau de gaze. L'artiste s'interpose, entre elle et vous, comme un verre tellement taillé que vous ne pouvez plus apprécier la forme vraie des objets et des hommes. Que la paix soit avec les cendres de son nom, et qu'il aille dormir en paix avec tous ceux qui ont partagé son règne, et dont le trône a disparu ; qu'il aille retrouver et consoler les ombres de MM. Hersent et Horace Vernet. Il a fait son temps et gagné ses chevrons ; qu'il aille aux Invalides, et qu'il essaie de se distraire avec les souvenirs de sa gloire passée.

M. Camille Roqueplan est un artiste ingénieux et habile, formé aux leçons de Bonington, moins vrai, moins consciencieux, moins poétique que le maître qui lui sert de modèle ; mais, à tout prendre, tellement varié dans ses compositions, tellement heureux dans le choix de ses sujets, si adroit à dissimuler les difficultés qu'il élude, à déguiser les problèmes d'exécution qu'il escamote, qu'il faut, pour découvrir dans ses ouvrages les défauts qu'il y a laissés, toute l'avidité curieuse d'une critique sincère, toute l'ardente persévérance qu'inspire un amour sérieux de l'art ; ces défauts, peu sensibles d'abord, insaisissables au premier coup d'œil, et qui, sans déparer les tableaux de M. Roqueplan, diminuent cependant leur valeur intime et réelle,

consistent généralement à sacrifier la vérité à l'effet, à se contenter trop souvent d'un à peu près improvisé, facilement trouvé, rendu plus facilement encore, au lieu de chercher par des études courageuses et incessamment renouvelées à lutter avec la nature, à reproduire jusqu'aux moindres accidents de lumière et de couleur qui la diversifient. A ce qu'il semble, M. Roqueplan voit la nature rapidement, ne s'arrête pas longtemps à la regarder, et d'ailleurs se soucie peu de l'idéaliser. Cependant il lui arrive souvent de la copier avec un rare bonheur, témoin les charmantes études que nous avons de lui cette année. La plus grande de ses compositions, au moins de celles qui sont actuellement au Salon; car, ayant la fin de l'exposition, nous en aurons, sans doute, une autre plus importante, une *Marine prise sur les côtes de Normandie*, n'est pas, selon nous, la plus heureuse. Les flots sont lourdement touchés, et ne sont pas rendus. J'aime mieux le fond, et je le trouve charmant de lignes et de tons. Les deux barques et les passagers sont d'un mouvement hardi et vrai. Mais le ciel est impardonnable; et avec le talent que nous connaissons à l'auteur, nous avons lieu de nous étonner qu'il ait pu s'en contenter: les nuages manquent absolument de légèreté, de mobilité. Au reste, cette composition n'est pas complètement achevée, et il faudrait peu de chose pour corriger ce qui manque. Une *Vue de Rome au clair de la lune*, exécutée au pastel, a surtout appelé notre attention. Il y a dans l'exécution de ce morceau une prodigieuse habileté. Simplicité, vérité, tout s'y trouve réuni. Il y a là plus de conscience et d'étude que dans la plupart des tableaux à l'huile que l'auteur a envoyés. Je n'en dirai pas autant d'un autre pastel placé dans la même galerie, et qui représente un gros temps. Cette fois-ci l'ar-

tiste a trop compté sur sa facilité ; il a fait un abus fâcheux de l'adresse et de l'escamotage qu'il entend si bien. Il s'est trop confié à la rapidité habituelle de son exécution. C'est là charge d'une bonne chose, mais il s'en faut, et de beaucoup, que ce soit une composition complètement bonne. Je ne sais pas si l'auteur y attache une importance réelle ; mais je crois qu'il aurait tort d'y voir une preuve nouvelle, un témoignage solide et durable de son talent pittoresque.

Sa manière de voir la nature manque de profondeur et de gravité. C'est une perpétuelle improvisation, variée, étincelante, qui se joue et se transforme, qui échappe le plus souvent à la critique, que les conseils et le blâme ne sauraient atteindre, qu'il faut accepter pour en jouir ; mais aussi c'est une succession indéfinie d'œuvres sans portée et sans durée, une série interminable de succès de tous les jours, qui s'ajoutent sans se réunir, qui éblouissent et qui n'éclairent pas, qui ne se constatent qu'en se renouvelant, qui gâtent en même temps l'artiste et le public. Il nous semble que M. Roqueplan possède en lui-même de quoi faire mieux que cela. Qu'il prenne, puisqu'il le peut, son art de plus haut et de plus loin. Qu'il s'évertue à voir, plus intimement, ce qu'il a vu jusqu'ici d'une manière trop leste et trop superficielle. Qu'il compose et qu'il invente au lieu de se souvenir et d'arranger. Qu'il produise pour les galeries au lieu d'improviser à profusion pour les albums et les cabinets, et nous lui promettons avec sécurité un succès durable et solide ; peut-être s'est-il laissé séduire aux éloges prématurés, à l'admiration complaisante de ses amis. Mais qu'il y songe, aujourd'hui qu'il en est temps encore, s'il persiste dans son exécution lâchée et incomplète, il n'arrivera jamais à des œuvres parfaitement belles, à des compositions d'un intérêt inaltérable et soutenu. Il

séduira, mais il ne durera pas. Puisse le tableau que nous attendons nous donner un éclatant démenti !

M. Paul Huet est aujourd'hui placé à la tête d'une nouvelle école de paysagistes, dont les principes et les habitudes ne sont pas encore nettement établis, mais qui doit inévitablement détrôner MM. Watelet, Bertin et Bidault. Evidemment les idées qu'il se propose et qu'il poursuit ne sont pas encore complètement réalisées ; toutefois il a fait depuis le dernier Salon d'immenses progrès, et bientôt, sans doute, dans un an peut-être, nous pourrions juger définitivement les lois qu'il veut fonder, les effets qu'il veut obtenir, les formes d'art et de poésie qu'il veut naturaliser parmi nous. On a dit qu'il relevait des paysagistes anglais, et spécialement de Daniel et de Turner. Je n'en crois rien, et je professe, au contraire, jusqu'à plus ample informé, que, s'il y a coïncidence, ressemblance, analogie, au moins l'imitation, la génération des deux manières est impossible à démontrer. Je pense très-sérieusement que M. Paul Huet a voulu et veut encore, d'après des réflexions nombreuses et purement personnelles, ramener le paysage à la nature, et que, pour y arriver, il a senti la nécessité impérieuse de rompre violemment et brusquement avec les principes aujourd'hui adoptés. Qu'est-ce, en effet, que les paysages aujourd'hui en possession de l'admiration ou plutôt de l'approbation publique ? Car, malheureusement, nous sommes, avant tout, un peuple de juges ; avant de jouir et de nous laisser aller naïvement au plaisir, avant de subir une impression grave ou gaie, nous voulons, avant tout, nous former un avis. L'Italie et l'Angleterre n'attendent pas si longtemps le rire ou les larmes, et font meilleur marché de leur enthousiasme, et chez eux les arts n'en vont pas plus mal. Eh bien ! le paysage officiellement beau

que nous acceptons et que nous prenons pour de la peinture, celui qui peuple nos galeries et qui soutire aux curieux des exclamations de surprise et de joie, celui qui nous satisfait, est d'un prosaïsme désespérant, d'une platitude et d'une nullité inimaginables, et soulève contre nous le dédain des étrangers, et de tous ceux qui, chez nous encore, ont compris et se rappellent tout ce qu'il y avait de poétique et d'élevé dans Claude Lorrain et Poussin, de naïf dans Ruysdaël, de pittoresque et d'animé dans Turner. Pour ces esprits sérieux et recueillis, amoureux, avant tout, d'impressions profondes et progressives, demandant qu'on les émeuve et qu'on les enlève aux réalités d'hier et d'aujourd'hui, c'est grand pitié de voir décorés du nom de paysages historiques les tableaux qu'on nous envoie de Rome, et qui, pour s'appeler d'un nom italien, n'en sont pas moins, grâce au système qu'ils représentent et qu'ils expriment, grâce aux lois symétriques auxquelles ils se soumettent, très-inférieurs à nos rues et à nos grandes routes. Vraiment, c'est bien la peine d'aller chercher si loin des lignes et des masses, d'aller s'éclairer du soleil de Florence et de Naples, pour rester si fort au-dessous de la nature qui nous entoure, des spectacles qui nous assiègent et que nos yeux rencontrent à cent pas de la ville.

Que si l'on se reporte, idéalement, à l'impression douloureuse que de pareilles œuvres doivent produire sur l'âme d'un véritable artiste, on comprendra sans peine que M. Paul Huet ait ouvert et suivi la voie qu'il s'est faite, et qu'il ait trouvé des hommes prêts à marcher sur ses traces. Lui aussi, il veut la nature et la réalité, mais la réalité vraie, c'est-à-dire poétique, vivement sentie, finement et courageusement étudiée; il veut surtout traduire ses impressions personnelles et intimes. Il n'a pas comme tant

d'autres l'orgueilleuse présomption de faire le portrait en pied d'un parc ou d'un ruisseau. Il voit, il regarde, il s'en va, il se souvient, et emporte avec lui des traces ineffaçables, des gages certains de ses voyages et de ses études ; puis, quand vient l'heure de l'invention, quand il veut composer, il choisit dans ses souvenirs, il fait dans ses croquis un triage sévère, il rallie et groupe les éléments que la nature lui donne, autour d'une idée grande et poétique. Il se propose une impression à produire, un effet à atteindre, un but à toucher, et une fois à l'œuvre, il lutte selon ses forces, avec un louable courage, pour accomplir son projet. Le succès a-t-il couronné ses efforts ? Oui, si l'on compare le pas qu'il vient de faire à ses premiers débuts. En 1827, il n'avait pas encore clairement dégagé la valeur de la lettre qu'il cherchait, il n'avait pas encore résolu, même approximativement, le problème qu'il avait posé. Cette année, s'il n'a pas trouvé le caractère définitif, la forme dernière et irrévocable à laquelle il prétend s'arrêter, s'il n'a pas encore pleinement révélé la poésie qui lui tient au cœur, au moins pouvons-nous assurer que l'initiation pittoresque, commencée il y a quatre ans, est aujourd'hui fort avancée. Involontairement, par un soudain et inévitable retour de pensée, les débuts de M. Paul Huet rappellent les premières *Méditations* de Lamartine. En présence de ses œuvres comme à la lecture des *Méditations*, on éprouve la même impression ; c'est la même rêverie vague et immense, le même entraînement vers des pensées graves et indéfinissables ; on voit s'ouvrir devant soi le même horizon lointain et infranchissable.

Convient-il que la peinture, qui, de toutes les formes de l'imagination, est la plus positive et la plus réelle, se propose et tâche de réaliser et de traduire de semblables

impressions? Appartient-il au pinceau de lutter avec la poésie et la musique, de prétendre comme elles à la fantaisie, à la fantaisie pure? De pareilles et si délicates questions ne sauraient se résoudre, en théorie, d'une façon décisive. Il n'appartient qu'à l'histoire de les trancher.

Nous choisirons entre les nombreux paysages de M. Paul Huet, le plus important et le plus élevé, et que le livret désigne ainsi : « Le soleil se couche derrière une vieille » abbaye située au milieu des bois. » L'exécution générale de ce tableau révèle, bien évidemment, un parti pris évidemment nouveau. Dans la pensée de l'artiste, la nature extérieure n'est poétique et grande, capable de saisir et d'attacher, qu'à la condition d'être aperçue par masses et par lignes tellement distribuées et coordonnées ensemble, que les unes soient éteintes et sacrifiées, les autres éclatantes et enrichies au profit d'un effet voulu. Il répugne aux détails, il néglige à dessein et en vue d'une intention plus haute, ce qui dans la vie et dans les spectacles de tous les jours, nous frappe médiocrement ou ne produit sur nous qu'un effet mesquin et prosaïque; mais ici l'abus est bien près de l'usage. Heureusement, M. Paul Huet n'est pas tombé dans le même défaut que Martyn. Il n'a pas, comme lui, substitué à l'impression pittoresque une impression purement poétique. Il n'a pas méconnu comme lui la mission spéciale de la peinture. Sans nul doute il y a plusieurs critiques et même de très-graves à faire dans son grand paysage. Le fond de son allée à gauche est cerné et mat. L'arbre dépouillé et chauve qui monte jusqu'au cadre du même côté, n'est pas heureux, ou du moins se termine sèchement. C'est peut-être vrai, mais ce n'est pas d'une vérité bien choisie. J'aime et j'admire le ciel et les deux tours de l'abbaye; l'eau est transparente et vive, les

arbres s'y mirent et s'y réfléchissent harmonieusement ; mais je ne saurais accepter les cerfs et les daims que l'auteur a placés dans ses clairières. Pour le cerf du premier plan, passe encore, le modelé en est peut-être un peu dur, le ton n'est pas heureux ; mais au moins sa forme est appréciable. Quant à ceux du fond, ils ne valent absolument rien. Ces défauts très-réels pourraient facilement être corrigés. Avec un peu de bonne volonté et quelques jours d'étude d'après nature, l'auteur arriverait facilement à de meilleurs résultats.

Je ne parle pas, et pour raison, de quelques paysages moins importants, exécutés dans la première manière de l'auteur, d'un caractère indécis et confus, dans lesquels on saisit difficilement l'intention qu'il s'est proposée. Pour juger ses principes et l'école qu'il fonde, il faut le prendre à son dernier mot, au dernier développement de sa volonté.

Or, et malgré nos critiques, malgré l'exécution incomplète de plusieurs parties, malgré ce qui manque à plusieurs éléments du tableau, pour être possibles, il résulte de l'œuvre générale un effet grand et poétique, une pensée intime et profonde. C'est à coup sûr, et quoi qu'on dise, le plus beau, le plus vrai paysage du Salon. Ce n'est pas une chose parfaite, et l'artiste a encore de grands progrès à faire, pour bien faire, même selon ses principes, pour se contenter lui-même. Mais il faut se défier des choses parfaites du premier coup. Un caractère parfait, une tête parfaite, un livre parfait, sont souvent, tout simplement, parfaitement nuls et inoffensifs. Là où rien ne blesse, on regrette souvent l'animation et la vie. Pour les juges, cela vaut mieux. Mais pour ceux qui sentent et qui pensent, c'est une douleur vraie, ce n'est pas vivre et jouir.

IX

MM. A. et T. Johannot, MM. Lugardon et Bonnefond.

Le public et les artistes conservent tout récent encore le souvenir du *Roi de Bohême*; personne n'a pu oublier les délicieuses et fantasques inventions dont M. Tony Johannot a su embellir ce ressouvenir ingénieux de Sterne, de Rabelais et de Beroald de Verville. Il faut aller en Angleterre chercher Cruikshank pour trouver quelque chose à opposer aux compositions variées et indevinables de Tony Johannot. Sans lui, en effet, Charles Nodier n'eût pas été complètement compris. C'est une forme nouvelle et vivante ajoutée à sa pensée, c'est une note inattendue, un son imprévu, un accord inouï sur l'instrument qu'il manie si habilement. Tony Johannot lui a rendu le même service que Cruikshank aux admirables pamphlets publiés sous George IV, et dont l'aristocratie anglaise s'égayait tous les soirs. Il a fait pour Nodier ce que Delacroix a fait pour le Faust de Goëthe, ce qu'il fera peut-être pour le Goetz de Berlichingen. C'est un bonheur bien grand et bien réel pour un artiste, quel qu'il soit, de voir sa pensée, qu'il a conçue et rêvée complète et armée de toutes pièces, mais qu'il a, malgré lui, livrée aux curieux, boiteuse et mutilée, renouvelée, rajeunie, complétée par une métamorphose habile, par un nouvel effort de l'art, mais de l'art aidé d'autres moyens; et ainsi Smirke a traduit Gilblas et Don Quixote; et, sans nul doute, Le Sage et Cervantes s'en trouvent bien.

Mais, dans *le Roi de Bohême*, Tony Johannot ne s'était montré à nous qu'à l'aide d'un artiste habile et fidèle, mais qui n'était pas lui, qui respectait jusqu'aux moindres détails de sa fantaisie, mais qui, cependant, lui était indispensable, dont il ne pouvait pas se passer. Sans Porret, nous n'aurions pas les croquis du *Roi de Bohême*.

Les eaux-fortes dessinées et gravées par MM. A. et T. Johannot pour les romans de Fénimore Cooper, égalent ce qu'on connaît de mieux en ce genre.

Mais tous deux ont bientôt compris tout ce qu'il y a de lent et de monotone dans la gravure, si habile et si souple qu'elle soit. Ce n'a été pour eux qu'un laborieux achèvement vers un art plus complet et plus haut, vers la peinture. Ils n'ont étudié à aucune école, ne se sont formés aux leçons d'aucun maître; ils ne doivent qu'à eux-mêmes, et à eux seuls, le talent original et personnel qu'ils viennent de révéler dans une langue nouvelle. Cette langue, qu'ils ont apprise comme par improvisation, ils ne la parlent pas encore avec une aisance complète. Parfois, on sent que l'instrument ne se plie pas docilement à tous les caprices de leur imagination; mais cette hésitation, bien naturelle et bien excusable, ne saurait durer longtemps. Encore quelques mois, et ils auront complètement aplani tous les obstacles qui ralentissent leur marche. Qu'ils se défient pourtant de leur prodigieuse facilité. A mesure que les moyens mis en usage deviennent plus variés, plus complexes, à mesure qu'il est permis de lutter de plus près avec la nature, la critique devient plus exigeante et plus sévère. Ce qui était permis dans une eau-forte, ce qui satisfaisait dans une gravure sur bois, ce qui, grâce à l'habileté de Porret, pouvait raisonnablement passer pour un croquis à la plume, ne suffit plus dans

la peinture à l'huile. Les tableaux exécutés pour Walter Scott par MM. A. et T. Johannot, et dont plusieurs déjà, et la meilleure partie, sont connus par la gravure en taille-douce, se ressentent un peu des premières études des auteurs. C'est la même facilité abondante et sûre d'elle-même, habituée à l'improvisation, singulièrement heureuse dans ses fantaisies; c'est un choix éclatant et varié de tons et de couleurs, mais ce n'est pas de la peinture solidement faite. Sous le bien qu'on y trouve, on devine le mieux, et l'on a tout lieu d'espérer que le mieux ne se fera pas longtemps attendre. Dans cette vivante galerie de cabinet, on peut saisir et suivre de nombreux progrès.

Le *Don Juan* de M. A. Johannot, *une Scène de Campagne* de Tony, sont recommandables sous plusieurs rapports, et supérieurs aux compositions que nous venons de mentionner. Le modelé est plus serré; il y a plus d'air, plus de profondeur, moins de timidité dans l'exécution, un empâtement de couleur plus osé et d'un meilleur effet. C'est une peinture plus solide.

Une Arrestation, par M. A. Johannot, est le premier ouvrage important de l'auteur. C'est la première fois qu'il s'essaie dans un cadre un peu large, où il ait ses coudées franches, où ses acteurs puissent lever la tête, élargir leurs poumons, se parler à distance et vivre à l'aise leur vie de tous les jours. Or ici, et eu égard aux premières habitudes, aux études antérieures de l'artiste, c'est une besogne toute nouvelle, un instrument dont il fallait deviner ou apprendre le doigté. L'épreuve était difficile et dangereuse à tenter, surtout à l'époque où nous sommes; au milieu de trois mille ouvrages qui depuis deux mois nous ont rassasiés et gavés de peintures, il ne fallait pas une

hardiesse médiocre pour débiter dans une voie nouvelle devant un public blasé, causeur et frivole, qui dort aux grands airs, et qui se réveille aux notes fausses, qui écoute le Fidelio avec indifférence, et qui applaudit dans le Freyschütz le chœur des chasseurs, c'est-à-dire, le pire et le plus trivial de tous les morceaux de la partition. Eh bien ! M. A. Johannot n'a pas hésité un seul instant, et il est sorti de l'épreuve avec un rare bonheur ; il a gagné dans ce travail de nouvelles qualités, et cependant l'intérêt sérieux que nous inspire le talent pittoresqué de M. A. Johannot, l'intime et involontaire sympathie qui nous rattache à lui, nous obligent de lui soumettre plusieurs critiques très-graves, qui ne sauraient diminuer en rien le mérite réel de son tableau, mais qui, bien méditées, et patiemment vérifiées sur la toile, pourraient l'inviter à un travail nouveau, et ajouter à sa composition ce qui lui manque, l'unité.

La scène se passe sous le cardinal Richelieu, peu importe, c'est aujourd'hui un mérite mesquin que la fidélité historique. L'érudition court les rues, l'art ne vit pas de la forme d'un meuble, de la ciselure d'un anneau ou de la coupe d'un pourpoint. Les romans historiques, les drames historiques, la peinture historique, la politique historique sont assurément de très-belles choses, quand on sait les bien faire ; mais l'histoire ne saurait créer de toutes pièces des romanciers, des dramatises ; des peintres ou des hommes d'État. Elle donne le vêtement ; mais sous la cuirasse ou le manteau, au temps de la Fronde ou de la Ligue, il faut sentir battre un cœur d'homme ; et voilà ce que les livres de toutes les bibliothèques du monde ne sauraient suppléer.

Et ainsi nous négligerons, à dessein, de remercier

M. A. Johannot de sa fidélité, de son scrupule à reproduire les costumes du temps. C'est aujourd'hui, en peinture, ce qu'est l'orthographé dans un livre. On n'est pas symphoniste, parce qu'on a l'oreille juste, parce qu'on ne brise pas la mesure. Donc, si M. A. Johannot a sincèrement étudié le caractère extérieur attribué à la date de son sujet, tant mieux pour lui ; mais sa peinture n'est pas là. Après un examen attentif de son tableau, il nous a semblé que la poésie et l'intérêt étaient éparpillés, que la composition n'était pas reliée d'une façon assez serrée, que tous les masques de ses acteurs étaient uniformément expressifs, que toutes les physionomies étaient également tendues, qu'il y avait dans l'accent de toutes ses figures quelque chose de criard et d'aigu ; en regardant successivement tous les personnages du drame, on regrette que pas un n'ait été sacrifié à propos, rejeté dans l'ombre, que pas un n'ait consenti à parler plus bas, pour permettre aux autres de se faire entendre. Or, il en est résulté un grave inconvénient. L'intérêt n'est pas concentré, et on pourrait volontiers décomposer l'action, non pas en épisodes successifs, raliés et groupés ensemble autour d'un pivot commun, mais en quatre actions partielles, également importantes, indépendantes l'une de l'autre, complètes à elles seules ; on peut commencer de gauche à droite, et l'on trouve quatre groupes auxquels l'auteur a également départi, et avec une égale générosité, l'expression pathétique qu'il entend si bien et dont il dispose à son gré. Que s'il eût voulu éteindre deux de ses groupes au moins au profit des deux autres ; si le vieux serviteur, admirable d'ailleurs en lui-même, eût sangloté moins haut ; si les soldats eussent acquis moins d'importance dans l'exécution ; si le vieux père eût été placé plus près de son fils qu'on vient arrêter,

afin de confondre dans une seule et même pensée l'intérêt qu'il inspire ; à ce qu'il semble, la composition que nous avons sous les yeux eût été tout à la fois plus énergique et plus vraie. L'exécution eût été plus rapide, et l'effet plus sûr. Au reste, nous n'avons pas la prétention de défaire et de refaire ce qui est fait. Nous livrons nos doutes et nos critiques à l'auteur. Qu'il en fasse tel usage qu'il lui plaira. Qu'il les suive ou qu'il les néglige, peu importe ; il se corrigera nécessairement dans une prochaine composition, ce qui vaudra beaucoup mieux encore.

M. Lugardon, de Genève, a envoyé d'Italie deux compositions intéressantes, dont les sujets diffèrent entre eux, et dont l'exécution n'est pas non plus absolument pareille. Les dates de ces deux tableaux sont-elles distantes et lointaines ? Je n'en sais rien ; mais ce qui m'a frappé, c'est, dans le plus important des deux, emprunté à la patrie de l'auteur, le souvenir de M. Ingres ; et dans le second, qui représente *un Vœu italien*, le souvenir d'Andréa. Ces deux manières, on le sait, ne sont pas contradictoires. Raphaël et Andréa se touchent par plusieurs points ; mais il y a cette différence entre eux, que l'illustre auteur de l'*Homère* et de l'*Odalisque* prétend plutôt reproduire le premier que le second. Ainsi, dans le premier tableau de M. Lugardon, l'imitation était médiate ; dans le second, elle était immédiate. Dans le premier, c'était Raphaël vu à travers M. Ingres ; dans le second, Andréa vu directement. Nous aimons mieux, et de beaucoup, *le Vœu* que la *Prise d'un château*. Dans *le Vœu*, il y a des portions admirablement faites, des mains surtout qu'Andréa n'eût pas dédaignées, des étoffes traitées avec une exquise souplesse, des plis inventés et rendus à merveille. Toute la scène est composée et traduite avec une délicieuse simplicité ; mais ce n'est malheureu-

sement qu'un pastiche, et, si habile et si ingénieux qu'il soit, nous ne saurions lui attribuer une importance qu'il ne mérite pas.

La *Prise d'un château*, scène du quatorzième siècle, renferme plusieurs morceaux habilement faits; la jeune fille qui étreint son amant est d'un mouvement heureux. Le drame est volontiers vivant et animé; mais à regarder attentivement tous les acteurs, il semble qu'ils n'aient aucune épaisseur appréciable, qu'ils soient découpés en carton ou en papier. Ce sont d'ingénieuses et vives silhouettes, mais ce ne sont que des silhouettes.

Nous conseillons à M. Lugardon de voir par lui-même, d'exécuter d'après nature, et de ne suivre plus ni M. Ingres ni Andréa. Au delà de certaines études, l'imitation est toujours funeste. Quelquefois, je le sais, il arrive que des talens élevés y persistent; mais le plus souvent ils professent un culte qu'ils ne réalisent pas. M. Ingres croyait encore imiter les Loges du Vatican en créant son *Homère*, comme Châteaubriand parlait de Racine et de Fénelon en écrivant *René*, comme Dante parlait de Virgile en écrivant sa *Divine comédie*. Tous les trois se sont trompés, mais la postérité leur pardonne.

Le courage et les progrès de M. Bonnefond ont acquis aujourd'hui une populaire célébrité. Nous souscrivons, de bon cœur, aux applaudissemens unanimes qui ont accueilli et soutenu les transformations successives, et de plus en plus heureuses, de son talent. Le travail et la persévérance ont cette fois porté leurs fruits. M. Bonnefond a complètement dépouillé le vieil homme; il s'est frayé en Italie une voie nouvelle et laborieuse. Ses premiers pas ont été pénibles et mêlés sans doute d'amers regrets, de ressouvenirs cuisants. Renoncer au succès éclatant qu'il avait rencontré à ses pre-

miers débuts, à l'empressement religieux, à l'enthousiasme, et presque à l'adoration de sa ville natale, pour aller s'ensevelir dans les galeries de Florence et de Naples; recommencer toute son éducation pittoresque, désapprendre, avec une sincérité complète, tous les moyens qu'il avait jusque-là mis en usage, et qui lui avaient si bien réussi; pour mettre à exécution un pareil projet, il fallait une conscience bien profonde et bien vraie de l'avenir, une vocation bien décidée. Cette conscience et cette vocation n'ont pas manqué à M. Bonnefond; il faut bien l'en féliciter.

Le plus important des tableaux qu'il a envoyés au Salon de cette année révèle une ardeur louable à reproduire la nature jusque dans ses moindres détails. Il y a dans l'exécution de cette composition plusieurs qualités très-louables, et entre autres une couleur assez bonne et assez harmonieuse. Ce que j'y blâmerai surtout, c'est le défaut de hardiesse. Ses têtes sont d'une expression bien choisie, grave et recueillie. Le sujet est bien compris. Mais évidemment l'auteur ne s'est pas encore satisfait lui-même; il n'a pas encore acquis toute la souplesse à laquelle il arrivera sans doute. Et puis son travail est peut-être un peu trop successif: il ne va peut-être pas assez vite après avoir une fois conçu et arrêté ce qu'il veut. Au moins, c'est à cette cause présumée que nous attribuons l'absence de grandeur et de majesté qui règne sur toute la toile. Comme toutes les parties, mortes ou animées, sont traitées avec la même importance, il en résulte une froideur inévitable, une monotonie d'impression singulièrement défavorable à l'artiste. Mais qu'il persévère avec sécurité, et il obtiendra certainement un succès éclatant et durable. Que si, contre notre attente, il s'arrêtait en chemin, si sa peinture de cette année était

son dernier mot, alors il faudrait déclarer non avenues les espérances les plus légitimes, les plus justes prétentions. Dans un an peut-être nous saurons à quoi nous en tenir.

X

L'école romaine.

L'école romaine n'est pas morte. On avait annoncé partout son décès et ses funérailles ; la nouvelle est controuvée, et l'Institut peut la démentir lestement. MM. Lethière, Debay et Orsel sont là pour constater l'existence des bonnes doctrines qu'on croyait abandonnées sans retour. Ce n'est pas nous, à coup sûr, qu'on accusera de mettre sur la même ligne *Virginie*, *Lucrèce* et *Moïse* ; nous savons toute la distance qui sépare ces trois compositions, toutes les différences qui distinguent ces derniers et fidèles disciples de la peinture sculpturale de feu David.

M. Lethière doit mourir dans l'impénitence finale ; il faut absolument désespérer de son salut, il ne se convertira pas ; ni paroles ni silence n'agiront sur sa conscience obstinée et invulnérable. Aux paroles il répondra par le mépris, au silence par le dédain. Il saura bien, en se déclarant à lui-même qu'il est satisfait de son œuvre, protester contre l'injustice du public, contre la jalousie de ses contemporains.

M. Debay, encore ivre des succès de l'Académie, encouragé à Paris, choyé à Rome, solennellement félicité par l'Institut, complimenté par ses camarades, que son exemple et ses succès ont piqués d'émulation, se confie paresseuse-

ment dans sa gloire, et croit complaisamment à sa durée inaltérable. A la bonne heure. Avec la prodigieuse facilité dont il a déjà donné tant de preuves, il pourra sans peine couvrir encore plusieurs trentaines de toiles comme celle que nous avons cette année. Malgré les rudes coups portés à Tite-Live par la critique allemande, il trouvera sans peine dans l'histoire romaine de quoi nourrir sa verve et son imagination; et pour peu qu'on l'en prie, je le crois capable de composer à lui seul une riche galerie.

Quant à M. Orsel, il y aurait certainement de l'injustice à le traiter sur le même pied que MM. Lethière et Debay. Évidemment, chez lui, il y a progression, progression constante; il a profité avec une louable patience des récentes découvertes de l'érudition moderne; il n'a rien répudié de toutes les révélations que l'expédition française et les voyages postérieurs, entrepris par les savants de toute nation, ont successivement accumulées au profit de l'histoire et de la philologie. Il a sérieusement étudié les costumes et les monuments égyptiens. On voit bien que le Musée Charles X lui est familier; mais ce qui lui manque, ce que le séjour des galeries, ce que la vue habituelle et l'étude laborieuse des papyrus et des sphinx ne sauraient donner, quoi qu'on fasse et qu'on veuille, c'est la poésie de son sujet. Je vois bien, en effet, sur la toile de M. Orsel, des vêtements égyptiens, des caractères hiéroglyphiques, des murs de granit; mais les têtes qui vivent au milieu de tout cela reproduisent et rappellent le type grec et rien de plus. Déshabillez tous ces acteurs, et au lieu de Pharaon et de Moïse vous aurez à votre gré Alexandre ou Alcibiade.

C'est que M. Orsel ne pouvait pas désapprendre les habitudes de toute sa vie; c'est que les querellés de MM. Young et Champollion ne peuvent changer la direction primitive

de ses études ; c'est que sa manière exclusive de concevoir la beauté ne saurait s'agrandir au gré de l'érudition et de sa volonté.

Et ainsi, sauf le titre du livret, sauf les costumes, d'ailleurs très-fidèlement exécutés, son *Moïse* n'est ni plus ni moins biblique, ni plus ni moins égyptien que tant d'autres compositions qui, tous les ans, s'entassent par centaines dans les magasins de l'État, et qui vont ensuite peupler les églises des départements. Il y a d'ailleurs, dans le tableau de M. Orsel, un talent très-réel ; mais c'est un talent gaspillé, un talent incomplet, une œuvre fautive, artificielle, dénuée de poésie et de vérité.

Donc l'école romaine n'est pas morte, et nous venons de constater son existence. Combien d'années lui reste-t-il encore ? Je ne crois pas que les calculs les plus complaisants puissent trouver un chiffre bien élevé ; mais cependant il ne faut pas désespérer de voir reparaitre les derniers champions au prochain Salon. Qu'il nous suffise aujourd'hui d'enregistrer, comme souvenir, que la *Lucrèce* de M. Debay est absolument nulle ; que la *Virginie* de M. Lethière, très-inférieure à son *Brutus*, douce à profusion de plusieurs types de laideur, d'une couleur fautive, n'ajoutera rien au nom de l'auteur ; que toute la composition consiste dans un entrelacement inextricable de bras et de mains, d'ailleurs exécutés dans un principe tout à fait sculptural ; que le sujet, tel que le peintre l'a traité, n'est guère plus romain que la tragédie de *Knowles*, que nous avons vue récemment à Paris.

Que si l'on essaie de rechercher pourquoi la viabilité de l'école romaine est si gravement compromise, on s'aperçoit bien vite que ce fait, si grave et si triste pour les élèves des deux académies de Paris et de Rome, ne tient pas seule-

ment à l'invasion des nouvelles doctrines, mais bien aussi à nos mœurs politiques, à l'établissement définitif du principe démocratique.

Les Romains de David étaient possibles et intelligibles au milieu de la gloire du Consulat, de la pompe de l'Empire. La vie parlementaire des deux restaurations, les luttes dialectiques de tous les jours, le désabusement de toutes les illusions, la ruine de toutes les majestés, l'ébranlement de toutes les croyances, devaient amener et ont amené la perte de la peinture romaine. Le succès des *Sabines* et des *Horaces* reposait sur une foi puérile, sur un respect ridicule pour les études de collège. Les travaux de la critique allemande et française ont remis le peuple souverain à sa vraie taille. Aujourd'hui que nous les avons mesurés, nous les voulons bien tels que Shakespeare nous les a montrés dans *Jules César* et *Coriolan*; mais autrement nous n'en voulons plus. De chair et d'os, parlant, agissant comme nous, animés de nos passions, ignobles et salis par les mêmes vices, rongés par les mêmes désirs, d'or et de boue, à la bonne heure; mais ciselés en marbre, posés pour le spectacle, groupés en masses régulières et symétriques comme les bas-reliefs d'un tombeau, la chose est aujourd'hui impossible:

A Dieu ne plaise, pourtant, que je prétende rabaisser le mérite réel de David; il est venu à son heure, il a lutté violemment contre le courant de dévergondage qui menaçait de tout entraîner, de tout détruire. David nous punissait et nous guérissait de Boucher et de Vanloo. Géricault nous a dédommagés de David.

Et puis, il ne faut pas oublier que du sein même de cette école, si maniérée, si fausse, si maladroitement amoureuse de l'antiquité, si malheureusement éprise d'un

type étroit et convenu, il est sorti un grand peintre, aujourd'hui ingratement oublié, dont les œuvres décrépites semblent presque renier ses premiers et magnifiques travaux. Gros, qui n'a envoyé au Salon de cette année que deux portraits détestables, qui, au Salon de 1827, avait si piteusement affublé Charles X, et qui l'avait juché sur un cheval de soie et de carton, Gros a peint *Eylau*, *Aboukir* et *Jaffa*. Ces trois magnifiques épopées ont placé d'un seul coup la France à côté de l'Italie. Raphaël et Michel-Ange avouent pour leur frère le grand artiste, le poète sublime à qui nous devons ces compositions homériques. Qu'importe, après cela, qu'il ait torturé l'histoire au gré d'une cour menteuse et ignorante, qu'il ait adonisé quelques douzaines de guerriers saxons, calqué son Charlemagne sur le masque de Jupiter Olympien, arrangé comme un ballet toute la race de nos rois pour arriver à la branche déchue ? Il avait fait son temps quand on lui confia la coupole du Panthéon ; il avait vécu toute sa vie de poète et d'artiste, il avait épuisé, pour nos batailles et nos victoires, toute sa puissance et toute sa sympathie : sa main travaillait encore, mais son cerveau, encore préoccupé du passé, n'apportait plus au travail qu'une énergie défaillante ; mais il n'a rien à craindre de l'avenir, et dût-il barbouiller indignement les murs du monument que l'on vient tout récemment de consacrer à la dernière révolution, dût-il défigurer les derniers épisodes de notre gloire nationale, qu'il se console et qu'il se rassure. *Stat nominis umbra.*

XI

MM. Hesse, Court et E. Devéria.

M. Hesse, ancien pensionnaire de l'école de Rome, à qui le ministre de l'intérieur a récemment confié l'exécution du *Mirabeau* pour la nouvelle Chambre des Députés, nous a donné cette année, comme échantillon de son savoir-faire, un tableau de petite dimension, *Françoise de Rimini*. A ce qu'il paraît, il réserve ses forces pour son grand œuvre, et il ne fait que peloter en attendant partie. Nous ne le chicanerons pas sur le choix ni le développement de son sujet. Plusieurs compositions délicieuses des écoles italienne et espagnole sont exécutées dans les mêmes proportions, et ainsi l'espace ne lui a pas manqué ; mais il nous a été absolument impossible de saisir le mérite de cette peinture, et si ce mérite existe, il y a probablement des procédés particuliers pour le découvrir. Sur ce chapitre, nous renvoyons les curieux aux juges et aux maîtres de M. Hesse. C'a toujours été, à ce qu'on dit, un élève studieux et docile. Il n'a jamais, par une ardeur inconsidérée, par une verve tumultueuse, brisé le moule dans lequel les deux académies ont voulu et veulent encore que toute œuvre soit jetée ; mais, jusqu'à nouvel ordre, nous plaindrons très-sincèrement le poète florentin d'être tombé aux mains d'un pareil interprète. Pauvre poète, à quoi lui a servi d'être l'Homère des temps modernes, de résumer dans une satire immense et variée tous les crimes et toute l'histoire de son siècle ? C'était bien la peine vraiment, pour venir expier sa gloire et son génie sur la toile de M. Hesse.

Or, Dante est là en personne, enveloppé d'un manteau rouge; Virgile est bleu; pour Françoise et son amant, c'est autre chose, et la royale munificence du peintre les a faits gris tous les deux. Ces quatre personnages, qui composent le drame, sont jetés au milieu d'une vapeur indéfinissable. Si le peintre a prétendu donner à son œuvre un caractère mystérieux, à la bonne heure; mais tant pis, car l'épisode de la Divine Comédie ne le comportait guère. Après le récit de Francesca, Dante s'évanouit et se détache des bras de son guide. Que M. Hesse aille revoir au Luxembourg le *Dante* d'Eugène Delacroix, et qu'il apprenne à comprendre et à traduire le poète florentin.

M. Court, connu par plusieurs succès honorables, lauréat de l'Académie, à qui nous devons une magnifique étude de *Déluge*, très-supérieure, comme anatomie et comme dessin, au *Déluge* de Girodet qui obtint le prix décennal, à qui M. Gros n'a pu pardonner encore cette première œuvre, osée et presque vraie, qui, en souvenir de son *Hippolyte*, rose et violet, a fait ensuite, pour se réconcilier avec son maître, une *Érigone* bleue et violette; M. Court, qui nous a envoyé de Rome *la Mort de César*, et qui a concouru récemment pour les trois tableaux de la Chambre, n'a donné au Salon de cette année qu'une demi-douzaine de portraits. Il a eu tort selon nous; car la nature de son talent, très-réel d'ailleurs, ne l'appelle pas à ces sortes de travaux; et puisqu'il avait dans son *Boissy d'Anglas* recommencé sa *Mort de César*, à laquelle il paraît tenir beaucoup, pour Dieu, que n'envoyait-il son *Boissy d'Anglas*? Ses portraits ne valent rien. L'exécution en est sèche et dure, la couleur fausse et monotone. Le dernier portrait de femme qu'il a mis au Salon est peut-être le plus désespérant de tous. Le type de la tête est gracieux et

grave. Mais, de bonne foi, y a-t-il une femme sensée qui voulût consentir à se voir ainsi sculpter sur bois? C'est précisément parce qu'on devine, sous ce portrait si malheureux, une admirable figure, qu'on regrette la transformation que le peintre lui a fait subir. Les cheveux surtout sont inconcevables et ressemblent volontiers à des sangsues. Les mains et les accessoires ne sont guère plus excusables, et révèlent, d'une façon décisive, une complète incapacité pour le portrait. Que M. Court se résigne, qu'il s'entienne au *Déluge* et à *la Mort de César*, ou qu'il essaye de traiter des sujets du même genre. Puisqu'il sait peindre le nu, qu'il le peigne, mais qu'il ne s'abuse pas sur le succès de ses trois esquisses. Le public, en ces sortes de questions, est rarement bon juge, il va volontiers au plus pressé; il se connaît en peinture comme un ivrogne en vin, comme un libertin en beauté. Le caractère uniformément mélodramatique de ses trois compositions a dû séduire et a séduit les curieux, il n'en pouvait être autrement. M. E. Devéria, qui a débuté dans la carrière d'une façon si éclatante et si heureuse, n'obtient pas au Salon de cette année le même succès qu'en 1827, et aussi, il faut l'avouer, les tableaux qu'il a envoyés n'ont pas le même mérite que *la Naissance de Henri IV*. Malgré les critiques et les récriminations, c'était une belle et simple composition; et bien que le souvenir et l'imitation de Paul Véronèse sautent aux yeux, encore est-il vrai que, pour imiter de cette sorte, il faut un talent singulièrement souple et varié. *La Mort de Jeanne d'Arc, une scène de la Fronde, un Bal chez le duc d'Orléans*, louables sous plusieurs rapports, méritent cependant des critiques très-sévères. La Jeanne manque d'action et de gravité; la Pucelle est jolie et n'est pas belle; c'est une sainte déjà canonisée, ce n'est pas une

jeune fille qui meurt et qui mêle à ses derniers vœux, à sa pieuse résignation des larmes amères, qui regrette la vie en montant au ciel. L'héroïne, telle que le peintre l'a conçue, n'a ni la poétique sublimité de l'Iphigénie française, ni la naïve vérité de l'Iphigénie d'Euripide. Plusieurs morceaux de cette toile, entre autres les évêques de droite, sont admirablement traités ; le talent de l'auteur s'y retrouve tout entier. *Le Bal et une scène de la Fronde* papillotent aux yeux et ne sont pas rendus avec assez de conscience. La couleur en est généralement harmonieuse et vraie ; mais, outre les défauts de la composition et du drame proprement dit, le dessin n'a pas toute la sévérité convenable.

M. E. Devéria achève en ce moment, au Louvre, un plafond emprunté au siècle de Louis XIV, et ceux qui ont été admis à le voir assurent que cette nouvelle composition ne le cède en rien à *la Naissance de Henri IV*. Nous verrons bien.

Nous avons revu avec plaisir l'esquisse du *Serment du 9 Août*. D'un consentement unanime, les artistes et les critiques avaient placé celle de M. E. Devéria au-dessus de toutes les autres ; mais on lui a fait la même justice qu'à MM. Chenavard et Delacroix.

Et à ce propos, nous ne pouvons nous défendre de blâmer sévèrement l'autorité, qui, sous une apparence de générosité impartiale, et en se dépouillant de toute responsabilité, livre ainsi pieds et poings liés la jeune peinture aux maîtres émérités qu'elle a reniés depuis longtemps.

Qu'arrive-t-il en effet ? C'est que la génération nouvelle qui s'élève et qui grandit, composée surtout de talents individuels et distincts, libre, allant où elle veut, suivant avec complaisance ses moindres caprices, ne saurait faire

cause commune et se coaliser, comme l'Institut actuel et l'Institut futur ; car, on le sait, le prix de Rome est un marche-pied indispensable, mais sûr, pour arriver à l'Institut.

Je sais qu'on m'objectera que Gros a obtenu la plupart de ses travaux au concours ; mais de son temps il n'y avait qu'une école, et il était le premier de ses camarades. Mais supposez un instant qu'il eût soutenu avec les élèves de Boucher la même lutte que Delacroix soutient aujourd'hui contre les caudataires de David, et dites si nous aurions les batailles du Consulat et de l'Empire ?

Or, le *Mirabeau* de M. Chenavard, le *Boissy d'Anglas* de Delacroix, le *Serment* d'E. Devéria, promettaient à la France d'admirables compositions ; mais ils avaient affaire à une armée de lauréats dès longtemps aguerrie, à une phalange sacrée, inentamable, indestructible. MM. Coutan, Hesse et Vinchon, qu'aucune œuvre passable ne recommande à l'indulgence de la critique, vont donner, d'ici à trois ou quatre ans, trois compositions décrépites et chétives, irréprochables sous tous les rapports, mais détestables, mais nulles, mais honteuses pour l'école qui les produit, honteuses pour l'autorité qui les accepte et qui les demande.

Il reste encore deux tableaux à donner. Que le ministre, aujourd'hui qu'il est temps encore, se hâte de réparer une première faute ; qu'il désigne lui-même, fût-ce au hasard ou d'après une popularité établie, les peintres à qui ces travaux devront être confiés. La loterie, ou le doigt mouillé, vaudrait mieux cent fois que les jurys tels qu'il les compose. Le talent vrai, le talent indépendant, placé en dehors des intrigues et des coteries, aurait des chances plus nombreuses et plus réelles.

Que si, contre notre attente, le ministre persistait dans la voie où il est entré, alors il faudrait prier hautement l'autorité de ne plus *protéger* les arts, il faudrait les abandonner à eux-mêmes, les livrer à la libre concurrence, et peut-être alors devrait-on adopter le soumissionnement cacheté, comme pour les fourrages et l'équipement de l'armée.

Il nous en coûte d'avoir à dire des paroles amères contre une administration pleine de bonne volonté sans doute, mais ignorante, mais paresseuse à s'instruire, laissant tout faire, pourvu qu'on ne la trouble pas et qu'on ne lui impose pas de nouvelles obligations. Mais, pour Dieu, puisqu'elle gouverne les arts, qu'elle s'informe de l'état des arts; et puisqu'elle veut et prétend les encourager, qu'elle sache au moins ceux qui méritent ses encouragements et ceux qui en sont indignes.

XII

MM. H. Vernet, Léopold Robert et Champmartin.

Les nouveaux-venus se pressent en toute hâte et rajeunissent heureusement le Salon. C'est avec une joie sincère et vive que nous avons appris l'arrivée des nouveaux tableaux de MM. Horace Vernet, Léopold Robert et Champmartin; et, bien que nous ayons déjà essayé de caractériser ailleurs le talent spécial et individuel de ces trois artistes, nous y reviendrons volontiers, et nous chercherons, en étudiant attentivement les œuvres nouvelles qu'ils nous ont envoyées, à pénétrer plus profondément dans la nature de leur vocation et de leur puissance.

Le directeur de l'Académie de Rome nous a donné un

portrait et deux paysages. Ces trois tentatives sont, à ce qu'il semble, absolument neuves pour le sujet et la manière; elles s'éloignent, de plus en plus, de ses premières et ingénieuses improvisations; c'est une abjuration officielle, une complète abnégation de sa première et populaire renommée; c'est une ambition sérieuse et grave qui prend la place des caprices et des fantaisies de tous les jours. Horace Vernet est las des succès de salon et d'album: il veut en finir décidément avec son génie de boutade, et graver son nom dans la mémoire publique à côté des grands maîtres italiens et flamands. En est-il temps encore, et pourra-t-il, même en lui supposant la plus courageuse et la plus énergique persévérance, désapprendre le souvenir de ses premiers succès, oublier le facile moyen de les conquérir, et recommencer sur nouveaux frais une réputation incertaine et pénible? Le temps des études sérieuses n'est-il pas évanoui pour lui? On cite, je le sais, un sage de Rome antique, qui, à soixante ans, se mit aux lettres grecques. A son âge, arrivé aux deux tiers de la vie, et après avoir joyeusement dépensé vingt années, au milieu du perpétuel éblouissement des éloges et de l'admiration; après avoir régné si longtemps, de roi se fera-t-il sujet? voudra-t-il jouer son passé contre un avenir douteux, et pourra-t-il se mettre à la peinture? Il n'appartient qu'au temps et à l'expérience de décider de pareilles questions; mais, pour nous, s'il nous est permis de hasarder une prophétie, nous croyons que M. Horace Vernet ferait mieux de s'en tenir à sa première manière; et, de bonne foi, nous donnerions volontiers tout le *Jules II* et tout le *Philippe-Auguste pour Montmirail* et le *Chien du Régiment*. Est-ce à dire pour cela que nous admirons ces deux derniers tableaux? Assurément non; mais cependant, et après tout, c'est une

agréable peinture. La nouvelle peinture de M. Horace Vernet est-elle pire et plus pauvre ? Loïn de là ; le progrès est même évident et réel, mais il ne suffit pas aux prétentions de l'auteur. Il lui arrive ce qui arrivera nécessairement au plus populaire de nos poètes, à Béranger, s'il dédaigne le *Dieu des bonnes gens*, et s'il veut jouer au drame et à l'épopée, comme ses amis en répandent le bruit. Si longue que soit la vie, ce n'est qu'à grand'peine qu'on peut réaliser une idée, et encore le temps et les forces manquent-ils bien souvent pour la suivre sous toutes ses formes, pour épuiser toutes ses métamorphoses et pour en exprimer les dernières conséquences. Henri Monnier a su traduire sur la scène les *charges* qu'il avait dessinées à la plume. C'est un grand bonheur et rare. Il y avait cent contre un à parier qu'il échouerait, et que son masque serait inhabile à reproduire les créations lithographiques qu'il avait semées à profusion. Le premier historien politique de nos jours, le premier orateur de notre tribune, Thiers et Châteaubriand, ont perdu, au pouvoir, leurs paroles et presque leurs idées.

Que si nous appliquons à M. Horace Vernet ces graves exemples, nous lui conseillerons de continuer ses batailles et ses scènes familières ; d'inventer, comme par le passé, dans la coulisse d'un champ de bataille, d'ingénieux et touchants épisodes, de résumer tout son talent élégiaque et militaire dans *le Pont d'Arcole* ou dans *le Cheval du Trompette* ; mais les salles du Conseil d'État, les plafonds du Louvre, qu'il se garde d'y toucher ; qu'il les abandonne à la génération nouvelle, qui s'est fortifiée solitairement par de pénibles études ; qui, avant de s'essayer dans une lutte publique, s'est longtemps exercée à toutes les difficultés de son art. Croyez-vous que M^{me} Malibran eût

abordé le rôle de *Ninetta* ou de *Tancredi*, si, dès longtemps à l'avance, elle n'avait assoupli son gosier à toutes les ruses et à toutes les ressources du chant, par des gammes nombreuses et variées? Et ainsi, les deux paysages italiens de M. Horace Vernet, faits d'après nature, nous n'en doutons pas, révèlent, il est vrai, un désir sincère d'arriver à la réalité; mais de la volonté à la puissance, le pas est immense, incalculable, et ce pas, M. Horace Vernet ne l'a pas fait. Habitué qu'il était depuis longtemps à jeter sur la toile les premières couleurs que lui donnait sa palette, à les mêler au gré de sa fantaisie, sans souci de lutter avec le modèle qu'il n'avait pas sous les yeux, toujours sûr de son fait, toujours habile et complet à sa manière, parce que rien n'était là pour démentir les assertions de son pinceau, toujours un et rapide, parce qu'il travaillait d'après une idée préconçue et convenue, parce qu'il lisait clairement dans son cerveau sa vérité à lui, médiocrement vraie; dès qu'il a voulu toucher à la nature, rivaliser avec elle, il est tombé en d'inévitables et perpétuelles contradictions; il a voulu étudier minutieusement les feuilles d'un arbre ou la plume d'un oiseau, comme auraient pu faire MM. Huet et Chazal du Jardin du Roi, pour se donner des airs de conscience et d'exactitude; mais de ces feuilles, il n'a pas su se faire une branche, il n'a pas su les assembler ni les relier autour d'un tronc. Il copie un caillou, un tertre, une motte de mousse ou de gazon, mais il a fait un terrain plat et mou; il a saisi au passage une nuée capricieuse et mobile, mais son ciel manque de profondeur et de légèreté. On voit très-positivement qu'il ne sait pas son métier, parce qu'il commence un métier absolument nouveau. Il y a certainement, dans cette peinture incomplète, une dépense de bonne volonté

très-supérieure à celle qu'on pouvait remarquer dans les premiers ouvrages de l'auteur ; mais ici, comme l'artiste a voulu, d'un seul coup, faire son œuvre et son étude, comme il a voulu mener de front la répétition et la représentation de sa pensée, il a échoué, et il n'en pouvait être autrement. C'est tout à la fois mieux et pire qu'auparavant. Il s'est donné plus de peine et il n'a pas réussi ; il y a six ans, il arrivait d'emblée et à moindres frais ; aujourd'hui, il est resté en chemin, et je le crois sans peine. Il avait à frayer la route qu'il voulait suivre ; il entendait à merveille, dans son système, le hussard et le cuirassier ; non pas, il est vrai, à la manière de Géricault et de Charlet. Il n'avait ni l'énergie du premier, ni le naturel du second ; mais à défaut de ces deux rares qualités, il possédait une singulière aisance d'attitude, une souplesse prodigieuse d'exécution ; il y avait, qu'on me passe l'expression, une étonnante harmonie de notes mates, étouffées, incomplètes, mais hardiment attaquées ; mal soutenues, il est vrai, mais bien posées, bien à leur place, faisant bien suite l'une à l'autre. C'était, à tout prendre, un agréable instrument, dès qu'on en avait pris son parti. On regrettait, il est vrai, les sons graves et aigus ; le son n'avait ni volume ni portée ; mais on n'était blessé par aucune note criarde : le clavier était d'accord.

Ces précédentes observations s'appliquent, avec une égale rigueur, au portrait d'une jeune fille placé entre les deux paysages que nous venons d'étudier. Ici, comme dans ces deux tableaux, on saisit la même lutte, maladroite et gauche, avec une nature qui n'est pas familière à l'auteur. Le masque, les épaules, la poitrine et les mains sont étudiés ; mais comment le sont-ils ? Le cou a littéralement l'air de s'enfoncer dans le ciel. Faut-il attribuer cet effet malheureux à l'absence du vernis ? Je ne le crois pas ; c'est

tout simplement parce que l'auteur a cerné les lignes du cou, en voulant leur donner de la précision. Le masque est plat, dépourvu de mobilité et de vie; le type de la figure est riche et fin; l'expression est grave, élevée, mais le dessin et la couleur du tableau ont presque réussi à étouffer ces deux hautes qualités. La main gauche, la seule qu'on voie, car la droite est cachée, est molle et pâteuse; les veines semées sur le dos de la main sont confuses et indécises, les cheveux seuls et la robe sont habilement traités; mais cependant sous la robe même, dont les plis sont ingénieusement touchés, dont les reflets jouent à l'œil avec un rare bonheur, on ne sent pas le modelé d'une personne humaine; c'est une étoffe vraie, mais appliquée sur une surface plate. Je ne parle pas du fond et des accessoires, qui rappellent et méritent les mêmes critiques que les deux paysages. Il est visible que M. Horace Vernet a voulu, dans son portrait, lutter avec M. Ingres, dessiner comme lui, être aussi serré, aussi sévère, et, de plus, ajouter à ce mérite si difficile une couleur éclatante et simple. Ni le dessin ni la couleur ne nous paraissent justifier cette tentative.

J'aime mieux le nouveau tableau de Léopold Robert, *une Scène de Funérailles romaines*, que ses *Moissonneurs*. Je ne prétends pas dire que l'effet en soit aussi saisissant, aussi soudain, aussi harmonieux; mais, à défaut de soudaineté, il a, ce qui vaut mieux, à mon avis, de la profondeur, et à mesure qu'on le regarde plus attentivement, on sympathise de plus en plus avec la pensée de l'artiste; et puis, il faut le dire, dût-on traiter notre parole de paradoxe et de folie, dût-on nous accuser de viser au monopole de la singularité, l'exécution pittoresque des *Funérailles* est très-supérieure à celle des *Moissonneurs*. Les détails vivants et les accessoires sont traités avec une souplesse

qu'on chercherait vainement dans la grande composition du même auteur. Les attitudes des différents acteurs sont moins cherchées, à ce qu'il semble, et plus heureusement trouvées. Les pénitents du fond sont d'un admirable effet. Toute la scène est empreinte d'une tristesse grave et naturelle. La femme de gauche est d'une belle expression; peut-être la joue droite est-elle mal à propos glacée de blanc; c'est la seule trace de mélodrame que j'aie remarquée dans ce drame simple et naïf. Ici, en effet, rien d'officiel et d'arrangé. Des hommes et des femmes qui pleurent! voilà tout; mais le style de Léopold Robert a su élever leur douleur jusqu'à la plus haute poésie. Je ne sais pas au juste si la mère placée sur le chariot dans *les Moissonneurs* représente, symboliquement ou autrement, la vierge Marie, comme l'ont affirmé quelques admirateurs du peintre. Ce que je sais, ou du moins ce que je sens, c'est que les différents acteurs du drame sont posés avec une grâce et une majesté artificielle; c'est que la nature joyeuse, épanouie, n'est pas ainsi faite.

Que si l'on nous demande comment il arrive que l'admiration publique s'empresse autour des *Moissonneurs*, et passe dédaigneuse et négligente près des *Funérailles* de Léopold, je répondrai qu'il n'y a rien là d'étonnant, rien qui doive surprendre. C'est précisément parce que *les Funérailles* sont d'une plus haute poésie, d'une exécution plus fine que *les Moissonneurs*, qu'elles sont moins saisissables, moins faciles à comprendre; c'est une beauté plus belle pour d'autres yeux, une vérité plus vraie destinée à d'autres intelligences, et nous n'entendons pas faire le procès au goût public; nous approuvons et nous partageons sa première admiration; mais en l'appelant à partager la nôtre, nous n'espérons pas qu'il se hâte d'obéir.

Un autre tableau de Léopold, *le Désespoir d'une jeune femme* qui voit périr sa famille dans une barque, est d'une belle intention, mais d'une exécution inacceptable. Le geste des bras est beau, mais les bras sont détestables ; le dessin et la couleur des flots ne sauraient se concevoir : Je suis encore à comprendre que l'auteur ait envoyé au Salon un pareil tableau ; il se devait à lui-même, il devait au public, de ne pas gâter son premier succès par de pareilles négligences. Je ne sache qu'une seule classe de gens qui puissent se réjouir de cette méprise, la pire de toutes, les envieux. Le dédommagement, s'il existe, ne les servira guère ; mais il peut nuire à Léopold, et nous le plaignons sincèrement. Si après les œuvres qu'il nous a données, on pouvait encore douter de son talent, ce tableau seul suffirait à ébranler les croyances les mieux affermies.

Une *Tête d'enfant*, par M. Champmartin, vaut mieux, à notre avis, que tous les portraits qu'il a envoyés au Salon de cette année. La peinture en est plus simple, plus naïve et plus franche que dans *M^{me} de Mirbel* et *M. Mennéchet*, les deux meilleurs de ceux que nous connaissons. C'est l'ancienne manière que nous lui connaissons, celle de *Hussein-Pacha*, des *Janissaires*, du *Massacre des Innocents*. C'est la même façon hardie de prendre la nature sur le fait et de la prendre telle qu'on la voit, sans se soucier de l'*adoniser* ou de l'alléger. Le masque est charmant et d'une exquisite finesse ; le ton est d'une transparence délicieuse ; les cheveux sont touchés avec un grand bonheur, et faits de rien, ce qui est le plus difficile et le plus rare ; la robe n'a que l'importance relative qui lui appartient. Peut-être la ligne extérieure des épaules manque-t-elle de solidité et n'est-elle pas assez arrêtée ; mais l'impression générale de ce tableau est celle du contentement et de l'admiration. C'est

une œuvre belle et vraie, simple et fine, d'un bon dessin et d'une bonne couleur. Je donnerais, pour cette seule tête, tel nombre qu'on voudra de celles que M. Horace Vernet pourra jamais faire, et je m'assure, qu'entre les mains de M. Champmartin, le modèle qu'Horace nous a gâté eût été comparable au portrait de *Mrs Peel*, l'un des meilleurs de la galerie de Thomas Lawrence. Ce premier retour vers le passé nous fait espérer que M. Champmartin n'a pas complètement renoncé à suivre ses premiers goûts, à réaliser sa première vocation. Il continuera de faire de bons et solides portraits, comme le dernier dont nous parlons; mais ce travail ne sera qu'un délassement, une distraction profitable à des travaux plus importants et plus graves. Une fois décidé à ne plus adoniser, à ne plus passer ses figures, il ne pourra pas s'en tenir aux portraits; force lui sera, avec l'exécution puissante que nous lui connaissons et qu'il a retrouvée, d'agrandir le champ de sa pensée. Dans un an nous saurons qu'en penser.

XIII

MM. Édouard Bertin, Jadin et Aligny.

MM. Édouard Bertin, Jadin et Aligny représentent trois systèmes de peinture très-distincts. De ces trois systèmes, le plus arrêté, le plus résolu, le plus complet, à ce qu'il semble, c'est celui de M. Édouard Bertin. C'est surtout dans son paysage pris aux environs de Fontainebleau, qu'on peut étudier et suivre ses idées sur la représentation de la nature extérieure; les lignes de ce tableau sont d'une belle ordonnance; la couleur, quoique peu séduisante au pre-

mier abord, est cependant généralement vraie. J'ai entendu dire que cette composition rappelait Salvator ; je n'en crois rien, ou du moins, si l'analogie existe, j'avoue humblement qu'elle n'est pas saisissable pour moi. Ici, en effet, comme chez l'illustre auteur des *Satyres*, des *Brigands* et du *Prométhée*, je vois bien une prédilection assez exclusive pour les sites âpres et sauvages, mais là s'arrête la ressemblance. Quant à l'exécution pittoresque proprement dite, elle diffère dans les deux peintres d'une façon décisive et lointaine. Les toiles de Salvator, malgré l'importance volontaire et constante des premiers plans, ont une profondeur habituelle qui manque absolument à M. Édouard Bertin. Ce jeune artiste, qui paraît prendre son œuvre au sérieux, cerne et restreint l'horizon de toutes ses compositions de façon à forcer les yeux de s'arrêter sur les premières lignes sans essayer d'aller plus loin ; ce premier inconvénient, si c'en est un, et je le crois, mériterait à peine d'être remarqué si l'auteur en tirait bon parti, et si, une fois décidé à résumer, à concentrer la scène qu'il a conçue, dans un étroit espace, il parvenait à rendre les différents éléments de son ouvrage avec une solidité suffisante ; mais il n'en est rien ; les terrains, la végétation, les rochers, les acteurs humains, sont traités avec mollesse ; les vallées ne creusent pas : avec la meilleure volonté, on ne pourrait pas y descendre. A regarder attentivement les différentes parties de la toile, on croirait que les choses et les personnes manquent d'épaisseur. Le système de M. Édouard Bertin, très-acceptable d'ailleurs une fois qu'on l'a examiné et compris, ne me paraît pas ici complètement réalisé ; je vois bien et clairement ce qu'il a voulu, mais je m'aperçois aussi que les moyens lui ont manqué pour accomplir jusqu'au bout sa volonté. Dans sa pensée, la reproduction

détaillée d'une nature, en apparence pauvre et sèche, pouvait acquérir, par le travail de la peinture, une importance et une richesse très-élevées : à la bonne heure, et je suis volontiers de son avis ; mais pour que cette vérité si vraie en théorie ne fût pas démentie par la pratique, il eût fallu modeler toutes choses d'une façon consciencieuse et serrée, ne laisser échapper aucun moyen, si minutieux qu'il soit, de reproduire ce qu'on voit ; à ces conditions seulement, M. Édouard Bertin aurait eu raison pour les yeux, comme il a raison pour l'esprit. Quant à la partie poétique proprement dite de son paysage, je ne veux pas la contester, quoiqu'elle soit d'ailleurs peu saisissable ; mais, je le répète, l'obscurité de l'intention et de l'effet tient évidemment à l'imperfection du style ; or, il m'est pleinement démontré que la toile de M. Bertin est plutôt un effort qu'une œuvre achevée. Quand de nouvelles et laborieuses études auront complètement dégagé ce qu'il cherche encore, sans avoir pu l'atteindre jusqu'ici, il sera temps de juger, définitivement et avec des données complètes, la question qu'il aura posée et résolue ; aujourd'hui nous nous bornerons à louer l'attention scrupuleuse et grave qui paraît avoir présidé au paysage de M. Édouard Bertin ; nous le félicitons sincèrement de ne rien répudier, et de croire et d'essayer de montrer que toute chose a sa poésie et sa beauté ; qu'il n'y a peut-être de laid, dans la véritable acception du mot, que ce que l'on ne comprend pas ; mais si l'on nous demande ce que nous pensons de sa manière d'envisager la nature, nous répondrons qu'elle rappelle et reproduit, à certains égards, la manière de quelques poètes anglais, et en particulier de George Crabbe. Chez tous les deux, en effet, c'est le même et sérieux amour de la nature réelle, la même et sérieuse attention à mettre les choses telles

qu'elles sont. Le peintre, comme le poète, n'a guère souci d'arranger ce qu'il voit; il lui suffit de l'avoir vu et bien vu pour essayer de le traduire. Peu lui importe d'ailleurs que deux yeux bourgeois ou blasés, habitués aux spectacles factices des livres ou des galeries, se contentent tout d'abord de l'œuvre qu'il leur présente; il a foi dans la force et le charme de la vérité, il croit et il espère qu'elle saura bien se faire comprendre, et tant pis pour ceux qui ne se donneront pas la peine de l'étudier et de pénétrer jusqu'au fond les mystères qu'elle recèle. De ces esprits insoucians et frivoles, la peinture et la poésie n'ont que faire et n'ont rien à leur enseigner.

Et ainsi, dans M. Édouard Bertin et dans George Crabbe, l'art n'est qu'en germe, et selon la nature stérile ou féconde des intelligences qu'il rencontre, il se développe et grandit, ou s'arrête et dépérit, se réduit à rien comme s'il n'avait jamais été; comme on voit, ce n'est pas la manière de Salvator et de Byron. L'auteur de *Prométhée* et l'auteur de *Don Juan* mènent leur pensée à bout, et donnent leur poésie toute faite, complète et armée de toutes pièces. Il n'en va pas ainsi de Georges Crabbe et de M. Édouard Bertin; tous deux, en effet, préparent la poésie plutôt qu'ils ne la font, ils nous livrent la matière poétique et nous laissent le soin de la mettre en œuvre. C'est une façon toute spéciale d'entendre l'art; mais cette façon, d'ailleurs, quoique étroite et mesquine en apparence, peut acquérir cependant, par l'exécution, un prix très-réel et très-élevé. A coup sûr, je préfère le *Giaour* et *Parisina* aux contes de Crabbe; mais à tout prendre, les contes sont d'estimables ouvrages, et puis, il faut prendre les différents échantillons de l'intelligence humaine pour ce qu'ils sont, et, à ce compte, le talent et le mérite de M. Édouard Bertin doivent être appréciés.

M. Jadin, honorablement connu depuis plusieurs années, du public et des artistes, par un talent spécial, celui de reproduire la nature morte avec une étonnante exactitude, a envoyé tout récemment au Salon un paysage assez important. Ce qui frappe d'abord dans cette composition, exécutée à peu près littéralement d'après nature, et où l'imagination a très-peu de part, c'est une admirable simplicité de lignes et de couleurs ; l'impression générale de ce tableau est celle de la nature naïvement vue et naïvement traduite ; l'ensemble et les détails sont heureux, clairs, facilement saisissables. Les tons sont-ils suffisamment variés ? Je ne le crois pas. Ou je me trompe étrangement, ou voici comme a dû procéder M. Jadin. Par un beau jour d'été, par un soleil éclatant et lumineux, il aura vu et embrassé d'un coup d'œil le paysage qu'il nous a donné ; puis, au lieu d'attendre et de regarder plus longtemps, au lieu de laisser à ses yeux le soin de parcourir successivement les différents accidents d'ombre et de lumière qu'il est impossible d'apercevoir d'abord, et qu'un regard même exercé ne saurait saisir et deviner du premier coup, il s'est mis à peindre sur-le-champ, et voilà pourquoi l'aspect de son paysage est réel et n'est pas vrai. Il a copié son modèle avec habileté. Selon toute probabilité, la ressemblance est frappante, mais superficielle. En effet, pour la reproduction de la nature extérieure ou vivante, il y a diverses manières de voir, de regarder, d'étudier. La vérité a plusieurs couches qu'on ne peut atteindre que successivement ; la première et la plus prochaine, celle qui saisit d'abord, c'est la réalité, qu'il faut bien se garder de négliger ou d'omettre ; mais au delà, un regard attentif et curieux aperçoit les détails caractéristiques qu'il n'avait pas devinés d'abord ; or, c'est précisément dans ces détails

que réside l'intime vérité, la vérité durable, celle de Lawrence et de Claude Lorrain.

Et puis, je crois que M. Jadin a eu tort de choisir une nature d'été : la plus belle et la plus riche, la plus éclatante et la plus variée, c'est à coup sûr celle de l'automne ; alors le feuillage n'a plus cette jeunesse uniforme, cette fraîcheur monotone qui ravit d'abord, mais qui blase bien vite. Au milieu d'un paysage d'été, on est heureux du premier coup ; mais est-on heureux longtemps et peut-on l'être ? Ce n'est pas mon avis. On se lasse rapidement de voir toujours la même chose, et c'est ce qui n'arrive jamais en automne ; alors le peintre a sous les yeux le ton vert et vif des jeunes feuilles, le ton doré des feuilles qui vieillissent, le ton gris des feuilles qui vont tomber. Le vent, moins rare, agite légèrement les branches et permet à la lumière de varier capricieusement les aspects du paysage.

En dehors de ces considérations, et une fois le sujet accepté, nous aimons le paysage de M. Jadin. Les terrains du premier plan ne sont peut-être pas assez vivement accusés, la route qui traverse la toile ne fuit pas assez. Pour les arbres, l'auteur s'en est trop pris aux détails et pas assez aux masses. Ce procédé ôte à la composition un peu de la grandeur qui devrait lui appartenir ; les yeux sont plus occupés, mais l'âme est moins satisfaite, moins émue.

Quoi qu'il en soit, M. Jadin nous paraît posséder tous les éléments d'une bonne et consciencieuse exécution ; quand il aura plus sérieusement médité son art, pour peu qu'il ait de poésie en tête, il pourra produire de beaux ouvrages. Jusqu'ici nous devons avouer qu'il n'a encore abordé que la portion élémentaire et mécanique du mé-

tier ; il sait faire convenablement un terrain, un arbre, les différents éléments de la nature extérieure ; mais il ne s'est pas encore inquiété de poétiser et d'agrandir ce qu'il voit, d'élever la réalité jusqu'au rang qu'elle doit prétendre entre les mains du peintre. En souvenir de ses premières études de nature morte, il a volontiers et malheureusement réduit la question à l'imitation pure et littérale, et il n'a pas vu que l'art tout entier n'est pas là. Ce qui suffisait à l'exacte représentation d'une perdrix ou d'un faisan, est loin assurément de suffire à la composition d'une scène, car le paysage le plus simple est et doit être, quoi qu'on fasse, une scène poétique d'un genre quelconque.

Parmi les paysages de M. Aligny, j'ai surtout distingué un *Souvenir des bords du lac d'Albano* ; c'est, tout à la fois, la plus simple et la meilleure des compositions qu'il a envoyées cette année. Une scène empruntée à l'histoire des Gaulois de M. Amédée Thierry nous a paru d'un effet purement mélodramatique. C'est un tableau ni plus ni moins pittoresque que les compositions bibliques de Martyn et Danby ; mais M. Aligny ne possède ni l'imagination grandiose et gigantesque du premier, ni la magnifique ordonnance de lignes du second. Plusieurs dessins à la plume du même auteur, exécutés d'après nature, et dans d'assez grandes dimensions, nous ont semblé simples et vrais ; mais toutefois on regrette que les principaux points de vue qu'ils représentent manquent de fuite et de profondeur. Il y a de la largeur et de la hardiesse dans le trait, un laisser-aller très-louable dans l'indication des terrains et des arbres ; ce sont, à tout prendre, de belles et profitables études. Revenons au *Souvenir des bords du lac d'Albano* : les masses sont harmonieuses et bien disposées ; l'œil embrasse rapidement et sans peine les différents élé-

ments de la composition ; l'impression générale produite par ce tableau est celle d'une poésie calme, grave, réfléchie, variée, sans manière, assez semblable à l'épopée antique ; je ne parle pas des figures, qui ne valent absolument rien. Quant à la couleur du paysage proprement dite, que M. Aligny nous donne pour italienne, je ne saurais l'accepter : elle est plutôt laiteuse que vive ; je ne la crois possible sous aucun climat. Chose étonnante ! au moins quand on ne cherche pas à s'éclairer par la réflexion, ce paysage rappelle à peine les études à la plume du même auteur ; on ne saurait y retrouver la hardiesse et la franchise de ces esquisses. A quoi cela tient-il ? Probablement à ce que M. Aligny n'est pas né coloriste. Or, et quoi qu'il fasse, il pourra bien s'améliorer, s'amender, mais jamais se transformer, se renouveler complètement ; il a le sentiment de la forme, des masses et des lignes, mais il ne paraît pas capable de saisir, de suivre et de traduire avec vérité les accidents capricieux de la lumière et de l'ombre. Sa manière de peindre manque de vigueur ; il paraît craindre la dureté, et il arrive à la mollesse ; cependant c'est une heureuse et riche nature d'intelligence. Il conçoit et il imagine bien ; il échappe heureusement, par l'élévation habituelle de ses idées, à la trivialité mesquine et plattement réelle de MM. Watelet, Bertin et Bidauld ; il voit les choses largement et noblement : c'est un grand bonheur, un privilège rare. Pourquoi faut-il que l'exécution, cette portion si importante de l'art, trahisse et serve si mal sa volonté ? Mais, nous l'espérons, il fera prochainement une partie des progrès qu'il lui reste à faire, et nous aurons en lui un paysagiste habile.

Je ne parle pas, et pour raison, des autres compositions de M. Aligny, qui sont de moindre importance, et qui ne

permettent pas d'étudier aussi complètement la manière de l'auteur. Celles, au contraire, que nous avons mentionnées résumant assez bien les défauts et les qualités de son style.

XIV

MM. Poterlet, Jeuron, Lesorre et Destouches.

La Querelle de Trissotin et Vadius, par M. Poterlet, est une composition agréable, d'une couleur séduisante et harmonieuse. L'auteur, on le voit, est né coloriste ; il y a dans l'invention et le choix des tons quelque chose de soudain et d'improvisé, de singulièrement vif et saisissant, que l'étude, même la plus courageuse, ne saurait donner. Malheureusement ces éblouissantes qualités ne sauraient tenir longtemps contre un examen sévère, car elles ne sont que l'écorce ou le vêtement d'une belle chose, mais ne sauraient suffire, à elles seules, à la beauté d'un ouvrage.

Ce qui manque au tableau de M. Poterlet, d'ailleurs très-ingénieusement composé, c'est un dessin consciencieux et serré, c'est l'étude successive et patiente de tous les détails vivants et animés qui concourent à la représentation du drame ; et puis il semble que sa peinture n'est pas menée à bout, que le courage lui a manqué et qu'il a quitté, de caprice, son œuvre à peine commencée. Ébauché, rapidement indiqué, ce devait être charmant, c'était à n'en pas douter quelque chose d'invitant et de flatteur ; mais le travail de la palette a commencé trop tôt et n'a pas attendu son tour. L'artiste a mêlé capricieusement les

ions et les couleurs, avant d'avoir nettement et précisément arrêté les formes et les contours de ses acteurs ; c'est d'un bout à l'autre, et presque toujours, de la peinture parlée, mais rarement écrite ; c'est une rapide et ingénieuse succession d'idées ; mais on sent que le style a manqué pour les relier solidement, et pour leur assurer la durée et la clarté que seul il peut donner. Il y a telle portion du tableau qui joue si coquettement à l'œil, que Bonington ne l'eût pas dédaignée ; mais cette première séduction, que nous ne voulons pas nier, s'évanouit rapidement devant une critique sérieuse. Si nous avons foi dans l'autorité de notre parole, nous conseillerions à M. Poterlet de renoncer, pour un an ou deux, à la peinture proprement dite, pour étudier, en détail et sous tous les aspects, la forme et les dimensions des choses et des personnes, pour se rompre à toutes les difficultés du dessin, pour s'initier à tous les secrets qu'il paraît ignorer ; et à ces conditions, pour peu qu'il retrouve, et nous n'en doutons pas, la palette riche et variée que nous lui connaissons, nous osons lui prédire un éclatant succès.

Nous regrettons beaucoup que M. Jeanron, inconnu jusqu'ici, et qui en est, je crois, à ses premiers débuts, ait retiré du Salon *un Portrait d'Artilleur*. La peinture de ce morceau est large et franche, la couleur est bonne et vigoureuse, le fond rappelle peut-être trop officiellement la manière de Rembrandt ; mais ce défaut est très-excusable et peut d'ailleurs se corriger facilement. Le masque est d'un beau caractère, peut-être le modelé n'en est-il pas assez serré ; le vêtement, qui veut être bleu, pousse au vert, et cela tient, évidemment, au parti pris de chercher partout des ombres noires. Néanmoins, et malgré ces critiques, c'est un bon portrait. *Les Petits Patriotes*,

du même auteur, sont spirituellement composés, d'un dessin facile, naïf, d'une couleur assez vraie; l'effet général qui en résulte est un sourire mélancolique et grave. La scène représentée par M. Jeanron, et qui a pu se passer telle qu'il nous la donne, est mêlée de tristesse et de gaieté. C'est, avec *la Liberté* de M. Delacroix, à une distance lointaine, la seule composition raisonnable et poétique qu'aient inspirée les événements de juillet. Par une singulière coïncidence, le fond du tableau de M. Jeanron n'est pas mieux perspectivé que celui d'Eugène Delacroix, les acteurs du dernier plan sont, par leur dimension, très-éloignés du spectateur; mais cet éloignement est violent, et la disposition des lignes s'y oppose; il semble que les deux artistes aient tous les deux, à dessein, négligé ce détail. Le talent de M. Jeanron mérite d'être encouragé, et nous paraît réservé à un glorieux avenir.

Un jeune Enfant malade, soigné par son frère, de M. Lessorre, émeut puissamment. Tout, dans ce tableau, est empreint d'une touchante et profonde naïveté; la tête et les épaules de l'enfant alité sont d'une indication heureuse: on y lit sans peine la fièvre et la souffrance; la figure de son frère, assis près de lui, respire un pieux attendrissement, un intérêt empressé et en même temps une admirable résignation; c'est une pathétique et douloureuse élogie. Nous ne saurions trop louer la composition proprement dite de ce tableau; mais pour ce qui concerne l'exécution, nous reprocherons à M. Lessorre d'avoir touché uniformément et avec la même dureté, les murs, les vêtements, les figures et les mains; c'est un défaut grave, et que nous ne saurions passer sous silence. A part ces critiques, nous comprendrons volontiers dans un commun éloge ce tableau et plusieurs aquarelles du même auteur.

M. Destouches, dont le succès au Salon dernier, pour me servir de l'expression irlandaise, est encore tout vert dans nos mémoires, réussit par les mêmes moyens, quoique avec un talent supérieur, que M. Dubufe. *L'Amour Médecin*, *la Rupture du Contrat*, ne sont ni pires ni meilleurs que *le Retour au Village*. Je dois toutefois à ma conscience de déclarer que, selon toute apparence, en 1827, il n'était pas capable de faire, ou plutôt de coudre et de piquer, le couvre-pied en soie serin que j'ai minutieusement admiré dans *L'Amour Médecin*; c'est un chef-d'œuvre de tous points; adresse, patience, exactitude littérale, tout s'y trouve, et l'on n'a rien à regretter; je voudrais pour tout au monde, si j'étais riche, n'avoir qu'une passion, celle des couvre-pieds, et pouvoir disposer à mon gré du pinceau de M. Destouches; et s'il est vrai, comme l'ont dit et pensé plusieurs philosophes antiques, que tout le secret du bonheur humain est dans ces deux paroles, vouloir et pouvoir, je m'assure, en toute sécurité, que je serais souverainement heureux.

M. Dubufe s'adresse d'ordinaire aux grisettes, au cœur des modistes si officiellement sensibles. M. Destouches vise plus haut, ajuste aussi bien, et ne touche pas moins sûrement; il en veut à cette portion vertueuse de la bourgeoisie qui, depuis quelque cinquante ans, fait tous les soirs ses délices de la lecture de Claudine et de Bliombéris. Or, il faut bien l'avouer, le peintre ne le cède en rien au chevalier de Florian. On a dit et répété à profusion que M. Destouches rappelait Greuze, peut-être bien comme Campistron rappelle Racine, et je renvoie aux pages de Diderot ceux qui persisteraient obstinément dans cette déplorable et injurieuse comparaison. Il ne faut troubler la joie de personne, et je respecte volontiers tous

les bonheurs sérieux et sincères. A ce titre, je déclare bonne et valable l'admiration publique, et j'approuve d'avance l'empressement unanime qui va faire à ces deux nouvelles élégies un succès aussi éclatant et aussi populaire qu'à leur sœur aînée; mais je me réserve le droit de dire que ces trois élégies sont pitoyables, et que, sans le scandale qu'elles produisent au Salon de cette année, la critique ne devrait pas même descendre jusqu'à s'en occuper.

Au reste, c'est une belle et intéressante peinture pour ceux qui jugent et qui sentent la peinture *littérairement*, et je ne serais pas étonné d'apprendre qu'elle a inspiré deux idylles et trois opéras comiques.

Donc, au nom de M^{me} Deshoulières et de M. Planard, M. Destouches est un peintre pathétique.

XV

M. Granet, le tombeau du général Foy, le Gustave Wasa.

A notre avis, la plus belle et la plus parfaite de toutes les compositions que M. Granet a envoyées au Salon de cette année, c'est *une Justice de paix en Italie*. Dans ce tableau, en effet, se trouvent résumés avec un rare bonheur toutes les précieuses qualités que nous connaissons depuis longtemps à ce maître, et en même temps tous les inconvénients, très-pardonnables sans doute, mais très-réels cependant, qui servent de compensation à ces qualités, qui les expliquent, et qui, aux yeux d'une foule dédaigneuse et frivole, servent presque à les racheter.

Nous préférons cette composition à celles qui l'accom-

pagnent cette année, pour plusieurs raisons : d'abord parce que la composition est plus importante, d'un intérêt plus puissant; ensuite parce que l'exécution, très-semblable d'ailleurs aux habitudes connues de l'auteur, est cependant ici plus simple, moins ambitieuse de l'effet.

On le sait, et on l'a souvent répété à satiété, le talent de M. Granet consiste surtout dans la représentation naïve des ruines et des intérieurs. Nul ne connaît, comme lui, l'art de saisir et de reproduire la physionomie d'une église ou d'un cloître. Sous son pinceau ingénieux et simple, les pierres de tous les âges, les monuments de tous les siècles, reprennent le caractère qui leur appartient.

Ce talent précieux, aujourd'hui en possession d'une populaire célébrité, et qui depuis plusieurs années poursuit paisiblement, et en dehors de toutes les querelles d'écoles, la route solitaire et laborieuse qu'il s'est frayée, rappelle, quant au champ qu'il embrasse, et non quant à la manière, les œuvres de Ruysdael. M. Granet, en effet, comme cet admirable paysagiste, a volontairement circonscrit le cercle de ses travaux. Ruysdael copiait avec amour une colline, un moulin. Ainsi fait M. Granet, et tous deux, il faut l'avouer, avec des moyens différents, mais avec une égale persévérance, produisent sur les yeux et sur l'esprit la même impression douce et calme, le même charme sérieux et recueilli. En présence des œuvres de ces deux maîtres, on éprouve le même plaisir. Mais ce plaisir, si simple, ou plutôt en raison même de sa simplicité, est tellement en dehors de nos habitudes de tous les jours, fait tellement violence au caractère superficiel et frivole de nos réflexions, s'éloigne tant des spectacles que nous avons sous les yeux, qu'il faut presque une abstraction scientifique pour arriver à le goûter. C'est, au reste, ce qui arrive aux

airs nationaux de l'Espagne et de l'Écosse. Blasés que nous sommes par les symphonies allemandes et par les partitions dramatiques de l'Italie, ce n'est, qu'à grand-peine, que nous pouvons décider nos oreilles à se contenter de ces simples mélodies qui ont fait le charme et la joie de nos ancêtres.

A cela il n'y a rien à dire, et il faut bien se résigner. Il faut s'appliquer, par tous les soins imaginables, à conserver à son organisation sa pureté, sa délicatesse, son impressionnabilité primitive; il faut, autant qu'il est en nous, conserver à nos sens leur première finesse; par ce moyen, nous arriverons à varier, à renouveler nos jouissances.

Que s'il se trouvait que notre volonté fût impuissante à effacer le pli imprimé à notre caractère et à nos idées par toutes les recherches de notre civilisation, fiez-vous sûrement à la satiété même pour atteindre ce but.

Voyez comme les réactions, même les plus lointaines et les plus difficiles, se préparent et s'accomplissent merveilleusement dans l'histoire de l'intelligence. Le roman historique, après avoir épuisé le génie d'un grand poète, après avoir retenti de nation en nation, après avoir trouvé en Russie, en Allemagne, en Italie, en France, d'infidèles échos, va ramener malgré nous le charme des récits plus simples, plus faciles à saisir, de ces histoires de cœur où le cadre n'est rien, où l'action, la fable proprement dite, loin de multiplier les péripéties, loin de se compliquer d'épisodes sans nombre, et de rivaliser avec les contes arabes, se résume et se réduit au développement sérieux d'une passion unique, où tout l'intérêt se concentre sur deux ou trois acteurs.

Et d'ailleurs, lors même qu'il s'agit d'organes plus grossiers, d'un usage moins élevé, ne voyons-nous pas les

excès de tous genres, les abus les plus fantasques, pousser celui qui s'y est livré au régime ascétique ?

Donc, il ne faut pas désespérer que les compositions naïves de M. Granet seront un jour comprises comme elles le méritent, et appréciées à leur vraie valeur.

Je sais qu'on peut lui reprocher de toucher durement ses figures, et de les pétrir de la même matière que ses murs et ses terrains. A la bonne heure, j'en conviens volontiers ; mais il possède une si grande richesse, une si parfaite harmonie de tons, qu'on ne voudrait rien déranger à ce qu'il fait. Il semble que les figures ne soient pour lui que des points de repos destinés à délasser les yeux, à varier l'aspect d'un site ou d'un monument. D'importance dramatique, de valeur individuelle, je ne crois pas qu'il veuille leur en attribuer aucune. Il professe et pratique une sorte de panthéisme pittoresque. Les personnages qu'il place dans ses tableaux sont tellement reliés avec la nature inanimée, en font si bien partie, qu'ils n'ont pas, à proprement parler, d'existence distincte.

Et cela explique clairement pourquoi M. Granet les touche de même façon que les pierres ou les terrains. Une fois adopté le système qu'il s'est construit à son usage, je concevrais difficilement qu'il fit autre chose.

Toutefois, il est permis de croire que sa peinture, sans rien perdre de son originalité, gagnerait une variété singulière, s'il consentait à mettre dans son travail divers accents, à réserver pour l'homme une autre couleur que pour une église.

Mais tel qu'il est, c'est un grand artiste, dont l'avenir est assuré, en dehors de toute contestation, et dont le nom est, dès à présent, placé à côté des plus grands maîtres.

Nous devons regretter que M. David n'ait pas envoyé au

Salon de cette année la statue du général Foy. Quant aux bas-reliefs sculptés en pierre sur les faces mêmes du tombeau, la chose n'était pas possible, et il faudra bien que notre curiosité se décide au pèlerinage.

Des convenances, que nous ne pouvons apprécier, se sont opposées, à ce qu'il paraît, à ce que l'auteur nous montrât son œuvre ailleurs qu'au cimetière du Père-Lachaise.

Heureusement pour le public et pour les artistes, M. Leroux a gravé tout récemment la statue et les bas-reliefs de M. David.

Nous ne pouvons pas dire que ces gravures soient bonnes de tout point ; et, bien que nous n'ayons pas encore vu à loisir les originaux qui ont servi de modèle, nous pouvons affirmer à l'avance, et sans crainte d'être démenti, que le travail de M. Leroux ne donne pas des sculptures de David une idée complète.

Les travaux précédents de M. Leroux sont, il est vrai, très-inférieurs à cette publication récente. Il a fait de grands progrès, et nous ne saurions trop louer, dans l'intérêt de l'art et de son avenir, la sobriété des moyens qu'il a employés cette fois-ci. Mais il est bien loin encore du magnifique camée gravé par Girardet. Son trait manque de souplesse et de fermeté ; les ombres portées sont molles et indécises. Quant à la répartition de la lumière, elle est quelquefois singulièrement découpée. Je sais bien qu'un bas-relief ne s'éclaire pas de même façon qu'une scène vivante et réelle, que les différents plans de la sculpture ne laissent pas librement circuler le jour parmi les différents personnages, comme on le voit dans la vie habituelle. Mais ce qui manque à la gravure de M. Leroux, d'ailleurs estimable à plusieurs égards, c'est un parti pris, une har-

diesse décisive. C'est un effort qu'il faut encourager, mais ce n'est pas une œuvre qu'il faille absoudre de toute critique. C'est une voie nouvelle pour l'artiste, et il n'était guère possible que ses premiers pas y fussent plus assurés.

Venons à l'œuvre de M. David, considérée en elle-même; nous savions depuis longtemps qu'il a mérité, par la sévérité de son exécution, le premier rang parmi nos statuaires. Malgré les critiques nombreuses et méritées dont ses œuvres précédentes avaient été l'objet, son habileté ne faisait pas question. On avait pu blâmer son *Racine*; on avait pu regretter qu'il eût voulu faire de l'auteur d'*Athalie* une statue antique; mais, toutefois, on ne pouvait contester la poétique élévation du visage, et la finesse avec laquelle l'artiste avait su rendre les principaux détails de son ouvrage. Une fois qu'on avait pris son parti sur l'erreur de composition dans laquelle l'auteur était tombé, on se plaisait à reconnaître que personne, aujourd'hui, n'était capable de mieux traduire ce qu'il avait voulu.

Cette fois-ci, M. David pouvait prendre sa revanche d'une façon éclatante et donner aux critiques un démenti décisif. Tout récemment, Chantrey, à qui nous devons un buste de *Walter-Scott*, venait d'achever une statue de *Pitt*, vêtue du costume moderne: nous ne l'avons pas vue, à notre grand regret. On en parle comme d'un beau morceau; on ajoute, il est vrai, que le sculpteur a jeté sur les épaules du ministre un manteau drapé. C'est un malheur.

Mais le buste de *Chateaubriand* est, de beaucoup, supérieur à celui de *Walter-Scott*; M. David dépasse, de beaucoup, Chantrey.

On devait donc s'attendre qu'il accepterait la difficulté dans toute son étendue. Il n'en a rien fait. Chose étonnante! par un singulier caprice, par une bizarrerie difficile

à concevoir, l'artiste, en même temps qu'il exécutait trois bas-reliefs avec le costume français de 1825, habillait la statue du général, plus simplement encore que Démosthène; car on peut lire dans Winckelmann la description du costume athénien, et s'assurer que l'orateur grec portait un vêtement beaucoup plus compliqué que l'orateur de notre tribune, tel que M. David nous l'a fait.

Nous blâmerons hautement ce parti; nous ne voyons aucune raison valable pour pardonner cette contradiction manifeste entre la statue et les bas-reliefs; et s'il est vrai, comme nous n'en doutons pas, que le nu soit un des éléments principaux, une des données les plus indispensables de la sculpture, quoique assurément cette vérité souffre des exceptions nombreuses, nous aimerions mieux, et de beaucoup, que le général fût absolument nu.

Quel motif mystérieux a pu décider M. David à draper Racine et le général Foy, tandis qu'il ne répudiait pas le chapeau, le pourpoint, le haut-de-chausses et les bottes du grand Condé! Se charge qui voudra de l'expliquer.

On se souvient que Pigal fit une statue de *Voltaire*, absolument nu, à l'âge de soixante-dix ans. Ce parti, si singulier qu'il semble, nous paraît encore préférable au parti moyen que David a adopté.

Quoi qu'il en soit, toutes les portions vivantes de la statue du général sont admirablement exécutées; la tête, les mains et les jambes sont de la chair vivante et pleine de sang.

La draperie ne vaut rien, la disposition en est mauvaise, disgracieuse, lourde.

Quant aux bas-reliefs, qui représentent successivement le général à la Chambre, ses funérailles et ses guerres en Espagne, nous devons dire, en consultant nos souvenirs,

car nous n'avons pu les voir qu'imparfaitement sur place, et nous avons été obligés de compléter notre jugement par les gravures imparfaites de M. Leroux, que l'exécution des détails nous a paru généralement irréprochable. Le meilleur des trois, à notre avis, c'est *les Funérailles*. Peut-être la foule n'y est-elle pas assez nombreuse, assez pressée; peut-être eût-il été convenable de fouiller un plus grand nombre de plans. Plusieurs portraits de personnes célèbres sont d'une bonne ressemblance et d'un caractère élevé. Le statuaire a tiré bon parti du costume moderne; c'est une arme qu'il nous a fournie contre lui-même, un argument victorieux contre son système.

La *Séance de la Chambre* ne nous paraît pas aussi heureuse. L'auteur a eu tort, selon nous, de donner à la scène un caractère factice et convenu, de draper tous les députés dans un manteau, de les placer debout; il devait, à notre avis, accepter la scène telle qu'elle a dû se passer. A part cette critique, à laquelle cependant nous attachons une grande importance, l'exécution de ce bas-relief est très-louable.

L'Épisode de la guerre d'Espagne est, selon nous, le moins bon des trois. La scène est embarrassée, et cependant elle n'est pas pleine. Il y a peu de monde, et tout le monde est gêné. Le combat est mal engagé, et il semble que les acteurs s'arrangent à loisir pour mourir et se frapper. Les baïonnettes des grenadiers sont démesurément longues. Les chevaux ne sont pas d'une anatomie bien correcte.

En résumé, malgré les défauts très-réels que nous avons signalés dans le tombeau du général Foy, personne aujourd'hui n'eût été capable, je ne dis pas de mieux faire, mais de faire aussi bien.

L'architecture de M. Vaudoyer fils est mesquine et pauvre ; nous regrettons que le statuaire n'ait pas lui-même déterminé la forme du tombeau, le monument y eût gagné une singulière valeur, une richesse d'art bien supérieure. Qu'on se rappelle le tombeau projeté par Michel-Ange pour un *Médicis*, et les seize figures qui devaient veiller autour des cendres.

Le *Gustave Wasa* de M. Hersent, gravé par M. Henriquel Dupont, est un chef-d'œuvre de gravure. Jamais la France n'a lutté de si près avec l'Angleterre. C'est aussi bien que Burnet, aussi ferme, aussi coloré, et peut-être les effets obtenus sont-ils plus simples et plus naturels. La gravure est incomparablement supérieure au tableau, et j'avoue sincèrement que, malgré ma vive admiration pour le talent de M. Dupont, je regrette qu'il ait dépensé huit années de sa vie sur une œuvre pareille. A quoi sert, en effet, de traduire avec une exquise finesse, une œuvre plate et nulle ? Or, et malgré les innombrables améliorations, malgré les inconcevables métamorphoses que le tableau a subies entre les mains du graveur, on voit sans peine et bien vite que cette prétendue composition historique, si scandaleusement vantée à l'époque de son apparition, se réduit à rien, et que tous les groupes successifs dont elle se compose, mauvais en eux-mêmes, forment, à eux tous, un ensemble pire encore.

Il faut dire, et nous proclamerons volontiers, que M. Dupont a donné au dessin la sévérité qui lui manque, qu'il a pris un bon parti de lumière dont l'original ne fait pas mention. Mais, malgré tout, et quoi qu'il fasse, c'est une scène froide, inanimée ; sans l'intérêt qu'inspire la merveilleuse exécution de la gravure, on passerait sans regarder. Il est visible d'ailleurs que l'auteur a fait de nombreux progrès

pendant le cours de son travail, et dans plusieurs portions de la planche les tailles sont tellement simples, tellement pures, qu'on voit qu'il n'a plus rien à gagner et qu'il est passé maître dans son art.

Pourquoi faut-il qu'au lieu de suivre M. Hersent, il n'ait pas pris pour guide Ingres ou Géricault? Pour moi, je confesse que je donnerais, de grand cœur, son *Gustave Wasa* pour le portrait de *M. de Latil*, d'après M. Ingres.

Un autre portrait, d'après M. Mauzaisse, et qui appartient à la même collection, n'est pas moins finement gravé; mais le modèle est si pauvre, que le talent ne sait où se prendre, c'est une broderie sur un mannequin.

XVI

La Sculpture.

Nous aurions voulu, si la chose eût été possible, donner, à nos critiques sur la sculpture la même étendue et le même développement qu'à la peinture. Mais avec la volonté la plus persévérante, avec la plus minutieuse attention, il y aurait eu folie à le faire. Car, il faut bien l'avouer, à part quelques rares exceptions, la sculpture est maintenant arrivée, chez nous, à un état de dépérissement déplorable, mais réel, et d'ailleurs trop facile à constater.

Qu'on aille voir les deux cents morceaux envoyés au Salon de cette année, et qu'après les avoir regardés pendant quelque temps, on vienne nous dire, de bonne foi, si vingt d'entre eux méritent les honneurs du blâme ou de l'éloge!

Que dire et que penser d'une *Jeune Fille* de M. Le-

maire, qu'à son serpent emblématique je présume être *l'Innocence*? Tout dans cet ouvrage est rond, maniéré, impossible. Le mouvement des jambes est inintelligible, le dos n'est pas étudié. La tête laisse croire que l'auteur a défiguré un beau modèle. Je défie qu'on saisisse, dans l'ensemble ou dans les détails, la moindre trace d'art sérieux. C'est du métier, et du plus pauvre. Je n'en voudrais pas faire un bronze de cheminée.

Le *Fronton de la Madeleine*, du même artiste, et qui doit être exécuté en grand, n'est ni pire ni meilleur que sa figure. Ce serait perdre son temps que de vouloir deviner pourquoi et comment cette composition ne vaut rien.

Passons devant le *Pépin* de M. Bougron. Il n'y a rien à dire.

Bacchus et Leucothoé, de M. Dumont, rappellent, à s'y méprendre, la peinture de M. Dubufe. Donnez à M. Dubufe du marbre et un ciseau, et vous aurez M. Dumont. La réciprocité me paraît également vraie.

La *Léda* de M. Seurre est impardonnable. Ce sujet, si souvent traité dans les pierres gravées antiques, ne paraît pas avoir excité chez le sculpteur une bien vive sympathie. Qu'il aille voir, dans les antiquités d'Herculanum, comment les sculpteurs grecs et romains concevaient la scène qu'ils voulaient représenter. Il fallait, à coup sûr, indiquer dans *Léda* le frémissement et la faiblesse du plaisir, trahir dans les ondulations du cou, dans l'attitude des membres, dans le regard, et je dirai volontiers dans le geste des yeux, le tremblement d'une émotion intérieure, ou ne pas s'en mêler. C'est ainsi que les camées et les pierres gravées racontent le fait, et je me range à leur avis.

Une *Odalisque*, de M. Jacquot, est un ouvrage détestable de tout point. La gorge manque de jeunesse; l'indication

des hanches est exagérée d'une façon ridicule ; le diamètre de la ceinture est à peu près celui que donne un corset. Le sculpteur a traduit sur une femme nue, et d'ailleurs triviale, l'effet que l'on obtient avec une robe moderne, et avec le secours et le charlatanisme d'une toilette adroite et fausse. Je plains de bon cœur l'artiste, s'il n'a jamais vu que des femmes ainsi faites. Les mains sont au-dessous de toute critique. Ni phalanges, ni articulations, tout est d'une seule pièce. Je ne vois pas là l'étoffe d'un sculpteur. La tête est platement copiée sur la Vénus de Médicis.

L'Eurydice de M. Legendre Héral est dans une attitude tourmentée. Je ne sais à quoi attribuer le système de modelé adopté par l'auteur. Évidemment il a eu l'intention de faire une jeune fille de seize à dix-huit ans, et cependant il lui a donné les sourcils d'un homme de trente ans soucieux, et les mamelles d'une femme déjà vieille. La bouche n'a pas de forme appréciable.

Le *Mercur*e de M. Duret, vanté, quand il nous est venu de Rome, comme un morceau antique, nous a semblé un ressouvenir assez gauche et inanimé de plusieurs morceaux. Mais il n'y a pas de parti pris : l'ensemble est d'une froideur désespérante.

Sauf les cheveux que je ne saurais accepter, je préfère de beaucoup *l'Innocence* de M. Desprez. Je sais qu'on peut reprocher à l'exécution un peu de sécheresse. Mais le dos est finement étudié ; le mouvement de la figure est naïf et vrai ; la poitrine est jeune et simple. La nature, prise à cet âge, est si peu accusée, qu'on rencontre, pour la reproduire, d'immenses difficultés.

La statue du maréchal *Lannes*, exécutée en marbre par M. Cortot, est de la même force que les précédents ouvrages de l'auteur. C'est la même froideur, le même ar-

rangement, raide et maniéré; les bottes, le visage, les mains, les broderies, le manteau, tout est fait de même matière, touché de même; la tête ne vit pas. C'est une pauvre statue!

Le *Roland* de M. Duseigneur présente quelques bonnes portions d'études musculaires. La tête est d'une expression animée, mais la composition est folle; et je ne lis nulle part, dans *Ariosto*, que Roland se soit mis nu pour devenir fou.

Les nouveaux *Groupes d'animaux* de M. Barye nous ont paru supérieurs au premier qu'il a envoyé cette année.

Un groupe allégorique de M. Auguste Barre, *la Liberté triomphante*, révèle plusieurs qualités louables, et surtout un amour sincère de la réalité; mais, outre que les deux figures ne sont pas reliées ensemble et pourraient être détachées sans aucun inconvénient, les deux têtes manquent d'élévation et de poésie. Le Despotisme, foulé aux pieds, ne souffre pas; il y a dans son attitude de l'indolence et de la mollesse; mais à part la tête, qui grimace avec le reste, j'y cherche vainement un homme qui se débat au moment où il vient d'être terrassé. Le type de la Liberté est lourd et trivial. On voit que l'artiste copie assez exactement; mais il choisit mal ses modèles, et il néglige de les ennoblir et de les élever. Si, comme je le crois, c'est le début d'un jeune homme, avec du travail il peut espérer d'atteindre à une bonne exécution. Les draperies sont touchées avec souplesse et assez naturellement; mais ce qui manque absolument, c'est une pensée, et l'allégorie n'est acceptable qu'à cette condition.

Deux bustes de M. Colin nous ont paru exécutés dans un sentiment élevé. Le masque n'a peut-être pas assez de souplesse, les cheveux ressemblent volontiers à de la paille

mouillée; mais, à tout prendre, ce sont deux portraits d'un beau caractère.

Castor domptant un cheval, de M. Gechter, est froidement vrai; le cheval vaut mieux que le héros, le poitrail est étudié avec conscience; le mouvement de la jambe droite antérieure est vrai; mais le dos est rond, l'arrière-train est trop simple. Vraiment, il n'y a pas grand mérite pour Castor à dompter un cheval qui résiste si peu et dont l'éducation paraît absolument complète. Toutefois, on voit que l'auteur a fait un effort sérieux pour lutter avec la nature, mais son œuvre manque d'accent.

Le *Spartacus* de M. Foyatier, dont nous avons vu le modèle en plâtre au dernier Salon, exécuté en carrare, n'a pas beaucoup gagné dans cette métamorphose; et même, si nos souvenirs sont fidèles, le premier modèle était moins rond. Nous ne voulons pas récriminer sur un fait accompli; mais, malgré le succès unanime que ce morceau a obtenu il y a quatre ans, nous ne voulons pas nous faire faute de dire que c'est de la sculpture emphatique et déclamatoire. Il n'y a là ni drame ni tragédie, c'est du mélodrame pur.

Toutefois, nous conseillons à l'auteur d'exécuter, de préférence, des figures du même type et du même âge que son *Spartacus*, et de ne plus essayer, à l'avenir, de composer ou de rendre des figures de femme ou d'enfant. *Une petite Fille jouant avec un chevreau*, placée près de son *Spartacus*, ne vaut absolument rien. Il paraît décidé que son ciseau se refuse à ce genre de travail. Une figure allégorique, *la Prudence*, destinée à la nouvelle salle des Députés, est commune et ronde. Qu'il s'en tienne à son premier succès, il pourra trouver dans les galeries de quoi le continuer et le renouveler.

Un jeune Pêcheur napolitain, de M. Rude, n'a guère de

nouveau et d'original que son bonnet et ses dents qu'il montre ; du reste, la figure en elle-même est d'un choix malheureux ; le torse et les membres sont lourdement exécutés. Où M. Rude a-t-il vu de pareils pêcheurs, si simplement vêtus ? Un bonnet, sans chemise, plaisant accoutrement ! Pourquoi pas de haillons ? Pour Dieu, si vous voulez à toute force du nu, et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur les héros, et ne touchez pas à l'humanité !

XVII

MM. Aimé Chenavard, de la Berge, Thompson et Porret.

M. de la Berge, inconnu jusqu'ici, très-jeune, à ce qu'on dit, a envoyé, pour son début, un grand paysage d'un effet original et nouveau. Sa manière ne ressemble ni à l'ancienne école de MM. Watelet, Bertin et Bidault, ni au paysage historique qui se perpétue, à l'école de Rome, dans la personne de MM. Remond et Giroux. Elle ne ressemble pas davantage à la nouvelle école que M. Paul Huet vient de fonder, et dont les principes, incomplètement exposés et réalisés cette année, ont cependant rencontré une vive et rapide sympathie.

Sans avoir la ridicule prétention de retrouver à coup sûr le présent dans le passé, sans vouloir nier la personnalité du jeune artiste, nous dirons, non pas à tout hasard, mais parce que cette pensée résulte en nous d'une première impression et d'une réflexion postérieure, que la manière de M. de la Berge participe à la fois des Flamands et des Anglais. C'est un mélange heureux de naïveté simple dans

les lignes comme les premiers, et de couleurs vives et franches comme les seconds.

Le sujet, pris ou non d'après nature, ce qui importe peu, est bien distribué. Dans tous les cas, il serait difficile de croire que l'auteur n'ait rien ajouté à son modèle. Il y a, dans son exécution, trop de hardiesse et de facilité pour qu'il n'ait pas accordé quelque chose à la fantaisie. Nous l'en accuserons sans crainte.

Il a évité l'empâtement, volontairement à ce qu'il semble, pour se soustraire à la confusion qui en résulte quelquefois. Sa peinture y a sans doute gagné une clarté singulière ; mais aussi les différents objets qu'il a représentés manquent d'épaisseur et de modelé.

Et puis, dans certains détails, le vague et l'indécision sont donnés par la nature, et deviennent nécessaires dans l'art même. Ceci s'applique en particulier aux lignes brunes de l'horizon, à droite du spectateur. Ces tons bleus et gris sont vrais, en ce qui concerne la couleur proprement dite : il n'est personne qui ne les ait observés, mais, dans la nature, il ne sont pas découpés d'une façon si crue et si arrêtée. Or, c'est précisément l'inconvénient de la peinture trop plate, et l'empâtement conviendrait mieux pour rendre l'effet tel que les yeux le voient tous les jours.

Les personnages qui occupent la gauche du paysage sont bien touchés ; la rue est bien perspectivée, les lignes fuient bien, et donnent à l'espace toute la profondeur nécessaire, mais cette profondeur n'est qu'artificielle. C'est une exactitude mathématique, incontestable, très-légitime, d'après les traités de Monge et de Vallée. Mais cependant, les yeux ne sont pas satisfaits. Les maisons n'ont pas une épaisseur réelle : on sent bien qu'elles sont inhabitables, et qu'on n'y pourrait loger que des esprits.

La prédilection volontaire de l'auteur pour les tons purs et francs l'a mené trop loin, et nous dirons de lui ce que nous disions il y a quelques jours de M. Jadin. Il a bien vu, la nature est ainsi faite, mais il ne l'a pas regardée assez longtemps. Avec un peu plus de patience, il aurait aperçu ce qui manque à sa toile, la variété. Au premier aspect, tout se ressemble, un peu plus tard tout diffère.

Sans troubler l'harmonie de sa composition, il l'aurait rendue plus intéressante, plus vraie, en la semant d'un plus grand nombre d'accidents et d'épisodes. Ces détails que nous réclamons, le spectacle de tous les jours les fournit à celui qui veut bien les chercher et les attendre.

Que M. de la Berge y prenne garde, la peinture a d'autres et plus sévères exigences que l'aquarelle, et c'est surtout à cette dernière manière que se rapporte sa peinture.

Un *Vase dans le style de la renaissance*, de M. Aimé Chenavard, exécuté à l'aquarelle, nous a longtemps arrêté; c'est une composition ingénieuse et habile. On voit que l'auteur possède sur le bout du doigt le siècle qu'il veut traduire et rappeler; mais il sait le seizième siècle plutôt qu'il ne le sent. Son talent ressemble plus à celui de d'Agincourt et d'Alexis Monteil qu'à celui de Sarrazin ou de Benvenuto. Son vase est un chef-d'œuvre d'adresse et d'arrangement, rien n'y manque pour la partie technique, tout est bien à sa place. Je ne sais pas un détail à l'appui duquel M. Chenavard ne puisse produire quelques pièces justificatives. Ouvrez les armoires du nouveau Musée, fondé il y a deux ans, et vous y retrouverez l'origine et l'explication des ornements, des anses, des figures et du reste; mais j'y cherche vainement la vie et la souplesse des vases de Benvenuto.

Les vases du seizième siècle, chefs-d'œuvre d'orfèvrerie

florentine, rappelaient et réalisaient le mythe des Hamadryades, qu'Hoffmann a renouvelé et rajeuni de nos jours dans *la Sympsychie d'Antonia* et du *Violon de Crémone*. L'âme de l'artiste était réellement incarnée dans une coupe d'argent; les figures, ciselées et repoussées, ne paraissaient pas ajoutées, appliquées après coup; mais il semblait qu'elles fussent nées en même temps que le vase qui les portait, que sans elles il n'aurait pas existé. Il y avait entre eux une si intime et si étroite sympathie, ils étaient si bien identifiés et confondus, qu'on n'aurait pu songer à les séparer. De telles œuvres d'art étaient conçues et réalisées d'un seul jet.

Or, il semble que M. Aimé Chenavard ait habilement réuni toutes les conditions historiques de la *renaissance* dans le vase qu'il nous a donné, moins ce que l'étude ne saurait donner, l'inspiration naïve et spontanée, si fugitive, si difficile à saisir, qui commande si impérieusement, et à laquelle cependant il est quelquefois si malaisé d'obéir.

Ainsi le col du vase nous semble trop court, le mouvement des anses est trop circonscrit, les ornements nous ont semblé trop simples.

Le sujet du bas-relief placé sur la panse du vase, *Jean Goujon présentant sa Diane à la maîtresse de François I^{er}*, est bien choisi. L'exécution est, dit-on, confiée à M. Antonin Moine; tant mieux, nous le verrons à l'œuvre, et en attendant qu'il puisse composer un tombeau ou un monument public, c'est une heureuse occasion de développer son talent, dans des limites étroites il est vrai, mais dans un sujet ingénieux, et d'ailleurs bien approprié à la souplesse et à la naïveté que nous lui connaissons. Sans doute, il trouvera bon, dans le cours de son travail, d'animer un peu la scène qui, dans l'aquarelle de M. Chenavard, est

froide et officielle. Nous recommandons surtout à son attention le mouvement des jambes des différents courtisans; à moins qu'il ne trouve plusieurs plans à différentes profondeurs, il obtiendra, en suivant les lignes du dessin que nous voyons, un effet monotone.

Les précédentes observations s'appliquent exactement à un vitrail du même auteur, représentant le *Jugement de Salomon*. Mais, malgré nos critiques, ce serait faire à M. Chenavard une étrange injure que de le comparer à M. Béranger, dont nous avons des vitraux absurdes, semblables à des lithographies coloriées. A quoi songe M. Vatinelle, de réaliser de pareils modèles?

Nous avons vainement cherché les gravures sur bois de M. Porret, que nous avons vues il y a trois mois à l'ouverture du Salon; au reste elles sont entre les mains de tout le monde. Comme il traduit, d'habitude, tous les croquis dont Tony Johannot enrichit tous les beaux livres modernes, on pourra vérifier à l'aise nos remarques.

M. Porret a détrôné la vieille et populaire réputation de Thompson; il fait incomparablement mieux et plus simplement que lui, il n'a pas la prétention de rivaliser avec la taille-douce. Il comprend mieux et plus finement la mission spéciale de son art, qui est de lutter avec les croquis à la plume, sauf à leur être supérieur en pureté, en hardiesse.

Quelquefois, cependant, il lui serait possible, tout en suivant fidèlement le dessin qui lui est confié, d'obtenir des tons plus dégradés, de ne pas réduire tous ses effets à deux éléments, le blanc et le noir. Il y a autre chose dans le volume de *la Tour de Londres*, dessiné par Harvey. M. Porret, nous n'en doutons pas, atteindra bientôt la gravure anglaise, et aura sur elle l'avantage d'une plus grande franchise.

XVIII

Le duc de Crussol. — Camille Desmoulins. — Marguerite de Navarre.
— Le Bal de l'Opéra.

Le portrait du *duc de Crussol*, par M. E. Champmartin, est un bon morceau, et préférable, sous plusieurs rapports, aux portraits du *duc de Fitz-James* et de *M^{me} la marquise de V.* C'est une peinture plus franche et plus vraie, moins amoureuse de l'effet, plus insouciant, plus hardie, plus simple dans ses moyens, mais aussi près de la nature. La tête du duc est modelée avec soin et solidement; l'expression de la physionomie est fine, railleuse, mêlée de monde et de pensée; le corps est bien posé, l'habit est bien fait et n'a que l'importance qu'il mérite. L'artiste a tiré bon parti de notre costume, si mesquin et si étriqué qu'il soit. Il a fait heureusement et habilement ce que le bon sens et l'adresse conseillaient de faire, ce que Thomas Lawrence a souvent fait dans ses portraits parlementaires : en conservant au vêtement sa forme rigoureusement littérale, il a su en varier l'aspect en l'ouvrant et le fermant à propos : et, ainsi, le gilet chamois qui paraît au-dessous de la cravate noire, et qui reparait au-dessous de l'habit vert déboutonné, est d'un bon goût, et vivant.

Je blâmerai la touche des cheveux, au moins en ce qui concerne ses relations avec le fond; au lieu de jouer au vent, de s'agiter légèrement, de laisser l'air circuler librement, il semble qu'ils s'éteignent et se confondent avec les accessoires; peut-être le pantalon est-il un peu dur.

Mes critiques porteraient surtout sur le fond, que je

trouve banal ; toujours le même et inévitable tapis Henri II, façon turque. J'aime beaucoup ce tapis, il est charmant, d'une couleur vive, éclatante ; à la bonne heure, mais j'en dirai volontiers ce qu'Ésope disait du repas des langues : on ne tarde pas à se lasser de la meilleure chose. Je ne saurais dire d'où vient la draperie qui pend derrière le duc. Quant au balcon et au ciel, décidément je n'en veux pas : de l'un, parce que j'en ai trop vu ; de l'autre, parce que ce n'est pas un ciel. Il est temps, à ce qu'il semble, quand on traite avec autant de supériorité et aussi habilement que M. Champmartin les accessoires, de les choisir et de les trier avec plus de soin, et même de les composer plus sérieusement. Je veux croire que le duc de Crussol ouvre habituellement la fenêtre pour lire les brochures nouvelles ; mais quand cela serait, est-ce une raison pour représenter un fait si peu naturel et si peu vraisemblable ? Je ne le crois pas ; et puis, vraiment, nous en avons assez de ces fonds convenus, de ces échappées de campagne, de ces draperies officielles. Banalité pour banalité, j'aime autant, ou à peu près, un fond éteint et vague. Une fois qu'on prend le parti de faire autre chose que de l'espace, et qu'on y veut mettre quelque chose, je ne vois pas pourquoi on se ferait faute d'inventer dans les détails.

Quoi qu'il en soit, et malgré les précédentes observations, *le duc de Crussol* est un bon morceau.

Le *Camille Desmoulins* d'Horace Vernet, achevé à ce qu'il paraît en 1830, si le millésime dit vrai, et je le crois volontiers, envoyé de Rome, et destiné à la galerie du Palais-Royal, porte à la réputation de l'artiste un dernier coup, mais un coup mortel. Je ne crois pas que son nom tienne contre une si terrible attaque, ni qu'il se relève jamais. Selon toute probabilité, il y succombera définitive-

ment. Cette œuvre, déplorablement mesquine, comparable tout au plus aux compositions bourgeoises de Boilly, est tout à la fois une tache dans la vie de l'artiste, et presque une insulte pour la mémoire de Camille Desmoulin. Ce premier et courageux épisode de sa carrière, si poétique, si animée, si audacieuse, souffrirait moins entre les rimes boiteuses d'un couplet de boulevard que sur la toile d'Horace Vernet. C'est un misérable et inintelligible papillotage de couleurs coquettes et fausses, de gestes maniérés et menteurs; j'ai cru d'abord que c'était une fête aux Champs-Élysées, une de ces saturnales de la dernière Restauration, une fangeuse et triste application des paroles de Juvénal : *Panem et circenses*. Au bout de quelques minutes, le Livret aidant, il m'a bien fallu reconnaître, malgré moi, que je m'étais trompé, et alors je me suis rappelé amèrement les mots que Byron répétait si souvent en Italie : *Traduttore, traditore*. Camille Desmoulin n'a pas été si heureux que le noble pair d'Angleterre; il n'a pas pu, comme l'illustre auteur de *Don Juan*, racheter à prix d'or l'indigne travestissement qu'on voulait lui faire subir. Force lui a été de passer par le pinceau leste et dédaigneux du peintre, de compléter, et de clore peut-être, l'innombrable galerie où figurent déjà les principaux épisodes du consulat et de l'empire. Voyez-vous à quoi sert d'être grand homme! Le satirique romain, pour prouver la vanité des vœux humains, demandait hautainement qu'on pesât les cendres d'Annibal pour savoir ce que vaut un grand homme de guerre. En présence du tableau d'Horace Vernet, je demande ce que vaut l'éloquence politique, ce que signifient l'énergie et la hardiesse de cœur, si elles livrent ainsi la mémoire d'un homme, sans défense, aux profanations d'un art frivole et superficiel. Pauvre

Camille Desmoulins, voilà que tu meurs une seconde fois !

Je m'arrête devant un tableau placé immédiatement au-dessus du précédent. Je regarde la signature, c'est un nom nouveau, ou du moins je ne l'ai jamais vu et je le lis pour la première fois. En cherchant dans le Livret, j'apprends que l'auteur a déjà envoyé au Salon de cette année deux études peu importantes : *Venise vue de nuit*, et un *Souvenir d'Allemagne*. C'est M. Ziegler. Le ton de sa *Venise* est, à ce qu'il semble, exagéré. Je ne veux pas croire que la ville des lagunes soit d'un bleu si cru ; mais il semble que l'auteur se soit amusé à la peinture, et qu'il n'ait pas joué le grand jeu. L'action de cette peinture est superficielle et peu durable. Son *Souvenir d'Allemagne* est d'un ton aimable et naïf ; mais la touche m'en paraît molle et indécise. Il semble que le pinceau soit gêné, obligé de se retenir et de se brider, pour ne pas dépasser les limites qu'il s'est imposées. Je crois naturellement que le peintre aurait raison de préférer et de poursuivre la grande peinture. Mon avis, à ce qu'il paraît, est aussi le sien. Voyons son tableau. Le sujet est simple, c'est une anecdote ; mais l'art ne doit rien dédaigner. Il peut descendre à son gré vers les sujets les plus humbles en apparence, il a toujours la ressource de les élever jusqu'à lui : « Henri III, persuadé » que la reine Marguerite de Navarre engageait son mari à » ne pas se rendre aux désirs de la cour, chargea Strozzi » de remettre au roi de Navarre une lettre de sa part, » dans laquelle il l'instruisait que sa femme entretenait » un commerce de galanterie avec le vicomte de Turenne. » Ce prince, regardant ces avis comme un artifice du roi » qui voulait le brouiller avec sa femme, lut la lettre au vi- » comte de Turenne et à la reine de Navarre. Celle-ci, ou- » trée de cette injure, s'en vengea en mettant tout en œuvre

» pour rallumer la guerre. » La couleur générale de cette composition est bonne, les tons sont harmonieux. Quant au fond, je ne le comprends pas. Je ne sais pas quel il est. Je déclare que je n'ai pas pu distinguer de quels éléments il se compose. Cela tient-il à l'élévation du tableau? Peut-être. Le masque de Henri est d'une bonne expression et heureusement rajeuni, d'après l'empreinte moulée sur nature que l'on a retrouvée depuis quelques années. La figure du vicomte de Turenne est mêlée adroitement de mépris et de raillerie. Il compose ses traits comme tout homme d'esprit le doit faire en pareille occasion. La reine rejette son col en arrière comme une femme indignée; et ainsi les trois acteurs de ce drame domestique comprennent et jouent leur rôle, j'en conviens. Que manque-t-il pourtant à l'œuvre de M. Ziegler? Un dessin plus arrêté, un modelé plus consciencieux et plus serré, un parti pris plus varié pour l'armure du vicomte, pour le masque de Henri, pour la robe de la reine. C'est partout et toujours la même touche, facile mais uniforme. L'armure, la robe, les figures ont la même mollesse et la même solidité. Je ne veux pas croire au frôlement de cette robe, au retentissement de cette armure, à la mobilité de ce visage. Pourquoi? C'est que le peintre les a faits de même façon.

J'ai entendu dire que l'attitude du vicomte de Turenne rappelait un ancien tableau de l'école italienne. Je ne le nie pas; mais ma mémoire, moins heureuse ou moins riche, ne saurait où prendre la source du plagiat, si le plagiat existe. J'aime mieux croire que ceux qui ont fait la remarque ont joué à l'érudition à tout hasard, au risque d'échouer, quand on en viendrait aux preuves. Que l'avenir ne soit que le passé rajeuni, je le veux bien; mais le rajeunissement constate la nouveauté.

En dehors de toutes ces considérations chagrines auxquelles la critique officielle doit se résigner, le tableau de M. Ziegler, sans être une œuvre accomplie, nous paraît spirituellement composé, incomplètement exécuté, blâmable sous plusieurs rapports. Mais, à tout prendre, c'est un bon début.

Le nouveau tableau de M. Camille Roqueplan, dont nous avons annoncé la venue il y quelques jours, est maintenant placé au Louvre dans le grand salon carré, à la place qu'occupait d'abord le *Crespierre* de M. Alfred Johannot. Nous attendions avec impatience cette nouvelle occasion de vérifier nos critiques et nos éloges; nous avons accusé ce jeune artiste de se fier trop à son talent d'improvisation, de n'attendre pas que sa composition soit bien arrêtée dans sa tête avant de mettre la main à l'œuvre; nous le blâmions de se contenter lui-même trop vite et trop facilement, nous voulions le prévenir contre la flatterie des amitiés, contre les louanges d'une ignorance frivole ou dédaigneuse; car, on le sait, rien ne coûte moins qu'un compliment, c'est un coup de chapeau, un serrement de main: le plus souvent il faut y attacher la même valeur.

Le moment est-il venu de rétracter nos premières paroles, et trouverons-nous, dans l'œuvre nouvelle de M. Camille Roqueplan, la réfutation des idées générales que nous avons émises sur la nature de son talent? Malheureusement, non. *Le Bal de l'Opéra au profit des indigents*, car c'est là le sujet de la composition, est, à notre avis, très-inférieur à la plupart des tableaux du même auteur que nous avons vus au Salon de cette année.

On se rappelle encore l'éclat merveilleux et féérique de cette solennité; quand on arrivait dans la salle, on avait peine à mesurer l'étendue de l'espace. Le nombre et la

profusion des lumières, la variété, les couleurs vives des décorations, les drapeaux, les toilettes vivantes et animées, composaient un spectacle unique et difficile à reproduire, même réellement. M. Camille Roqueplan a singulièrement *amesquiné* son sujet. La salle est vue de la loge du Roi ; on n'aperçoit, par conséquent, que les avant-scènes de droite. Le moment choisi par le peintre est une galopade ; à la bonne heure, c'est un épisode animé de la fête, mais il fallait le *rendre*, il fallait que les figures fussent en mouvement, et elles sont immobiles ; celles du premier plan sont inacceptables. Les têtes de femmes, enluminées, bouffies ; des toilettes gauches et lourdes ! Quelle singulière et déplorable méprise ! La danseuse qui occupe le milieu de la scène paraît volontiers déhanchée, tant est singulière l'inflexion de sa taille. On dit que ce sont des portraits ; et en effet, j'en ai reconnu quelques-uns, mais les ressemblances ne sont pas heureuses.

La perspective n'est pas comprise, les figures du premier plan sont trop grandes pour l'espace qu'elles occupent, et ne sont d'ailleurs nullement en rapport avec les colonnes des avant-scènes ; la foule qui se presse au fond a presque l'air d'une décoration, tant la profondeur est manquée, et puis on ne danse pas aux lumières, malgré la présence visible des lustres. C'est en plein soleil, à midi.

On dit que le tableau n'est pas fini ; tant mieux, le mal n'est pas irréparable, au moins pour les détails. Mais nous ne comprenons pas ce qui a pu décider l'artiste à composer son œuvre dans de si singulières dimensions. De cette façon, il a, volontairement, renoncé à la lucur que la coupole radieuse projetait sur la scène. C'est un morceau de bal, ce n'est pas un bal.

Je crois que le sujet présentait de nombreux écueils ;

mais, une fois la question posée, il fallait en accepter toutes les difficultés ; or, je dois à ma conscience de déclarer que M. Roqueplan les a éludées, mais non pas vaincues. D'unanimes applaudissements vont peut-être accueillir ce nouveau tableau. Il est plus commode, en effet, de l'admirer sur parole que de l'examiner ; mais l'éprouvé du Louvre est à peu près infaillible, et malgré le témoignage officiel d'une approbation unanime et complaisante, je m'en rapporte volontiers au sentiment intime de l'artiste. Qu'il se juge lui-même ; qu'il compare ses impressions actuelles avec celles qu'il éprouvait dans la solitude de son atelier, qu'il se consulte et qu'il s'écoute, et sans doute sa voix sera plus sévère que la nôtre.

Est-ce à dire que ce tableau est décidément mauvais ? Une pareille parole est bien loin de notre pensée. Il y a des détails agréablement touchés ; mais, en somme, c'est une composition manquée par un homme d'un grand talent. J'aime mieux, et de beaucoup, une *Vue de Rome* au pastel. On criera au paradoxe, peut-être bien ; mais je ne voudrais pas assurer que M. Roqueplan n'est pas de mon avis.

Que si, contre notre attente, M. Roqueplan, appelé, à ce qu'il nous semble, à de plus hautes destinées, persistait dans la voie qu'il s'est ouverte, s'il continuait de substituer, à tout propos, l'adresse à l'art sérieux, c'en est fait de son avenir et de son nom. Nous le plaindrons sincèrement, mais nous n'essayerons pas de le rappeler par d'inutiles paroles. Le succès éblouit, défend de regarder en arrière ; la louange étourdit les oreilles, toutes les paroles importunes qui ralentissent la marche du triomphe sont comptées comme autant de récriminations envieuses et jalouses ; on les méprise d'abord, bientôt on ne les entend plus, le vent les emporte, et tant pis, car il arrive bientôt que la roue

- du char se brise, et le triomphateur d'un jour, au moment de sa chute, ne trouve plus même une main qui le relève. Plaise à Dieu que nos conseils n'arrivent pas trop tard!

CONCLUSION

Or, maintenant que nous avons achevé, selon nos forces et la portée de nos regards, le dénombrement commencé il y a trois mois, il convient de déduire et de poser les conclusions que nous avons promises. L'histoire est achevée, il faut que la philosophie commence. Après le recensement des œuvres des deux écoles, il faut voir quels principes nouveaux ont été mis en lumière, quelles idées fécondes ont été produites et traduites par le marbre et la toile, quelles volontés nouvelles ont signalé leur avènement dans la statuaire ou la peinture.

Je l'avouerai d'abord, naïvement et simplement, et cet aveu dans ma bouche ne sera guère suspect d'imposture, au moins je l'espère. Au moment d'achever ce fragment imperceptible de l'histoire de l'art, je ne puis me défendre d'une amère et profonde tristesse. A quoi serviront les milliers de paroles que depuis trois mois j'arrange et je distribue selon la mesure de mon adresse, que j'essaye d'assouplir et de modeler sur mes pensées si fugitives et si souvent insaisissables, si vraies, si évidentes, si pleines de conviction pour moi-même à l'heure de leur naissance, et si souvent fausses, exagérées, quand elles sont descendues de mes lèvres sur le papier? Où s'arrêtera le retentissement de ces critiques? Je devrais dire: Où commencera-t-il?

Que ceux qui ont pu blâmer le ton leste et dédaigneux, parfois amer et incisif, qui règne dans cet ouvrage, si c'en est un, réfléchissent un instant et rentrent en eux-mêmes, qu'ils fouillent dans leur mémoire et qu'ils se demandent combien de fois, pour transmettre leurs pensées de tous les jours, pour faire comprendre les passions qu'ils avaient dans le cœur, combien de fois ils ont trouvé la parole sincère et fidèle ; qu'ils osent compter les tours indignes qu'elle leur a si souvent joués, les trahisons sans nombre dont ils ont été victimes, et qu'ils viennent ensuite me reprocher le mensonge ou la ruse !

Est-ce à moi qu'il faut s'en prendre ? Est-ce ma faute si la vérité, à laquelle ma foi s'engage, s'altère et se mutile pour arriver jusqu'au lecteur ? Faut-il me blâmer si, parfois, d'impérieuses nécessités me condamnent à dire plus ou moins que je ne voudrais dire, sous peine de n'être pas compris ?

Une fois, en effet, qu'on renonce à la critique frivole et superficielle pour entrer dans la critique consciencieuse et sévère, dès qu'on a pris le parti de ne pas réduire tous ses jugements à des *oui* ou à des *non*, la besogne change d'aspect et devient singulièrement âpre et ardue. Si l'on ne veut pas formuler son avis par le rire de l'ignorance ou la moue du dédain, si l'on veut et si l'on ose pénétrer dans les entrailles mêmes d'une œuvre, en faire le tour, l'envisager sous toutes ses faces, voir non-seulement ce qu'elle est, mais se demander quelle elle pourrait être, pour en conclure ce qu'elle devait être, alors on s'effraye bien vite de la tâche qu'on a entreprise.

C'est un abîme qui s'ouvre devant vous ; parfois il vous prend des éblouissements et des vertiges. De questions en questions, on arrive à une question dernière et insoluble,

le doute universel ; or, c'est tout simplement la plus douloureuse de toutes les pensées. Je n'en connais pas de plus décourageante, de plus voisine du désespoir.

Vue de cette façon, la critique est peut-être une entreprise surhumaine : Généralisée et appliquée à tous les ordres d'idées, il n'appartient qu'à Dieu de la faire ou de l'entamer. C'est dans ce sens, et dans ce sens seulement, qu'on a pu dire que les Winckelmann et les d'Agincourt ne sont guère moins rares que les Michel-Ange et les Rubens.

Au-dessous de ces deux grands noms, la critique n'est qu'une œuvre mesquine et ne mérite pas même le nom d'œuvre : c'est une oisiveté officielle, un perpétuel et volontaire loisir ; c'est la raillerie douloureuse de l'impuissance, le rôle de la stérilité, c'est un cri d'enfer et d'agonie.

Heureux ceux qui sont nés sous une étoile féconde, qui traduisent leur pensée en symphonies harmonieuses et gigantesques, en rythmes nombreux et variés, en coupoles aériennes, en dômes retentissants, en galeries sans fin ! Que béni soit le nom des hommes prédestinés à la gloire, qui trouvent sur la toile ou dans le marbre la forme et la couleur qui appartient à leur idée, qui lui sert de vêtement comme la pourpre aux épaules des rois, et sans laquelle elle n'existerait que pour eux ! Gloire et bonheur aux volontés puissantes, qui peuvent convier au spectacle de leur pensée tout un peuple avide et enivré !

Depuis trois mois, les prémisses ont été posées ; depuis trois mois nous avons constaté, avec toute l'exactitude dont nous étions capables, l'état de la peinture et de la sculpture en France ; nous avons poursuivi sous toutes ses formes, épié dans ses moindres caprices, surpris dans toutes ses métamorphoses la fantaisie vraie, franche et naïve, la fantaisie factice, arrangée, menteuse, et ce lambeau gangréné

de fantaisie morte, impuissante, qui ressaie de vivre, et que la vie répudie et renvoie à l'épuisement et à l'oubli.

Nous avons constaté le décès et annoncé les funérailles de deux hommes glorieux autrefois, étourdis et enivrés par un concert d'éloges, aujourd'hui muet, et d'ailleurs inhabiles à les ranimer. MM. Hersent et Horace Vernet ne sont plus; ils appartiennent déjà à l'histoire ancienne, si l'histoire doit un jour s'occuper d'eux.

Le *Mazarin* et le *Richelieu*, l'*Édouard V* et le *Cromwell*, le portrait de *M^{lle} Sontag*, nous ont donné la mesure de M. Paul Delaroche. Nous savons maintenant ce qu'il peut et ce qu'il veut. Sa vraie taille n'est plus un mystère; son point de départ, le but qu'il a touché, les moyens qu'il emploie, l'ambition qu'il a conçue, le Salon de cette année nous a tout révélé. En présence du *Trocadero*, devant la lumière bleue, soyeuse, lisse, sèche et lourde, qui couvrait l'état-major du prince, nous pouvions présumer et deviner, mais non pas conclure avec certitude, les bottes si merveilleusement cousues et plissées, le visage impassible du Protecteur, la tête du Roi sculptée en ivoire, gigantesque, jaunie par le temps, mais non pas morte, puisqu'elle n'a jamais pu vivre; mais le *Président Duranti* et l'*Élisabeth* promettaient mieux que les deux cardinaux. On devait désespérer de voir jamais des visages aussi violets, aussi incapables de respirer que les deux princes anglais, aussi barbouillés d'encre, aussi semblables à un pendu, que dona Anna dans les traits défigurés de la comtesse Rossi.

S'il est vrai, comme on l'assure, que le roi vient de confier à MM. Delaroche et Aimé Chenavard le soin de composer les vitraux de la chapelle du château d'Eu, nous plaignons d'avance les yeux des nobles hôtes obligés d'entendre la prière en présence des figures que M. Paul Dela-

roche va créer, comme il crée toute chose, avec l'adresse précisément nécessaire pour sculpter une ottomane ou un canapé, ou pour donner le modèle d'une tapisserie. Mais sa tête si froide et si glacée, capable tout au plus des finesses mesquines ou des ruses étroites d'une diplomatie obéissante et souple, retentissement obligé d'un ordre parti de plus haut et venu de plus loin, son talent d'ambassadeur, car nous ne saurions lui en trouver d'autre, pourrait-il s'élever, ou, pour parler comme il pense sans doute, voudra-t-il redescendre jusqu'à la naïveté primitive des âges de Charles VI et de Louis XI? Nous ne l'espérons pas, et ses œuvres de cette année sont des gages assurés de l'avenir ouvert devant lui. Il continuera, sans doute, de multiplier laborieusement et rarement quelques-unes de ces compositions équitables et impartiales, inoffensives, inaccusables, invulnérables, acceptables pour tous les partis, hormis pour celui de la poésie et de l'art. Son nom fera quelque bruit encore; puis, tout à coup, le bruit cessera; les plus ardentes amitiés, conquises et soutenues par une rare habileté, lasses enfin de lutter contre le flot tout-puissant de l'oubli, lâcheront prise, quitteront le combat, et abandonneront leur idole: la postérité ne soupçonnera pas son nom.

A quelque distance au-dessus de lui, mais bien loin encore de la cime qu'il est réservé aux vrais et grands artistes d'atteindre, M. Léopold Robert a laissé, comme trace de son passage, ses *Moissonneurs* et ses *Funérailles*. On a dit qu'il rappelait Homère, comme M. Paul Delaroche rappelait Shakspeare. J'accepte volontiers ces deux comparaisons, pourvu qu'elles soient solidaires l'une de l'autre. Or, comme ni l'une ni l'autre ne sauraient être démontrées, je les renie et les répudie toutes deux.

Je ne veux pas contester l'élévation et la pureté des *Moissonneurs*, mais je n'y trouve ni la naïveté, ni l'ardeur primitive, ni la gigantesque simplicité des épopées grecques.

Pour le *Cromwell*, qu'on nous donne comme le type d'une peinture shakspearienne et profonde, j'y cherche le ressouvenir, même lointain, de *Richard III*, du *roi Léar*, d'*Hamlet* et d'*Othello*. Je ne sais si, dans toute la durée des siècles accomplis, il s'est jamais rencontré deux hommes plus profondément contraires que Shakspeare et Paul Delaroche. Autant vaudrait comparer le sabre de Murat à la parole de M. Talleyrand.

Et cependant le nom de Léopold Robert restera dans l'histoire comme un souvenir de laborieux efforts; on se rappellera le prestige éclatant de ses œuvres si heureuses, si populairement comprises, mais si incomplètement exécutées, d'une beauté tellement officielle et systématique, qu'elle exclut presque la nature.

Mais il ne faudra pas oublier, non plus, que MM. Paul Delaroche et Léopold Robert ont surpris la bonne foi publique, et qu'ils ont dû à la clarté apparente de leurs compositions, au mérite superficiel et saisissable du premier coup, un éclatant succès réclamé à d'autres titres par deux hommes de génie, MM. Delacroix et Decamps.

La Liberté, la Patrouille turque, sont de la belle et grande peinture, des morceaux qui, avant dix ans, auront vieilli d'un siècle, et se placeront à côté des *Enfers* de Rubens et des plus parfaites créations de Rembrandt. MM. Delacroix et Decamps réalisent, avec une admirable et triste précision, une parole échappée à la mélancolique rêverie d'un génie obscur et méconnu : « Ce qu'il faut à la multitude, c'est la médiocrité du premier ordre; au delà,

il n'y a plus pour elle que la nuit ou l'éblouissement. » Qu'ils se résignent cependant, et qu'ils aient foi dans l'avenir ; qu'ils se rappellent et qu'ils s'appliquent les conseils donnés à Manoël par Lamartine.

La vieille école du paysage est battue en brèche et ruinée sans espoir de guérison. MM. Paul Huet, de la Berge, ont ouvert chacun une voie nouvelle et féconde, où leurs premiers pas sont déjà des succès.

De tout cela, que concluons-nous ? C'est que le drame vient d'envahir la peinture qu'on appelle *historique*. Désormais, l'énergie, l'expression dramatique, sera la première condition de toute peinture. Le paysage prétend à une poésie haute, vague, mais réelle et pleine de nature : sa volonté, sa puissance, les moyens qu'il emploie, rappellent l'école des lacs, Wordsworth, Coleridge et Wilson.

Vouloir exposer les principes qui régissent aujourd'hui la peinture nouvelle, ce serait folie, et nous ne l'essaierons pas. Où sont donc nos conclusions ? Sont-elles impossibles et imaginaires ? A Dieu ne plaise, et, malgré l'inutilité de nos paroles, elles ne sont pas encore si vides et si frêles qu'elles ne contiennent rien et qu'elles doivent se briser au premier vent. La conclusion du passé et du présent, c'est l'avenir.

De l'oubli profond qui recouvre déjà MM. Hersent et Horace Vernet, et qui menace d'engloutir bientôt M. Paul Delaroche, il faut conclure l'avènement prochain et définitif de MM. Eugène Delacroix et Decamps.

La statuaire, si l'on excepte quelques essais heureux de MM. Antonin Moine et Triqueti, louables à différents titres, n'a pas fait un pas décisif. *Les Lutins, la Dague*, de ces deux artistes, les groupes d'animaux de M. Barye,

sont de bons morceaux ; mais la statuaire proprement dite n'a rien à y gagner. Ce n'est pas là de la sculpture grande et monumentale. Si l'on recommençait le Parthénon, où seraient leurs titres pour prendre la place de Phidias ?

On sait ce que nous avons dit des *Grâces* et du *Tombeau du général Foy*. MM. Pradier et David sont restés ce qu'ils sont ; l'habileté du premier, la profondeur du second, n'excluent pas les reproches.

La gravure en taille-douce, entre les mains de MM. Henriquel Dupont et Cousin, s'est acquis parmi nous une gloire nouvelle. La collection des gravures destinées à Walter Scott, et dont les dessins sont dus à MM. Alfred et Tony Johannot, a révélé quelques noms nouveaux, MM. Revel, Mauduit et Blanchard. M. Revel surtout mérite d'être distingué.

Diderot faisait de la morale à propos de la peinture, et Greuze lui a inspiré des pages dignes de Platon et d'Épictète. J'ai voulu prendre une autre voie, la seule possible aujourd'hui : j'ai voulu faire, sur l'art, des remarques qui pussent profiter aux artistes. Où est ma mission ? Est-ce folie ou vanité ? Peut-être bien. Allez dire aux peintres et aux statuaires d'écrire sur les œuvres de leurs contemporains. Ils craindraient trop l'accusation de jalousie ou d'envie, et la perte inévitable de toutes leurs amitiés. Ai-je eu raison d'écrire, ai-je réussi ? C'est au lecteur à décider ces questions.

P. S. Nous réparons avec empressement une erreur bien involontaire. Nous avons dit : Je ne lis nulle part, dans *Ariosto*, que Roland se soit mis nu pour devenir fou. Le texte littéral du poète italien contredit notre assertion ; mais notre critique subsiste en ce qui concerne sa signification intime. Il fallait donner une date, un millésime à la

composition ; il fallait montrer que l'acteur appartenait au huitième siècle, au temps de Charlemagne et de l'architecture romane, et M. Duseigneur ne l'a pas fait. Son ouvrage se recommande d'ailleurs par de belles qualités.

Novissima verba.

A l'heure où nous achevons ces dernières lignes, l'épreuve est terminée. La séance royale est close, les médailles et les mentions honorables sont distribuées, les achats et les commandes de tableaux sont arrêtés. Quelle cohue, bon Dieu ! quel pêle-mêle, et comment s'y reconnaître ? M. Dubufe à côté de M. Champmartin ! Une mention honorable à M^{me} de Mirbel, aux plus beaux portraits du Salon. La plume nous tombe des mains. M. Paul Huet n'est pas même nommé.

Ignorance, folie et pitié ! De l'indignation ou du mépris, que choisir ? Pauvres arts, pauvre France ! inutile et impuissante critique ! Puissent la solitude et le recueillement consoler les vrais et grands artistes !

SALON DE 1833.

I

Les salles du Louvre, choisies par l'administration, sont, comme les années précédentes, le grand salon carré et la galerie des trois écoles. Je ne veux pas m'arrêter à qualifier ni à réfuter ce ridicule entêtement qui prive pendant six mois les jeunes gens de leurs études, les étrangers et le public de leur plaisir. Toutes ces interpellations viendront en leur temps, et perdraient beaucoup à n'être pas développées individuellement.

Aujourd'hui notre devoir est d'indiquer, sommairement, les ouvrages remarquables que nous connaissons, d'appeler l'attention de la foule sur les morceaux les plus distingués que nous avons pu apprécier isolément dans les ateliers. L'analyse et la critique seraient impossibles, ou du moins très-obscurcs, le lendemain d'une première impression; les jugements sérieux ne se peuvent construire que sur des souvenirs, d'autant plus précis et distincts, qu'ils s'éloignent davantage de l'enivrement du spectacle.

Jé n'ai rien à dire de la peinture historique; au moins

de celle qui doit peupler les galeries. Si le Salon doit offrir à notre curiosité de grandes pages pittoresques empruntées à l'histoire, je ne les connais pas. Il faut excepter de cette négation les plafonds du Musée Charles X, qui, par leur étendue, les sujets de composition, leur place, et le nom des artistes qui les ont signés, ont une réelle importance. Mais la consigne du Louvre est trop sévère pour que nous ayons pu contempler à loisir l'œuvre de MM. Eugène Devéria, Schnetz, Alaux, Gros, etc. Les privilégiés, ceux qui ont été assez heureux pour pénétrer, s'accordent à vanter l'élégance et la richesse de ces décorations. Il faut remercier l'administration d'avoir consulté pour le choix des ornements, pour le style des voussures, pour le caractère des médaillons, des hommes spéciaux, tels que M. Visconti. Les coquetteries maigres et mesquines du goût impérial ont bien fait de s'effacer devant les études sérieuses et précises. Nous avons toujours été d'avis qu'il fallait restituer ou inventer, en pareil cas. Les dessins de M. Percier, malgré la finesse et la sobriété qu'on ne peut leur refuser, n'auraient pas signifié grand'chose, dans les salles qui prétendent reproduire les différents âges de l'art. Or, toutes les fois que les ornements ne concourent pas à l'effet, il arrive qu'ils font tache.

Les amis de M. Horace Vernet parlent avec éloges d'une grande composition où figurent Raphaël et Michel-Ange ; à cet égard j'aurais mauvaise grâce à dissimuler mes préventions : je suis en mesure de les expliquer. Je ne crois pas que l'auteur ingénieux *des Batailles de Jemmapes et de Montmirail* soit capable de se métamorphoser, au point de rivaliser, comme on le dit dans quelques salons, avec les grands maîtres d'Italie. Pour peindre *les Loges* ou *le Jugement*, il ne suffit pas de prendre la poste et de s'expo-

ser à la *mal' aria* de Rome ; il ne faut pas avoir joué pendant vingt ans avec son art, pour l'aborder, plus tard, dans sa partie la plus difficile et la plus haute. Si le travail du génie est la plus grande de toutes les joies, c'est à une condition ignorée de M. Horace Vernet, la défiance de soi-même et la douleur de l'enfantement. Il aura toujours un très-joli talent de société ; mais la prudence et la raison lui conseillent, impérieusement, d'abandonner au plus tôt ses nouvelles ambitions. Qu'il se remette à peindre des scènes de camp et de bivouac, à semer d'épisodes simples et pathétiques les premiers plans d'une mêlée. Personne, à coup sûr, ne voudra le comparer à Salvator, et il fermera la bouche aux récriminations.

M. Paul Delaroche, comme s'il craignait d'ébrécher les éclatants succès de *Mazarin* et de *Richelieu*, de *Cromwell* et des *Enfants d'Édouard*, n'a rien envoyé. Les nombreux admirateurs de sa manière prudente et sage ont épuisé depuis quelques mois toutes les formules du panégyrisme pour une *Mort de Jeanne Gray*, encore inédite, mais destinée, selon leur avis, à couronner sa gloire : c'est une création inattendue pour l'invention, le style, les détails et le caractère de chaque morceau pris en lui-même. Il y a dans tout cela une chose qui me paraît très-croyable, c'est le renouvellement, qui s'explique à merveille par l'étude d'un nouveau maître. Il y a vingt-deux mois, les badauds comparaient les *Deux Cardinaux* à des flamands ! Ils ont été jusqu'à dire que le *Protecteur* était un Holbein ! A la bonne heure ! *Jeanne Gray* sera peut-être de l'école anglaise !

S'il est vrai, comme on le dit, que M. Eugène Delacroix n'expose rien cette année, c'est un malheur très-sérieux. Son récent voyage à Méquinez a dû multiplier dans ses

cartons les motifs, les épisodes, les variétés de costumes, de paysage, Espérons au moins que nous aurons *la Bataille de Nancy*.

On parle beaucoup d'un *Épisode de la Saint-Barthélemy* par M. Robert Fleury. La critique devra étudier avec soin cette composition. L'auteur avait envoyé au dernier Salon plusieurs portraits remarquables.

Il est très-probable que M. E. Champmartin conservera cette année la supériorité, unanimement reconnue, qu'il avait conquise, il y a deux ans. A moins qu'un nouveau talent ne se révèle tout à coup, il sera le seul encore qui sache composer, avec une seule figure, un véritable tableau. Seul, entre tous les peintres qui s'occupent du portrait, il paraît avoir compris que les grands maîtres, tels que Titien, Léonard, Rubens, Van-Dyck, Vélasquez, Joshua Reynolds et Thomas Lawrence, ont dû la meilleure partie de leur gloire à l'étude de l'invention ; il semble convaincu que la fantaisie ne peut demeurer étrangère à la reproduction la plus réelle et la plus vraie du type donné. Il ne s'abstient pas d'interpréter la nature qu'il a sous les yeux ; et, en cela, il fait preuve d'une haute raison et d'une profonde intelligence de son art. Si, dans l'analyse de certains détails, nous le trouvons au-dessous des facultés qu'il a précédemment manifestées, nous le dirons franchement. La sévérité n'est pas seulement un devoir pour nous, c'est un honneur dont il est digne, et que nous ne voulons pas lui refuser.

Tous ceux qui ont vu le *Portrait de M. Bertin l'aîné*, par M. Ingres, et nous sommes du nombre, regrettent que l'illustre auteur de *l'Apothéose d'Homère* ait fait, dans ce genre, de si rares essais. Ce chef-d'œuvre de conscience et de vérité sera pour nous la seule occasion, peut-être, d'ap-

peler, sur un talent chaste et recueilli, la popularité qui lui a manqué jusqu'ici. Nous ne savons pas encore si nous aurons *le Martyr de Saint-Symphorien*, et le *Virgile* dont M. Pradier, frère du statuaire, nous montrera la gravure, est dans une galerie de Rome.

Entre M. Ingres et M. Champmartin, il faut placer les miniatures de madame de Mirbel. Malgré ses nombreux triomphes, elle ne se lasse pas d'étudier, pour donner à sa manière une vérité plus complète et plus haute. C'est la seule miniature qui ait toute l'importance d'un portrait à l'huile. Elle aussi, elle interprète la nature, elle la prend à son heure la mieux inspirée et la plus féconde, elle saisit dans une figure la physionomie, c'est-à-dire l'expression normale, la signification poétique, le sens profond et intime, révélablè seulement aux yeux de l'artiste et du philosophe. Elle sait que, pour le grand peintre, il y a des journées où le modèle ne se ressemble pas. Elle surprend le masque humain presque à la dérobée, et ne le fait pas poser.

MM. Alfred et Tony Johannot ont compris, chacun à leur manière, qu'ils ne devaient pas épuiser leur imagination et leur verve dans les illustrations. Malgré la haute renommée de Smirke, qu'ils pouvaient égaler, ils ont mieux aimé sacrifier, à une gloire plus durable, quelques années de réputation et de fortune. C'est bien, et nous devons leur en tenir compte. Dans le temps où nous vivons, il y a tant de cupidités qui se déguisent en idées ambitieuses, qu'on doit estimer très-haut les abnégations et les sincérités. Le tableau destiné à la galerie du Palais-Royal, *la duchesse d'Orléans annonçant la victoire d'Hastenbeck*, est d'une coquetterie chatoyante. *Mademoiselle de Montpensier* vaut beaucoup mieux. La composition est mieux ordonnée, et

la peinture plus solide. Le tableau de M. Tony Johannot a des parties admirables. *La petite Fille et la Vieille* semblent échappées au pinceau de Wilkie, ou au crayon de Charlet.

M. Louis Boulanger, à qui son *Mazeppa* conquiert, en 1827, une belle place parmi les peintres de l'école nouvelle, se présente cette année avec une riche collection d'aquarelles. Le choix et la vivacité des tons séduisent l'œil, et risqueraient d'imposer silence à la critique. Cependant, l'intérêt sérieux que son talent nous inspire exige que nous indiquions, sincèrement, les incorrections et les lacunes que la réflexion y découvre.

La peinture de paysage et de marine sera, comme d'ordinaire, la plus nombreuse et la plus variée. Nous reverrons en présence les deux écoles, représentées par les maîtres décrépits et les courageux novateurs, fils de leurs œuvres et disciples de leur pensée. J'en ai la ferme espérance, le public se prononcera pour la génération qui s'avance et qui grandit. M. Watelet entrera tout entier dans l'oubli et le dédain. Les curieux les plus superficiels passeront indifférents devant ses toiles glacées. MM. Paul Huet, Charles de Laberge, Eugène Isabey, Aligny, Édouard Bertin, obtiendront la sympathie et les louanges qui sont dues à leurs études persévérantes. Nous verrons si M. Camille Roqueplan prend son art un peu plus au sérieux que par le passé. Il serait fâcheux qu'il persistât dans la voie où il s'était engagé. Il ne doit pas s'en tenir à ses faciles improvisations. Sa vive intelligence de la nature extérieure l'appelle à de plus sérieuses destinées.

M. Gudin se relèvera-t-il? A-t-il senti la nécessité de donner à ses figures des formes humaines et intelligibles, à l'eau de la légèreté, de la transparence, à l'horizon des

lignes ondulées, successives, poétiques? Je le souhaite de tout mon cœur.

Entre les noms que j'ai prononcés tout à l'heure, il en est deux surtout qui nourriront la discussion, Paul Huet et Charles de Laberge. La *Vue de Saint-Cloud* sera vivement critiquée malgré les belles parties qu'elle renferme. Les figures seront blâmées avec raison. La *Vue de Rouen* recevra de nombreux suffrages; l'habile combinaison des lignes, l'immensité de la perspective, la forme heureuse et vraie des dunes, la solidité des premiers plans, la pâte légère et floconneuse du ciel, ne laissent rien à désirer. Un paysage tout entier d'invention, un *Effet de soir*, de l'eau sur le bord du cadre, au second plan un bouquet d'arbres, et au fond les ruines rouillées d'une abbaye, valent mieux encore. La *Vue de Rouen* peut lutter avec les Turner; celui-ci se peut comparer, pour la grandeur et la poésie, aux meilleurs de notre Claude Lorrain. *Le Médecin de campagne*, de M. Charles de Laberge, se distingue par une grande finesse et une exécution très-amenée. Les terrains sont bons, les murs sont crayeux, les attitudes sont vraies. Mais il est à craindre que la manière de l'auteur ne devienne trop précieuse. Ruysdaël et Teniers ont trouvé moyen d'allier la finesse à la naïveté. M. C. de Laberge n'évite pas toujours la dureté.

Je ne sais pas encore quel tableau Decamps nous enverra d'Italie. J'ai vu plusieurs toiles commencées, entre autres une ruine Grecque, délicieuse de pâte, de couleur, de lumière incandescente. De toutes ses esquisses, je n'en sais pas une qui ne pût, entre ses mains, devenir une composition excellente. Mais je souhaiterais surtout qu'il envoyât au Louvre quelques-uns de ses pastels; car personne aujourd'hui n'approche de sa prodigieuse habileté

dans ce genre. Depuis les admirables portraits de M^{me} de Latour, que nous reverrons cette année, la France n'a rien eu d'aussi léger, d'aussi éclatant.

M. Godefroy Jadin, qui s'est fait, dans la peinture de la nature morte, une réputation méritée, et qui, au dernier Salon, nous avait donné un paysage d'une grande vérité, mais un peu froid, a fait de grands progrès. Sa *Partie de Chasse* est un bon morceau. C'est une composition très-simple, mais pleine d'animation et de naturel. Le ton des arbres est haut et nourri. Il n'y manque peut-être qu'un peu d'air qui joue librement dans les branches.

Granet, talent sans modèle et sans rival parmi nous, que Stanfield et Prout avouent pour leur frère, envoie un tableau très-supérieur à sa *Justice de Paix*, qui était un chef-d'œuvre. Heureux peintre qui ne connaît pas l'envie, qui la désarme par l'exquise harmonie de ses inventions !

La sculpture, cette année, sera plus heureuse qu'au Salon dernier. Les deux maîtres les plus habiles que nous ayons aujourd'hui, David et Pradier, se trouvent ensemble. *Une figure couchée*, destinée au tombeau de Marcos Botzaris, révèle dans le premier une grâce et une souplesse qu'on ne lui connaissait pas. Les bustes admirables de *Bentham* et de *Chateaubriand* ne laissent aucun doute sur sa puissance de modelé ; mais on pouvait ne pas deviner son aptitude pour un art presque oublié depuis *la Diane* de Jean Goujon. Sa *Jeune Grecque* sera pour nous un beau sujet d'études. Nous croyons devoir l'inviter publiquement à envoyer au Louvre ses statues de *Corneille*, de *Jefferson* et du maréchal *Gouvion de Saint-Cyr*, et les bustes nombreux de ses ateliers : *Paganini*, *Boulay de la Meurthe*, *Georges Cuvier*, etc. Le *Cyparisse* de Pradier est, à mon avis, le meilleur ouvrage sorti de son ciseau. Les lignes

sont charmantes, et dans la statuaire c'est un grand point. Chaque morceau, pris en lui-même, est plein de grâce et de souplesse. Le torse est divisé en plans jeunes, choisis, élégants. Si l'auteur avait voulu renouveler la supercherie de Michel-Ange, et enterrer son marbre, il n'eût tenu qu'à lui d'abuser les antiquaires, et de placer sa création parmi les monuments de la belle sculpture grecque. Sa statue de *Rousseau* ne me plaît pas autant. Je dirai pour quoi.

Barye, qui continue laborieusement ses études zoologiques, créateur d'un genre dans lequel l'antiquité a laissé peu de monuments, expose un *Lion* magnifique, qui se place d'emblée à côté des beaux fragments d'Olympie récemment retrouvés. Il trouve dans son ébauchoir la même finesse et la même vérité que Landseer. Nous aurons des critiques très-sérieuses à développer sur cette œuvre capitale. Nous rechercherons jusqu'à quel point la statuaire peut négliger les grandes masses, c'est-à-dire se passer d'exagérations et de sacrifices.

Un groupe de M. Étex, *la Famille de Caïn après le meurtre d'Abel*, mérite une attention toute spéciale. Nous aurons à examiner quelles sont, dans la statuaire, les limites de l'expression, jusqu'à quel point le laid peut servir à traduire l'horreur. Nous discuterons les lois de combinaison qui doivent présider à l'exécution d'un groupe, et aussi quelles inflexions musculaires, abordables dans la peinture, doivent être bannies du domaine de la statuaire. D'avance nous pouvons assurer qu'il y a dans ce groupe des portions très-remarquables. M. Étex a dignement profité de son séjour en Italie. Il serait fort à souhaiter que tous les pensionnaires de l'Académie prissent exemple sur lui.

Une statue fondue à cire perdue par Honoré, de M. Duret, se distingue plutôt par la réussite du procédé que par l'importance de l'œuvre en elle-même. Il est visible que l'auteur se contente trop facilement, et a pris au sérieux le succès de son *Mercur*; il a eu le tort très-grave d'estimer, pour une invention personnelle, un pastiche assez adroit de réminiscences antiques.

J'éprouve un plaisir très-vrai à louer deux jeunes gens, qui, par leur persévérance et la grâce toute spéciale de leur manière, peuvent prétendre à de légitimes encouragements; j'entends parler de MM. Chaponnière et Antonin Moine. Le premier, qui au dernier Salon avait envoyé un groupe de *Daphnis et Chloé* plein de poésie et de naïveté, mais trop simple peut-être dans la disposition des lignes et des plans, a fait du *Duc de Nemours* un buste charmant. La tête du jeune prince est d'une grande vérité, je ne parle pas de la ressemblance, mérite vulgaire, bon tout au plus pour les extases de famille : je veux indiquer la souplesse et la minceur de la peau, l'âge des tempes, du front et des pommettes, choses si rebelles au ciseau quand le modèle n'est pas arrivé à une complète virilité, comme le savaient si bien les anciens, qui l'ont prouvé plus d'une fois. Les vêtements sont disposés avec une élégance remarquable. Les statuette du même auteur, les portraits de MM. *Pradier et Tiotier*, celui de M^{lle} *Juliette*, révèlent aussi de précieuses qualités.

Le buste de la Reine, par M. Antonin Moine, résoudra une grande question dans l'histoire de la sculpture moderne. Après avoir admiré, comme nous l'espérons en toute sécurité, le masque, la coiffure, la robe, les plumes et la chaîne, personne ne voudra plus nier la convenance de notre costume, dans l'exécution d'un buste de femme,

Les femmes de la cour de Henri II, qui semblent, dans les galeries du Musée d'Angoulême, attendre le retour des fêtes du vieux Louvre, ne sont pas plus gracieuses ni plus vraies. Sans plagiat, sans pastiche, sans mesquiné imitation, M. Antonin Moine a trouvé moyen de rappeler la sculpture de la Renaissance. C'est un grand bonheur, qui n'était réservé qu'à des études sérieuses. Nous aurons plusieurs chicanes à faire sur l'architecture du masque, sur la solidité des masses principales, nous critiquerons peut-être certains détails d'ajustement ; mais il faut nous réjouir de cette nouvelle conquête de l'art moderne.

Ce rapide sommaire suffit à montrer toute l'importance du Salon de cette année, et en même temps l'étendue et la difficulté des devoirs de la critique.

Outre l'analyse des ouvrages de peinture et de sculpture pris en eux-mêmes, outre l'intelligence et l'explication d'une toile ou d'un marbre, nous aurons à poser des questions plus générales et plus hautes ; à conclure, du caractère de l'art dans notre époque, les besoins et les espérances des esprits, l'avenir prochain de la théorie et de la pratique ; à prévoir les réactions qui se préparent ; à prononcer l'oraison funèbre des écoles qui s'éteignent, des principes qui se meurent, et enfin, s'il est possible, à donner la raison de ces changements, à les amnistier au nom de l'histoire.

Nous n'avons pas besoin de remonter bien haut : prenons seulement le dix-neuvième siècle à son début, à l'école de David. Que signifie la volonté à laquelle nous devons *les Sabines*, et *les Horaces* ? N'est-ce pas tout simplement une révolte sérieuse contre la peinture coquette, lascive et dévergondée de Boucher, de Watteau, de Vanloo ? Il y a deux sortes de novateurs, ceux qui détrui-

sent et ceux qui édifient ; les premiers sont plus nombreux, et laissent rarement après eux un nom éclatant et durable : David est de ceux-là. Il n'a rien fondé ni par lui-même, ni par ses élèves, demeurés fidèles. Mais son passage n'a pas été inutile. Il a ramené le goût public et la pensée des artistes à des études fausses, exagérées, plus sculpturales que pittoresques, mais sérieuses, sévères et difficiles. Il n'a choisi dans le passé aucun moment capital pour en extraire la pensée dominante et la reproduire, ou pour y découvrir un germe caché et le féconder : sa vue n'allait pas si loin. Mais il a pris en répugnance la peinture dégénérée de son temps, et il a tenté la réforme en transportant sur la toile les lignes systématiques et les plans musculaires, harmonieusement divisés, des marbres grecs et romains. Il s'est trompé, sans doute. Mais son erreur n'a pas été sans profit. Qui sait ce que nous lui devons ?

La peinture de la Restauration, inspirée d'abord par des accidents extérieurs, n'a pas tardé à comprendre la mission historique qui lui était réservée. Elle a foulé aux pieds les principes de l'école impériale qui avaient fait leur temps et achevé leur rôle ; elle a pris, au delà de la Manche, les enseignements immédiats dont l'origine remonte aux maîtres de Venise ; après avoir renversé la statue de David, elle a placé sur l'autel l'image de trois nouveaux dieux, l'auteur des *Noces*, l'historien de Marie de Médicis, et l'héritier direct de Joshua Reynolds et de Van-Dyck. Mais il semble que, jusqu'ici, les occasions ou les hommes lui ont manqué pour continuer dignement la biographie de ces aïeux illustres. Il y a eu des artistes éminents, les grandes œuvres ont été rares. Forcée de produire plutôt pour les cabinets des curieux et le plaisir des oisifs, que pour la décoration des monuments et l'admiration popu-

laire, elle a souvent préféré l'effet d'une improvisation effrontée à la valeur d'un travail pénible, le succès à la gloire. Ses devanciers, il faut le dire, se sont conduits comme le chien du jardinier, ils ont défendu la proie sans la dévorer. Ils ont envahi les galeries et les palais, sans y laisser de traces.

Mais ce qu'il importe de saisir nettement dans l'art de la Restauration, c'est la prédominance à peu près constante de la forme sur la pensée, de l'impression vive et passagère sur l'émotion lente, successive, rare, mais durable. Prenez, dans l'imagination française depuis 1815 jusqu'à 1830, tel instrument qu'il vous plaira, le marbre, la toile, la parole ou l'orchestre, et vous trouverez toujours le caprice au lieu de la volonté, la débauche au lieu du recueillement, le contentement de soi-même au lieu d'une expression nette et concise, conclusion dernière et définitive de plusieurs épreuves douloureuses. La fantaisie, vierge pure, vouée à l'amour des plus hautes facultés, cède la place à une femme sans nom, courtisane lascive, habile à réveiller les sens, ou à les endormir par l'épuisement.

Le temps est venu pour la pensée de tenter d'autres destinées. Quoi qu'elle fasse, la nécessité aura bien raison de sa paresse ou de son dédain. L'art matérialiste et puéril doit disparaître, Dieu seul sait pour combien de temps, et la génération nouvelle fondera un art spiritualiste et sérieux ; les yeux se reposeront, et l'âme reprendra son travail et son rôle.

Pour la poésie littéraire, je ne crois pas qu'on veuille contester cette affirmation. Le roman écossais et le drame shakspearien, qui ne relèvent ni d'Ivanhoë, ni d'Othello, n'ont fait qu'ouvrir la voie. Le roman et le drame qui doivent naître se passeront bien de titres héraldiques, et

n'inscriront pas dans leur généalogie le siècle d'Élisabeth ou celui de George IV. Il faudra bien qu'il se trouve pour mettre en scène une action, ou pour développer, dans un récit des passions et des caractères, une méthode qui ne vienne ni d'Athènes, ni d'Édimbourg. A cet égard, nous n'avons rien à craindre : nous avons toute l'histoire en otage.

Le génie humain, qui a bien su se transformer pour bâtir le Parthénon, après avoir élevé dans Memphis des temples de granit, qui a renouvelé sa puissance pour construire les cathédrales de Cologne et de Reims, de Durham et de Strasbourg, le palais ducal des doges et le château de Gaillon, l'architecture n'est pas encore épuisée. Après avoir substitué au libertinage fastueux de la régence et de Louis XV le pastiche mesquin des ruines romaines, après avoir placé au-devant du parlement de France le fronton de Jupiter Stator, il faudra bien qu'elle change de route, et qu'elle abatte elle-même les buissons du sentier, avant de faire un pas. C'est une erreur de croire que Guttemberg a tué Palladio. Il n'en est rien. Car, depuis Louis XI jusqu'à Louis XIII, l'architecture a marché aussi bien que de Pisistrate à Périclès, depuis le jour où les poèmes d'Homère furent réunis pour la première fois, jusqu'au jour où le vieux Sophocle fut vaincu par le jeune Euripide.

La dernière école musicale d'Italie agonise et va mourir. L'artiste prodigieux qui succède dans l'histoire à Mozart et Cimarosa jouit, dans le silence, de sa gloire aujourd'hui incontestée, mais prévoit lui-même que son règne finit. Il a mis à bout l'ivresse des sens ; il faut maintenant que le cœur ait son tour. Est-ce dans les cendres de Beethoven qu'il faut aller chercher le secret encore irrévélé ?

Je ne sais, mais j'incline à croire que *Don Giovanni*, *Obéron* et le *Matrimonio* auront, sur le génie inconnu que nous attendons, une influence aussi directe que la *Symphonie pastorale* ou la *Symphonie héroïque*.

La peinture n'échappera pas à cette loi générale de renouvellement. Les faits extérieurs, aussi bien que les révolutions accomplies au sein de la pensée, viendront en aide à cette métamorphose. L'exil d'une dynastie, qui devait changer les institutions politiques, ne laissera pas sans y toucher les mœurs, le goût et l'invention pittoresque. Le passé, en perdant l'estime des législateurs et des publicistes, ne sauvera pas du naufrage l'admiration des artistes ; non pas que je veuille proscrire l'étude et la reproduction de l'histoire, mais les annales modernes changeront de sens et de valeur ; au lieu de chercher dans un siècle sa physionomie extérieure, son apparence corticale, l'âme voudra en deviner la signification, en interpréter la pensée ; à la peinture visible succédera la peinture intelligible ; on ne croira plus avoir rivalisé avec les maîtres en copiant une ogive, une épée ou un pourpoint. La partie locale et chronologique va s'effacer de plus en plus, et la partie humaine reprendra l'importance qui seule assure l'immortalité poétique.

Le génie qui doit réaliser cette prophétie et la personifier ne fera pas, comme le disent quelques esprits timides, un travail de conciliation, mais un progrès. Il ne choisira pas, dans les chefs-d'œuvre nés en Europe depuis quatre siècles, les manières les plus éclatantes, pour les réunir et les absorber l'une dans l'autre. Il ne se trompera pas si lourdement, et ne voudra pas imiter le musicien maladroit et indécis qui, en passant de l'Allemagne à l'Italie, est demeuré sans patrie. Il prendra dans cette

famille élue un ami et un conseil ; il se confiera à son enseignement, non pas pour s'y arrêter, mais pour entreprendre un nouveau voyage, à ses risques et périls, après avoir appris de lui le mystérieux itinéraire.

N'en doutons pas, les madones idéales de Raphaël, les convives éclatants de Paul Véronèse, les naïades charnues de Rubens, ou les têtes lumineuses de Rembrandt, peuvent inspirer l'invention, mais non pas la suppléer.

Pour résoudre le problème de la peinture historique, tel qu'il est aujourd'hui posé, avec les éléments fournis par les deux écoles françaises du dix-neuvième siècle, à savoir celle de l'Empire et celle de la Restauration, il y a deux méprises à éviter, et toutes deux également dangereuses. Par un soudain retour aux traditions pittoresques du seizième siècle de l'Italie, le plus haut génie s'exposerait à l'ingratitude et à l'obscurité ; s'il pouvait recommencer Raphaël littéralement, il ne retrouverait pas Jules II et le Vatican, et le sentiment religieux, attiédi dans les masses, chaste-ment recueilli au foyer de quelques âmes, ne convertirait pas sa reconnaissance en popularité. Et puis, qu'on y prenne garde, la vie romaine, simple, naïve, spontanée jusque dans ses dérèglements, permettait, au peintre des Loges, des combinaisons purement linéaires que la vie française accueillerait par le dédain. Il nous faut et nous voulons des compositions plus savantes et plus motivées. Nous ne consentons pas à la valeur, individuelle et indépendante, de chaque figure, dans un tableau de vingt pieds. Nous demandons compte à tous les acteurs de leur attitude et de leur geste, aussi bien que du plan où ils sont placés, et de la gamme du ton qui les caractérise. Nous admirons, et nous n'aimons pas. Nos plus vives sympathies ne sont guère que des approbations sérieuses. Si

pour satisfaire ce besoin de raison qui domine et gouverne nos impressions, si pour fermer la bouche aux récriminations du cerveau, qui gourmande les yeux et le cœur, le peintre essaie sur la toile un drame complexe, il peut lui arriver de dépasser les limites de son art, et d'exiger de sa palette une obéissance et une souplesse qui n'appartiennent qu'à la parole. La main la plus habile ne peut rivaliser avec les lèvres. Il faut qu'elle restreigne sa volonté dans un cercle beaucoup plus étroit, sous peine de voir sa pensée, malgré les efforts les plus patients, n'arriver sur la toile que boiteuse et mutilée. Si je ne dis rien des peintres qui veulent réduire la peinture à la copie de la réalité, c'est que leur avis ne compte pas, c'est qu'ils ne soupçonnent pas le sens de leur art.

Le paysage est aussi en travail de renouvellement, et commence à comprendre qu'il ne s'est pas régénéré, comme il l'espérait d'abord, en empruntant, à la dernière école anglaise, sa couleur éclatante et l'effet saisissant de ses lignes et de ses plans, disposés avec une adresse merveilleuse, mais trop intelligible et trop semblable à elle-même dans les artifices qu'elle emploie. Il lui a pris tout ce qu'il pouvait lui prendre, c'est-à-dire le mécanisme extérieur de sa méthode. Mais il n'a pu lui dérober la partie intime et personnelle de son talent, il n'a pu apprendre d'elle ce qui ne s'enseigne à personne ni par personne, l'interprétation de la réalité. Et puis, après le premier éblouissement d'une admiration naïve, l'esprit judicieux des jeunes artistes de France ne s'est pas refusé à reconnaître que la dernière école anglaise sacrifie trop souvent le charme à la séduction, la beauté profonde à l'attrait passager. Alors ils se sont mis à reculer dans le passé ; ils sont entrés hardiment dans les écoles flamande

et hollandaise; ils n'ont regretté, Dieu merci, ni leur temps, ni leurs efforts, et ils ne les ont pas perdus; ils ont acquis, dans ce nouvel apprentissage, des secrets que l'Angleterre n'aurait pas su leur révéler, l'exquise finesse de détails, la simplicité de composition, la sobriété des effets. Mais la grandeur, où la trouver? Les plus modestes et les plus persévérants ont prononcé, sans hésitation, deux noms que l'ingratitude et l'ignorance voulaient oublier et proscrire, Claude Gelée et Nicolas Poussin, deux grands poètes épiques, qui se placent par la sublimité de leurs conceptions, par la sagesse harmonieuse des épisodes, par le sens mystérieux et divin de leurs œuvres, entre Homère et Milton. Or, nos mœurs et nos habitudes ne se prêtent pas volontiers à ces impressions solennelles et graves. Si ces demi-dieux revenaient parmi nous, leur génie suffirait à peine à violer la triple enceinte de mesquinerie, d'indifférence et de frivolité, qui défend nos cœurs contre la puissance des grands spectacles.

Pourtant il faudra bien que le paysage prenne un parti, qu'il se résolve à se frayer une route au delà des tombeaux qui bordent les routes anciennes.

La sculpture a subi parmi nous, comme chez les autres peuples de l'Europe, bien des transformations douloureuses, et souvent elle a été menacée de mort. Depuis les cariatides du vieux Louvre jusqu'aux bas-reliefs de l'arc du Carrousel, depuis François I^{er} jusqu'à Napoléon, quelles destinées orageuses et diverses! Aux premiers jours de la Renaissance, entre Diane de Poitiers et la comtesse de Chateaubriant, on eût dit qu'elle revenait aux grandes inventions du génie grec, au siècle merveilleux de Phidias et de Périclès; sous sa main toute-puissante, le bronze et le marbre s'animaient comme le chaos sous

le doigt de Dieu. L'art italien rivalisait de prodiges avec l'art de France; l'élégance et la gloire étaient partout, à l'hôtel Carnavalet, au château de Chambord; alors un seigneur couronné de perles ou de fleurons eût rougi d'avoir dans son palais une salle nue et déserte; les plafonds étaient vivants; un lit, un fauteuil, un prie-Dieu, devenaient sous le ciseau de l'artiste de véritables personnes; l'âme était partout présente, comme le sang dans les veines.

Après Jean Goujon, qui joue en France le même rôle que le beau-frère de Panocnus dans la Grèce, Pierre Puget reprit la tâche de Pythagore de Rhège; il tenta l'expression de la souffrance, et l'on sait s'il a réussi: la chair palpitante qui se déchire en lambeaux sanglants sous les griffes et les dents du lion, la tête et la poitrine de Milon torturées par la douleur suffiraient à sa gloire, et le dispenseraient des monuments admirables dont il a doté sa patrie.

Mais Puget n'était pas de son siècle, et Voltaire, qui avait pu recueillir l'opinion populaire, le place fort au-dessous de Girardon. Les beaux esprits et les courtisans de Versailles estimaient les Fleuves des bassins et les Termes des allées à l'égal de l'Andromède et du Diogène.

Coysevox, Coustou, Lepautre, Pigal et Houdon, chacun selon leur force et leur génie, ont géré l'héritage qu'ils avaient recueilli, mais sans l'agrandir et le féconder. Les Chevaux de Marly, le Joueur de flûte, l'Anchise, malgré leurs belles parties, ne soutiennent pas la comparaison avec les chefs-d'œuvre de leurs ancêtres.

Aujourd'hui nous avons peine à comprendre la popularité de la sculpture impériale. Les formes rondes et sèches, les draperies mesquines et anguleuses, l'étrange

association des lignes et des attitudes romaines avec les armes et les vêtements de 1810, la burlesque singerie de la colonne Trajane, n'excitent plus ni colère ni pitié. Toute la critique se réduit à l'étonnement.

Aussi bien l'étonnement lui-même s'évanouit devant la réflexion. Les guerres d'Athènes et de Florence, qui n'ont pas arrêté le paisible développement de la fantaisie, n'avaient pas les mêmes origines, ni le même caractère que les guerres de France, depuis 1799 jusqu'en 1815. Les démocraties aristocratiques de la Grèce et de l'Italie pouvaient mener de front le départ d'une flotte, la signature d'un traité et la construction d'un monument. Elles n'avaient pas à contenir, par la dictature militaire, tout un peuple harassé de luttes intestines, dégoûté de ses plus chères espérances par dix ans d'efforts et de déceptions, empressé à l'abdication de ses droits comme un enfant qui reviendrait à son tuteur pour se sauver de la ruine.

C'est pourquoi la statuaire, la plus idéale de toutes les fantaisies, n'avait pas de place marquée entre la conquête de l'Italie et la retraite de Moscou ; Napoléon pouvait bien commander à des ouvriers dociles de ciseler le marbre, mais le peuple avait plus de souci d'un bulletin que d'un monument.

Les dix-huit dernières années ont été marquées par un retour sérieux vers deux époques de l'histoire, séparées l'une de l'autre par un espace de vingt et un siècles. Les jeunes gens qui se croient exclusifs, et qui sont loin de l'être, veulent reprendre la sculpture à la veille de Mari-gnan. D'autres, ennemis des novateurs, prétendent suivre les traditions qui faisaient la gloire d'Argos et de Corinthe pendant la guerre de Péloponèse. A mon avis, ils se trompent tous en voulant s'exclure. Ces deux âges de l'art sont

unis ensemble par une étroite fraternité. Il faut les admirer tous les deux avec le même enthousiasme ; mais ceux qui veulent vivre dans l'avenir ne doivent y voir qu'un enseignement fécond, et non pas une lettre impérieuse.

Le Salon de cette année résoudra, je l'espère, une partie de ces questions.

II

M. Horace Vernet.

Entre les huit toiles envoyées de Rome par M. Horace Vernet, il en est deux surtout qui doivent appeler l'attention de la critique : *Raphaël au Vatican*, et *le Départ du duc d'Orléans pour l'Hôtel-de-Ville*. Si l'auteur s'est promis cette fois de donner un éclatant démenti aux récriminations, s'il espère prouver, d'une façon décisive, que son talent doit tenter et réaliser de plus sérieuses destinées, de plus glorieux triomphes que les toiles de chevalet, les pochades d'atelier, ou les charges militaires, c'est à ces deux compositions qu'il doit demander un brevet de génie pittoresque. Comme nous sommes absolument désintéressé dans la question, comme nous tenons avant tout à nous éclairer, nous ne refuserons pas de reconnaître toutes les qualités que nous pourrons découvrir par l'étude. Si l'analyse impartiale de ces deux poèmes lui donne raison contre nous, nous n'hésiterons pas à déclarer que depuis six ans nos yeux étaient voilés, et qu'une soudaine lumière vient de les dessiller. Qu'il en soit ainsi ! si Dieu le veut ; nous serons les premiers à nous en réjouir. Nous avouerons sans honte et sans répugnance, une fois

convaincu, que *Philippe-Auguste* et *Jules II*, *Léon XII* et *Judith* sont de grands et admirables ouvrages; nous confesserons notre aveuglement et notre injustice, nous ferons amende honorable, et nous ne reculerons pas devant le repentir.

Essayons. Quelques lignes de M. Quatremère de Quincy ont fourni à M. Vernet le sujet de son premier tableau. Je transcris littéralement, parce qu'ici chaque mot renferme un sens important. « Michel-Ange rencontrant » Raphaël dans le Vatican avec ses élèves, lui dit : Vous » marchez entouré d'une suite nombreuse, ainsi qu'un » général. — Et vous, répondit Raphaël au peintre du » Jugement dernier, vous allez seul comme le bourreau. »

Toutes les fois qu'il s'agit d'une critique spéciale, d'une forme déterminée de l'art, je crois qu'il faut prendre garde de recourir trop vite aux idées générales. Les conceptions *à priori*, excellentes et indispensables lorsqu'il s'agit d'enseigner l'intelligence idéale du beau pris en lui-même, tombent souvent à faux lorsqu'on veut s'en servir pour estimer une œuvre qui, au moment de sa naissance, a revêtu un caractère individuel, et par cela même a cessé d'obéir immédiatement à des lois abstraites, pour se soumettre à des lois plus étroites et plus positives. En d'autres termes, l'idée qui prend pour interprète la forme, la couleur ou la parole, doit être jugée d'abord d'après les préceptes qui conviennent à chacun de ces signes de la pensée, avant d'être appréciée absolument, indépendamment de la révélation qu'elle a choisie. Voyons d'abord si le tableau est bon, nous verrons ensuite si le sujet pouvait et devait devenir un tableau. De cette sorte, je l'espère, l'obscurité apparente de ces prémisses se dissipera complètement.

Bien que la foule puisse aujourd'hui librement contempler la toile de M. Vernet, je vais la décrire dans l'ordre selon lequel je l'ai successivement aperçue, pour mieux faire comprendre mes observations. J'ai d'abord été frappé d'un groupe de jeunes gens, élégants, coquets, placés vers le milieu du cadre. Ce qu'ils veulent et ce qu'ils pensent, je n'en sais rien. Ils s'occupent, je crois, à faire bonne figure. Un second regard, plus attentif et plus pénétrant, découvre parmi eux une tête plus fine, plus accentuée, et qui a bien quelque ressemblance lointaine avec les portraits de Raphaël. C'est là, j'imagine, le noyau de la composition : c'est Raphaël au milieu de ses élèves. Le maître tient un crayon et paraît dessiner ; mais, chose singulière, ses yeux, au lieu de suivre les traits de son crayon, ou d'épier les lignes et les contours d'un visage, vont au-devant du public, sans plus. Où est le modèle qu'il copie ? Ce n'est pas une chose facile à deviner. Pourtant je découvre à gauche une femme endormie, qui tient un enfant ; il est vrai que, placé comme il l'est, le peintre ne la voit pas ; mais cependant je suis forcé de croire que c'est d'elle que son crayon s'occupe ; comment ? Je n'en sais rien, apparemment par divination ; car à coup sûr ce ne peut être le groupe de femmes assises à droite, plus éloignées encore de la direction de ses regards.

Je dois donc croire jusqu'à présent que le sujet réel du tableau, empreint d'une simplicité italienne ou flamande, n'est autre que Raphaël au milieu de ses élèves.

Que signifie cette figure à mi-corps, enfouie dans la bordure, coiffée d'un bonnet rouge, et portant l'écorché de Michel-Ange ? Serait-ce, par hasard, l'auteur du Jugement ? A vrai dire, la médaille qui porte son nom, et qu'on lui attribue, ne ressemble guère à ce personnage ; et si, du

caractère extérieur et visible, nous passons à la physionomie morale, est-ce bien là ce *vieux tailleur de pierre* qui déplore dans ses sonnets la douloureuse solitude de son génie, et qui, près de quitter la terre, doute pour la première fois de la religion de toute sa vie, du dieu de toutes ses journées, de l'art qu'il a dévotement servi ? Non ; mais disons oui pour un instant.

Que fait ce nouvel acteur ? A qui s'adresse-t-il ? A Raphaël, qu'il ne voit pas et qui ne le voit pas ? Que penser ? D'ordinaire les gens qui se parlent se regardent. Or, ici, je vois tout simplement quelqu'un qui s'en va, et quelqu'un qui demeure ; d'interlocuteurs, il n'y a pas trace.

Après ces premières et rapides études, les yeux vont plus avant et aperçoivent les galeries du Vatican, lointaines, pâles, effacées ; puis, vers la gauche, sur une terrasse, un pape qui semble vouloir deviner le sens de la scène, mais placé trop loin pour le soupçonner. Son geste, son attitude, l'expression de sa figure, sont également indécis et ne révèlent pas quelle part il peut prendre au drame qui se joue. Il doit être à peu près à vingt pas de Raphaël et de Michel-Ange. Il se trouve là sans doute fortuitement.

Comptons maintenant : nous avons un sujet non réalisé, eu égard à la position du peintre et du modèle ; un interlocuteur qui ne peut ni entendre ni parler ; un acteur curieux placé trop loin pour justifier son inquiétude. Je ne dis rien des coiffures et des tabliers qui garnissent la droite, et qui couvrent la toile sans la remplir.

Je crois être sûr que ces trois parties du tableau sont nées dans l'ordre que j'ai suivi. Il est fort inutile de discuter le mérite de cette composition. Tout le monde com-

prend de reste qu'elle ne résiste pas à l'analyse, et qu'elle n'a pas en elle-même un seul élément de vie.

Y a-t-il, dans l'exécution d'une ou de plusieurs figures, les qualités solides qui distinguent les grandes œuvres de l'école espagnole ou italienne, et suppléent par la valeur des morceaux à l'absence de combinaison dramatique? Mon Dieu, non. C'est partout et à tout propos une facilité déplorable, une indication superficielle et hâtée, une petite manière, coquette, propre, nette, inoffensive, une ébauche du premier coup, sûre d'elle-même, qui se croit trouvée et qui n'est pas même cherchée. Rarement ai-je vu réuni sur une toile de pareille dimension un tel nombre de qualités négatives : couleur convenue, sans ardeur et sans vivacité ; lignes possibles, mais non pas nécessaires ; attitudes froides, mais claires, d'autant plus intelligibles qu'elles sont moins significatives.

Nous pouvons maintenant aborder une question plus haute et plus générale. Est-ce que, avec les lignes biographiques que nous avons citées, il est possible de composer un tableau? Est-ce qu'un des génies les plus éminents du passé, choisi dans telle école qu'on voudra, Léonard, Raphaël ou Rubens, aurait jamais tenté de réaliser à sa manière un sujet de ce genre? Est-ce que l'un de ces grands maîtres aurait jamais essayé de reproduire ou de poétiser autre chose qu'une action visible, un geste, une scène, révélable par l'expression des physionomies? Est-ce que l'un d'eux aurait jamais cru qu'une parole, si belle soit-elle, peut être peinte? Est-ce que dans *la Vie de Constantin*, *la Genèse* du Vatican ou *la Cène*, il y a quelque chose d'analogue? Je crois qu'on peut hardiment répondre par la négative.

Le départ du duc d'Orléans pour l'Hôtel-de-Ville est une composition fort inférieure à la précédente.

Ici, on le voit tout d'abord, le sujet ne se refusait pas à la peinture. Il y avait un drame, réunissant toutes les conditions poétiques que l'artiste peut souhaiter. Unité : la joie populaire, l'enthousiasme, les exclamations, l'étonnement, la curiosité, l'attente, sur tous les visages : variété : les mille accidents, les innombrables épisodes qui accompagnent toujours la guerre civile et la délivrance d'une nation.

Je ne sais guère d'objection sérieuse contre un pareil sujet que la mesquinerie de notre costume. Et en effet, je conçois très-bien qu'un peintre préfère l'époque de Louis XIII ou de Charles I^{er}, pour l'élégance des formes et l'éclat des couleurs ; mais ce n'est là qu'une difficulté médiocre. Une fois la donnée acceptée, il est possible, à coup sûr, de l'assouplir et d'en avoir raison.

Comme toutes les classes du peuple sont mêlées et confondues, il y a, dans l'opposition de la misère et de la richesse, de la jeunesse empressée et de la vieillesse tremblante, un charme singulier, qui n'échappe jamais aux imaginations élevées. Charlet, s'il eût pris en main un pareil problème, aurait bien su le résoudre à sa manière, et glorieusement. Pourquoi faut-il que M. Horace Vernet, après avoir, il y a deux ans, réduit aux proportions de son insouciant facilité une des plus grandes journées de notre première révolution, *Camille Desmoulins au Palais-Royal*, ait poursuivi sur la dernière son parti pris de traiter lestement toute chose ? En regardant le tableau de 1831, on pouvait croire que la foule assemblée attendait un feu d'artifice, et montait sur les chaises pour mieux distinguer le sillon lumineux des fusées. Cette fois-ci, c'est bien pire encore : nos souvenirs de trente mois, qui sont encore aussi frais, aussi verts, aussi vivants, que si l'exil d'une dynastie

était d'hier seulement, l'image encore présente de la poussière qui recouvrait le sang, des haines qui s'éteignaient dans une commune et sympathique espérance, qu'a-t-il fait de tout cela ? Que veulent dire ces pavés de carton, qui n'auraient pas brisé la glace d'une calèche, qui auraient cédé sous le pied des chevaux ? Où vont ces grisettes endimanchées, ces ouvriers paisibles, ces vieillards sans élan, dont le sang ne s'est pas réchauffé, dont le cœur n'a pas cru rajeunir de quarante ans ?

Si je lisais, au bas de cette toile, que le peuple de France, un jour de fête, regarde passer un roi qui règne depuis dix ans, je n'aurais que de l'indifférence pour un tableau très-médiocrement peint, sans intérêt et sans animation.

Mais il s'agit d'une grande chose, d'une scène imposante, d'un de ces drames gigantesques qui ne se renouvellent qu'à la distance de plusieurs siècles ; jours lumineux et inspirés, qui ravissent la pensée en extase : il nous fallait un chef-d'œuvre, et nous ne l'avons pas.

Il y a deux ans, nous avons vu ce que signifiait pour un artiste éminent l'émancipation de la France. Malgré les critiques très-sérieuses qui pouvaient s'appliquer sans injustice à la *Liberté* de M. E. Delacroix, personne, je l'espère, ne voudra nier la puissance poétique de son tableau. Il avait pris à l'allégorie ce qu'elle a de saint et d'auguste, et, en même temps, docile aux exigences de son siècle, il avait eu soin de l'expliquer par une réalité saisissable, accessible aux intelligences paresseuses. Comprenant à merveille que les choses et les hommes placés trop près de nous répugnent à la poésie volontaire et artificielle, précisément parce qu'ils sont pleins d'une poésie fatale et réelle, il avait mis à la tête de la canaille sublime une jeune vierge,

offrant au plomb et à l'acier sa gorge nue, le front serein et l'œil en feu.

Or, sans refuser de reconnaître que le moment choisi par M. Horace Vernet n'est peut-être pas le plus beau et le plus vif de tous, et ne se peut comparer aux jours précédents, je dois dire cependant qu'une partie des avantages attribuables à M. Delacroix se retrouve dans le *Départ du lieutenant général*; c'est encore l'insurrection victorieuse, haletante. Ce n'est plus l'heure du triomphe, c'est la joie qui se repose après la conquête; le passage du roi futur n'est qu'un épisode secondaire.

Mon intention, on le devine, n'est pas de ravaler le beau poème que j'ai cité jusqu'à la toile mesquine, prosaïque et ridicule, que nous avons maintenant sous les yeux. A Dieu ne plaise! Seulement, puisqu'il n'y a pas de loi qui défende au talent superficiel et frivole de profaner les grandes choses; puisqu'il est permis à M. Horace Vernet d'écrire sur la toile, sous prétexte de peinture, de petites comédies qui violent la majesté de l'histoire, la critique n'a contre lui qu'un recours, c'est de placer ses œuvres vides face à face avec les œuvres pleines de ses contemporains. Il peut continuer encore, pendant plusieurs années, ce travestissement douloureux de nos annales; mais nous n'abandonnerons pas le droit de dire publiquement qu'il les travestit: s'il persiste dans sa faute, nous persisterons dans notre inflexible franchise.

Ces réflexions que je donne pour sincères, et qui, malgré leur apparente sévérité, sont loin de contenir toute ma pensée, contredisent, je le sais, l'opinion générale; une lecture superficielle et hâtée pourra les prendre pour un dédain systématique et concerté; il y aura même, je n'en doute pas, des gens de très-bonne foi qui s'écrieront

qu'ayant à choisir entre une vérité simple, accessible à tous, et un paradoxe bizarre, singulier, presque périlleux (c'est du péril de ridicule que j'entends parler, et en France c'est un péril immense), j'ai préféré le dernier parti, pour appeler l'attention, et donner à la critique un intérêt plus animé.

A ceux qui jugent de la sorte, quels qu'ils soient, je répondrai comme font en pareille occasion les hommes sérieux, par le silence. Je ne prendrai pas la peine de me disculper : je ne crois pas que la franchise ait besoin d'excuse. Mais comme, dans les sociétés les plus avancées, les hommes qui pensent par eux-mêmes ne sont jamais en majorité, parmi les doutes que j'éveillerai, il y en aura peut-être de sincères, et qui demanderont pourquoi pendant quinze ans, sur la foi de quelques louangeurs officieux, ils ont cru à la suprématie pittoresque d'Horace Vernet; pourquoi ceux qui font profession de goût et de sagacité leur ont imposé un axiome ainsi conçu : « L'auteur de *Montmirail* est le premier peintre de notre époque. »

C'est à ces croyances de seconde main que je m'adresse, c'est à elles que je veux tâcher d'expliquer le sens, l'origine et la valeur de l'admiration qu'elles ont gardée fidèlement, et qui leur échappe; c'est à elles que je montrerai comment naissent, vivent et meurent les popularités de toute sorte.

Et comme je suis d'avis que, pour prouver une vérité, pour mettre en évidence une conviction, on ne doit regretter ni les redites, ni même les idées presque démonétisées par la circulation, je prends hardiment mon parti, et j'appellerai à mon aide les souvenirs de tous.

Personne, je l'espère, n'a pu oublier que la Restauration ferma les portes du Louvre aux batailles que nous avons

vues, il y a deux ans, sans trop d'empressement ni d'ex-tase; et pourtant, quand le peintre, pour se venger de l'ostracisme décrété contre lui par la pruderie des cour-tisans, ouvrit à la foule son atelier, on n'avait pas assez d'enthousiasme pour ces chefs-d'œuvre prétendus; les for-mules les plus délicates et les plus vives de l'éloge tradui-saient, à grand'peine, la joie et la sympathie des curieux. Ce n'était pas seulement de la belle et délicieuse peinture; c'étaient de grands et patriotiques poèmes, des inventions qui devaient transmettre à nos derniers neveux le souvenir de notre gloire militaire, une protestation généreuse, une réhabilitation énergique des luttes et des victoires que la monarchie voulait condamner à l'oubli.

Or, si l'on y prend garde, et pour peu-qu'on descende plus avant dans la conscience du passé, la sympathie poli-tique dominait impérieusement l'estime purement pitto-resque. Ceux qui gardaient souvenir de la *Méduse* osaient à peine exprimer leur répugnance pour cette manière petite et mesquine, pour ces fragments d'épopée découpés à la taille d'un couplet de boulevard. Vainement auraient-ils élevé la voix; leurs plaintes n'auraient pas imposé silence aux acclamations de la foule.

La popularité d'Horace Vernet, interprétée impartia-lement, sans haine, sans jalousie, sans amertume, n'a plus qu'un sens polémique. L'art, qui ne doit se complaire que dans l'expression d'une fantaisie personnelle, n'avait pas de place possible dans ces pamphlets ingénieux. Ce qui importait à la curiosité des spectateurs et au succès du peintre, ce n'était pas l'image fidèle et poétique des épi-sodes stratégiques. Non vraiment; on ne voulait, on ne cherchait dans ces rapides improvisations du pinceau, dans ces débauches et ces coquetteries, que la satire d'un trône

rapporté dans les bagages d'une armée étrangère. Pires ou meilleures, les œuvres d'Horace Vernet auraient eu le même succès. On ne jugeait pas ces mordantes allusions au passé comme des morceaux d'histoire, d'éloquence et de poésie, où la vérité, l'inspiration, le génie, sont une mise indispensable ; on les applaudissait comme une réplique abrupte, incisive, cruelle ; on les aimait comme une vengeance dont on prenait sa part.

Et vraiment, ce qui est arrivé aux toiles d'Horace Vernet n'a pas lieu d'étonner ceux qui suivent d'un œil assuré la destinée de la pensée. Rarement s'est-il rencontré une œuvre humaine qui fût jugée du premier coup, en elle-même et pour elle-même. Ceux qui estiment un poème, un tableau, une statue, un opéra, pour les mérites qui lui sont propres, sans tenir compte des amitiés du poète, du sujet préféré par le peintre, de l'éclat du marbre ou de la grâce des ballets, sont en petit nombre, et n'obtiennent, pour prix de leur impartialité, que le surnom de fâcheux ou d'indifférents.

Le succès des batailles d'Horace Vernet s'explique absolument comme celui des *Messéniennes*, comme celui des pitoyables tragédies, effacées maintenant de toutes les mémoires, où la paraphrase ampoulée d'un dialogue de Montesquieu, d'une page de Tite-Live, empruntait, pour arriver jusqu'au parterre ébahi, le profil de Napoléon et les souvenirs de la grande armée.

N'est-il pas vrai que la musique déclamée, qui, depuis le Directoire jusqu'à la Restauration, s'est appelée en France du titre pompeux de musique dramatique, n'a dû la plus grande et la meilleure part de sa popularité qu'à l'absence presque totale de musique réelle ? Dalayrac et Boieldieu, placés très-loin, à coup sûr, de Nicolo et de Méhul, ont

bien compris leur mission, et l'ont dignement accomplie. Ils ont noté des scènes d'une sentimentalité vulgaire, qui eussent fait envie aux contes moraux de Marmontel, ou aux nouvelles de Florian ; ils n'ont pas prodigué les mélodies, ni les thèmes originaux ; ils ont senti que le public de leur temps n'aimait pas la musique, et voulait se vanter du contraire. Pour combler ses souhaits, ils lui ont offert de petites comédies mêlées d'ariettes inoffensives, et l'auditoire de Feydeau s'est extasié sur la finesse de ses goûts et la délicatesse de ses plaisirs.

Pareillement, je ne voudrais pas nier qu'Horace Vernet n'ait joué le public de son temps à bon escient. Peut-être s'est-il aperçu que les connaisseurs de Paris mettaient les séances de la chambre fort au-dessus des grands maîtres, qu'ils ne pouvaient mener de front l'idée de liberté et l'idée de beauté ; et, sans se préoccuper plus longtemps de l'art qu'il n'avait pas étudié sérieusement, il a fait de la peinture politique : l'événement a justifié ses espérances.

Aujourd'hui les yeux commencent à se dessiller. Nous avons plus de pitié que de haine pour une couronne tombée dans la poussière, plus de défiance que de sympathie pour la dictature qui sépare la fuite de Varennes du voyage de Cherbourg. Les passions qui ont fait la popularité d'Horace Vernet sont apaisées, ou du moins ont changé de voie. A propos de son nom, il ne s'agit plus que de peinture.

Or, sans vouloir le compromettre entre Géricault, Prudhon et Bonington, sans lui demander l'énergie, la grâce ou l'éclat de ces trois maîtres, à ne peser que les cendres de sa gloire, nous les trouvons légères, et nous les jetons au vent.

Reconnaissons-le de bonne foi, sans honte et sans con-

fusion, sa peinture n'est que médiocre, et ne possède guère que des qualités négatives. On ne peut lui refuser une grande habileté d'arrangement, et parfois même le naturel des poses. Mais il semble qu'il prenne plaisir à éluder toutes les difficultés qu'il rencontre; s'il feuillette les chroniques anglo-saxonnes pour y prendre la bataille d'Hastings, il évitera soigneusement la grandeur épique de cette journée; il laissera, derrière le rideau, les grandes figures de cette race opiniâtre qui relevait encore la tête, après trois siècles d'esclavage. Nous n'aurons pas le hardi pirate qui prit un royaume comme un butin, et le partagea le lendemain de sa victoire. Non. C'est pour lui une trop large étoffe, et son œil se fatiguerait à suivre les plis de cette pourpre éclatante. Il va choisir sur le champ de bataille trois acteurs seulement, une femme, un moine, et le cadavre d'un guerrier. Pour la première, il la fait belle à sa manière, élégante selon les traditions vulgaires, mais incapable d'amour et de folie; le moine sera partagé entre l'extase et la stupeur; sa figure amaigrie, au lieu d'exprimer le recueillement religieux, de bénir les vaincus et d'implorer la clémence pour les débris d'une nation, se divisera puérilement entre l'admiration sensuelle de la beauté d'Édith et l'effroi des monceaux sanglants qui la veille étaient encore des hommes.

Cette perpétuelle obstination à substituer l'esprit à l'âme, l'amusement à l'émotion, l'adresse à la puissance, révèle et trahit d'une façon irrévocable la médiocrité de l'artiste.

Et, à mon avis, c'est précisément sur sa médiocrité que sont fondées les admirations qui s'acharnent encore sur son nom. Après le don d'invention que Dieu distribue avec une extrême avarice, ce qu'il y a de plus rare, à coup sûr, c'est l'intelligence rapide et spontanée des choses inventées, et

en cela nous devons remercier la cause inconnue qui a présidé à l'origine du monde et de l'humanité. S'il en eût été autrement, l'intelligence aurait pleuré l'absence du génie, ou le génie aurait vainement appelé à lui des âmes sourdes à sa voix. A de rares poètes il fallait de rares admirateurs.

Mais aussi à des inventeurs médiocres il fallait des sympathies à leurs tailles. Et c'est ce que nous voyons.

La poésie qui, pour le plus grand nombre, n'est qu'un délassement, une distraction, ne se peut pénétrer profondément qu'à la condition de devenir, pour celui qui s'en occupe, un sujet d'étude, un travail, une occasion de volonté, de persévérance, de douleur réelle, ou de joie vraie. Si la *sainte Cécile*, ou la *Joconde*, la *Crèche* de Ribeira, ou le *Mendiant* de Murillo, ne vous donnent que du plaisir, assurez-vous que vous n'aimez pas la peinture.

Or, je pense que cette simple explication doit satisfaire complètement les admirateurs de M. Horace Vernet; ils s'en amusent, mais ne l'étudient pas. Le public et le peintre ont tous deux raison; si la critique intervient, c'est seulement pour dire à l'un qu'il n'est pas artiste, à l'autre qu'il se passe de l'art, et ne le soupçonne pas.

III

MM. Ingres, Champmartin. — M^{me} L. de Mirbel.

Depuis un mois, la foule des promeneurs, prenant exemple sur l'admiration des hommes sérieux, se presse autour du portrait de *M. Bertin l'aîné*. Sans savoir pourquoi, sans soupçonner, même lointainement, les questions

sans nombre d'histoire et de critique qui se rattachent à cet ouvrage important, elle se laisse prendre au charme de la vérité. Elle étudie, selon ses forces, les détails de la tête, rendus avec une si prodigieuse conscience; elle examine attentivement, avec une joie presque puérile, la réalité des étoffes, la saillie du fauteuil; elle s'extasie devant l'attitude, si simple et si puissante à la fois; elle ne se lasse pas de contempler avidement les yeux et les lèvres, si pleins de regard et de parole.

Et je veux croire, après mûre réflexion, qu'il y a dans cet enthousiasme deux parts, à peu près égales, d'imitation et d'entraînement. Ils ne savent pas la raison de leur joie, mais ils se livrent aveuglément et cèdent à l'attrait, sans interroger leur conscience, sans essayer de pénétrer le secret de leurs impressions. Puis, comme en France les donneurs d'avis dominant d'ordinaire les battements de mains, les accélèrent ou les ralentissent au gré de leur voix indulgente ou sévère; la foule, toute spontanée qu'elle soit, n'est pas fâchée d'avoir, pour se raffermir et prendre confiance dans son plaisir, l'approbation des connaisseurs. Si elle courait le danger de l'ignorance ou de la méprise, elle plierait, ferait retraite, éclaircirait ses rangs, et renierait, au besoin, ses premiers applaudissements.

Le succès de ce portrait est donc incontestable. Il a pour lui la double épreuve de l'enthousiasme et de la réflexion; il séduit et résiste à l'analyse: à ces deux conditions, nous en pouvons proclamer la légitimité.

Est-ce à dire pourtant qu'il faille absoudre, de tout point, les différentes parties de cette composition? N'y a-t-il rien à reprendre, rien à blâmer dans les lignes, le dessin, la couleur et l'expression des morceaux?

Ces questions, qui semblent vulgaires au premier aspect,

et qui se peuvent poser à propos de toutes les toiles du Louvre, acquièrent ici une importance toute spéciale, parce qu'il s'agit d'un maître, du chef d'une école aujourd'hui florissante et vénérée, parce qu'il s'agit de M. Ingres. Depuis vingt ans qu'il poursuit laborieusement une volonté une et immuable, il n'a guère varié dans ses doctrines ni dans ses œuvres. Son enseignement, révélé par la parole ou le pinceau, ne s'est jamais proposé qu'un but. *L'Odalisque*, *l'Apothéose d'Homère*, *Virgile*, traduisent la même intention. Le portrait que nous avons sous les yeux, rapproché des ouvrages précédents, n'indique pas, dans la pensée de l'auteur, la déviation la plus légère.

C'est à cette intention que nous devons demander compte d'elle-même. Et d'abord quelle est-elle ? Que signifie le système de rénovation proposé par M. Ingres ? Est-ce une méthode originale ou personnelle, ou bien un ressouvenir du passé ? Est-ce une voie inconnue jusqu'ici, ou bien une voie couverte de ruines et de décombres, et qu'il a déblayée ? En la suivant, la peinture française est-elle assurée d'un avenir glorieux, ou bien ne doit-elle trouver au bout de ce courageux pèlerinage qu'une cité morte, des autels sans prêtres, des temples muets, des symboles dont le sens est aujourd'hui perdu ?

Je me livre bien volontiers, pieds et poings liés, aux railleries des parleurs. Je consens à subir toutes les accusations de pédantisme et d'ergoterie qu'il pourra plaire à ces messieurs de diriger contre moi. Comme depuis longtemps je suis habitué à ne pas voir dans la critique un délassement littéraire, une palestre phraséologique, une logomachie de rhéteur ; comme je préfère de beaucoup une idée simplement vêtue aux fastueuses coquetteries d'une période sonore et vide, j'accepterai sans colère et sans cha-

grin toutes les récriminations que je soulève. Je n'attache pas grande importance à m'entendre appeler professeur d'esthétique, car en parlant de peinture, selon ma pensée, en remontant de l'œuvre à l'artiste, je n'entends pas apprendre au lecteur les prouesses acrobatiques, ou les parades militaires, de trois épithètes acharnées sur un mot qu'elles étouffent.

Je dois donc le dire en toute sécurité, la rénovation tentée par M. Ingres me semble contraire aux lois de la saine logique. Il a fait et fera sans doute encore d'admirables ouvrages. Mais il a contre lui, contre l'avenir et la fécondité de sa méthode, l'histoire tout entière, qui défend de recommencer le passé. Il aurait tort de prendre la peinture à la mort de Raphaël, puisque l'école romaine n'était pas le dernier mot du génie humain, et que l'auteur des Loges a trouvé dans les maîtres de Venise, de Bruxelles, d'Amsterdam et de Madrid, des rivaux et des héritiers dignes de lui. Il aurait tort d'oublier, volontairement, les deux siècles révolus qui ont mis au rang des demi-dieux l'amant de la Fornarina. Paul Véronèse, Rubens et Rembrandt ont trouvé et montré des ressources nouvelles, ignorées de l'ami de Jules II. Chercher personnellement les procédés consacrés par leur nom, ce serait folie pure. Remonter au delà de ces rois, méconnaître les dynasties qu'ils ont fondées, vouloir immobiliser la pensée dans les galeries du Vatican, c'est protester contre les lois éternelles qui régissent le développement de l'humanité.

Si l'on découvre dans le passé une conception qui n'a pu se faire jour et se produire, un projet qui n'a pu mûrir, parce que l'air de son siècle ne lui était pas bon, qu'on s'en empare, qu'on le fasse dieu, qu'on le féconde, qu'on l'accouche et qu'on le baptise ; à la bonne heure. Mais

choisir, dans les soixante siècles évanouis, une idée venue à terme, qui a joué son rôle et fait son temps, fouiller les cendres des volontés éteintes pour les ranimer, prendre pour guide des yeux qui ne voient plus, c'est une erreur étrange et déplorable.

C'est pourquoi l'admiration sérieuse que je professe pour le portrait de M. Bertin ne trouble en rien mon opinion sur M. Ingres. C'est un chef-d'œuvre de vérité, j'en conviens. Si la main inconnue à qui nous devons la tête d'*Ajax* voulait ciseler le marbre d'après un pareil modèle, elle n'aurait rien à regretter et se passerait de la nature. Les mains sont modelées avec une finesse inimaginable. Oui. Mais, après Vélasquez et Van-Dyck, était-il permis de ne tenir aucun compte du ton chaud et vigoureux de la tête originale ? Je réponds hardiment, non.

Aux plus beaux ouvrages de M. Ingres, il manquera toujours une condition de popularité, le progrès. Ils auront une valeur savante. Mais, comme ils ne seront pas de leur temps, ils n'obtiendront que de rares suffrages, et le succès que nous constatons ne fait pas obstacle à la réalité de cette prophétie.

M. E. Champmartin conserve, comme nous l'avions prévu, la suprématie qu'il avait acquise, il y a deux ans, dans la peinture de portrait. Nos visites assidues dans la galerie des trois écoles n'ont pas altéré notre première conviction. Après lui, au-dessous de lui, il y a des talents estimables sans doute, engagés dans une route plus ou moins vraie, amoureux du naturel, attentifs à surprendre la réalité, assez habiles à la copier. Mais, parmi tous les portraitistes, je ne vois que M. E. Champmartin, qui élève la réalité au rang de la poésie.

Ce serait de notre part une coupable faiblesse que d'ac-

cepter le succès unanime de ces portraits comme une amnistie pour les imperfections que nous y avons découvertes. Il est le premier, je ne le nie pas. Mais ne peut-il pas mieux faire, et ne l'a-t-il pas prouvé?

L'examen successif de ses ouvrages de cette année répondra pour nous. Il en est deux surtout qui ont fixé l'attention : *M. le baron Portal* et *la vicomtesse d'H...* Je ne partage pas absolument les prédilections du public. Mais il y a dans ces deux toiles tous les éléments d'une discussion nourrie.

J'ai retrouvé dans la tête du baron Portal les qualités précieuses que j'avais distinguées, en 1831, dans celle de M. Desfontaines. Le caractère sénile des joues et du regard présentait de grandes difficultés; il y avait un double écueil à éviter : ou bien, en soutenant les plans, le pinceau pouvait rajeunir le visage, ou bien, en les multipliant, il tombait dans le détail et appauvissait la nature. M. Champmartin a vu ce qu'il fallait faire, et il l'a fait. La ligne du torse courbé par l'âge et luttant pour se redresser est bonne et vraie. Les jambes titubantes, amaigries et distantes, sont bien saisies et bien rendues. Peut-être le vêtement manque-t-il de relief. Le fauteuil et le meuble sont traités avec une adresse merveilleuse. Le défaut le plus grave de cette composition consiste dans l'absence de profondeur. L'œuvre de Joshua fournit de bons modèles; et c'est là, surtout, qu'on peut apprendre l'art si difficile d'agrandir le fond d'une toile, sans diminuer l'importance de la figure. Je crois que M. Champmartin doit comprendre lui-même ce qui manque au cabinet du baron Portal, et qu'il regrette, comme moi, la précision qui ajouterait au charme de son portrait, et le rendrait plus durable.

Le portrait de madame la vicomtesse d'H... réunit bien

des conditions de succès. Il est plein de grâce et de coquetterie, de finesse et d'élévation. Les lignes du visage, la coiffure, l'étoffe des manches et du corsage, la pose des mains et le regard voilé, composent un type choisi, qui séduit les curieux et provoque l'indulgence de la critique. Mais, après ce premier éblouissement, la sévérité reprend ses droits, réduit à leur juste valeur toutes les qualités qui menaçaient de lui imposer silence ; elle oublie son plaisir pour n'écouter plus que la raison, et alors il arrive que le regard semble noyé dans une vapeur indéfinissable. Je sais bien que cet accident particulier, qui échappe à toute description, est un des plus grands charmes qui se puissent imaginer ; je sais bien que les yeux clairs et nets sont dépourvus de puissance. Oui ; mais ce charme lui-même est renfermé dans de certaines limites. Il faut que l'œil soit humide, mais il faut aussi que la prunelle soit distincte et accentuée. Autrement, l'œil est égaré et ne peut plus voir. C'est ce qu'on peut observer, en présence d'une lumière abondante et diffuse. Les mains méritent un reproche pareil. L'effacement des phalanges est sans doute une qualité très-digne d'estime. La sculpture du seizième siècle et les mains d'Henriette de France sont là pour le témoigner. Mais quand on déguise la réalité, il faut la faire deviner en exagérant un principe supérieur à la réalité, et capable de suppléer par le mouvement et l'animation à l'exacritude littérale des lignes et des plans. Ne copiez pas les saillies articulaires, mais allongez les phalanges que vous effacez, assouplissez les doigts que vous ne voulez pas traduire mesquinement. Dans le portrait que j'ai sous les yeux, les doigts sont mous, mais non pas souples ; ils sont arrondis, mais non pas élégants.

Je préfère de beaucoup à cette toile une tête de jeune

filles, le portrait de *Mademoiselle de R....*, que le public n'a pas remarqué, et qui, pour la solidité du modelé, la richesse de la pâte, et l'éclat de la couleur, se place à côté des meilleurs maîtres.

Si j'ai bonne mémoire, en 1831, dans les derniers jours du Salon, M. Champmartin avait envoyé une tête d'enfant, comparable, comme celle-ci, aux chefs-d'œuvre de Lawrence. Pourquoi dépense-t-il donc la meilleure partie de son talent dans ses moindres ouvrages?

N'est-ce pas que, n'ayant à peindre qu'une tête, il éprouve le besoin de lui donner toute l'importance et toute la valeur qu'elle mérite, ne se dissimule aucune des difficultés du sujet, et retrouve, pour lutter avec la nature, toutes les hardiesses et toutes les franchises qu'il avait en 1824 et en 1827; qu'il est peintre à son aise et ne se préoccupe d'aucune coquetterie, d'aucune ruse étrangère à son art, tandis que sur une toile plus étendue, ayant à plaire par mille endroits, à satisfaire des exigences supérieures et fantasques, involontairement il se laisse aller à l'escamotage, au subterfuge, au charlatanisme. Il n'ignore pas, je m'assure, ce que valent ces faux semblants de grâce et de nature. Il se fait à lui-même des reproches impitoyables, mais rares; l'enivrement du succès, la sécurité d'une habileté supérieure, endorment trop souvent les scrupules qu'il ne peut détruire. Il sait qu'il pourrait mieux faire, et il s'arrête là où nous le voyons, par insouciance, par paresse, ou peut-être même parce qu'il ne veut pas risquer, pour l'approbation entière de quelques esprits difficiles, les applaudissements de la majorité.

Je comprends très-bien les motifs qui expliquent la manière actuelle de M. Champmartin; mais je suis loin de l'excuser, et j'espère qu'il ne persistera pas dans l'insuffi-

sance de son travail. Aujourd'hui qu'il est assuré de la popularité, que l'attention et la déférence ne peuvent lui manquer, après le plaisir du succès il voudra se donner la joie de la conscience. Il sera, malgré lui, ramené à traiter plus librement et plus vraiment les mains et les yeux, qu'il sait traiter selon le goût du public. Il est descendu vers la foule et s'est fait comprendre d'elle : il est temps qu'il s'en sépare, qu'il remonte à son isolement, à sa volonté personnelle et première, et qu'il la force de venir à lui.

M^{me} L. de Mirbel offre à la critique pittoresque un sujet d'études du plus haut intérêt. Depuis six ans surtout, elle n'a pas cessé un seul jour de chercher le mieux, et souvent ses efforts ont été couronnés de succès. A dater de 1827, elle s'est bien nettement séparée, par la franchise et la hardiesse de sa manière, des traditions de la miniature. Elle a tenté dans son art, si étroit en apparence, une révolution complète et décisive. Elle a voulu élever au rang de la peinture ce qui, jusqu'à elle, n'était qu'un jeu d'adresse et de patience. Tout au plus estimait-on un portrait sur ivoire, à l'égal d'un bracelet ou d'un collier habilement travaillé. On s'occupait puérilement de la ressemblance littérale de la tête, de la richesse de l'encadrement; on avait grand soin de placer au-dessous une boucle de cheveux de la personne aimée. Mais de l'expression intime du regard et des lèvres, de la solidité de l'exécution, de la logique des lignes, de l'arrangement, du sacrifice des détails mesquins, de l'exagération préméditée des masses importantes et significatives, personne ne soupçonnait qu'on pût s'en occuper à propos de miniature. On ne croyait pas que, dans une besogne de cette nature, il pût être question d'art sérieux.

C'est à M^{me} L. de Mirbel qu'appartient l'honneur entier

de cette rénovation. C'est à elle que nous devons le spectacle inattendu de ces cadres où la volonté semble se jouer de la difficulté, et tire de la limitation même des moyens un nouveau motif de courage et de persévérance.

Je choisis parmi les ouvrages de cette année deux aquarelles et deux ivoires : *M. D....*, une *Tête de jeune homme* que je prends pour anglaise, *M^{me} la marquise de P....*, et *la Fille du duc de F....* Jamais, j'en suis sûr, on n'a rien fait de plus jeune, de plus fin, de plus transparent que ce dernier morceau : les cheveux blonds et légers sont un vrai chef-d'œuvre, les yeux sont vivants, l'accentuation des pommettes et des tempes est franche sans dureté, et l'âge du modèle présentait de grands obstacles. *M^{me} de P...* est, je crois, le masque le plus soutenu que *M^{me} L. de Mirbel* nous ait encore donné. Il n'y a pas une partie du visage qui ne soit en parfaite harmonie avec les autres, et qui, par ses relations avec elles, ne les rende nécessaires. Or, si l'on y prend garde, la nécessité est un des caractères les plus élevés que l'artiste puisse imprimer à son œuvre. Quand vous apercevez quelque part, dans une création, quelle qu'elle soit, le cachet de la nécessité gravé si profondément qu'on ne pourrait altérer un seul élément de la composition sans troubler la composition tout entière, assurez-vous que l'intelligence à laquelle vous avez affaire est tout simplement du premier ordre. Si, au contraire, les choses qui vous plaisent le plus vous semblent pouvoir être impunément remplacées, soyez en défiance, car vous êtes en présence d'un talent secondaire. Les créations qui se distinguent par l'élasticité, c'est-à-dire par un caractère muable à volonté, sans danger, sans inconvénient, accusent une pénétration incomplète. La beauté traduite parfaitement n'est autre chose que la vérité parfaitement

comprise et révélée sous une forme tellement logique et harmonieuse, qu'on ne saurait la supposer autrement.

C'est pourquoi je préfère le *portrait de M^{me} de P...* aux précédents ouvrages de M^{me} L. de Mirbel. Je révère et j'admire dans ce masque si fin, si vivant et si jeune, le sceau de la nécessité.

Le *Portrait de M. D...* est traité avec une grande simplicité, sans petitesse et sans mesquinerie. Les chairs sont pleines de souplesse, les yeux regardent sans affectation ; ce que j'en aime surtout, et ce n'était pas la moindre difficulté, c'est l'aspect des joues, qui donnent à la figure une physionomie heureuse et calme. Il y avait à craindre que l'obésité n'arrondit les plans au point de les effacer. Il n'en est rien.

La tête du jeune homme dont j'ai parlé est d'une élégance digne des meilleurs maîtres. On y retrouve toutes les qualités de l'auteur appliquées à un type très-heureux, à un costume dont les couleurs se détachent très-bien.

A côté de mon admiration très-sincère pour ces quatre têtes, il y a place encore, dans mon esprit, pour un regret et un vœu, et j'espère que madame L. de Mirbel pourra les prendre en considération. Après ce qu'elle a fait jusqu'ici, je ne doute pas qu'elle ne se résigne à de nouveaux efforts. Le passé nous répond de l'avenir.

J'avouerai donc sans hésitation, et sans vouloir compenser mes éloges par des récriminations systématiques, que l'auteur me semble avoir quelque chose à gagner dans la peinture des vêtements. Ce que je demande est bien peu de chose. Il s'agirait seulement de les accuser plus largement, de procéder plus souvent par masses et de négliger plus volontiers le détail. Ce que j'exige, on le voit, est plutôt un sacrifice qu'une tâche. Mais au point où ma-

dame de Mirbel est aujourd'hui parvenue, toutes les remarques, si puériles qu'elles soient en apparence, acquièrent un grand intérêt. En donnant au vêtement une moindre perfection, elle augmenterait fatalement la valeur de ses têtes : l'attention serait plus concentrée, et les yeux ne verraient dans les accessoires indiqués sobrement que le cadre obligé d'une figuré. Non pas au moins que je conseille de laisser l'étoffe en ébauche. Il y aurait dans cette méthode un charlatanisme trop visible, et auquel un talent élevé ne peut se résigner.

Mais l'étude assidue des grands maîtres révèle évidemment les avantages du sacrifice que je demande. Il y a deux ans, madame de Mirbel, dans le *Portrait des demoiselles de P...*, avait fait un fond de paysage. La critique, sans blâmer le paysage pris en lui-même, puisqu'il était d'une extrême simplicité, y vit cependant une occasion de distraction. La conscience de l'artiste s'est probablement rangée au même avis, puisque, cette année, ses têtes sont placées sur des fonds nus. Aujourd'hui je profite librement du droit qui m'est assuré par le perfectionnement progressif, et, à ce qu'il semble, indéfini du peintre auquel je m'adresse, pour signaler à sa persévérance une ressource nouvelle et facile. Je ne soupçonne pas ce qu'elle pourra gagner, dans l'exécution et l'expression des têtes. Elle possède un savoir si profond, une habileté si exquise et si docile à toutes ses intentions, qu'elle ne doit plus connaître, dans cette voie, d'obstacle insurmontable. Elle aurait tort de n'ajouter pas à cet élément de succès et de durée, le plus sérieux et le plus difficile de tous, un élément secondaire, qui ressemble presque à un enfantillage, mais qui, cependant, concourt, pour sa part, à l'unité de l'effet. La réflexion, qui depuis longtemps lui est familière, lui don-

nera, j'en suis sûr, des conseils impérieux, qu'elle suivra. Alors il faudra que la critique se taise et se contente d'approuver.

IV

Ainsi que nous l'avons dit précédemment, la rénovation du paysage attend ses destinées de MM. Paul Huet et Charles de Laberge. Ces deux artistes éminents ont posé la question, chacun à leur manière et très-diversement; Ils demeurent fidèles à leur première volonté, et chacune de leurs œuvres, en agrandissant la voie où ils sont entrés, et qu'ils ont eux-mêmes frayée, ne change rien à leur premier dessein. Nous devons des éloges à des hommes pleins de conscience, de courage et de naïveté, tels que M. Aligny, M. Godefroy Jadin, M. Rousseau, M. Cabat. Il faut approuver, dans le premier, l'imitation littérale des roches; dans le second, la profondeur et la fuite des terrains; dans le troisième, la vérité des tons et l'acceptation franche des lignes de la nature, la légèreté de ses feuilles; dans le quatrième, la simplicité toute flamande de ses compositions. Mais le plan que nous avons adopté, les limites raisonnables de nos réflexions, nous défendent de discuter individuellement ces mérites que nous proclamons volontiers. Nous laissons au public éclairé le soin d'appliquer les remarques générales que nous résumons dans la personne de MM. Paul Huet et Charles de Laberge.

Au premier aspect, la différence des effets révèle évidemment la différence des procédés et des intentions. M. Huet prétend avant tout et surtout à l'impression, à

l'émotion poétique; M. de Laberge paraît exclusivement préoccupé de la reproduction exacte et complète des moindres détails de la nature. S'il fallait retrouver les titres héraldiques de ces deux novateurs, si les hommes de fantaisie avaient besoin de généalogie, et ne pouvaient siéger parmi les contemporains illustres sans produire leurs lettres de noblesse, le premier choisirait pour parrain Claude Gelée, et le second Hobbema. Mais il importe peu de savoir de quels aïeux ils se recommandent. Pour nous, qui les jugeons sans prévention et sans prédilection, sans intérêt personnel et sans arrière-pensée, que sont-ils et que peuvent-ils être, sinon les fils de leurs œuvres?

Or, je ne veux pas le nier, le *Médecin de campagne*, de M. de Laberge, signalé dans l'accomplissement de sa volonté un progrès très-réel. Si les yeux parcourent la toile de gauche à droite, ou de haut en bas, ils trouveront partout à s'occuper, à s'étonner, à s'arrêter curieusement. C'est une patience merveilleuse, une habileté qui tient du prodige. Les murs, les tuiles, les arbres, les feuilles, les terrains, les barrières, la paille, les cailloux, tout est portrait. Il y a de quoi confondre ceux qui comprennent les jours dévorés par cette rude besogne. Mais où est le centre de la composition, l'unité poétique, l'unité lumineuse, l'unité linéaire? Vers quel point doivent se diriger les regards ou la pensée, à l'exclusion des autres parties du tableau? J'ai grand'peur que l'auteur lui-même ne puisse répondre à cette question. Son œuvre a été faite successivement, pièce à pièce, tandis qu'elle n'aurait dû être que le rayonnement, l'épanouissement d'une conception primitive et centrale. S'il veut éviter l'agate, la porcelaine, la miniature, la puérité, il faut qu'il se résigne à sacrifier une partie de son adresse et de sa patience. Qu'il fasse moins, et il fera mieux.

La *Vue de Rouen*, de M. Huet, se distingue par des qualités précieuses et surtout par l'étendue indéfinie de l'horizon. Il semble que la toile recule et s'agrandisse presque à chaque minute. C'est un grand art, j'en conviens ; mais la raison demande autre chose, surtout pour les premiers plans, et, dans la *Vue de Rouen*, les premiers plans ne sont pas assez soutenus, l'exécution est trop rudimentaire ; et puis, il faut se défendre d'un désir bien naturel, mais souvent condamnable, celui de semer à profusion les émeraudes, les rubis et les topazes ; il faut être plus sobre dans le choix des tons. La *Vue de Saint-Cloud* serait supérieure à la composition précédente, sans les figures, qui ne valent rien. J'aime la pâte, les lignes et le ton des arbres, de la plaine et du ciel ; seulement je regrette que l'auteur n'ait pas triché la réalité et supprimé les massifs taillés qui appauvrissent l'effet général. Son paysage composé est, à coup sûr, son meilleur ouvrage sous tous les rapports : il y a de la grandeur sans emphase, du calme sans sécheresse, de la poésie sans manière et sans obscurité. Les lignes sont harmonieuses, et la percée du fond, à droite, est bien inventée ; mais je regrette que la verdure du premier plan, à gauche, manque de solidité, absolument et relativement ; car les arbres qui couronnent les ruines, quoique plus éloignés, sont plus forts, et ne céderaient pas sous le doigt comme le gazon.

Il faut donc que M. Laberge fasse plusieurs pas en arrière, et que M. Huet s'attache plus sérieusement à la traduction de ses pensées.

Je voudrais pouvoir louer, sans restriction, M. Eugène Isabey, car son talent m'inspire une sérieuse sympathie : il y a deux ans, j'espérais qu'il renoncerait à l'improvisation, pour un travail plus lent et plus recueilli. Je faisais

des vœux pour qu'il comprît l'intervalle immense qui sépare Sgricci de Byron, Henri Herz de Hummel ; mais il s'est obstiné dans son indolence féconde, il a continué de croire que ses moindres coups de pinceau devaient être précieusement recueillis ; il s'est fié sans réserve aux adulations complaisantes de ses amis, et, sans perdre le charme incontestable de sa manière, il a produit des ouvrages que la critique doit réprover. La poésie est absente, comme il y a deux ans ; mais la couleur est fausse, pour vouloir être brillante ; la perspective est outrageusement violée ; les maisons chancellent, dansent et sont avinées ; les figures ne sont que des ébauches diaphanes et inintelligibles. C'est un grand malheur que je déplore ; voilà pourtant où mène la flatterie !

Je ne puis pas dire non plus que Decamps soit en progrès. Ses deux aquarelles sont inventées avec une grande richesse de physionomies individuelles ; mais il y manque une qualité de premier ordre, l'intérêt lumineux et pathétique : tous les tons sont de la même gamme, toutes les têtes ont la même importance. J'aime son *Singe paysagiste*. Son *Paysage turc* me semble inférieur à une composition du même genre, envoyée au Salon dernier, et qui représentait le derrière d'une maison. Quant à sa *Caravane*, je pense qu'il est utile de la blâmer. La couleur en est séduisante et magique ; mais le ciel est maçonné : les chevaux, les chameaux et les hommes n'ont pas de forme appréciable ; il n'y a que les murs qui soient admirables de tout point. Assuré comme il l'est de l'attention et de la bienveillance publique, avec une palette comparable à celle de Rubens et de Rembrandt, il est fâcheux que Decamps néglige un élément de succès et de durée, la vérité des lignes et des contours ; attendons-le au Salon prochain.

Les Pères de la Rédemption, de M. Granet, se placent à côté de ses meilleurs ouvrages. Ici, comme toujours, les figures, malgré leur nombre, n'ont pas le premier rôle ; elles sont subordonnées à l'effet des fonds, à la distribution de la lumière. Dans la pensée de l'artiste, elles sont bien conçues et bien exécutées. Ce qu'on peut y reprendre ne trouble en rien l'harmonie et la beauté de la composition. Comme toutes les choses complètes, cette toile échappe à la critique, il faut la nier ou l'admirer.

V

Les nouveaux plafonds, découverts cette année dans les salles du moyen âge et de la Renaissance, sont très-loin de justifier les espérances qu'on pouvait fonder sur cette magnifique occasion offerte à la peinture monumentale. Je ne dis rien des deux toiles de M. Fragonard, d'abord parce qu'elles ont paru aux Salons de 1819 et 1827, et surtout parce qu'elles sont d'une médiocrité indigne de blâme. *La Renaissance des Arts*, de M. Heim, conviendrait tout au plus au boudoir d'une femme : c'est une peinture admirablement fraîche et rose ; mais de contours, de modelé, de vérité, de pensée, il n'y a pas l'ombre ; ajoutons que la raison défend d'encadrer l'allégorie dans l'histoire, et prescrit impérieusement d'encadrer l'histoire dans l'allégorie. M. Heim a choisi le premier parti, et a violé une des premières lois de la poésie. Je l'abandonne aux admirateurs des puérités coquettes. *Le Poussin*, de M. Alaux, séduisant pour les yeux vulgaires, ne résiste pas à la réflexion ; le caractère de cette composition devait être la gravité ; la

figure principale, celle de l'artiste, devait dominer les deux autres, au moins par l'importance de l'expression. Le roi et le cardinal devaient jouer chacun leur rôle, mais sans émotion et presque sans volonté. De Thou, Cinq-Mars, le père Joseph, le marquis de Rivière, n'étaient là que pour dater la scène. Or, aucune de ces conditions n'a été remplie. La faiblesse malade et docile de Louis XIII, le regard de chat du premier ministre, la figure austère de l'auteur des *Sabines*, ne peuvent pas se deviner dans les trois acteurs du premier plan. La peinture de cette toile serait tolérable dans une salle de bal, ou dans une décoration d'opéra. Dans un monument comme le Louvre, c'est un contre-sens. Le *Louis XII*, de M. Drolling, révèle, je l'avoue, l'intention de bien faire, et surtout le sentiment sincère d'une tâche difficile. Mais la naïveté laborieuse des physionomies, la gaucherie archaïsée des attitudes empruntées aux missels enluminés, la simplicité toute patriarcale des lignes et des groupes, n'excusent pas l'absence complète d'intérêt. La scène est conçue de telle sorte qu'elle semble indéfinie, et n'a pas de limites présumables en dehors du cadre. La toile est couverte et n'est pas remplie; à proprement parler, il n'y a pas de composition. Je ne dirai rien de la couleur : on sait que M. Drolling n'est pas coloriste. Mais je dois lui reprocher la brièveté de ses personnages; car il pouvait consulter un géomètre et calculer la dimension réelle pour la dimension visible. A coup sûr le *Louis XII* vaut mieux que les plafonds de MM. Fragonard, Alaux et Heim; mais il n'est pas bon. Comment est-il arrivé que M. Schnetz, après avoir emprunté à l'Italie des compositions du premier ordre, telles que *l'Inondation* et la *Prière à la Madone*, ait consenti à péindre un sujet tel que *Charlemagne et Aeluin*, placé si

loin de ses inspirations et de ses études habituelles ? Je ne sais lequel je dois reprendre le plus sévèrement, ou de celui qui a proposé cet épisode à l'artiste, ou de l'artiste qui s'est trompé au point de l'accepter. Ce que je puis affirmer, c'est que cette double erreur n'a pas tourné au profit de l'art. Heureusement M. Schnetz est en mesure de prendre une revanche éclatante. Qu'il retourne à Rome, et qu'il nous revienne avec un nouveau poème ! Le *Puget*, d'Eugène Devéria, est assurément le meilleur plafond des nouvelles salles (il est bien entendu que je ne veux rien préjuger sur MM. Steuben et L. Cogniet, dont les toiles ne sont pas découvertes). Cette page est une suite naturelle et honorable de la *Naissance d'Henri IV*, et qui effacera, je l'espère, le souvenir de la *Jeanne d'Arc*, du même auteur. Ce n'est pas à lui que je dois reprocher d'avoir traité une scène qui n'a jamais existé dans l'histoire. Ce n'est pas sa faute si les courtisans qui ont fait hommage de Corneille à Louis XIII ont voulu continuer, dans le statuaire de Marseille, la même flatterie maladroite et menteuse. M. Eugène Devéria n'a pas mission pour feuilleter les biographies et apprendre que Puget n'est jamais venu à Versailles, qu'il a vu le roi une seule fois à Fontainebleau, plusieurs années après le voyage de son chef-d'œuvre, présenté à Louis le Grand par son fils ; il n'est pas chargé de lire la correspondance de Lebrun et les manuscrits du père Bougerel, pour entendre les réclamations infructueuses de l'artiste exposant humblement à S. M. que le groupe payé 15,000 fr. lui coûte réellement 14,500 fr. C'est à l'administration à s'enquérir de ces misères, de cette loyale générosité, de ces magnifiques encouragements. M. Eugène Devéria ne répond que de son œuvre. Je blâmerai sans répugnance le défaut de solidité dans

quelques figures, et la mignardise des deux dernières femmes placées à gauche, près du cadre. Mais, après ces critiques très-sérieuses, il reste encore beaucoup à louer dans cette composition. Le roi et l'artiste ont une pantomime très-vraie, surtout pour ceux qui ignorent la biographie de Puget et sa querelle avec le duc de Beaufort; il règne dans toute la toile une richesse et une coquetterie élevées. C'est bien ainsi que devait être la cour du grand roi. Je n'approuve pas tous les tons violets prodigués sur le cou et les épaules des grandes dames. Mais, tout en assurant que l'auteur pourra faire mieux, et s'est peut-être contenté trop facilement, je ne puis nier que son ouvrage ne soit le meilleur des salles nouvelles.

Si nous rentrons dans la galerie des trois écoles, en traversant le Salon carré, nous trouverons, chemin faisant, plus de morts que de vainqueurs, plus de réputations éphémères que de gloires durables. *La Marguerite*, de M. A. Scheffer, n'est qu'une métamorphose pénible d'un talent qui s'épuise à copier, successivement, tous les maîtres, sans jamais chercher l'originalité personnelle. J'avais quelque sympathie pour les têtes exécutées dans le goût de Rembrandt. Cette fois-ci, je ne puis approuver le calme tourmenté de l'école allemande. Copie pour copie, j'aime mieux la précédente. *Les Demoiselles Galley*, de M. C. Roqueplan, ne sont qu'une peinture agréable, mais rien de plus. *La Jeanne d'Arc*, de M. de Saint-Evre, est une composition ingénieuse, remarquable surtout par la finesse des têtes; mais toutes les figures sont transparentes. Le prologue du *Décameron* rappelle malheureusement le *Jardin d'Amour*, de Watteau. A quoi bon traduire le quatorzième siècle dans le style du dix-huitième?

Je ne veux pas juger MM. E. Delacroix et L. Boulanger

sur leur salon de cette année. Je pense, avec l'antiquité, que, parfois, *l'extrême justice n'est qu'une injustice extrême*. Je néglige volontairement les *Rêves d'Amour*, de M. Guichard, faute de pouvoir pénétrer le sens de ce poème mystérieux. *Les Contrebandiers*, de M. Jeanron, sont un progrès pour ceux qui se souviennent de ses *Petits Patriotes*. Le ciel est bien ; mais les terrains sont d'une pâte trop molle. Les figures du second plan ne sont pas assez nettement dessinées. *Les Funérailles du Titien*, de M. A. Hesse, sont un début heureux, mais ne méritent pas le succès qu'on veut leur faire. C'est un ressouvenir adroit de l'école vénitienne ; mais il n'y a pas de composition, surtout pas de vérité.

Je n'aime pas le *Foscari*, de M. Ziegler ; mais son *Giotto* est, sans contredit, la meilleure invention du Salon. La jambe droite s'incruste dans la jambe gauche. *Cimabué* ressemble trop à une peinture sur vélin ; mais l'attitude est pleine de grâce, de naïveté, d'attention, de recueillement, les épaules et les bras sont étudiés à merveille. Si l'auteur veut acquérir plus de hardiesse, je m'assure qu'il réussira dans les sujets simples et paisibles. Quant au drame, c'est encore une question.

VI

Nous ne voyons pas au Louvre tous les ouvrages de David et de Pradier que nous espérions y étudier. Un seul buste, celui de Boulay de la Meurthe, et le groupe de Cyparisse, au lieu des nombreux portraits que nous avons entrevus, l'absence de la statue de Jean-Jacques, voilà bien des sujets de regrets ; et cependant nous en avons assez pour

comparer et analyser les mérites et l'avenir de ces deux maîtres. Sans doute, il eût mieux valu avoir sous les yeux Béranger, Laréveillère-Lepaux, Sieyès, Cuvier, Paganini ; et, à côté d'une figure païenne, le philosophe genevois et le maréchal Gouvion ; mais nous ne pouvons blâmer l'administration qui, par respect pour l'équité, a refusé d'admettre ces ouvrages.

Le portrait de Boulay de la Meurthe est un des meilleurs de David ; égal, selon nous, à ceux de Bentham et de Châteaubriand. On y aperçoit bien ce qui se trouve rarement dans les marbres modernes : la différence des saillies musculaires et des saillies osseuses. Les plans du visage et du front sont nombreux, fouillés et vivants. C'est aussi bien que les bustes antiques, quoique plus complexe ; aussi harmonieux, quoique plus savant. Nous devons regretter, devant un pareil ouvrage, que Bonaparte et Byron n'aient pas posé pour David. Au Salon prochain, nous aurons de lui des portraits, deux statues, et trois peut-être, si la figure de Philopœmen, destinée aux Tuileries, est achevée.

Le *Cyparisse*, comme je l'ai dit, se distingue par une grâce exquise, par la finesse et la pureté des lignes, par le choix et la jeunesse des plans, par la vérité des inflexions, la naïveté de l'attitude. La seule chose que j'y blâmerai, c'est l'insignifiance de la tête. L'auteur m'objectera, je le sais, des exemples pareils dans la statuaire romaine, mais ces exemples n'appartiennent pas aux meilleurs temps ; l'art grec du temps de Périclès, les masques admirables de Jupiter, de la Vénus, de l'Ajax, de l'amant d'Aspasie lui-même, témoignent assez du respect de l'antiquité pour la beauté intellectuelle. A mon sens, il n'y avait aucun inconvénient à doter Cyparisse d'un visage moins pauvre et moins simple. Le torse et les membres

sont charnus et palpitants, la tête ne pense pas ; pourquoi ?

Le groupe de *Cain*, par Étex, excite une attention générale ; c'est, en effet, un ouvrage important. Si l'on considère d'ailleurs que c'est le début de l'auteur, on doit espérer pour lui un avenir glorieux ; seulement je redoute les éloges et les flatteries, qui ne lui manqueront pas. On demande du marbre et du bronze pour traduire ses pensées ; personne plus que moi ne souhaite pour sa fantaisie des interprètes nombreux, dociles et durables, mais je crois qu'on se hâte trop de couronner, de chanter hosannah et de brûler l'encens. Je voudrais voir M. Étex à l'œuvre sur un bloc de Carrare ; mais je lui conseillerais bien des modifications. La seule figure qui satisfasse dans ce groupe, c'est la femme de Caïn : encore l'exécution n'est-elle pas complète. Le Caïn est laid et ignoble, sans être horrible ni repentant. Son fils, placé à sa droite, pourrait se détacher sans laisser aucun regret, sa pose n'est pas heureuse ; son bras se place péniblement sous l'aisselle de Caïn, sa jambe s'infléchit comme si les os étaient ramollis. Je ne crois pas que la sculpture permette ces mesquines pauvretés, quand bien même la nature les donnerait. La main droite de Caïn, qui semble vouloir indiquer l'idée d'abattement, mérite le même reproche. En résumé, ce groupe, dont la face antérieure et postérieure satisfait aux conditions de la sculpture, pêche évidemment par un défaut d'harmonie dans les faces latérales. Avant l'exécution définitive, il faudrait aviser à corriger ces défauts.

Le lion de Barye est une belle et grande chose. Si c'est le bronze qui doit en assurer la durée, le résultat n'est pas douteux. Si c'est le marbre, il faudra faire des sacrifices, trouver des masses qui n'y sont pas, effacer les détails trop nombreux, et, tout en conservant la vérité des

lignes et de l'attitude, exagérer certaines parties de la réalité pour arriver à une beauté plus simple et plus claire. Il faudrait aux Tuileries deux figures au moins comme le lion de Barye.

La figure napolitaine, de M. Rude, est au nombre des meilleurs ouvrages de cette année. Le marbre que nous voyons est très-supérieur au modèle exposé il y a deux ans. Toutes les parties sont traitées avec soin, avec amour. Peut-être l'ensemble est-il un peu froid. Mais, dans le style paisible et simple, c'est un morceau remarquable.

Le danseur de M. Duret, dont le visage ne manque ni de gaieté ni d'animation, vaut mieux que le pêcheur de M. Rude, à cause de la rondeur générale des formes ; le mouvement demanderait des contractions musculaires qui sont absentes.

Il est fâcheux que le buste de la reine, de M. Moine, ne soit pas terminé. Cette circonstance, ignorée du public, et même de plusieurs critiques de profession, a donné lieu à des jugements précipités. On a déclaré impossibles des qualités qui n'attendent que le ciseau pour se révéler. Le modèle en plâtre que j'ai vu est beaucoup plus charnu et plus fin que le marbre du Louvre.

Dans *le duc de Nemours*, de Chaponnière, je n'aime pas les cheveux qui s'attachent aux tempes ; le reste me semble irréprochable.

L'Ulysse, de M. Barre, possède plusieurs éléments de réalité ; mais les formes et les lignes ne sont pas assez choisies. C'est un point de départ, un acheminement ; mais l'auteur aurait tort de croire qu'il est arrivé.

Un portrait de M. Simart offre plusieurs parties modelées habilement, mais étudiées successivement, à ce qu'il semble, en elles-mêmes et pour elles-mêmes, sans inten-

tion préconçue, sans volonté; de telle sorte que ces vérités de détail se combattent et se nuisent, et ne composent pas une vérité une et claire. Mais il y a de bonnes lignes, avec peu de chose la tête serait bonne.

Je suis forcé de protester de toutes mes forces contre les encouragements prodigués à MM. Préault et Duseigneur. Le premier prend pour de la sculpture la laideur grimaçante variée à l'infini; et ne se donne pas même la peine d'amener à bien les caricatures qu'il conçoit. Il s'en tient à l'ébauche, et ses amis prennent pour du génie la paresse et la gaucherie de ses doigts. Je n'ai rien à en dire, sinon que l'art et la critique n'ont rien à voir dans ce libertinage puéril. L'*Esmeralda* de M. Duseigneur nous ramène aux figures sculptées en chêne et en pierre, du troisième siècle, et aux plus imparfaites. Mais ce qui se tolère et s'accepte dans les ornements d'une ogive ou d'un chapiteau n'est pas bon à montrer dans un musée; une taille de guêpe, des pieds microscopiques, et la tête d'un monstre, contrastant avec cette idéalité impossible, ne font pas un groupe. Je concevrais le sujet en bas-relief, mais le pilori entre les deux acteurs s'oppose à l'exécution en ronde bosse, Si M. Duseigneur veut justifier sa mission de novateur, il faut qu'il change de route; son *Roland* était fort supérieur à son groupe de cette année.

VII

Or, je dois l'avouer, il n'est pas en mon pouvoir de résoudre aujourd'hui, au moins d'une façon décisive, les questions que j'ai posées à l'ouverture du Salon. Mes

études récentes n'ont pas démenti mes premières prévisions. Je crois encore à l'imminence d'une réaction spiritualiste dans l'art, - mais je n'ai pas à ma disposition les éléments nécessaires pour populariser mes convictions. Plusieurs ouvrages importants que j'attendais, et qui m'auraient apporté l'autorité de leur exemple, n'ont pu pénétrer dans les salles du Louvre. Léopold Robert et Paul Delaroche n'ont rien envoyé. Et, sans nul doute, un *Épisode de la vie vénitienne*, par l'auteur des *Moissonneurs*; *la Mort de Jane Gray*, par l'auteur de *Cromwell*, auraient pesé dans la balance.

Les plafonds des nouvelles salles, par le choix des sujets et des artistes appelés à les traiter, ne peuvent prétendre à la valeur historique qu'on voudrait leur attribuer.

Le paysage a commencé une rénovation éclatante, qui s'achèvera dans un avenir très-prochain. Les études consciencieuses, qui se multiplient, s'en tiennent, trop souvent, à la réalité et prennent la copie d'un morceau pour l'invention d'un ouvrage. Mais il sortira de ce travail un art nouveau et durable. Toutefois, il faut reconnaître que la peinture, soit qu'elle traite la figure humaine, soit qu'elle se propose la reproduction de la nature extérieure, semble trop souvent tâtonner, et comme incertaine des lois auxquelles elle doit obéir. Mais il naîtra des rois qui sauront la gouverner; attendons seulement.

Quant à la statuaire, elle a déjà trouvé ses chefs et son organisation. David, Pradier et Barye ont chacun leur volonté, leur puissance reconnue. Et, parmi les portraitistes, Moine et Chaponnière peuvent compter sur des succès sérieux.

SALON DE 1834.

Le Salon de cette année est plus important que celui de l'année dernière ; excepté Léopold Robert, qui a manqué à l'appel, et qui n'a pas encore complété son épopée italienne dont le dernier chant, *les Moissonneurs*, était si magnifique et si riche, toutes les diversités, originales ou renouvelées, de la pensée française sont maintenant en présence au Louvre. L'ouvrage de Robert que nous attendions devait être *une Scène vénitienne* ; l'ouvrage n'est-il pas achevé, ou bien, comme on le dit, l'auteur, au moment de l'envoyer, a-t-il regretté les imperfections de sa toile, et veut-il revenir sur son premier travail, pour le rendre plus complet et plus pur ? Quelle que soit l'explication de cette absence remarquable, nous concevons très-bien les lenteurs ou les scrupules de M. Léopold Robert ; après *les Moissonneurs*, il faut aller au delà, mais ne pas redescendre.

M. Ingres, si longtemps attendu, a paru cette fois. M. Delaroche, que nous n'avions pas revu depuis son *Cromwell*, nous a donné sa *Jane Gray*. M. Eugène Delacroix nous montre enfin un fragment de son voyage en Afrique. Un accident malheureux nous a privés du pay-

sage que M. Charles de Laberge destinait au Salon de cette année ; mais dès l'année dernière, dans son second ouvrage, il avait précisé assez nettement sa manière pour marquer la place qui lui appartient dans les rangs de ses émules.

Il n'y a pas de début. Plusieurs talents élevés ont révélé une face nouvelle de leur puissance, mais nous n'avons à enregistrer le baptême glorieux d'aucun nom ignoré jusqu'ici ; nous avons à prononcer plusieurs déchéances, mais il n'y a pas lieu de proclamer de nouveaux rois.

Le tableau de M. Ingres paraît à plusieurs esprits sérieux le sujet d'inépuisables controverses ; mais personne, que je sache, n'entrevoit dans cette œuvre, si diversement jugée, l'avenir prochain de la peinture française. Quel que soit le succès, populaire ou non, du *Martyre de Symphorien*, l'événement n'importe guère qu'à la gloire personnelle du peintre, et ne promet pas d'engager les sympathies publiques. La controverse est-elle aussi obscure qu'on le prétend ? Je ne le pense pas. La question soulevée par M. Ingres se pose aujourd'hui dans les mêmes termes que l'année dernière, et l'année dernière elle était la même qu'en 1827. Si le *Martyre de Symphorien* diffère en plusieurs points de l'*Apothéose d'Homère*, au moins faut-il reconnaître que la volonté générale qui a présidé à ces deux ouvrages ne s'est pas démentie, à sept ans de distance. La diversité des deux sujets n'explique pas seule les variations apparentes de la manière de l'auteur. Ce qui s'est passé dans la peinture, depuis sept ans, a dû nécessairement éveiller, dans la pensée de M. Ingres, de nouvelles ambitions et une soif plus ardente de la popularité qui jusqu'ici lui a manqué. Sans renoncer au projet qu'il poursuit depuis vingt ans, à son projet de rénovation raphaë-

lesque, il a été naturellement amené à rechercher, sans sortir du cercle habituel de ses études, les qualités, jusqu'ici peu développées dans sa manière, qui pouvaient surprendre et dominer l'attention ; c'est ainsi que je m'explique l'accent singulier qu'il a donné à son dessin.

La couleur générale du tableau est terne, mate et peu séduisante ; aussi les portions bleues et rouges qui s'y trouvent sont-elles, au premier aspect, criardes et dures. Non-seulement nous pensons qu'il y a, parmi les maîtres espagnols et flamands, plus d'un coloriste supérieur à Raphaël, et c'est pourquoi nous ne conseillerons à personne d'étudier Raphaël avec le dessein de reproduire sa couleur, mais encore nous croyons que M. Ingres est loin cette fois d'avoir atteint l'harmonie générale, qui ne manque jamais au peintre des *Loges*.

Ce qu'il faut étudier dans ce maître célèbre, ce qui doit faire l'éternelle admiration de la postérité la plus reculée, ce qui doit exciter sans relâche l'émulation et la verve des jeunes artistes, c'est la beauté linéaire, c'est la divinité des contours. Or, ces mérites élevés se retrouvent-ils dans le *Martyre de Symphorien* ? Si l'on accepte l'acteur principal et un enfant placé à gauche, mais qui rappelle trop distinctement plusieurs figures du maître, n'y a-t-il pas, dans le dessin de la plupart des personnages, une exagération, une vigueur emphatique, qui tiennent quelque peu de Michel-Ange et du Dominiquin ? Le lecteur, vu de dos, est d'une musculature beaucoup trop détaillée ; les jambes, eu particulier, sont d'une anatomie tellement officielle, que la statuaire oserait à peine se hasarder dans de pareilles révélations. Pour le lecteur placé à droite, son énergie musculaire semble défier les hardiesses les plus singulières de Rubens ; mais ce qui est acceptable avec une

couleur éclatante et vraie étonne, sans charmer, dans la gamme alternativement grise ou jaune que M. Ingres a choisie. La forme abstraite, la forme sans la couleur a besoin d'être harmonieuse et pure; or, le licteur placé à droite ne satisfait pas à ces conditions.

Est-ce à dire pourtant qu'il n'y a pas dans cette composition plusieurs figures d'un mérite remarquable? Non, sans doute. Le martyr lui-même est un morceau très-élevé. Il y a dans le visage du saint un divin enthousiasme; il y a plus que la résignation et le courage; il y a le sentiment du bonheur qui approche, la conscience du ciel qui s'ouvre. La draperie est sagement disposée; le mouvement des bras serait peut-être plus beau, s'il avait moins d'ampleur. La tête d'Héraclius est d'un beau caractère; son bras est d'une saillie surprenante. La femme placée à gauche, qui serre son enfant dans ses bras, ne me semble pas assez simple. Un enfant placé à droite, qui ramasse des pierres pour lapider le chrétien rebelle, est d'un mouvement heureux. La foule qui encombre la place est pressée sans être tumultueuse; cette circonstance se concilie très-bien avec l'étonnement du spectacle. Quant à la mère qui, du haut des remparts, encourage son fils à souffrir pour la foi nouvelle, elle me semble mériter deux reproches assez graves. En premier lieu, son geste manque de calme et de sérénité. L'exaltation religieuse ne suffit pas à expliquer la vigueur toute virile de son attitude; et puis, placée comme elle l'est, les regards de son fils ne peuvent plus l'atteindre.

Il y a donc, dans le *Martyre de Symphorien*, un mélange inégal de qualités et de défauts que l'analyse peut découvrir et proclamer, comme dans toutes les œuvres humaines. A ne prendre que les morceaux individuels, les qua-

lités dominant les défauts ; mais ces qualités ne sont pas celles que l'auteur a cherchées : l'idéale pureté des lignes et des contours est le plus souvent absente ; et, quand bien même il aurait atteint le but qu'il se propose, quand il aurait renouvelé Raphaël, moins sa rapide fécondité, y a-t-il dans le passé un homme, si grand qu'il soit, qui doive servir de type et de moule au présent ? Faut-il recommencer Raphaël plutôt que Paul Véronèse ? Les maîtres de Rome et de Venise ne sont-ils pas venus en leur temps, et, s'ils revenaient parmi nous, n'auraient-ils pas autre chose à faire que ce qu'ils ont fait ?

La *Jane Gray* de M. Paul Delaroche, sans être, comme on le prétend, un progrès réel dans sa manière, résume littéralement toutes les qualités incontestables et tous les défauts, non moins évidents, qu'il a révélés jusqu'ici. La peinture des morceaux est moins lourde que dans le *Président Duranti* ; la pantomime est plus intelligente que dans le *Cromwell* ; la couleur est moins violette que dans les *Enfants d'Édouard* ; les membres de la figure principale sont mieux attachés que dans l'*Elisabeth* ; rien, dans la *Jane Gray*, n'est aussi précieux ni aussi gauche que dans le *Mazarin* et le *Richelieu*. Est-ce à dire pourtant que la *Jane Gray* signale dans la vie du peintre un éclatant progrès ? A la vérité, plusieurs parties mécaniques de l'exécution se sont améliorées : on ne peut méconnaître sans injustice dans ce dernier ouvrage une plus grande pratique du pinceau ; mais, sous le triple rapport de la composition poétique, de la traduction pittoresque et de l'originalité absolue des figures et des lignes, je ne crois pas que M. Delaroche soit en bénéfice cette année.

Le public s'extasie volontiers sur l'attitude de *Jane Gray* ; il admire le tâtonnement des mains, la blancheur malade

des épaules ; il n'y a pas jusqu'au genou gauche, qui porte seul sur le coussin, qui n'obtienne l'approbation des curieux. Je constate avec soin cette singularité de l'opinion populaire, parce qu'elle se rapporte à des singularités semblables du goût public en matière de musique et de poésie. Il est visible que le peintre a voulu nous intéresser à la victime de Marie Tudor, en exagérant à dessein la pâleur et le chancellement. C'est pour cela, sans doute, qu'il n'a posé qu'un genou sur deux, et qu'il a effacé le modelé des bras, au point de faire disparaître presque entièrement les contours ; il a pris le même parti pour le cou, la poitrine et les épaules. A-t-il eu raison ? La *Jane Gray* que nous connaissons par l'histoire, celle qui lisait Platon dans le texte tandis que la cour était à la chasse, qui fut, on le sait, une des plus savantes et pieuses personnes de son siècle, est-elle morte ainsi, en trébuchant à sa dernière heure comme une femme ordinaire ? Sa résignation et son courage, au moment du supplice, ne sont-ils pas proverbialement connus ? Dans le tableau de M. Paul Delaroche, le mouvement des mains et la position de la tête, non-seulement n'expriment pas le courage que j'y voudrais voir, mais ne trahissent pas même la frayeur que le peintre a voulu attribuer au principal personnage. Après avoir longtemps cherché ce que pouvaient signifier l'attitude et le geste de Jane, force m'a été de conclure pour le somnambulisme. Si la frayeur était rendue, ce serait une méprise, mais du moins, une méprise menée à bonne fin ; M. Delaroche s'est trompé dans la conception, et il n'a pas réussi à rendre ce qu'il avait conçu. Je ne m'explique pas bien clairement le mouvement de la cuisse droite. Si le défaut d'équilibre doit servir à exprimer la frayeur, comme le prétendent quelques esprits complaisants, le moyen choisi par le

peintre est au moins singulier ; en outre, il donne une ligne malheureuse.

On sait que le bourreau de Jane s'est agenouillé pour obtenir le pardon de sa royale victime ; on sait qu'il lui a demandé grâce avant de lui trancher la tête. Est-ce donc là un fait tellement indifférent qu'il n'importe pas au peintre et au poète ? Quand l'histoire, en racontant la mort d'une reine, met un pareil prologue à une pareille tragédie, l'art doit-il être plus mesquin que l'histoire ? N'y aurait-il pas eu quelque chose de saisissant et de grave dans ce bourreau agenouillé, tenant sa hache d'une main, et demandant aux lèvres qui, tout à l'heure, seront glacées, un pardon dont la loi le dispense ? Ceci, qu'on y prenne garde, n'est pas de la poésie littéraire ; c'est une circonstance dramatique qui ne répugne, en aucune façon, à l'expression pittoresque. Placé comme il l'est dans le tableau de M. Delaroche, le bourreau de Jane n'a rien d'original ni de caractéristique ; sans l'inscription gravée sur le cadre, nous pourrions très-bien ignorer quelle tête va tomber. *Sir Bruge*, qui soutient Jane, est placé de telle sorte qu'il se compose uniquement d'une tête, d'une main, d'un pied et d'un manteau. Il est impossible de deviner dans les lignes du vêtement la présence du torse et des membres ; or, je ne sache pas une attitude qui permette au peintre de ne pas montrer l'homme sous le costume. La besogne, telle que M. Paul Delaroche l'a conçue pour *sir Bruge*, est singulièrement simplifiée, mais je la crois très-insuffisante. La femme placée à gauche, près du cadre, et qu'on dit évanouie, me semble, à moi, dormir nonchalamment ; en outre, la partie supérieure du corps témoigne seule de sa présence ; quant aux cuisses et aux jambes, il n'est pas permis de les deviner sous la draperie, car l'étoffe se chif-

bonne sur elle-même, mais ne s'applique sur rien. Je ferai le même reproche au satin de la robe de Jane. A partir du genou droit, la robe semble vide. L'âge de la figure, dix-sept ans, ne justifie pas, au moins pittoresquement, la ligne des hanches. Il est permis de supposer, à l'époque de la puberté, un développement plus prononcé dans les formes.

Je ne crois pas devoir insister sur une remarque puérile et que tout le monde a faite : le billot est placé de telle sorte que Jane, en s'inclinant, y poserait tout au plus la partie inférieure de sa poitrine, mais la tête viendrait sur le cadre. S'il n'y avait à reprendre que cette misère, je n'en parlerais pas, non plus que de la paille toute neuve, dont les brins rares et luisants épongeraient fort mal le sang qui va couler. Je n'ai rien à dire d'une figure vue de dos, et qui semble prier. Quant au fond du tableau, j'ai peine à le comprendre. Le peintre a-t-il choisi ce ton gris et uniforme pour découper plus facilement la silhouette de ses figures? Peut-être bien. Mais rien ne nous dit que les acteurs sont placés dans une chambre basse de la Tour de Londres.

Je dois à la vérité de déclarer que les mains du bourreau et celles de la femme, endormie ou évanouie, sont étudiées avec finesse, avec conscience.

Cette composition, qui ne me semble pas bonne, a-t-elle au moins le mérite de l'originalité? Ou je me trompe fort, ou il faut se décider pour la négative. Il y a dans les illustrations de *David Hume* un dessin d'Opie, gravé par Skelton, et publié en 1795 par *Bowyer*, Pall Mall, qui représente la mort de Marie Stuart. Voici la disposition des figures, en commençant par la droite. Un bourreau debout, tenant de sa main gauche le manche de sa hache, essayant le tranchant de l'autre main; Marie Stuart à genoux, d'aplomb, droite, grave, résignée, partant pour le ciel; derrière elle,

le valet du bourreau qui lui bande les yeux ; plus loin, une femme vue de dos, et qui semble prier ; et enfin à gauche, au bord du cadre, une femme qui joint les mains et fléchit la tête en signe de désespoir. Je le demande, n'y a-t-il pas entre l'œuvre d'Opie et celle de M. Paul Delaroche une frappante analogie ? Je répugnerais à supposer l'imitation à trente-neuf ans de distance, si le peintre français n'avait déjà contre lui des précédents défavorables. Sa mort d'Élisabeth, qui, en 1827, obtint un succès si brillant, n'était que la reproduction littérale d'un dessin de R. Smirke, gravé à Londres par Neagle, et publié par le même Bowyr. M. Paul Delaroche n'avait pris que la peine de retourner les figures, comme on le fait d'ordinaire lorsqu'on grave un tableau. Je n'ai pas la prétention de généraliser sur deux exemples : je laisse donc aux érudits le soin de découvrir les origines calcographiques des autres compositions du maître, si ces origines existent quelque part ; je m'en tiens à ce que je sais, et ne prendrai pas le souci de compléter mes renseignements.

Pourtant, malgré toutes ces remarques, la *Jane Gray* de M. Paul Delaroche menace d'avoir cette année le plus beau succès du Salon. Ses figures toutes neuves plaisent aux yeux du plus grand nombre. La coquetterie patiente des accessoires, le chatolement des couleurs qui, sans être franches et pures, ont au moins pour elles la recherche et la profusion, obtiennent une approbation dont le sens et la cause ne sont pas difficiles à démêler. Quant à la poésie absente, le public ne s'en soucie guère ; il s'inquiète fort peu que la *Jane Gray* de M. Paul Delaroche soit plutôt théâtrale que dramatique. La foule qui se presse dans les galeries de France ne juge guère par elle-même ; elle s'en rapporte volontiers à quelques parleurs habiles. Or, ceux-ci

saisissent avec empressement l'occasion d'interpréter les physionomies indécises et les gestes incertains d'une toile qu'ils ont sous les yeux ; ils traitent les peintures incomplètes comme les chanteurs italiens la musique de second ordre, avec une prédilection marquée. Leur mérite et leur faconde éclatent d'autant plus que le champ de l'interprétation est plus large et plus indéfini. Une composition écrite et d'un style arrêté ne va pas à leur éloquence ; ils préfèrent M. Paul Delaroche à Paul Rubens, comme les virtuoses de Milan préfèrent Donizetti à Mozart. Aussi voyez combien de nuances, inaperçues au premier aspect, ils ont devinées dans la figure de *Jane Gray* ; on ferait un volume de tous les sentiments qu'ils ont découverts dans la physionomie de l'héroïne. Si vous interrogez le petit nombre de personnes hardies qui osent encore mettre de la bonne foi dans leurs émotions, et qui ne prennent pas leur tristesse et leur attendrissement de seconde main, elles vous répondront, je m'assure, que la *Jane Gray* de M. Paul Delaroche les touche médiocrement. Elles ne contesteront pas ce qui est avéré, l'habileté laborieuse de certaines parties de l'exécution ; elles rendront justice à l'ingénieuse disposition de certains détails, mais elles ne pourront se refuser à proclamer l'absence de l'intérêt dramatique.

La *Mort du Poussin*, par M. Granet, me semble supérieure à son *Rachat de captifs*, supérieure à sa *Justice de paix*, qui était fort belle ; en un mot, son tableau de cette année est, je crois, son plus bel ouvrage. La manière de M. Granet est à coup sûr celle d'un maître consommé, mais ne relève d'aucun précédent historique. Ses compositions se distinguent par une admirable harmonie ; mais, quoiqu'il distribue la lumière avec une adresse inimitable, il n'est pas coloriste à la façon de Rembrandt. Il sait rendre

à merveille les moindres accessoires, et pourtant il ne rappelle jamais la finesse délicate de Terburg ou de Metz. Non, rien, dans M. Granet, ne sent les traditions de l'école flamande ; il n'appartient qu'à lui-même, et ne peut être jugé par comparaison. Un des caractères particuliers de son talent, c'est de composer avec ses fonds et ses figures un tout homogène, un, inaliénable, indivisible, dont aucune partie ne pourrait être impunément distraite. Il anime si bien les murs où se dessine le profil de ses acteurs, et en même temps il choisit si délibérément la place de ces derniers, que l'homme et la pierre, dans ses tableaux, semblent vivre d'une vie commune. Ses têtes, individuellement étudiées, ne soutiendraient pas le parallèle avec un Teniers, mais, à la place où elles sont, elles sont ce qu'elles doivent être. Elles ont la valeur qu'il a voulu leur donner, et n'inspirent aucun regret, malgré l'insuffisance et la gaucherie apparente de l'exécution. Ce doit être un curieux spectacle que l'épanouissement intellectuel, l'irradiation intérieure d'une composition de M. Granet. Si nous pouvions assister à ce spectacle, qu'il ne peut donner qu'à lui-même, nous verrions comme il procède de la lumière à la masse, de la masse aux lignes, et des lignes à la forme ; comment, par une sorte de *panthéisme pittoresque*, il relie si solidement l'homme, l'air qu'il respire, le sol qu'il foule, l'ombre qu'il projette en marchant, que toutes choses, en passant par son pinceau, paraissent n'avoir qu'une même âme. Quand je donne le nom de *panthéisme pittoresque* à cette singularité de sa pensée, c'est faute de trouver une expression plus nette et plus compréhensible pour traduire l'impression que j'ai reçue. Si je ne répugnais pas à créer inutilement des mots nouveaux, je substituerais volontiers au terme de panthéisme

celui de *sympsychie*. Ce dernier terme, en effet, révèle très-exactement l'indissoluble parenté qui unit entre elles toutes les parties vivantes ou mortes d'un tableau de M. Granet.

Venons au Poussin. L'ordonnance de cette toile est grave et simple. La chambre où git le mourant est grande, mais modeste. La lumière, qui arrive sur son visage, colore d'un reflet mélancolique le lit et les assistants. Le peintre des *Sabines* et du *Déluge*, au moment de recevoir les secours du cardinal Massimo, se recueille pieusement, comme pour rendre son âme plus digne du Dieu qui la rappelle à lui. M. Granet n'avait qu'un sentiment à peindre, la douleur de l'amitié en face de la mort, et pourtant il a su varier sur les figures l'expression de ce sentiment unique. Chaque tête représente une individualité nouvelle, dans cette communion de larmes et de regrets. Depuis la résignation austère du vieillard, qui voit dans ce spectacle imposant un avertissement de son heure prochaine, jusqu'à l'enfant qui s'étonne et comprend à peine les larmes qu'il répand, depuis la rage concentrée de l'élève qui perd un maître chéri, jusqu'à la femme qui voit partir plus qu'un maître et presque autant qu'un Dieu, quelle magnifique diversité d'attitudes et d'accents !

Ce que j'admire surtout dans la nouvelle toile de M. Granet, c'est la puissance unie à la sobriété, c'est la prodigieuse harmonie des couleurs, si heureusement alliée à la parcimonie des tons. Il n'y a pas un coin du tableau qui tire l'œil. Je reconnais sans discussion que le cardinal Massimo a la tête trop petite ou la taille trop élevée ; mais le cardinal est si bien à sa place, qu'à peine s'aperçoit-on de cette incorrection, si réelle qu'elle soit.

La *Mort du Poussin* est le plus beau poème de M. Granet, qui en a fait tant de magnifiques. Quand on remonte

par la pensée aux premiers travaux de ce maître éminent, ou se demande avec étonnement où sont les enseignements qu'il a reçus, où sont les leçons qu'il a données ; les deux questions restent sans réponse. Granet n'a pas agi sur son temps, mais on ne peut pas dire non plus que son temps ait agi sur lui. Il s'isole dans son originalité, mais son génie n'est fécondant que pour lui-même, et ne dore pas les épis qui mûrissent autour de lui.

La *Bataille de Nancy* de M. Eugène Delacroix n'a pas réalisé toutes nos espérances. Malgré quelques belles parties qui révèlent çà et là la touche d'un artiste éminent, je ne puis approuver cette composition. L'ensemble du tableau n'a rien de clair ni de saisissant ; les lignes perspectives de la plaine, qui voudraient exprimer la désolation et l'immensité, sont mal arrêtées, difficiles à comprendre, et fatiguent l'œil sans émouvoir la pensée. Les groupes de cavaliers suisses et bourguignons sont plutôt disséminés que désordonnés, si bien que le duc de Bourgogne, placé à gauche sur le premier plan, qui devrait être l'épisode important de la bataille, semble un hasard de plus, ajouté à tous les hasards confus qui couvrent la toile sans la remplir. La distribution des masses de couleur est généralement heureuse, mais la ligne des figures se brise capricieusement, sans réussir à donner au tableau cette variété harmonieuse et une, sans laquelle il ne peut y avoir d'impression pittoresque vraiment grande.

Après ces critiques très-sérieuses, je dois reconnaître, dans la *Bataille de Nancy*, plusieurs morceaux d'un mérite remarquable. Il a dans les masses de droite plusieurs figures d'une vigueur et d'une hardiesse très-louables. L'attitude furieuse et désespérée de Charles de Bourgogne est très-bien inventée et très-énergiquement rendue.

Mais le défaut capital de cette toile, c'est que les terrains, la neige, le ciel et les figures sont fatigués à l'excès, sans être amenés à une exécution définitive et satisfaisante. Évidemment ce tableau a été trop souvent quitté, repris, oublié de nouveau, et repris enfin quand l'auteur n'avait plus goût à sa besogne. Non-seulement l'œil et la pensée du spectateur regrettent l'unité linéaire et poétique, mais encore, après un examen attentif, on vient à regretter jusqu'à l'unité du ton, jusqu'à l'unité de pâte. Il est visible que dans le cours de cette œuvre, commencée il y a cinq ans, la manière du peintre a changé plusieurs fois, et que ces fréquentes contradictions n'ont pu se réconcilier dans un dernier travail.

L'Intérieur d'un couvent à Madrid, en ce qui concerne l'architecture, est d'une gamme bien choisie. Le ton des pierres et le détail des croisées sont d'une grande finesse. Les figures sont bien disposées, mais ne sont pas d'une exécution aussi avancée que l'église elle-même, ce qui est fâcheux ; en outre, elles sont placées trop bas sur la toile et disparaissent, presque entièrement, dans l'immense vaisseau de l'église. Je ne crois pas m'abuser en expliquant la différence des deux peintures dans une même toile, comme j'expliquais tout à l'heure le défaut d'unité dans la *Bataille de Nancy* ; très-probablement les figures ont été ajoutées longtemps après l'achèvement de l'architecture, et c'est pourquoi elles ressemblent à un placage inutile.

Une Rue de Méquinez se distingue par une lumière éblouissante et diaphane, les figures sont naturellement et simplement posées. C'est une bonne étude ; avec très-peu de chose, ce serait un bon tableau.

Le portrait de Rabelais ne doit pas compter parmi les meilleurs ouvrages de M. Delacroix : le ton général en

riche et nourri ; mais le dessin manque de précision et de pureté, il y a très-loin du *Rabelais* au *Justinien*.

J'avais besoin de parler de tous ces ouvrages, avec une sévérité désintéressée, pour arriver avec un plaisir plus entier, avec une sécurité plus complète, à louer, selon ma conscience, *les Femmes d'Alger*. Ce morceau capital, qui n'intéresse que par la peinture, et n'a rien à faire avec la niaiserie littéraire des badauds ou la sentimentalité des femmes frivoles, marque dans la vie intellectuelle de M. Delacroix un moment grave. Voici dix ans bientôt qu'il cherche, d'année en année, le rajeunissement et la régénération de la peinture telle qu'il la conçoit. *Dante, le Massacre de Scio, Sardanapale, la Liberté*, ont signalé, avec des chances bien diverses de gloire et de succès, les tentatives laborieuses de sa pensée. Si j'en excepte le premier et le dernier des ouvrages que je viens de nommer, pas un ne me semble avoir réalisé aussi docilement que *les Femmes d'Alger* les desseins et la volonté de M. Delacroix.

Les figures et le fond de ce tableau sont d'une richesse et d'une harmonie prodigieuses. La couleur est partout éclatante et pure, mais nulle part crue et heurtée. Les attitudes sont pleines de mollesse et de nonchalance ; les têtes sont fines et délicates. J'admire surtout celle de la femme placée à gauche dans une pénombre mystérieuse ; les vêtements sont bien ajustés. Je sais bon gré à l'auteur de nous avoir épargné les ongles noirs des femmes du pays : c'est un trait d'exactitude dont la peinture peut très-bien se passer. Je regrette que la seconde figure, en allant de gauche à droite, ait le bras droit trop court et le bras gauche trop long : c'est une incorrection facile à redresser, mais qui fait tache dans le bonheur général de cette composition.

Cette toile est, à mon avis, le plus éclatant triomphe que M. Delacroix ait jamais obtenu. Intéresser par la peinture réduite à ses seules ressources, sans le secours d'un sujet qui s'interprète de mille façons, et trop souvent distrair l'œil des spectateurs superficiels, pour n'occuper que leur pensée qui estime le tableau selon ses rêves ou ses conjectures, c'est une tâche difficile, et M. Delacroix l'a remplie. En 1831, quand il encadrait si heureusement la réalité historique dans l'allégorie, sa puissance pittoresque n'agissait pas seule sur l'esprit des curieux. Son gamin, hâve et hardi, franchissant les barricades sanglantes pour s'exposer joyeusement au feu de la mousqueterie, et suivant d'un œil étincelant sa jeune Liberté aux rigides mamelles ; la Misère furieuse, trébuchant sur le cadavre d'un soldat, c'étaient là des éléments d'intérêt et de sympathie presque indépendants de la peinture elle-même. L'imagination aidait singulièrement l'habileté du pinceau. Dans *les Femmes d'Alger* il n'y a rien de pareil ; c'est de la peinture et rien de plus ; de la peinture franche, vigoureuse, vivement accusée, une hardiesse toute vénitienne, et qui pourtant n'a rien à rendre aux maîtres qu'elle rappelle. Je n'hésite pas à le dire, je crois que l'auteur a cette fois rencontré une manière large et féconde, à laquelle il peut se tenir pour longtemps, et qui pourra, je l'espère, nous donner des œuvres nombreuses. Viennent les encouragements auxquels il a droit de prétendre, une chapelle à décorer, un palais à revêtir de figures vivantes et de scènes animées, et je m'assure que l'artiste laborieux à qui nous devons tant de pages, si diverses et si patiemment inventées, attendra enfin, pour chercher une manière nouvelle, l'épuisement glorieux de celle qu'il vient de trouver.

Il y a trois ans, les toiles de M. Decamps excitaient un

enthousiasme général ; on se croyait revenu aux plus beaux temps de l'école flamande ; on ne trouvait rien, dans l'œuvre de Rembrandt, de plus riche ou de plus accentué, que les scènes d'Orient dont l'auteur avait peuplé ses portefeuilles, et dont il détachait chaque jour un feuillet pour nos plaisirs et notre admiration. Mais si tout le monde lui accordait le prestige du coloris, la vérité saisissante des détails, peu de personnes soupçonnaient en lui le don de l'invention et la grandeur de la pensée. Sa *Bataille de Marius contre les Cimbres* réfute victorieusement la négation et le doute. C'est à peine si je crois nécessaire de parler de l'*Intérieur d'un corps de garde* sur la route de Smyrne à Magnésie, dont les figures sont si vraies, dont les costumes sont si éclatants, dont tous les acteurs sont des individualités précises, créées et rendues avec une habileté souveraine. C'est à peine si je crois utile d'insister sur le ton chaud et diaphane à travers lequel l'œil démêle, à gauche de la toile, les chameaux et les chameliers. Ai-je besoin de parler d'une aquarelle exquise, où de jeunes baigneuses révèlent à l'œil étonné des formes qu'on n'attendait pas du pinceau de Decamps ? de la lecture d'un firman où toutes les têtes sont si attentives et si recueillies, où le lecteur est si grave et si bien posé ?

Non, Decamps est tout entier cette année dans sa bataille. C'est dans son *Marius* qu'il faut étudier toute la richesse de sa palette, toutes les ressources de son imagination. Le paysage est immense, la foule innombrable, la mêlée acharnée et sanglante, le désordre furieux et désespéré. On voit qu'il ne s'agit pas du gain d'une journée, mais de la ruine d'une nation. Les bataillons se succèdent et se renouvellent par myriades rapides et houleuses. Les monceaux de cadavres disparaissent sous les pieds des

chevaux hennissants, comme le flot écumeux que le vent chasse sous la quille du navire. Mais la mort a devant elle une rude et longue besogne. A mesure que la foule s'engloutit dans cette mare de sang, elle se renouvelle et recommence la lutte comme si elle était inépuisable et renaissait d'elle-même. Ceci n'est pas une bataille rangée où les brillants escadrons paradent et s'esquivent avant de s'entr'égorger ; c'est le Nord se ruant sur le Midi, c'est une avalanche de peuples inconnus qui déborde sur le vieil empire, et veut ensevelir son cadavre dans un lambeau de pourpre sanglante.

On a dit que cette toile rappelait Martin et Salvator. Je n'accepte que la seconde moitié de la proposition, et encore dans de certaines limites. Martin n'est pas un peintre, c'est une puissance mystérieuse qui n'a de rang ni de place nulle part, qui se soucie peu de la forme de sa pensée, pourvu qu'il émeuve, qu'il étonne et qu'il galvanise la pensée d'autrui. Il se complait dans une poésie sans nom, embryonnaire, inachevée, confuse, qui excite l'imagination jusqu'à l'enivrement, mais qui ne laisse jamais dans l'âme du spectateur une impression complète et durable. C'est le peintre des poètes, c'est le poète des peintres, et pourtant ce n'est ni un peintre ni un poète. Pour Salvator, c'est autre chose ; c'est un artiste du premier ordre qui sait ce qu'il veut et ce qu'il peut ; depuis son *Diogène* jusqu'à son *Saül*, depuis ses brigands jusqu'à son *Prométhée*, il n'a jamais rien produit de vague et d'indéterminé. Si donc l'on veut dire que Decamps rappelle Salvator par les lignes indéfinies de son paysage, par les gorges profondes où les Cimbres s'amoncellent, je dirai : Oui. Si l'on entend parler des cavaliers placés sur le second plan, je rétorquerai l'argument contre Salvator lui-

même, et j'invoquerai le souvenir des batailles de Constantin. Salvator est-il moins grand, pour avoir gardé dans sa mémoire l'image nette et précise des hardis cavaliers de Raphaël? Je ne le crois pas. Pareillement la comparaison très-naturelle de Salvator avec Decamps peut-elle nuire au dernier?

Les terrains, dans le *Marius*, sont traités avec une largeur et un éclat auquel les mattres n'ont rien de supérieur à opposer. Le ciel, qui a paru à quelques-uns trop empâté, me semble, à moi, d'un ton chaud et méridional, qui convient merveilleusement à la scène. Les cadavres du premier plan, dont on a blâmé l'exécution, ont tout simplement la valeur qu'ils doivent avoir, et rien de plus. Evidemment, l'unité poétique et pittoresque de cette bataille ne devient intelligible qu'à distance. Les premiers plans, qui d'ordinaire s'encadrent dans les plans plus éloignés, ont ici un rôle contraire à remplir. Dans la toile de Decamps, le héros ne s'appelle ni Marius, ni le chef des Cimbres : le héros, c'est la foule; et pour la foule il n'y a pas de premier plan. Si les figures qui viennent sur le cadre concentraient l'attention comme dans les parades militaires qui peuplent nos salons, ce serait une fantaisie de peintre, ce ne serait pas la grande invasion des Cimbres repoussée par Marius.

L'unité pittoresque n'est pas ici moins réelle que l'unité poétique. La ligne onduleuse et diaprée, qui occupe le second plan de la toile, permet à l'œil de distinguer les coups et les défaillances des combattants; et, derrière cette ligne, les mille points colorés, qui ne sont rien encore pour l'œil curieux, et qui, tout à l'heure, seront des hommes, augmentent l'étonnement, sans distraire l'attention des acteurs plus avancés, et déjà engagés dans l'action.

S'il y a, comme on le dit, quelques esprits bizarres et malades qui ne prennent pas la chose au sérieux et traitent la bataille de Decamps comme une joyeuse plaisanterie, je ne crois pas qu'il faille prendre la peine de discuter cette ironique méprise. Il faut laisser ces Alcestes malencontreux se complaire dans leurs dédaigneuses raileries, et regretter la sculpture précise des boucliers, le détail coquet des casques et des cottes de mailles, les plis ondoyants des tuniques romaines, l'étude musculaire et académique des cadavres élégamment disposés; c'est tout au plus si de pareils esprits peuvent se contenter de la lecture pompeuse et cadencée de Tite-Live. La peinture de Decamps ne convient pas plus à leur goût symétrique que les chroniques désordonnées de Froissart; mais ceci est un malheur qui n'atteint que les mécontents, et dont l'artiste n'a pas à s'affliger. A dater de cette année, Decamps a conquis une place nouvelle dans l'école française, il a pris rang parmi les inventeurs du premier ordre, sans rien perdre, dans cette glorieuse métamorphose, de la franchise et de la naïveté de sa peinture. Il y a un mois c'était un talent d'une exquise finesse; aujourd'hui c'est un maître sérieux.

C'est avec un regret sincère que nous avons vu, cette année encore, M. Schnetz se fourvoyer plus avant dans une route où il n'aurait jamais dû s'aventurer. Après *l'Inondation* et les *Vœux à la Madone*, c'était un grand malheur, assurément, de descendre au *Charlemagne* du Musée Charles X. Il n'y eut qu'une voix pour inviter M. Schnetz à reprendre ses premières études. Les regrets universels qui accueillirent ce premier échec d'un peintre, jusque-là si justement admiré, témoignaient assez de la sympathie publique, et garantissaient l'indulgence et l'encourage-

ment à ses prochains travaux. Pourquoi M. Schnetz est-il demeuré en France? Pourquoi n'est-il pas reparti pour l'Italie, qu'il connaît si bien et qu'il traduit avec une naïveté si poétique et si riche? Quel démon envieux l'a retenu parmi nous? Quel ami jaloux de sa gloire a pu demander à son pinceau de retracer la *Prise de l'Hôtel-de-Ville en 1830*? Un ennemi personnel et acharné n'aurait pu lui donner un conseil plus perfide. La *Prise de l'Hôtel-de-Ville* vaut-elle moins, vaut-elle mieux que le *Charlemagne*? c'est à peine si j'ai le courage de poser ou de résoudre cette question. Il n'y a, selon moi, qu'une réponse à faire, c'est de rayer de la vie pittoresque de M. Schnetz les années 1833 et 1834. Qu'il reprenne l'an prochain une revanche éclatante; que l'indifférence des curieux et de la critique pour ses deux dernières œuvres lui soit une leçon profitable et féconde; qu'il puise dans le dédain et l'oubli un lumineux enseignement, et qu'il nous revienne, en mars 1835, avec une scène de la vie romaine ou florentine, digne des belles pages qu'il nous a déjà données.

Les deux plafonds qui manquaient au salon dernier sont enfin découverts. *Henri IV à la bataille d'Ivry* et *Napoléon en Égypte* sont-ils destinés à rehausser le nom de MM. Steuben et L. Cogniet? Y a-t-il entre ces deux sujets si différents, mais si graves tous deux, et le talent particulier des deux peintres, une parenté bien étroite? A ne juger la difficulté de la tâche que par les œuvres précédentes des hommes qui devaient la remplir, il y avait peu d'espérances à concevoir. *Pierre le Grand* et *Paul I^{er}* avaient montré dans M. Steuben un penchant décidé vers l'emphase et le mélodrame. Le *Saint Étienne* de M. Léon Cogniet accusait une habileté laborieuse et patiente, mais une médiocre invention. La *Bataille d'Ivry* et *Napoléon en Égypte* n'alté-

rent pas le caractère de ces prémisses, et la conclusion se déduit d'elle-même. Le plafond de M. Steuben est d'une couleur fausse et ingrate; la pantomime des acteurs est maniérée sans être saisissante; les lignes et la musculature des chevaux n'ont de modèle nulle part. Il y a, dans le plafond de M. Léon Cogniet, plusieurs figures empruntées aux lithographies de Bellangé, quelques-unes même aux poèmes populaires de Charlet, qui s'arrangent assez mal à côté des généraux et des savants placés sur la même toile. Ce travail de marqueterie produit une impression mesquine.

Les tableaux envoyés de Rome par M. Horace Vernet seront, selon toute apparence, le testament de ce peintre; et quel testament! *L'Intronisation de Léon XII*, *Judith*, et *Raphaël au Vatican* étaient de pauvres compositions, mais seraient des chefs-d'œuvre auprès des deux toiles de cette année. L'héroïque maîtresse d'Holopherne, travestie en soubrette d'opéra comique, le peintre de *L'École d'Athènes* et l'auteur du *Jugement dernier*, cloués sur une toile pour prononcer, sans se voir, des paroles qu'ils n'ont peut-être jamais dites, étaient des prodiges d'invention, si on les compare aux deux caricatures que M. Horace Vernet a signées de son nom cette année. S'il n'a rapporté de son voyage d'Alger que des études pareilles à ses *Arabes écoutant un conte*, c'est une grande pitié que son voyage. *Louis-Philippe rentrant au Palais-Royal le 30 juillet 1830* est fort au-dessous de son *Camille Desmoulins*, auquel pourtant je ne trouvais rien à comparer. Ainsi, rien n'aura manqué aux profanations de ce talent vulgaire et déplorablement fécond. Après avoir hissé son nom jusqu'à la popularité, à l'aide de quelques batailles qui ne valent guère mieux que les couplets guerriers de nos boulevards,

il s'en est pris, hardiment, au prologue et à l'épilogue de la tragédie jouée par la France entière depuis quarante ans. Il a fait avec les prédications démocratiques de Camille Desmoulins, avec les barricades poudreuses du peuple de Paris, deux vulgarités qui ne pourraient servir de tenture à une auberge de village. Espérons que ses ouvrages de cette année seront les derniers de la liste. Espérons qu'il fera retraite, ou du moins qu'il ne touchera plus à l'histoire, et qu'il multipliera, pour les admirations empressées de la bourgeoisie, des compositions inoffensives telles que le *Chien du régiment* ou le *Cheval du trompette*.

M. Gudin promet d'aller rejoindre bientôt, dans un oubli équitable, l'auteur de *Judith*. Je ne sais quel nom donner à sa *Fête du Lido*. Les vagues de l'Adriatique semblent illuminées par des verres de couleur ; le quai de Venise chancelle comme un homme aviné. Je ne parle pas des figures placées sur les barques. Nous sommes habitués depuis longtemps à ne pas exiger de M. Gudin un dessin pur et correct ; mais le ciel est lourd, brumeux et terne. Au reste, il se fait peu de bruit aujourd'hui autour des toiles de M. Gudin. Quelques âmes dévotes, en qui prévaut encore la religion du passé, continuent de répéter, presque involontairement, que M. Gudin est un grand peintre, et personne ne se donne la peine de les réfuter. Pourtant il y avait dans M. Gudin toute l'étoffe d'un homme habile, s'il eût résisté plus courageusement aux séductions de la flatterie. Il avait débuté avec éclat ; les applaudissements l'ont perdu : au lieu de monter, il n'a fait que descendre.

Le *Larmoyeur* de M. A. Scheffer est un retour prudent et heureux vers sa manière de 1831. Le peintre semble avoir compris qu'il s'entendait mieux aux pastiches de Rembrandt qu'aux silhouettes calquées sur les gravures de

l'école allemande. Le succès du *Larmoyeur* sera plus grand et plus légitime que celui de la *Marguerite* de l'année dernière. La tête du *Larmoyeur* est belle, pas assez solide peut-être, mais d'une couleur ingénieusement soutenue. Quant au cadavre du fils, je l'aime moins ; le ton des lèvres est faux.

Le *François I^{er}* de M. Alfred Johannot signale un progrès éclatant dans la manière de l'artiste. Il y avait loin du conseiller *Crespierre* à *M^{lle} de Montpensier*. Il y a plus loin encore de cette composition au *François I^{er}*. En 1831, la peinture de M. A. Johannot était précieuse, timide et successive. Les morceaux étaient étudiés, mais ne se reliaient pas. En 1833, il avait atteint l'unité, mais sa pensée, quoique bien conçue, manquait de largeur et de développement. Pour couvrir sa toile, il avait encore recours à des personnages épisodiques dont l'absence n'aurait laissé aucun regret. Cette année, il a mieux fait ; il a mieux coordonné toutes les parties de son tableau. La pâte des figures est plus solide et plus nourrie, mais l'intention individuelle des personnages me semble trop explicite et trop officielle. On voit que chacun joue son rôle et s'inquiète de l'effet qu'il produira. Le roi de France et l'empereur sont bien posés ; mais peut-être la stature du prisonnier de Madrid est-elle un peu exagérée. La curiosité empreinte sur les visages espagnols, et mêlée d'une arrogante raillerie contre le vaincu, la consternation et la rage dessinées sur les visages français, sont un contraste heureux. Mais peut-être y a-t-il, dans l'expression des physionomies, une intention trop arrêtée. Peut-être les attitudes sont-elles trop symétriquement disposées. Ici l'art se nuit à lui-même à force de soins. C'est une composition très-habile, et qui vaudrait mieux, je crois, si elle visait moins haut.

La *Mort de Duguesclin*, de M. Tony Johannot, quoiqu'elle ne présente pas une seule partie aussi curieusement achevée que plusieurs morceaux de sa toile de l'année dernière, est cependant un ouvrage d'une valeur plus sérieuse. La pantomime du guerrier est grave et bien sentie. Sa main débile, en serrant son épée, semble prier Dieu de lui donner un digne successeur. Les figures groupées autour du lit du mourant sont recueillies et pieuses comme elles doivent l'être. J'ai surtout distingué un page aux blonds cheveux, dont la douleur est pleine d'un religieux frémissement; il semble qu'il s'étonne que Dieu reprenne à la France un héros tel que Duguesclin. Toute cette composition est très-bien entendue. Je ne blâme pas le reflet azuré qui se projette sur les figures; mais je regrette que les vêtements et les armures, dont la couleur est bien choisie, et qui se fondent dans une gamme harmonieuse, n'aient pas pris, sous le pinceau, un relief plus saisissant et plus décidé. Est-ce le temps, est-ce la volonté qui a manqué? Je ne sais. Ici les détails ne nuisent pas à l'ensemble; l'unité se comprend au premier regard; mais il manque à l'achèvement des parties une persévérance plus soutenue.

Ce que j'ai dit de M. E. Champmartin l'année dernière, je me vois forcé de le dire encore cette année. C'est toujours la même élégance et la même facilité, mais toujours aussi la même insuffisance et la même tricherie dans l'exécution. Un portrait de femme, dans le Salon carré, a plusieurs qualités du premier ordre. La tête est finement modelée; les lignes de la bouche et des orbites sont pures et précises; mais le cou et les épaules ne sont pas étudiés avec la même conscience que le visage, et puis les étoffes sont lourdes. Le *Fils du duc Decazes* est bien posé; la tête est jeune, vivante, accentuée; le vêtement a de la

grâce; pourquoi sa main est-elle si molle, si *passée*, si indécise? Pourquoi n'y a-t-il ni phalanges, ni contours? Entre tous les portraits de M. Champmartin, celui que je préfère cette année, c'est un portrait d'enfant, à cheveux blonds, en gilet clair, avec une collerette de mousseline. La tête est délicate et transparente; les yeux sont vifs et joyeux; les lèvres sont vermeilles et humides. Je voudrais pouvoir en dire autant d'un portrait d'officier général, dont la main droite est fourrée sous l'habit; mais cette main est une négligence impardonnable. La partie dorsale, placée entre la manche et l'ouverture de l'habit, est si lourdement indiquée qu'on a peine à distinguer ce que c'est. Il ne faut pas se lasser de répéter à M. Champmartin les louanges et les reproches qu'il mérite: il est supérieur à tous les autres portraitistes, mais il est évidemment inférieur à ce qu'il pourrait être.

Les miniatures de M^{me} L. de Mirbel sont cette année, comme aux deux derniers Salons, d'une irréprochable perfection. Au moins, c'est tout ce que j'ai à dire du dessin et de la couleur de ses figures. Les vêtements gagneraient peut-être à être étudiés avec moins de détail, et donneraient aux figures une valeur plus grande. *Le duc Decazes* et *le comte Anatole Demidoff* sont des chefs-d'œuvre de grâce et de vérité. Le seul reproche que j'adresserai à M^{me} de Mirbel, c'est d'avoir placé derrière une tête de femme une draperie qui, pour être belle en elle-même et assez bien traitée, n'en est pas moins d'un effet assez fâcheux, puisqu'elle trouve moyen d'alourdir une tête dont le regard et la chair sont pleins de vie. Au point où elle est placée, l'auteur n'a plus maintenant de conseils à recevoir; il n'y plus qu'à lui souhaiter des modèles dignes de son pinceau, par la pureté harmonieuse des contours, par la vivacité

expressive des physionomies, comme aussi par la richesse de la couleur.

M. Camille Roqueplan, qui jusqu'ici avait trouvé dans l'imitation ingénieuse de Bonington, et parfois aussi dans le pastiche patient de quelques maîtres français tels que Watteau, la fortune et la popularité de son nom, a voulu cette année conquérir une gloire plus haute et plus difficile. Il paraît avoir complètement oublié l'échec très-légitime de son *Espion*. Il a cru sans doute que le roman de Mérimée lui serait une inspiration plus heureuse que *Rob Roy*; il a détaché de ce beau livre le chapitre le plus énergique et le plus émouvant, celui où Diane de Turgis, plus amoureuse de son Bernard au moment de le perdre, essaie, par ses caresses furieuses, de le convertir à la foi catholique et de le sauver du massacre des huguenots. La tâche était rude. Comment M. Roqueplan l'a-t-il remplie? Il a mis au carreau, sur une toile de dix pieds, une aquarelle qui aurait eu bonne grâce dans un album, et qui, j'en suis sûr, aurait fait les délices d'un salon; il a espéré que la coquetterie chatoyante de son pinceau, son habileté à traiter les étoffes, le dispenseraient, même dans un cadre aussi vaste, du choix des lignes, de la logique du dessin, et de l'achèvement individuel des morceaux. Toutes les qualités, en effet, qu'il a montrées dans ses improvisations quotidiennes, se retrouvent au même degré dans sa *Diane de Turgis*. Mais ces qualités, très-suffisantes pour la destination qu'elles avaient d'abord reçue, sont loin de convenir au nouveau dessin de M. Camille Roqueplan. La robe est d'une couleur éclatante, la croisée est bien faite, le vêtement de Bernard est d'un ton heureux; mais où sont les membres de Diane? Est-il possible de les deviner sous les plis de l'étoffe? Comment justifier le geste et l'attitude de

Bernard? Et les têtes! Comment retrouver, dans le masque de l'amoureux huguenot, les éléments les plus indispensables qui servent à la construction du visage? C'est une indication, une ébauche, qui, sur une feuille de papier, amuserait dix minutes, et témoignerait d'une remarquable facilité. Mais ici il s'agissait d'autre chose. Pour aborder la grande peinture, il faut accepter sans réserve toutes les conditions, toutes les exigences de cet art nouveau qui n'a rien à faire avec les esquisses et les croquis. Il faut dessiner sérieusement tous les contours, ménager, avec une avarice vigilante, les reflets et les ombres qui pourraient éteindre ou exagérer la forme des acteurs. Or, de toutes ces conditions si impérieuses et si évidentes, M. Roqueplan ne s'est guère soucié. Son tableau ne soutient pas l'analyse; il ne peut être estimé quelque peu qu'avec une lorgnette retournée. Ramené ainsi à ses dimensions primitives, à celles qu'il n'aurait jamais dû dépasser, c'est une vignette qui, confiée au burin d'un habile graveur, pourrait illustrer le livre de Mérimée, mais serait fort au-dessous des Smirke et des Johannot, pour l'énergie et l'accent des personnages.

Son *Antiquaire* est peut-être ce qu'il a jamais fait de mieux dans les limites de sa manière. Les marmots ne sont pas d'un dessin très-arrêté, mais sont bien à leur place. La gouvernante est un peu lourde; mais elle n'a pas grande importance. La *gracilité* malade du visage de l'antiquaire est peut-être exagérée; mais la robe de chambre est admirablement faite, et puis le sujet principal de la toile, l'armoire sculptée, les porcelaines, les curiosités de toute sorte entassées dans ce cabinet bienheureux sont traitées avec une adresse merveilleuse. Évidemment M. Roqueplan devrait s'en tenir à ce genre de peinture, où il excelle, et ne

pas tenter dans un genre plus périlleux un troisième échec, plus désastreux peut-être que celui de *l'Espion* et de *Diane de Turgis*.

Je voudrais pouvoir louer M. Eugène Isabey, car son talent m'a toujours inspiré une vive sympathie. Il y a, dans l'éclat et la magie de son pinceau, quelque chose de si éblouissant et de si riche que la raison a beaucoup à faire pour imposer silence à la curiosité. Il faut laisser au plaisir des yeux le temps de s'apaiser et de s'attédir, avant d'essayer sur une toile de M. Isabey l'analyse et la réflexion ; mais, une fois l'heure venue, la critique ne peut sans injustice se montrer indulgente. Le *Cabinet d'antiquités* est le plus fastueux, le plus insensé gaspillage que M. Isabey ait jamais fait jusqu'ici. C'est la dépense la plus folle, la prodigalité la plus inexcusable que nous ayons à lui reprocher, à lui qui, déjà si souvent, a fait un monstrueux abus des belles qualités que nous lui connaissons. Ce qu'il a fallu de dons heureux et de science vraie, pour atteindre au lazzi séduisant de cette année, peut à peine se calculer. Les vases, les armures, les parchemins, les tapis, sont touchés avec une adresse merveilleuse ; mais où est la perspective de cette chambre, de quel côté sommes-nous ? Le fauteuil ne va-t-il pas tomber ? La chambre ne menace-t-elle pas de tourner sur elle-même ? Que signifie la titubance égarée de ces murs, de ces meubles et de ces livres ? Et puis cette couleur si séduisante est une couleur fausse. Il n'y a pas, dans cette profusion de richesses, une seule pièce frappée à l'effigie royale. Les murs sont d'agate, les livres sont en ivoire, en argent, mais ne sont à coup sûr ni de papier ni de parchemin ; le fauteuil est de cuivre ; tout cela est chatoyant, mais étrange ; tout cela est joli, mais n'est pas beau. C'est une déplorable dépravation, une licence effrénée, un

libertinage de pinceau sans exemple jusqu'ici : c'est donc pour nous un devoir impérieux de blâmer hautement le scandale de cette peinture que le succès n'absout point. Nous arrivons trop tard peut-être, et nos conseils ne seront pas entendus. Les applaudissements empressés d'une foule ignorante étoufferont notre voix ; mais ici la vérité importe assez pour qu'on la répète à plusieurs reprises. Peut-être qu'un jour les applaudissements se ralentiront ; alors notre voix sera entendue, et l'on saura si nous nous sommes trompé.

Entre les trois paysages de M. Paul Huet, celui que je préfère, c'est une *Vue des environs de Honfleur*. La *Vue du château d'Eu* et la *Vue générale d'Avignon* ne me plaisent pas autant. Il y a, dans les premiers plans de la *Vue d'Avignon*, plusieurs morceaux très-habilement traités ; les terrains et les murailles sont d'une pâte excellente, mais la silhouette de ces premiers plans n'est pas heureuse. Malgré l'habile combinaison des couleurs distribuées sur le devant de la toile, l'œil est loin d'être satisfait et cherche longtemps ce qu'il ne peut trouver, je veux dire l'harmonie linéaire, sans laquelle il n'y a pas de composition pittoresque. À proprement parler, le sujet réel du tableau, la *Vue générale d'Avignon*, ne se trouve guère qu'au delà du second plan. Or, il est impossible qu'un sujet placé à une pareille distance soit écrit avec une netteté assez précise et assez sévère pour que le regard le plus attentif n'aperçoive pas, à travers la brume, ce qu'il voudrait voir dans un air pur et diaphane. Cet inconvénient est très-grave. Quelle que soit l'ingénieuse exécution de ce troisième plan, l'importance exagérée des deux premiers ôte à la toile son unité optique, et partant son unité poétique. La *Vue de Rouen*, au dernier Salon, avait aussi des premiers plans d'une assez grande importance ; mais, comme la disposition des lignes

permettait à l'œil d'aborder sur-le-champ le sujet principal, l'unité n'était pas détruite.

Jamais peut-être M. Paul Huet n'avait apporté, dans l'exécution des détails, une patience aussi persévérante que dans les premiers plans de sa *Vue d'Avignon*. A ne les estimer que selon leur mérite pittoresque, indépendamment de la composition à laquelle ils se rattachent, c'est une suite de morceaux excellents. Pareillement, en supposant, au bord du cadre, les mêmes détails avec une silhouette plus harmonieusement découpée, la vue générale de la ville ne pourrait manquer de plaire par l'heureuse distribution des masses, par la fuite des lignes. Le ciel est d'un ton chaud et clair ; c'est presque un ciel d'Orient. Mais, par malheur, il y a dans cette toile deux parties bien distinctes, qui ne sont pas reliées ensemble ; c'est de la bonne peinture ; ce n'est pas un bon tableau.

Il y a sur la *Vue du Château d'Eu* d'autres critiques à faire, mais très-différentes. Il n'y a rien à blâmer dans l'arrangement linéaire, rien à reprendre dans la succession des masses. La gamme générale des tons est bonne, mais l'ensemble de la toile est privé de relief et de solidité. Il manque à l'achèvement de cette composition une qualité qui se devine mieux encore qu'elle ne se définit : la précision uniformément dégradée de toutes les parties, qui met chaque chose à sa place et à son plan, et ne permet pas à l'œil de s'égarer longtemps avant de se fixer.

La *Vue des environs de Honfleur* ne mérite aucun de ces reproches. C'est une composition d'un style très-arrêté, très-pur, très-clair et très-harmonieux. J'ai retrouvé dans cette toile toute l'invention et toute la naïveté que M. Huet avait précédemment montrées, en 1831 dans son *Effet de soir*, en 1833 dans son paysage composé ; mais ces quali-

tés sont ici unies par une plus étroite alliance. La poésie se marie à la réalité, l'une et l'autre se soutiennent mutuellement, et l'on n'a pas à regretter, comme dans les deux toiles des années précédentes, le sacrifice de plusieurs parties importantes de l'exécution à l'effet général du tableau.

Les rochers et les terrains à gauche sont d'un relief admirable. La grève qu'on aperçoit sous les flots amincis est d'une couleur heureusement saisie. Le ciel est noir et chargé sans être lourd. Ici ce n'est pas seulement de la bonne peinture, c'est un excellent tableau.

Les eaux-fortes du même auteur rivalisent de transparence et de légèreté, de grandeur et de souplesse avec les meilleurs ouvrages de l'école flamande. La gravure ainsi comprise est une véritable peinture, tant elle est vivante et animée. Il y a, dans les quatre planches que nous avons au Louvre, plusieurs mérites variés qui n'appartiennent qu'aux maîtres. L'écorce, les branches et le feuillage des arbres sont touchés avec une simplicité savante. La toiture des chaumières est si doucement estompée, qu'on a peine à comprendre comment l'eau-forte a pu atteindre à ce résultat. Il est fort à souhaiter que M. Huet traduise lui-même, de cette manière, quelques-uns de ses tableaux.

M. Godefroy Jadin a fait de grands progrès. Sa *Vue prise à Montfort-l'Amaury* est très-supérieure à ses précédents ouvrages; son paysage de 1831 était réel, mais froid. Son paysage de 1833, *une Allée de Compiègne*, était d'une couleur plus riche et plus saisissante, mais les feuilles et les branches manquaient d'air et de légèreté. Cette année l'auteur a choisi un sujet original et simple. Les vaches qu'on aperçoit, presque au sommet de la toile, donnent de la grandeur et de la nouveauté à la composi-

tion. Les terrains des premiers plans à gauche et à droite sont d'une solidité remarquable; la plaine qui couronne le cadre est d'une bonne saillie; l'indication linéaire des sentiers qui mènent du bas-fond à la plaine est précise sans être dure. Il est fort à regretter que cette toile soit placée trop haut maintenant, pour pouvoir être étudiée sans fatigue; elle devrait être à hauteur d'appui, et l'œil alors détaillerait à loisir toutes les beautés de l'ouvrage. Jusqu'à présent M. Jadin n'a pas prouvé qu'il fût doué de l'invention; mais lorsqu'il choisit heureusement son sujet, et qu'il trouve, dans la nature qu'il a sous les yeux, de quoi suffire à toutes les exigences de la composition, il tire bon parti de son modèle. Cette fois-ci, par exemple, il a trouvé un poëme tout fait, et il a su le rendre à merveille.

Ses aquarelles de nature morte sont des chefs-d'œuvre de vérité. Personne en France, que je sache, ne pourrait lutter avec lui dans ce genre, qu'il a si profondément étudié, pour la finesse des détails et le choix des tons.

M. Cabat, encouragé par ses premiers succès, a marché plus hardiment dans la voie de rénovation historique où il s'était engagé. Ses paysages de cette année, malgré le baptême qu'il leur donne, n'ont pas grand'chose à démêler avec la nature qu'il a voulu traduire. Il a fait des progrès incontestables dans la manière *souvenue* qu'il avait adoptée; mais cette manière, en se perfectionnant, en se rapprochant de plus en plus des maîtres flamands et hollandais, semble avoir perdu en naïveté ce qu'elle gagne en précision.

Ce n'est pas que je prétende, au moins, mettre les toiles de M. Cabat à côté des Ruysdaël et des Hobbema! Non, sans doute. Mais il y a entre la sobriété systématique du jeune peintre français et la sobriété naïve de ces deux

maîtres une parenté singulière et frappante. *L'Étang de Ville-d'Avray*, la plus étendue des toiles de M. Cabat, n'est pas celle que je préfère : les terrains et le gazon à gauche sont d'une façon exquise, je l'avoue ; mais la route est dure en voulant être solide ; le bouquet d'arbres qui s'avance est lourd à force d'être détaillé. Plusieurs de ses petites toiles me semblent fort supérieures à celle-ci ; je citerai, particulièrement, celle où les arbres à gauche sont d'une ramure et d'un feuillage tellement clairs et ténus, qu'ils se découpent sur le ciel comme une dentelle. Ici l'imitation des maîtres flamands est moins prochaine et moins sensible.

Je suis loin de vouloir m'inscrire contre la popularité si promptement acquise à M. Cabat. J'estime sérieusement les qualités qu'il a révélées jusqu'ici, mais je souhaiterais de grand cœur qu'il abandonnât les galeries pour les voyages, et qu'il appliquât à la réalité le singulier talent d'imitation qu'il n'a jusqu'ici exercé que sur les chefs-d'œuvre flamands.

Il aura quelque difficulté sans doute à triompher de ses habitudes, il lui en coûtera bien un peu pour renoncer à la pratique des secrets qu'il a découverts, et que la foule applaudit. Mais s'il veut devenir un artiste éminent, il faut qu'il s'abstienne, désormais, d'interpréter la nature autrement que par lui-même ; il faut qu'il prenne le parti de ne plus la voir à travers ses souvenirs ; il faut qu'il la contemple dans sa nudité, dans sa richesse, dans sa diversité âpre ou harmonieuse, qu'il la mutilé ou la complète selon les besoins de la poésie, qu'il la décompose et la reconstruise après l'avoir profondément étudiée ; c'est à ce prix, seulement, que son nom pourra prendre dans l'histoire une valeur durable.

Nous avons enfin cette année le *Soldat de Marathon* de M. Cortot. Ce morceau, dont on parle depuis plusieurs années, devait, assure-t-on, ramener dans la statuaire française l'orthodoxie si dangeusement entamée par des schismes nombreux. Ceux qui avaient vu le modèle en parlaient avec une religieuse admiration. Quoique les précédents ouvrages de M. Cortot, et tout récemment son *Maréchal Lannes*, nous eussent disposé à l'incrédulité, nous avons étudié attentivement le *Soldat de Marathon*, pour vérifier ces fastueuses prophéties. Nous ne contestons pas l'habileté patiente, le talent de praticien consommé qui a présidé à l'achèvement du torse et des membres. Le marbre de cette statue est travaillé avec une précision rare : ni le temps, ni les soins n'ont manqué à la pensée de l'artiste ; mais où est cette pensée ? Cette attitude est-elle bien celle d'un mourant qui annonce une victoire ? S'il faut en croire les initiés, les lignes et les mouvements ont été plusieurs fois modifiés, avant que le ciseau timide de l'auteur s'enhardît à entamer le bloc. Rien n'a été donné au hasard. Il n'y a pas une inflexion musculaire qui puisse être prise pour une improvisation irréfléchie ; tout a été calculé, mûri, laborieusement prémédité. Or, je le demande, y a-t-il, dans le geste du soldat, ce mélange d'enthousiasme et de défaillance qui semble indispensable au sujet ? Il y avait, j'en conviens, de grandes difficultés à vaincre. La pensée à traduire n'avait pas l'unité simple que la statuaire doit préférer plus encore que la peinture, puisque ses ressources sont plus étroitement limitées. Mais cependant on pouvait circonscrire la défaillance dans l'affaissement général du torse et des membres, et graver dans le regard, dans la bouche, dans l'expression entière du visage, la résignation glorieuse du vainqueur et la joie

de ses derniers moments. Je ne sache pas qu'il soit possible à l'analyse la plus déliée, la plus complaisante et la plus sagace, de démêler dans la statue de M. Cortot les deux sentiments qui devaient présider à la composition. On peut regarder longtemps le marbre qu'il a ciselé, sans deviner ce qu'il signifie. Pour moi, je l'avoue, je n'y peux lire, ni les approches de la mort, ni l'exaltation du triomphe. Je n'y vois qu'un modèle humain assez scrupuleusement, mais aussi assez lourdement copié. La tête est une réminiscence très-évidente de l'*Alexandre mourant*, dont le masque est accroché aux murs de tous les ateliers. La ligne du dos et de la hanche droite est pénible plutôt que vraie. Le bras gauche n'est pas étudié avec la souplesse et le détail qu'on avait lieu d'espérer. Le torse, et principalement la partie pectorale, est divisé en plans purs et harmonieux ; mais chacun de ces plans semble plutôt le souvenir de morceaux connus que l'inspiration de la nature. Le mouvement du bras droit est tourmenté, mais n'exprime rien. Le type du pied droit qui, dans un morceau évidemment académique, devrait avoir de la noblesse et de la beauté, est pauvre, mesquin, et ne pourrait à coup sûr être proposé pour modèle. La musculature entière de la jambe gauche est ronde, vaguement accusée, et ne témoigne pas de la patience de l'auteur aussi clairement que le torse.

Je suis donc loin de penser que M. Cortot détrône, cette année, les noms déjà populaires et ceux qui promettent de le devenir. A ne considérer que l'ensemble de sa statue, c'est un travail d'une irréprochable nullité. Il règne dans la masse une correction générale et mathématique qui commande d'abord l'attention, mais qui ne peut intéresser longtemps. Ce qui manque au *Soldat de Marathon*, c'est la

vie, l'animation, l'individualité. Or, l'étude attentive des marbres antiques, si persévérante qu'elle soit, atteint rarement à la création ; elle permet, tout au plus, d'arriver à une marqueterie, qui peut séduire quelques esprits négatifs et leur sembler préférable à l'invention et à l'originalité. Mais le nombre de ces esprits diminue heureusement de jour en jour, et l'on commence à comprendre que le statuaire ne peut pas plus se dispenser que le peintre, de concevoir et d'inventer ce qu'il exécute. On estime à sa juste valeur l'art de reproduire les morceaux connus, et l'on sait très-bien n'accorder le premier rang qu'à ceux qui mettent leur ciseau au service d'une pensée personnelle. Or, M. Cortot n'est pas de ces derniers : C'est pourquoi il faut reléguer son nom parmi les praticiens habiles, et le rayer de la liste des statuaires.

Le groupe de M. Pradier, *un Satyre et une Bacchante*, n'est pas non plus une invention originale. Il y a dans ce morceau, très-remarquable d'ailleurs, bien des parties qui, sans rappeler littéralement les statues antiques, ont cependant avec l'art grec une parenté si intime et si frappante qu'on est forcé de s'expliquer le travail de l'auteur, plutôt d'après les lignes dès longtemps gravées dans sa pensée, que d'après la nature qu'il avait sous les yeux. Cette fois-ci encore comme dans les précédents ouvrages de M. Pradier, les deux têtes sont nulles. Il semble qu'il ait pris le parti de n'attacher aucune importance à l'achèvement et à l'expression du visage. Sans doute il se rencontre, dans la sculpture romaine, quelques morceaux d'un rare mérite où les têtes ne signifient rien. Mais je ne crois pas qu'il faille invoquer l'autorité de ces morceaux incomplets. Quel que soit l'âge d'un marbre, il ne faut jamais y admirer que les belles choses. Ceci est une grande triviale

lité, mais pourra sembler un paradoxe à plusieurs statuaires de nos jours.

Toute la partie antérieure du torse de la bacchante est traitée avec une souplesse, une élégance, une précision très-remarquables. Enfoui à quelques lieues de Marseille ou de Nîmes, ce morceau serait de force à mystifier plus d'un antiquaire. Le bras gauche du satyre est modelé avec une richesse et une vérité très-rare. La draperie est systématique et sèche. Si, après avoir admiré la vérité locale de ce groupe, on vient à rechercher la vérité vivante et générale, on est loin d'être aussi satisfait. Ainsi, par exemple, la contraction musculaire du bras gauche du satyre, très-bien rendue, est assurément exagérée. La résistance de la bacchante n'est pas assez vive, assez opiniâtre pour motiver un effort aussi énergique. J'en dirai autant des impressions digitées, inscrites si habilement sur le torse et principalement sur les côtes du satyre. Il y a là un grand talent d'exécution ; mais ces impressions supposeraient des contractions musculaires que l'attitude du satyre n'explique pas suffisamment.

Ce qu'il faut louer dans le groupe de M. Pradier, c'est une merveilleuse interprétation de l'antiquité. Évidemment, l'auteur ne voit, dans les chefs-d'œuvre de nos musées, qu'un type d'élégance et de beauté qu'il s'applique à rajeunir par l'étude de la nature, plutôt qu'à reproduire littéralement. Je ne crois pas que cette route soit la plus vraie et la plus heureuse. Je ne crois pas que les plus beaux ouvrages doivent exciter, dans l'âme de l'artiste, autre chose que l'émulation et l'enthousiasme. Je ne crois pas qu'il faille, dans l'invention d'un groupe, se préoccuper jamais des lignes et des plans qu'on a vus ailleurs. Il faut apprendre des anciens ce qu'ils possédaient émi-

nement, la grâce et l'harmonie, mais sans perdre de vue le but qu'ils ont si glorieusement touché, pour chercher à l'atteindre en suivant une voie personnelle et originale.

Ce qui manque aux ouvrages de M. Pradier, et en particulier à son groupe de cette année, c'est l'invention. Il traite admirablement un torse, un membre ; il rivalise avec les antiques les plus achevés, dans certaines parties de ses ouvrages. Mais son travail manque de suite et de logique. A côté d'un morceau traité dans le système sobre des anciens, à côté d'une épaule savamment interprétée d'après le souvenir de l'art grec, on trouve un bras, bon en lui-même, qu'il a pris plaisir à copier dans tous ses détails, d'après la nature qu'il avait sous les yeux. Cette confusion adultère de la beauté systématique et de la nature réelle ôte à ses ouvrages l'harmonie et l'unité, qui éclatent si puissamment dans les ouvrages de l'art antique.

► C'est pourquoi M. Pradier qui, par son exécution savante, se place au premier rang, est fort au-dessous des modèles qu'il se propose et qu'il veut rappeler.

Il est fort à regretter que M. David n'ait envoyé au Louvre, cette année, que deux bustes, un médaillon et une statue de sainte Cécile. J'aurais voulu voir exposés publiquement le modèle du *Philopæmen* qui prendra place aux Tuileries, le modèle du bas-relief destiné à l'Arc de Marseille, et aussi les portraits de Béranger, de Sieyès, de Merlin de Douai, de Grégoire. La Grèce aura bientôt une statue de jeune fille, qui essaie de lire sur une pierre tumulaire le nom de Marcos Botzaris. Pourquoi tout cela n'est-il pas venu au Louvre ? Ce n'est pas assez de laisser voir ses ouvrages à quelques amis d'élite, ou à quelques curieux privilégiés : M. David se doit à lui-même de montrer, toutes les fois que l'occasion s'en présente, les ouvrages dont il

décore la France, et dont plusieurs iront au delà des mers pour ne plus nous revenir. Son *Jefferson* est aujourd'hui à Philadelphie. Encore quelque jours, et sa *Jeune fille grecque* partira par les soins du prince Soutzo. Heureusement, les ouvrages que nous avons cette année au Louvre peuvent donner lieu à des réflexions qui atteindront, par analogie, les ouvrages qui nous manquent. *Béranger*, *Sieyès* et *Merlin* me semblent fort supérieurs au *Cuvier* et au *Paganini*. Mais le médaillon de Casimir Périer se peut comparer aux meilleurs portraits de David. Je retrouve bien dans cette figure la volonté supérieure à l'intelligence, la colère contenue, qui faisaient le fond du caractère du modèle. L'enchâssement de l'œil qui semble regarder l'ennemi et mesurer le danger, le pli des lèvres étroites et comprimées, signe manifeste d'une volonté opiniâtre qui s'irrite de l'obstacle, mais ne s'en laisse pas abattre ; l'écartement maladif des ailes du nez, tout dans cette physionomie pensive et souffrante révèle le tumulte intérieur qui a dévoré, en quelques mois, l'homme que la tribune avait épargné pendant quinze ans.

Voici pourquoi je préfère *Béranger*, *Sieyès* et *Merlin* à *Cuvier* et à *Paganini*. La bonhomie naïve, l'analyse pénétrante et déliée, la pensée sereine et puissante, inscrites sur les trois premières figures, font de ces trois portraits des chefs-d'œuvre du premier ordre ; les lignes sont simples, et les proportions gardées sont celles de la nature. La tête de *Paganini*, comme celle de Goëthe, n'est ni simple ni harmonieuse ; il y a, dans l'exaltation de cette physionomie, quelque chose de fébrile et de délirant qui perd beaucoup à être exagéré ; tout comme le caractère dialectique gravé en traits ineffaçables sur les arcades orbitaires de Goëthe semblait monstrueux dans le buste, d'ailleurs très-

remarquable, que David nous en a donné. En général, il n'y a que les lignes simples et harmonieuses qui puissent être impunément amplifiées ; tout ce qui est exagéré, insolite, bizarre dans la nature, devient volontiers difforme en doublant de volume. Ceux qui ont vu Paganini ne seront pas étonnés en voyant le bronze qui est au Louvre ; mais il eût mieux valu simplifier sous l'ébauchoir les singularités du modèle. Sans répudier aucun des traits de la physionomie, sans exclure aucun des accents de cette tête puissante, il eût été bon de ramener toutes ces choses aux lois harmonieuses de la statuaire ; d'interpréter, sans les appauvrir, les mobiles expressions qui se succédaient et s'effaçaient sur la physionomie de l'artiste génois. Il y a de grandes qualités dans le buste que nous avons ; mais ces qualités seraient plus saillantes encore, si le buste exécuté dans de moindres proportions avait été modelé plus simplement.

Pareillement, le buste de Cuvier, dont les cheveux sont admirables, gagnerait beaucoup à être réduit. Les yeux et les lèvres sont très-bien étudiés ; mais les lignes du profil ne sont pas assez pures pour être amplifiées. La tête est pleine d'intelligence et de sagacité, mais le caractère sénile du visage, en troublant la pureté des contours, commandait au statuaire de ne pas exagérer les misères de l'âge. Vingt ans plus tôt, le masque de Cuvier aurait été impunément amplifié dans les mêmes proportions, sans présenter, comme aujourd'hui, le rapprochement mesquin du nez et du menton que la statuaire peut aborder quelquefois, mais qu'elle doit corriger plutôt qu'accentuer.

La *sainte Cécile* est gracieuse, jeune et recueillie, mais elle est trop timide pour être inspirée. La tête est belle, mais ce n'est pas une tête de sainte Cécile. Quant à la draperie, c'est un compromis savant, mais inacceptable, selon

moi, de la sculpture antique, de la sculpture gothique et de la sculpture de la renaissance. Ainsi, dans certaines parties, le nu se voit sous la draperie comme dans la sculpture antique ; ailleurs la draperie, amoureuse d'elle-même, ondoie et se joue sans s'inquiéter de rien traduire, comme il arrive aux artistes de la renaissance ; ailleurs, enfin, la draperie engage le nu sans le traduire et sans montrer à l'œil des lignes harmonieuses, comme on le voit dans les statues qui décorent des cathédrales ; c'est un ouvrage habile, mais ce n'est pas un des meilleurs de M. David.

La *Prise d'Alexandrie*, par M. Chaponnière, est un bas-relief plein de qualités excellentes ; mais, selon moi, il y a deux critiques très-graves à faire sur ce morceau. En premier lieu, l'exécution est trop uniformément avancée partout. Il n'y a point de sacrifices, et partant point de clarté dans les faits. Toutes les figures sont également faites ; c'est pourquoi l'intérêt hésite avant de se fixer. En second lieu, le parti ronde-bosse, adopté par l'artiste, permettra difficilement à la lumière d'éclairer les figures qu'il a créées. Profilées sévèrement sur des plans moins distants l'un de l'autre, elles auraient été, je m'assure, plus intelligibles.

Mais il faut louer dans ce bas-relief une composition très-bien entendue, l'économie des lignes, la sobriété des attitudes, le geste et l'accent des figures. A la droite de Kléber, il y a un groupe très-beau ; c'est celui d'un jeune Arabe qui reçoit dans le cou la baïonnette d'un de nos soldats, défendu par un Bédouin qui a jeté son burnous, et qui offre au fer sa poitrine nue. A ses pieds est un mameluck qui attend la mort avec résignation, et qui semble reprocher au ciel la défaite des siens. La figure de Kléber a de la grandeur et de l'énergie. Sans nul doute, ce bas-relief sera l'un des meilleurs, sinon le premier, de l'arc de l'Étoile,

Le *Passage du Pont d'Arcole*, par M. Feuchère, est fort inférieur au précédent morceau. L'exécution est lâchée ; les figures sont plutôt indiquées que faites ; c'est une esquisse préparée assez facilement, mais qui a le grand malheur de rappeler, sans l'enrichir, une toile populaire d'Horace Vernet. Or, quand bien même le tableau d'Horace Vernet serait excellent, ce que je nie, ce ne serait pas une raison pour traduire sur la pierre ce qui conviendrait à la toile.

Les bronzes envoyés par M. Barye nous ont montré, sous une forme plus exquise, les groupes d'animaux du Salon dernier. Le bronze est décidément ce qui convient le mieux à la manière de cet artiste. Son beau lion de l'année dernière devrait être fondu et non pas sculpté. Il faut le dire à la honte du public, et moi-même, qui n'en puis douter, je rougis en l'avouant, il y a parmi les curieux une insouciance si profonde que j'ai entendu confondre avec les admirables ouvrages de Barye des masses sans forme, sans lignes, sans individualité devinable, signées du nom de M. Fratin. C'est bien la peine, n'est-ce pas, d'être un artiste du premier ordre pour se voir ravalé au même rang que les praticiens les plus maladroits ! Soyez donc Corneille, pour être appelé Mairet ; soyez Landseer ou Barye, pour être appelé Fratin.

Je dois louer un jeune berger de M. Maindron. Le torse est modelé naïvement, la tête est bonne ; les cheveux sont bien traités ; l'attitude est vraie ; les épaules et le dos ne sont pas aussi soutenus que la poitrine. Le chien ne vaut pas l'enfant, mais c'est un bon début.

L'*Ulysse* de M. Auguste Barre s'est amélioré dans le marbre. Le modèle en plâtre de son *David* est une étude faite avec soin, mais ce n'est qu'une étude. C'est la réalité assez bien copiée, mais qui semble attendre que l'art la

transforme et l'épure pour l'élever jusqu'à lui. Si plus tard l'invention et la pensée viennent en aide à la main déjà très-habile de l'auteur, nous aurons peut-être de lui des ouvrages remarquables. Aujourd'hui il n'a encore amassé que des matériaux pour un avenir inconnu.

J'aurais voulu parler avec détail du fronton de la Madeleine, de M. Lemaire. J'aurais voulu montrer tout ce qu'il y a de mesquin, de laborieux et d'impuissant dans cette composition marquetée, qui procède de tout, excepté de la pensée; qui n'est ni païenne ni catholique, et qui occupe aujourd'hui, sans la remplir, la plus belle place qu'un statuaire puisse espérer pour son œuvre. Mais je répugne à l'analyse d'un bas-relief, où les figures ne sont, pour la plupart, que des souvenirs maladroits et tronqués de morceaux connus. Quand la pluie et la brume auront noirci la pierre, la gloire aujourd'hui si éclatante de l'auteur ira rejoindre, dans un oubli judicieux, la gloire autrefois splendide de celui à qui nous devons le fronton de la Chambre.

J'ai longtemps hésité avant de croire au témoignage de mes yeux en lisant, au bas d'un buste de *Rossini*, le nom d'un sculpteur florentin singulièrement célèbre en Europe, celui de Bartolini. Jamais le vieil adage latin : *Omne ignotum pro magifico*, n'a été plus tristement réalisé. Nous avons tous vu un buste de *Rossini*, par David, vivant, spirituel, moqueur, indolent et voluptueux; nous avons tous vu le masque mobile et fin du maître ingénieux et inépuisable, qui a traduit toutes les variétés de la passion depuis *Desdemona* jusqu'à *Ninetta*, depuis *Semiramide* jusqu'à *Tancredi*. Y a-t-il dans le marbre du maître florentin rien qui rappelle ce modèle précieux? Mon Dieu! non. C'est une sculpture sèche, ronde, pauvre, mesquine, misérablement petite. Les yeux ne voient pas; la bouche ne pourrait

parler : les cheveux, découpés en lanières grêles et amincies, ne pourraient flotter au vent. En présence de cette gloire si grande et si déplorablement démentie, les vers de Juvénal me reviennent en mémoire : *Expende Annibalem...* Est-ce donc là tout ce qu'on trouve derrière le nom de Bartolini, de ce nom si vanté par les *touristes*, si glorieux dans le journal de Byron ? Byron, il est vrai, se connaissait en statuaire à peu près comme Napoléon en musique, c'est-à-dire très-mal. Mais, sur les choses qu'il ignorait, il répétait volontiers l'avis des autres. Il y a donc eu en Italie une foule pour admirer Bartolini, et voilà ce qu'il nous envoie. Le buste florentin peut aller de pair avec la toile de M. Bruloff. Les gazettes milanaises ont fait, au *Dernier jour de Pompéï*, une gloire qui s'est accréditée dans toutes les capitales de l'Europe. Aujourd'hui nous avons le chef-d'œuvre, et le courage nous manque pour le railler ; car l'impuissance et la vulgarité méritent autre chose que la moquerie.

Nous attendions les trophées de M. Étex, destinés à l'arc de l'Etoile. Ces trophées ne sont pas venus. Une maladie douloureuse enlève, pour quelques mois, le jeune artiste à ses travaux. Le buste de M. Charles Lenormant, de M. Étex, est une étude assez facilement faite, mais incomplète sous le double rapport de l'art et de la réalité. Les plans du modèle sont simples, j'en conviens, mais ils ont moins de rondeur que le marbre. Et puis le ciseau ne doit jamais oublier qu'il faut regagner en souplesse ce qu'on perd en transparence. Pour M^{me} Tastu, la faute est plus grave encore. Le modèle est riche et le marbre est pauvre. La courbe des orbites, si pure et si grande dans la nature, ne se comprend plus dans le marbre ; et pourquoi ? parce que l'artiste a choisi le regard dans un moment malheureux. Au lieu de prendre le champ de l'œil au moment où

la paupière, repliée sur elle-même, disparaît presque entièrement, pour ne plus laisser apercevoir qu'une ligne mince et diaphane, il a choisi l'instant où la paupière, à demi abaissée sur le globe de l'œil, n'a ni la grâce du regard, ni la beauté du sommeil. Cet accident, en diminuant les proportions de l'œil, ôte à l'orbite sa majesté primitive. Les lèvres sont pincées comme dans un mouvement d'impatience ; le nez semble amaigri sous la douleur. Ceci est une grande leçon pour les portraitistes. Il y a des heures nombreuses où les modèles les plus heureux ne se ressemblent pas à eux-mêmes : à ces heures-là, il ne faut pas regarder la nature si on veut la copier.

Il y a pourtant dans ces deux bustes une harmonie assez remarquable. Les cheveux de M^{me} Tastu sont étudiés dans un bon principe, mais ne sont pas amenés à la légèreté qu'ils devraient avoir. Il est visible que M. Étex, enhardi par le succès de son *Caïn*, dont on a fort exagéré le mérite, se fie à lui-même avec une complaisance trop crédule. Il fera bien, s'il veut grandir, de ne consulter que des indifférents ou des ennemis ; autrement la flatterie fera de lui ce qu'elle a fait de tant d'autres, elle le fera rétrograder.

Une médaille gravée de M. Barre, représentant, d'un côté le roi et la reine, et sur le revers le reste de la famille royale, signale dans l'auteur le désir courageux de lutter avec l'art florentin de la renaissance. Il a voulu graver dans l'acier ce que Cellini et ses élèves *repoussaient* dans une lame d'argent. La tentative était laborieuse ; mais il y a dans le travail de M. Barre autre chose que la difficulté vaincue. Les figures d'ornement sont légères et charnues, alliance bien rare de deux qualités distinctes ; les ressemblances sont fines, les médaillons sont bien encadrés. Une critique scrupuleuse pourrait peut-être découvrir,

dans les ornements quelques détails dont l'origine ne remonte pas à une date commune, et signaler sur le bronze le voisinage de l'art de Louis XIII et de l'art de François I^{er} ; mais la médaille de M. Barre n'a rien à craindre de cette chicane secondaire. Il a osé, il a pu faire ce que personne encore n'avait tenté dans la gravure sur acier. Je ne doute pas que, dans une seconde épreuve du même genre, il n'arrive à concilier la sévérité historique des ornements avec l'étude patiente et vraie du modèle humain :

Si, de cette rapide analyse des principaux ouvrages envoyés au Louvre cette année, nous essayons de nous élever aux idées générales qui dominent l'art français, ou plutôt qui se le partagent et le démembrant, voici ce que nous trouverons au bout de nos études. Trois principes bien distincts sont en présence dans l'école française : la Rénovation, la Conciliation et l'Invention ; c'est-à-dire que les esprits se divisent en trois camps séparés : l'un, qui veille nuit et jour pour reconquérir la pureté idéale des maîtres du seizième siècle de l'Italie ; l'autre, qui hésite entre le présent et le passé, et voudrait réconcilier toutes les écoles de l'Europe dans une manière sobre et inoffensive ; le troisième enfin, qui prend le passé pour ce qu'il vaut, pour un enseignement, et qui veut le continuer en fondant lui-même un avenir nouveau. Le chef du premier camp, c'est M. Ingres ; le chef du second, c'est M. Delaroche ; le commandement du troisième se partage glorieusement entre MM. Delacroix, Decamps et Paul Huet.

Dans la statuaire, les mêmes principes sont formulés en termes à peu près pareils, par MM. Cortot, Pradier, David et Barye. M. Cortot veut la rénovation de la statuaire romaine comme M. Ingres la rénovation de Raphaël ; M. Pradier veut la conciliation de l'art grec et des études

modernes, comme M. Paul Delaroche espère l'alliance et l'union des maîtres illustres, quels qu'ils soient, et de la nature qu'il essaie de copier; enfin, MM. David et Barye, chacun dans une voie personnelle, opposent l'innovation à la rénovation, comme MM. Delacroix et Decamps. La question pittoresque et sculpturale ainsi posée, l'équation du problème historique étant formulée en ces termes, *l'inconnue* ne me semble pas difficile à dégager. Il n'y a pas besoin de faire subir, aux *données* primitives, des transformations bien nombreuses, pour arriver à montrer que l'avenir n'appartient et ne peut appartenir qu'à l'innovation, c'est-à-dire à la pensée persévérante et féconde, qui ne voit dans les siècles révolus qu'un engrais pour la méditation.

Dans l'Art, pas plus que dans la Religion, dans la Loi ou dans les Mœurs, l'histoire ne peut se recommencer. Ce qui a été a eu ses raisons d'être et ne les a plus.

Dans l'Art comme dans la Loi, la Religion ou les Mœurs, c'est folie de vouloir réconcilier et confondre, dans une intime union, les idées écloses dans des âges différents et dans des patries diverses.

Dans l'Art comme dans la Loi, la Religion et les Mœurs, il faut consulter les besoins de son temps pour les satisfaire; il faut créer, selon le vœu public, des monuments, des statues, des symphonies, des tableaux et des poèmes, comme il faut fonder les institutions et les dogmes selon l'état intérieur des intelligences et de la société.

C'est pourquoi, sans vouloir contester le talent et la persévérance révélés par les deux premiers principes, nous ne croyons pas qu'ils aient prise sur l'avenir. L'avenir sera le domaine exclusif de l'Invention. S'il en était autrement, l'avenir ne *serait* pas, car il s'absorberait tout entier dans le passé et le continuerait sans l'agrandir.

SALON DE 1836.

I

Le Jury.

Le jury du Louvre a refusé, cette année; plusieurs ouvrages recommandables; c'est un malheur sans doute, et nous partageons volontiers la colère publique; mais la conduite du jury n'a rien qui nous étonne, car le jury se compose exclusivement de la quatrième classe de l'Institut. Les musiciens ne votent plus, et leur absence est pour le Salon un avantage incontestable. Mais les juges qui demeurent suffisent très-bien à expliquer ce qui arrive. Qu'est-ce, en effet, que la quatrième classe de l'Institut? Est-ce, comme on le répète partout avec une indifférence proverbiale, l'élite des artistes français? Cette quatrième classe, tant vantée, réunit-elle dans son sein tous les noms illustres qui laisseront une trace ineffaçable dans l'histoire de l'école française? Nous sommes loin de le penser; nous ne méconnaissions pas la gloire et le mérite qui se rencontrent dans l'Académie des beaux-arts, mais nous

croyons sincèrement qu'il y a, hors de l'Académie, autant d'inventeurs éminents que dans l'Académie elle-même, et la malveillance n'est pour rien dans notre opinion. Ce n'est pas tout, nous affirmons que l'étude attentive de cette académie démontre, sans réplique, qu'il ne lui est pas possible de prononcer des jugements équitables.

La quatrième classe de l'Institut, comme toutes les académies du monde, pour compléter ses cadres, est souvent obligée de recourir à la médiocrité. Ceci est un fait qui ne souffre pas de contradiction. Comme la mort, pour enlever un homme illustre, n'attend pas la naissance et le développement d'un homme égal, les hommes médiocres sont en majorité dans la quatrième classe de l'Institut. Cet accident, très-déplorable, ne doit pas exciter la surprise, car les hommes médiocres, par un travail persévérant, par des amitiés habilement nouées, obtiennent fréquemment une grande popularité, et l'Institut les appelle dans son sein, espérant trouver en eux un utile auxiliaire contre la raillerie et l'inattention. Il resterait à demander pourquoi la médiocrité devient si facilement populaire, mais cette question se résout d'elle-même. Comme la majorité du public n'a reçu en partage que des facultés vulgaires, le plus court et le plus rapide moyen de réussir n'est pas l'originalité, car l'originalité effarouche avant d'exciter l'admiration ; la méthode la plus certaine et la plus simple est de descendre jusqu'au public, au lieu de l'élever jusqu'à soi. Or, pour réaliser cette méthode, les hommes médiocres ne sont pas obligés de se faire violence ; ils n'ont pas même la peine de descendre ; ils sont sur le même terrain que la majorité de leurs juges ; en demeurant eux-mêmes, ils sont applaudis et ils entrent dans l'Institut par la grande porte, par la popularité.

Après les hommes médiocres viennent les hommes usés. Cette seconde section de la quatrième classe, moins nombreuse que la précédente, se recrute parmi les esprits qui ont fait leur temps. Quand un artiste vraiment nouveau se révèle pour la première fois, il a contre lui, non-seulement tous les noms populaires, mais encore toutes les habitudes routinières de l'opinion publique. Il ne s'agit pas pour lui d'égaliser ou de surpasser les artistes habiles ou applaudis, mais bien d'apprivoiser l'entêtement et l'ignorance qui ont pris racine sur le terrain étroit de quelques admirations. Pour remporter cette double victoire, le génie et la fécondité sont des armes trop faibles : la beauté des ouvrages, la hardiesse de la conception, l'expression délicate et sévère des idées les plus nouvelles signifient à peine quelque chose, dans cette bataille livrée chaque jour à l'opinion. Il faut mieux, et plus que cela, il faut avoir vieilli. Qu'un homme à trente ans ait produit trois ouvrages magnifiques, qu'il ait mis, dans chacun de ses ouvrages, assez de force et de grandeur pour défrayer plusieurs centaines de toiles ou de marbres admirés ; peu importe à l'opinion ; la foule ne se dérange pas pour si peu. Réfugiée dans le cercle accoutumé de ses préférences comme dans un port hospitalier, elle ne consent pas légèrement à lever l'ancre : avant de partir pour la pleine mer, elle se consulte longtemps, elle interroge le vent et le ciel ; elle résiste aux apprêts du voyage et jette plus d'un regard sur la rive qu'elle va quitter. Pour ne pas rougir d'elle-même, elle donne à la poltronnerie paresseuse un nom honorable et presque glorieux ; elle ne s'avoue pas qu'elle tremble, mais elle vante sa prudence, et appelle réflexion sa pusillanimité. Si une voix indiscrette propose à la foule un candidat, la foule, pour ne pas se décider, invoque le principe des droits

acquis, et, au besoin, se fait de son indolence un devoir de gratitude. Elle voit dans une admiration nouvelle une aventure périlleuse, et dans le culte d'un nom nouveau un océan inexploré, et qui ne peut tenter que des navigateurs sans emploi. Contre un pareil adversaire que peut faire l'homme de génie ? Il s'épuise dans la lutte, il dépense dans les combats d'avant-postes la force qu'il devrait réserver pour les batailles rangées, il éparpille, en ébauches haletantes, l'imagination qui voulait s'épanouir lentement et à son heure. Mais il a lassé l'entêtement et l'ignorance, il a enseigné son nom aux lèvres de la foule, il a dépouillé l'artiste et revêtu l'ouvrier, il s'est vulgarisé ; comme monnaie qui passe de main en main, il a perdu son empreinte, il entre à l'Institut.

Enfin, à ces deux sections que nous avons décrites fidèlement s'ajoutent, mais rarement, les hommes qui, sans être arrivés à l'épuisement, perdent courage et lâchent pied. Ils n'ont pas conquis d'emblée la popularité par l'insignifiance inoffensive de leurs œuvres ; loin de là, l'opinion a toujours été rebelle à leurs tentatives. Chaque fois qu'ils ont ouvert une voie inattendue, chaque fois que, fatigués de l'invention triviale des écoles, ils ont frayé à leurs risques et périls un sentier difficile et imprévu, ils n'ont rencontré que la surprise et la moquerie. Longtemps ils ont tenu bon, longtemps ils se sont affermis dans leur conviction, et la résistance, au lieu de les abattre, doublait leur courage et leur force : ils se consolait de leurs défaites, dans l'espérance d'un avenir meilleur ; ils détournaient les yeux du rire insultant et de la morgue dédaigneuse, et contemplaient avec une joie sereine l'idéale grandeur du triomphe qu'ils avaient rêvé, qui leur échappe de jour en jour, mais qui ne peut leur manquer ; au lieu de prendre

la route de l'épuisement, de multiplier, avec une stérile obstination, les épreuves et les contre-épreuves d'un coin effacé, ils continuent de vouloir ce qu'ils ont voulu. Mais trop souvent leur volonté, courageuse en elle-même, pleine de respect pour la vérité une fois reconnue, bronche à l'heure de l'exécution. Ils ont trop de fierté pour se détourner du chemin qu'ils ont choisi et qu'ils jugent le meilleur; mais en même temps ils ont trop de colère et d'impatience pour marcher en avant, ils ont la conscience de leurs forces et la certitude d'avoir bien vu; rien ne pourrait les décider à changer d'ambition, mais leur ambition demeure impuissante en face des obstacles sans cesse renaissants; ils désirent encore et n'espèrent plus. Ils se promènent de rêve en rêve, et consomment leurs journées en conceptions invisibles; ils se donnent à eux-mêmes le spectacle égoïste d'une suite d'ouvrages inaccomplis; ils se convient avec un orgueil furieux à des fêtes où personne n'est invité, et perdent peu à peu l'habitude de réaliser leurs pensées. Ils se détachent insensiblement de la condition dernière et indispensable de toute poésie, de l'exécution; ils n'entrevoient plus sans terreur et sans impatience l'heure de prendre le pinceau ou le ciseau, et de mettre la main à l'œuvre, ils vivent avec eux-mêmes et pour eux-mêmes, ils s'effacent et s'abdiquent. Quel que soit leur courage intérieur, le monde n'en sait rien, et pour la foule ils ne sont plus que des artistes découragés; mais en revanche ils ne sont plus à craindre, et ils entrent à l'Institut.

C'est là, si je ne m'abuse, l'image fidèle et complète de la quatrième classe de l'Institut. Si nous avons omis quelque'un des éléments dont se compose le jury souverain qui préside aux Petits-Augustins et au Louvre, c'est à notre

insu, et nous croyons avoir récapitulé, impartialement, tous les membres de ce corps imposant. Voyons maintenant quelle conduite devront tenir la médiocrité, la lassitude et le découragement réunis en aréopage; demandons-nous, sans dépit et sans aveuglement, si cette conduite n'est pas précisément celle qui excite la colère publique; en un mot, comparons les actions et la pensée du jury.

Commençons par les hommes médiocres, c'est-à-dire par la majorité. Évidemment les hommes médiocres, ayant à juger un ouvrage de statuaire ou de peintre, exigeront comme condition première la médiocrité. Pour peu qu'une toile ou un marbre ait un accent inusité, ils s'indignent et se révoltent, et déclarent n'y rien comprendre. Ils se trouvent précisément dans le cas d'un acteur à qui le poète essaie d'enseigner le sens et la portée d'un rôle, et qui, après avoir subi quelques remontrances, avoue franchement son imbécillité, et engage l'auteur à se résigner. Le juge et l'acteur sont précisément frappés de la même maladie, atteints de la même blessure, affligés de la même plaie, et cette plaie, c'est l'ignorance. Ils ont beau faire pour sortir des liens où ils sont garrottés, ils ne peuvent se réformer, il faut qu'ils acceptent jusqu'au bout les conséquences de leur nature. Si donc le juge ignorant refuse son suffrage à l'œuvre d'un artiste original et vigoureux, il mérite autant de pitié que de blâme, car il est de bonne foi dans sa négation. Il mentirait à sa conscience en agissant autrement; l'œuvre qu'il est chargé d'apprécier est pour lui comme un livre écrit dans une langue inconnue; vainement tourne-t-il d'une main impatiente les feuillets de ce livre mystérieux, il ne réussit pas à le comprendre: il a donc raison de ne pas l'accepter. Lui demander une grande clairvoyance, c'est lui demander l'im-

possible ; à moins d'être injuste envers lui, nous devons lui permettre de se prononcer selon ses facultés. Or, puisque toutes ses facultés n'aboutissent qu'à l'ignorance, son *veto*, malgré une apparence d'ineptie brutale, n'est pourtant qu'un *veto* légitime et intelligible. Si le juge a tort aux yeux du goût, du moins il n'est pas coupable aux yeux de sa conscience. Contre lui la colère serait une folie, car sa conduite est en parfaite harmonie avec sa pensée.

Les hommes usés sont placés dans une autre condition en face des ouvrages qu'ils ont à juger. Le génie qui s'est épuisé non pas dans l'enfantement mais dans la lutte, qui a fatigué ses forces non pas à produire des œuvres durables, mais à séduire l'opinion, à dompter les caprices de la foule, malgré ses premières années de verve et de fécondité, ne peut estimer froidement les artistes jeunes et impatientes qui ont encore l'avenir devant eux. Il se souvient inutilement de ses premières humiliations, il consulte sans profit les traces gravées dans son cœur par les combats qu'il a livrés aux orateurs de salon et d'académie ; il saute à pieds joints par-dessus ces années de souffrance et d'énergie, et se prononce d'après son sentiment actuel, c'est-à-dire d'après le sentiment de l'impuissance. Avant de parler il n'écoute qu'une voix, et cette voix est implacable. Inhabile désormais à concevoir et à traduire des idées neuves et imprévues, grandes ou délicates, élégantes ou variées, il est amené par une pente insensible à la seule vengeance qui lui soit permise : il devient jaloux. S'il lui est défendu de se renouveler et de créer autour de lui un monde de formes et de couleurs, du moins il usera de représailles, et prescrira aux jeunes gens qui grandissent la même modestie, ou plutôt la même nullité. S'il a perdu sa virilité, du moins il ne s'imposera pas le spectacle des

amours énergiques et fécondes. Sans doute la jalousie, arrivée à ce terme furieux, a quelque chose de hideux et d'ignoble, nous ne le nions pas ; mais notre mission n'est pas de flétrir le malade, il nous suffit de constater les désordres accomplis. Or, ces désordres, qui sont tout simplement la ruine successive des facultés autrefois abondantes et vigoureuses, doivent nécessairement atteindre un moment décisif qui s'appelle la jalousie, et la jalousie elle-même ne peut pas ne pas user de la puissance qui lui est concédée, pour éteindre le feu qui s'allume autour d'elle. Elle voudrait de bon cœur s'opposer à la production ; mais, puisque ce privilège lui est refusé, du moins elle ne permettra pas que les œuvres produites se montrent au grand jour. Elle ne souffrira pas le voisinage importun, et presque injurieux, des ouvrages vivants et pleins de promesses. Mais la jalousie étant donnée, cette conduite me semble parfaitement logique. Plaignez l'épuisement, plaignez l'impuissance, plaignez la jalousie, mais ne vous révoltez pas contre la conséquence inévitable de ces trois malheurs.

Reste la section découragée. Or, quelle peut être l'attitude de l'artiste découragé admis dans la quatrième classe de l'Institut ? Soutiendra-t-il de sa voix les œuvres qu'il a tentées lui-même, qu'il a réalisées quelquefois, mais qu'il n'espère plus recommencer ? Bravera-t-il pour le compte d'autrui les railleries et les quolibets qu'il redoute pour lui-même, devant lesquels il a plié le genou ? Est-il vraisemblable qu'il marche de pied ferme au-devant de l'ironie dédaigneuse, qu'il s'expose, pour un intérêt qui n'est pas le sien, au feu croisé de l'ignorance et de la jalousie qui siègent près de lui, qu'il tienne tête à ces deux ennemis acharnés, lui qui n'a pas su combattre pour ses foyers ? Défendra-t-il, dans les œuvres qu'il ne signe pas, les prin-

cipes qu'il a trahis, ou du moins qu'il a désertés? Lui qui, au lieu de rester sur la brèche jusqu'au dernier moment, s'est enfui et caché; lui qui, par sa paresse, a demandé grâce; lui qui s'est abstenu de produire comme pour obtenir l'oubli, reprendra-t-il tout à coup une audace inattendue? Proclamera-t-il belles et grandes les idées qu'il adorait autrefois, mais à l'ombre desquelles il n'a pas su grandir et persévérer? Pourquoi, sans quitter son camp, s'y est-il endormi? N'est-ce pas qu'il espérait, par son silence, mériter la générosité de ses ennemis? Où donc aurait-il puisé l'ardeur nécessaire pour recommencer le combat? Par quelle sublime abnégation serait-il arrivé à glorifier la vérité, qui ne peut plus se confondre avec la grandeur de son nom? Lorsqu'il produisait, lorsqu'il offrait à l'admiration de la foule des œuvres sévères et laborieuses, c'était le cas, ou jamais, de se montrer volontaire et persévérant; maintenant qu'il s'agit d'un autre nom, comment redeviendra-t-il sincère et hardi dans sa parole? N'est-il donc plus homme et croira-t-il plus sainte la cause où son orgueil n'est plus engagé? A-t-il foulé aux pieds toutes les passions mesquines qui régissent la société? A-t-il oublié, comme indignes de lui, toutes les craintes qui ont déchiré la trame de sa vie? Restons dans le vrai; acceptons l'artiste découragé pour ce qu'il vaut dans le jury du Louvre, c'est-à-dire pour un lâche. N'espérons pas qu'il prenne en main la gloire et l'avenir de l'art; n'espérons pas qu'il résiste à la médiocrité ignorante, à la jalousie furieuse. Attendons de lui ce qu'il promet, le silence tremblant.

Si toutes ces réflexions s'accordent avec la vérité, comme nous le croyons, que faut-il penser du jury du Louvre? A notre avis la conclusion est facile à déduire. Ce n'est pas le jury qui a tort, car il agit logiquement. C'est l'administra-

tion qu'il faut blâmer, car elle est doublement folle, elle choisit le jury et ne prévoit pas la conduite qu'il tiendra. Évidemment, il n'y aura pas de justice possible, tant que le jury ne renfermera pas dans son sein toutes les nuances de l'opinion, à savoir : l'opinion conservatrice représentée par la quatrième classe de l'Institut, l'opinion radicale représentée par les novateurs de la jeune école, et enfin l'opinion libérale et modérée représentée par la presse et les salons. Le jury ainsi composé n'est pas un rêve qui nous appartienne ; nous savons que cette pensée s'est déjà présentée à l'esprit de plusieurs personnes qui ne sont pas étrangères au maniement de l'autorité. Mais la coutume a été plus forte que le bon sens et le bon droit, et la vérité cent fois proclamée est demeurée à l'état théorique.

Cependant la question n'est pas sans importance, et les méfaits de cette année méritent d'être enregistrés. Savez-vous bien ce que le jury a refusé cette année? Il a fermé les portes du Louvre à un artiste plein de bon vouloir, à M. Préault, dont nous avons souvent combattu les égarements, mais dont nous ne pouvons méconnaître ni le talent ni l'originalité. M. Préault a peut-être une prédilection trop marquée pour la laideur et la souffrance ; il se méprend peut-être sur la valeur de l'énergie en sculpture, et surtout sur les moyens de la traduire ; on peut lui reprocher de ne rien voir avant ou après Puget, de traiter trop légèrement l'art grec et l'art de la Renaissance. Mais toutes ces objections, si sérieuses qu'elles soient, n'excusent pas l'arrêt prononcé contre lui. Il paraît d'ailleurs que le *Charlemagne* de M. Préault n'était pas conçu dans le style de ses précédents ouvrages, et que le statuaire avait, cette fois-ci, cherché l'expression de la grandeur. Dans tous les cas, un homme sérieux qui se trompe sur le sens de l'école grecque vaut

bien autant que les ouvriers médiocres asservis à la tradition qu'ils ne comprennent pas.

Le jury a refusé un marbre d'Antonin Moine, *les Lutins*, dont le modèle, exposé au Salon de 1831, avait été acquis par le ministre de l'intérieur, et dont l'exécution avait été commandée. Ces messieurs devraient, au moins, tâcher de ne pas souffleter eux-mêmes les décisions qu'ils prononcent. Car, en 1831 comme en 1836, le jury se composait exclusivement de la quatrième classe de l'Institut. Comment le marbre serait-il inférieur au plâtre? Le dilemme est pressant et implacable. Ou le jury se trompait grossièrement en 1831, ou il est en 1836 singulièrement injuste.

Le jury a refusé une *Scène d'Hamlet*, par Eugène Delacroix, c'est-à-dire par l'un des hommes les plus illustres de l'école française; il a refusé un tableau signé par le hardi novateur qui, depuis quinze ans, déroute les prophéties de ses amis et de ses ennemis; qui, pour chacun de ses ouvrages, trouve un style inattendu; qui, après *Dante et Virgile*, si simplement composé, a inventé *le Massacre de Scio, Sardanapale, la Liberté, les Femmes d'Alger*, et qui, pour chacune de ces toiles éclatantes, a trouvé des gammes et des accents imprévus. Il a refusé, comme le début d'un écolier, un tableau du peintre énergique et varié à qui nous devons le beau portrait de Justinien, et qui décore maintenant, avec une splendeur italienne, l'une des salles de la Chambre des députés. Si ces inessieurs n'avaient passé l'âge des réprimandes, je prendrais leur décision pour une étourderie, mais ils n'ont plus sur les tempes assez de boucles blondes pour être tancés paternellement; ils sont arrivés à une pleine maturité, et se moquent des avertissements. Ce qu'il faut à ces messieurs; c'est une interpellation publique, bien verte et bien rude; leur épargner

cette épreuve serait une couardise honteuse. Qu'ils se comptent, qu'ils se mesurent, et qu'ils se demandent combien d'entre eux produiraient le plus faible des ouvrages signés par Eugène Delacroix. Après l'*Apothéose d'Homère*, dont l'auteur n'a pas voté au Louvre, dites-nous, je vous en prie, quels sont les rivaux d'Eugène Delacroix dans la quatrième classe de l'Institut? Serait-ce par hasard M. Heim ou M. Blondel?

Le jury a refusé une *Scène du roi Lear*, par Louis Boulanger. Il paraît que les connaisseurs jurés et patentés, commis par l'administration au classement des artistes contemporains, ont trouvé par trop singulière la physiologie du père abandonné, et qu'ils ont jugé indigne de la peinture la paille mêlée aux cheveux du monarque. Ils se sont indignés, en voyant la majesté royale dégradée par l'expression de la folie. Ces messieurs demandent, avant tout, de la noblesse dans la douleur; ils admettent volontiers *Oreste poursuivi par les Euménides*, pourvu qu'Oreste soit présenté par M. Picot, mais ne rappelle en aucune façon la crudité rustique d'Eschyle. Pauvre Shakspeare, tu n'avais pas prévu que tu serais un jour livré au goût dédaigneux de la quatrième classe de l'Institut, et que tu aurais pour juges M. Blondel et M. Heim! De la paille dans les cheveux du roi Lear! à quoi pensais-tu? Tu déshonorais la muse tragique. J'espère que l'Académie des beaux-arts voudra bien rayer Charles VI de l'histoire de France.

Le jury a refusé un portrait de M. Champmartin; nous sommes obligés de le croire, car dans sa lettre au *Journal des Débats*, M. Champmartin, tout en témoignant une vive reconnaissance pour tous les membres du jury, ne dément ni directement ni indirectement le refus mentionné par la presse.

Le jury a refusé une *Marine* de Paul Huet. Or, vous ignorez peut-être par qui est représenté le paysage à l'Institut? Par le plus obscur, le plus ignoré, le plus médiocre de tous les peintres, par M. Bidault. L'Institut, qui ne compte dans son sein qu'un seul paysagiste, capable tout au plus de faire le portrait en pied d'un moulin, l'Institut a refusé une marine de Paul Huet. Malgré les récriminations de la critique, malgré le placage érudit des comparaisons qu'elle n'a pas ménagées au novateur, nous sommes en droit de regretter la marine de Paul Huet, car c'est en lui que se personnifie le paysage poétique, c'est en lui que se résume l'intelligence de la nature, étudiée le crayon à la main et idéalisée par la réflexion. Seul parmi nous, tandis que le *réalisme* envahissant menace de détrôner la pensée, il voit dans le paysage autre chose que la matière; il ne crie pas hosannah quand il a copié un brin d'herbe ou un caillou. Que les voyageurs de cabinet, familiarisés par la gravure avec Constable et Turner, s'enrouent à crier que Paul Huet procède de l'école anglaise, nous ne les troublerons pas dans leur triomphe innocent; nous nous permettrons seulement de ne pas partager leur avis. Mais il est bon de publier que M. Bidault, juge sans appel de M. Paul Huet, a refusé son suffrage à l'accusé.

Le jury a refusé un paysage de M. Marilhat, comme s'il naissait tous les jours des hommes capables de reproduire avec une vérité énergique, avec une littéralité irréprochable le climat exceptionnel de l'Égypte, comme si la *Vue du Caire* n'était pas une toile d'un rare mérite, comme s'il était donné à tout le monde d'exprimer, sans sécheresse, la végétation métallique des bords du Nil, et d'éclairer ces plantes gigantesques sans dorer la toile entière, sans la

convertir en fournaise. Que M. Marilhat se console, car il a eu pour juge M. Bidauld.

Le jury a refusé un paysage de M. Rousseau ; il a oublié, comme non avendus, tous les ouvrages où ce jeune peintre a su empreindre un amour sérieux de la réalité. Ce n'est pas nous qui accepterons sans chicane la peinture d'un terrain ou d'un bouquet de bois, si parfaite qu'elle puisse être. Nous demandons à l'art autre chose qu'une copie de la nature. Mais si M. Rousseau n'est pas un artiste complet, s'il lui reste encore bien des qualités à conquérir par le travail, du moins il faut louer en lui l'étude patiente et l'expression souvent heureuse des détails pittoresques. Il fait très-bien ce qu'il fait, il traduit avec une rare délicatesse les accidents qu'il a observés. S'il n'a pas encore composé un vrai poëme, il possède déjà un grand nombre d'éléments poétiques. Mais qu'il se console, car il a été jugé par M. Bidauld. Une partie des ouvrages refusés par le jury sera exposée dans quelques ateliers ; nous les verrons, et nous en parlerons comme s'ils avaient été admis au Louvre.

II

SCULPTURE. — MM. Pradier, Etex, Duret.

Nous commencerons l'analyse du Salon de cette année par la sculpture ; voici pourquoi. La sculpture est à nos yeux le plus pur et le plus idéal de tous les arts du dessin. Or, malgré l'importance qu'on ne peut lui refuser, l'habi-

tude contractée par la presse de réserver la sculpture pour la fin du salon développe chez les visiteurs du Louvre une habitude pareille ; et l'étude des marbres est généralement très-rapide et très-négligente. Pour faire face à cet inconvénient, nous intervertirons l'ordre accoutumé, et nous croyons agir sagement.

Nous espérons trouver au salon de cette année le *Philopœmen* de M. David, qui doit prendre place aux Tuileries ; notre attente a été déçue, M. David n'a pas même envoyé un buste. A notre avis, il a eu tort. Puisqu'il comprend mieux que personne l'ordonnance et l'expression du masque humain, puisqu'il saisit pour chaque figure l'heure la plus heureuse et la plus féconde, il se doit à lui-même de soutenir par des preuves assidues la renommée qu'il s'est acquise ; il doit aux jeunes statuaires l'exemple de sa manière ; il doit au public, comme un loyal témoignage de reconnaissance, le spectacle des beaux portraits qu'il multiplie chaque année. Nous savons qu'il a rapporté de son dernier voyage en Allemagne plusieurs figures illustres, des savants, des poètes ; pourquoi ne pas les montrer ? Si M. David s'abstient d'envoyer ses bustes au Salon parce qu'il n'y voit que des ouvrages sans importance, c'est une modestie mal entendue ; s'il redoute les discussions de la presse, s'il craint une réaction, il se trompe encore, et ne prend pas le moyen le plus sûr d'enchaîner l'opinion inconstante ; car les absents ont toujours tort aux yeux du plus grand nombre.

Le groupe de M. Pradier est un morceau très-habile, remarquable surtout par le travail du ciseau. Nous avons entendu quelques personnes sérieuses se récrier sur le choix du sujet, et demander pourquoi l'auteur, au lieu de prendre un épisode historique, fouillait incessamment les ruines

de la mythologie. Cette question nous semble sans valeur ; nous sommes loin assurément de fermer à l'histoire le domaine de la statuaire ; nous croyons qu'il est possible d'inventer, même en acceptant le costume moderne, des groupés admirables, des statues pleines de grandeur et d'énergie ; nous ne proscrivons pas la nouveauté des sujets, mais nous pensons que l'histoire moderne convient surtout au bas-relief. Pour les groupes et les statues, les sujets de l'antiquité auront toujours une supériorité incontestable, la supériorité des lignes et des plans. Or, les lignes et les plans sont les conditions suprêmes de la sculpture ; car le marbre est surtout voué au culte de la beauté. L'énergie et la grâce, réalisables avec le costume moderne, ont de quoi satisfaire l'œil le plus exigeant, lorsque les figures sont engagées ; mais dans un groupe, il faut que tous les côtés soient également acceptables, et le costume moderne s'oppose à l'accomplissement de cette loi. C'est pourquoi je ne blâme pas le choix de M. Pradier.

Le groupe qu'il a envoyé cette année, *Vénus et l'Amour*, est de petite dimension, et semble destiné à la décoration d'un salon. Mais il n'y a pas lieu de regretter que le sujet n'ait pas été traité dans de plus grandes proportions ; et sans invoquer l'exemple de la statuaire antique, qui a souvent traité des sujets semblables sur la même échelle, la critique peut se déclarer satisfaite. Les deux figures sont très-bien disposées et se groupent naturellement. Le dos de la Vénus offre une ligne admirable et des plans très-fins ; la gorge et le ventre, bien qu'étudiés avec une rare délicatesse, ne me paraissent pas irréprochables : les plis de la chair sont trop nombreux ; non pas que ces plis en eux-mêmes soient plus multipliés que dans le modèle ; mais, comparés à la simplicité du dos, ils paraissent exagérés.

M. Pradier copie fidèlement plusieurs parties de la nature, mais il ne copie pas la nature entière. Sa volonté manque de suite et de persévérance, et donne à ses œuvres un caractère indécis. Ainsi, dans le groupe que nous avons sous les yeux, le dos rappelle l'antiquité, tandis que la gorge et surtout le ventre, amenés à une réalité plus scrupuleuse, rappellent l'étude immédiate de la nature. Il est vraisemblable que M. Pradier, en composant son groupe, s'est inspiré de l'antique, et a déterminé les lignes générales de sa Vénus sans consulter le modèle ; puis, quand est venue l'heure de l'exécution, il a trouvé son œuvre incomplète, il n'a pas aperçu dans ses souvenirs l'étoffe d'une figure précise et pure, il a voulu interroger la nature. Mais en même temps il a gardé pour certaines parties de sa figure une prédilection toute paternelle, et il a craint de troubler, d'altérer ce qu'il aimait, par l'étude serrée du modèle. Il a donc traité la gorge et le ventre dans le style réel, et il a respecté dans le dos le style idéal qui s'était offert à lui le premier. Or, il est visible que ces deux styles, acceptables en eux-mêmes, se contrarient et se contredisent, et privent la figure de l'unité qu'elle devrait avoir.

La tête de la Vénus est mauvaise dans le sens le plus absolu du mot. En général, M. Pradier néglige beaucoup trop ses têtes. Il semble considérer l'étude du visage comme un élément accessoire, et penser que le masque est toujours assez bien, pourvu qu'il soit en proportion avec le reste de la figure. Cette opinion, qui, en présence des ouvrages de M. Pradier, s'offre d'elle-même à l'esprit du spectateur, non pas comme une conjecture aventureuse, mais comme une conclusion logique, ne résiste pas à l'analyse. Vainement objecterait-on que la sculpture antique n'accorde aux têtes qu'une importance secondaire ; car les

fragments grecs et romains qui nous restent offrent des têtes admirables ; et quant aux figures dont les têtes sont médiocres et sont plutôt indiquées que faites, nous avons une réponse toute prête et qui ne souffre pas de réplique : Si ces figures sont belles, c'est malgré la médiocrité des têtes, et nullement à cause de cette médiocrité.

L'Amour donne lieu aux mêmes remarques. La tête de l'enfant ne vaut pas mieux que celle de la Vénus. A la vérité, elle n'est pas escamotée, et pour un œil attentif il semble qu'il y ait dans cette tête de la grâce et du bonheur ; mais, analysée dans ses détails, elle n'est pas plus satisfaisante. La tête de la Vénus est à peine dégrossie et attend le ciseau pour sortir du marbre ; la tête de l'Amour, quoique un peu plus avancée dans son exécution, n'est cependant qu'une ébauche arrondie : les cheveux ne s'accordent pas avec le style de la figure. Quant aux membres et au torse, ils sont comme les membres et le torse de la Vénus, alternativement réels et idéalisés. La poitrine et les bras rappellent la statuaire antique. Les cuisses et les jambes sont détaillées comme le modèle. Les plis de la chair sont bien rendus ; mais par malheur la chair n'est pas traitée partout avec la même patience, avec la même exactitude. On retrouve dans cette figure, comme dans la première, la contradiction des deux styles que nous avons déjà signalée.

Toutefois, ce groupe pris en masse est une heureuse composition, mais aurait une valeur bien plus grande si M. Pradier savait prendre un parti, s'il se résignait à choisir entre la nature et l'antiquité. Le compromis ingénieux qu'il essaye, depuis vingt ans, entre la tradition et la réalité ne pourra jamais produire une œuvre une et harmonieuse. Le ciseau de l'artiste, malgré sa prodigieuse

habileté, ne conciliera jamais la beauté idéale des modèles antiques et la beauté réelle de la nature. Les œuvres conçues en vue de cette conciliation impossible offriront des morceaux d'une remarquable élégance et d'une littéralité saisissante, mais les diverses parties de ces œuvres ne seront jamais reliées solidement, et distrairont l'œil au lieu de le charmer.

La *Sainte Geneviève* de M. Étex est loin de répondre aux espérances données par l'auteur en 1833. Lorsque le *Caïn* arriva de Rome, nous fûmes des premiers à proclamer le mérite éminent de cet ouvrage, mais nous pensâmes qu'il était de notre devoir de prémunir M. Étex contre les dangers de la louange. Tout en reconnaissant l'énergie et la grandeur de la figure principale, tout en applaudissant à la douleur vraie de la femme agenouillée, nous signalions franchement le caractère incomplet de l'exécution, et nous engageâmes l'artiste à ne pas se contenter si vite, à revenir plusieurs fois sur la forme qu'il avait trouvée, car nous trouvions dans le *Caïn* plutôt l'esquisse d'un groupe qu'un groupe achevé. Parmi les louanges bruyantes qui se multipliaient de jour en jour, notre voix était à peine entendue, et, si nous avons bonne mémoire, on nous accusa de pessimisme. C'était à qui demanderait du marbre pour M. Étex : il semblait qu'il allait envahir et décorer tous les monuments de Paris. Sans nous associer à cet enthousiasme, nous apercevions dans M. Étex les éléments d'un artiste hardi, mais je ne sais pourquoi l'auteur de *Caïn* prend à tâche de dérouter toutes les prophéties ; il a débuté par une composition où la grandeur et la force dominaient la valeur individuelle des morceaux, et aujourd'hui, parce qu'il a entendu murmurer autour de lui un reproche équitable et bienveillant, parce que ses amis les plus sincères

l'ont prié de rendre plus précisément ce qu'il conçoit, voici qu'il renonce aux promesses de son début et qu'il change de manière. Il y a trois ans, il se proposait sans trembler les plus grandes difficultés de son art, et voici que, pour échapper au reproche d'incorrection, il se met à polir et à caresser le marbre avec la patience d'un ouvrier ; il s'interdit les expressions passionnées comme un danger coupable, et circonscrit sa volonté dans le cercle d'une draperie. Déjà sa *Françoise de Rimini* et son *Éducation des Médicis* nous avaient mis en garde contre cette métamorphose, et nous voyons avec peine qu'il persiste dans cette nouvelle religion. La *Sainte Geneviève* confirme tristement toutes les craintes que nous avons conçues, en étudiant l'*Éducation des Médicis*. La tête de la sainte est d'une parfaite insignifiance : non-seulement elle n'exprime rien, mais elle n'est pas modelée. Tous les plans du visage sont effacés et arrondis, et il est impossible de deviner la vie sous cette masse immobile et uniforme. Le costume, au lieu d'être simple, est mesquin ; à coup sûr je ne m'attendais pas à voir sainte Geneviève parée comme une reine, mais j'aurais voulu voir la simplicité unie à une grâce majestueuse. Or, M. Étex a dépensé tout son talent à polir le marbre, et a tout à fait oublié la partie poétique de son œuvre. Les mains, qui sont dans toute figure une partie importante, ne se détachent pas du vêtement. La chair et l'étoffe sont traitées avec la même rondeur, et n'accusent dans le ciseau aucune intelligence. Les phalanges sont soudées et ne permettraient pas le moindre mouvement. En vérité, plus j'étudie cette figure et plus je déplore l'égarément de l'auteur, qui s'entête à réfuter un reproche irréfutable, en s'aventurant dans une faute plus grave. Passer de l'énergie rude et incorrecte à la rondeur inanimée n'équivaut certes

pas à la conquête de la correction. Pour atteindre la qualité que M. Étex ne possédait pas en 1833, et qu'il ne possède pas encore aujourd'hui, il ne faut pas effacer tous les plans d'une figure; car, une fois les plans effacés, la sculpture n'est plus ni correcte ni incorrecte, elle est nulle, et c'est précisément le caractère de la *Sainte Geneviève*. Pour arriver à cette qualité précieuse, la méthode la plus sûre serait de choisir des sujets bien accentués, d'une expression déterminée, tels que le ciseau sût précisément la tâche qui lui est imposée. A cette condition, la pureté des contours n'aurait plus une valeur énigmatique; l'artiste verrait du premier regard s'il a bien ou mal fait; mais lorsqu'il tente d'exprimer le sentiment religieux, il est amené par une pente insensible à se méprendre sur le vrai caractère de son œuvre. Involontairement il croit, en effaçant les détails de l'humanité, diviniser la figure; il arrondit le visage, il donne aux joues et au menton une immobilité qu'il accepte pour l'expression de la béatitude, et après avoir aboli tous les signes de la vie, il s'applaudit comme s'il avait créé quelque chose de sublime. C'est là l'écueil des sujets religieux; aussi ne faut-il les aborder qu'après s'être déjà familiarisé avec toutes les difficultés de son art. C'est pourquoi nous conseillons à M. Étex de rentrer dans la voie où il était il y a trois ans; s'il est vrai, comme on le dit, que ses trophées pour l'Arc de l'Étoile soient conçus et exécutés dans le style de son *Caïn*, nous le félicitons de son retour vers son début. Mais nous lui souhaitons en même temps de mener plus loin l'exécution de sa pensée, et de ne pas s'arrêter en chemin. Qu'il se souvienne de la grandeur de son premier ouvrage, qu'il unisse la précision à l'énergie, et puisse-t-il oublier sa *Sainte Geneviève*!

Le *Chactas* de M. Duret mérite une attention sérieuse. Ce n'est pas un morceau excellent, mais il s'y rencontre plusieurs qualités très-louables. Le sujet réunit heureusement la nouveauté, si puissante comme moyen d'intérêt, et qu'on demande à l'histoire moderne ; le nu, qui assure aux épisodes antiques une si grande supériorité sculpturale ; et enfin la simplicité, condition indispensable dans tous les arts, et en particulier dans la statuaire. Parmi les créations de la poésie moderne, nous connaissons peu de figures qui se prêtent aussi bien que Chactas au travail du ciseau. Je ne parle pas de la popularité du personnage, qui assure à l'artiste l'avantage d'être facilement compris, et qui le dispense de préciser, par des détails mesquins, le thème qu'il a choisi. Il y a, dans la destinée de Chactas, une grandeur qui excite la sympathie des âmes les plus diverses. La douleur de l'Indien, telle que l'a comprise M. de Chateaubriand, n'a rien de local et d'exclusif ; le caractère de Chactas ne rappelle pas les types de Cooper ; mais il ne les contredit pas. Insister sur cette différence serait à mon avis une misérable chicane, et pour répudier *Atala*, au nom du *Dernier des Mohicans*, il faudrait méconnaître l'intervalle qui sépare l'idéal du réel. Les figures dessinées par Cooper tiennent de près à la vie pratique ; M. de Chateaubriand, en écrivant *Atala*, n'attachait qu'une importance secondaire au cadre de son tableau ; il se proposait surtout la peinture des passions ; et s'il plaçait la scène de son roman dans le Nouveau-Monde, c'était pour donner à l'expression des sentiments plus de franchise et de naïveté. Il ne faut donc pas le blâmer de n'avoir pas marqué, avec plus de patience, les traits caractéristiques d'une nature qu'il avait observée, de n'avoir pas attribué aux acteurs et au paysage la physionomie spéciale qui

leur appartient. Ce n'était pas là son but, et si nous l'accusons d'avoir échoué dans un dessein auquel il ne songeait pas, nous tomberions dans un des lieux communs de la critique; nos reproches seraient pour tous les hommes sensés un juste sujet de risée. Notre premier devoir est de nous placer au point de vue de l'auteur; or, il est visible que M. de Chateaubriand, en choisissant le type indien plutôt que le type grec, ne cherchait pas la spécialité, mais voulait seulement éviter le danger des types usés; et, selon nous, il a parfaitement réussi; car Chactas, dans sa joie comme dans sa douleur, s'écarte des modèles consacrés par l'école, et s'il ne rentre pas nécessairement dans la famille indienne, il appartient, par sa généralité, à la grande famille *humaine*.

En présentant ces remarques littéraires, nous dérogeons à nos habitudes, car le principe dominant de notre critique a toujours été d'envisager chaque forme de l'art d'après les lois particulières de cette forme, et nous sommes en contradiction perpétuelle et volontaire avec les philosophes du dix-huitième siècle; nous n'avons jamais jugé, comme eux, la peinture et la statuaire d'après les idées morales ou poétiques. Mais aujourd'hui, pour analyser la composition de M. Duret, nous avons besoin d'entrer profondément dans le caractère de Chactas. Sans cette définition préliminaire du sujet, il nous serait impossible de discuter en pleine sécurité l'œuvre du sculpteur. Voyons si le bronze est demeuré fidèle à la pensée du poète.

L'attitude de Chactas est bonne. Il fléchit naturellement sous le poids de sa douleur; sa tête, inclinée sur sa poitrine, est d'une expression heureuse, et concilie adroitement les angoisses de l'amant et la résignation du chrétien. L'arrangement des cheveux est d'une élégante originalité

et ne distraît pas l'attention. Le masque se compose de lignes harmonieuses, de plans souples et vrais; les lèvres touchées avec fermeté se plissent comme en signe d'ironie. Il semble que Chactas, frappé d'une perte irréparable, prenne en pitié le néant de ses espérances, et se raille de la fragilité du bonheur humain. Ce trait, qui ne sera peut-être pas aperçu par tous les yeux, me semble bien trouvé : le mouvement des bras indique l'affaissement profond de la volonté. C'est bien là le laisser-aller d'un homme brisé par un coup inattendu, et qui se repose dans l'abdication de ses forces, comme si la résistance devait doubler la douleur. La ligne générale des cuisses et des jambes me paraît acceptable; mais le mouvement du pied gauche est à la fois puéril et disgracieux. Je ne dis pas que ce mouvement soit invraisemblable, car il y aurait plus que de la niaiserie dans une pareille assertion; mais j'affirme que la flexion du gros orteil est un détail mal choisi, un détail inutile et qui trouble étourdiment la gravité du modèle.

La composition de M. Duret offre donc des qualités dignes d'éloges : mais ces qualités s'accordent-elles parfaitement avec le type du poète? Je ne le crois pas. Malgré la finesse des sentiments qui se dessinent sur le visage et dans l'attitude de Chactas, la figure n'a pas l'élévation et l'idéalité que nous souhaiterions, et qui se trouvent dans les pages du poète. L'intention de M. Duret, en choisissant pour son personnage des formes grêles, une taille au-dessous de la moyenne, n'est pas difficile à pénétrer. Évidemment il a voulu se rapprocher du type indien, autant qu'il était en lui de le faire. Mais, selon nous, cette intention est plus ingénieuse que juste. Appliquée aux héros de Cooper, nous ne pourrions la blâmer; mais la personnification sculpturale d'un héros de Chateaubriand impose à l'artiste

une loi toute différente, et cette loi, c'est l'idéalité. Or, sans rétracter aucune des louanges que nous avons formulées, nous pensons que le *Chactas* de M. Duret est conçu dans le cercle de la nature réelle, et ne reproduit pas la grandeur poétique du type primitif. La réaction qui s'accomplit autour de nous donnera, sans doute, un caractère d'étrangeté à cette remarque. Comme le plus grand nombre des artistes et des spectateurs voient dans l'imitation fidèle de la nature le but suprême de la statuaire, on nous accusera de retourner aux vieilles traditions ; mais ce reproche ne nous effraye pas, et nous maintenons notre avis comme conforme à l'histoire de l'invention. Le *Chactas* de M. Duret est réel, mais il n'a pas la beauté que le poète lui attribue, et dont le sculpteur ne peut le dépouiller.

Quant à l'exécution de ce morceau, elle est moins satisfaisante que la composition. La tête, le torse et les membres, très-supérieurs assurément au *Danseur napolitain* du même auteur, ne sont cependant pas modelés avec une pureté rigoureuse. Il y a dans la chair une souplesse à laquelle M. Duret ne nous avait pas habitué ; mais cette souplesse n'appartient pas à tous les éléments de la figure. Ainsi le visage, par exemple, quoique fin au premier aspect, n'est cependant pas achevé. Quoique les contours du front, du menton et des lèvres soient vrais, le travail n'est pas complet. L'ébauchoir aurait encore beaucoup à faire pour terminer ce qui n'est qu'indiqué. La partie interne des cuisses est d'une exécution moins avancée que tout le reste de la figure. Est-ce la faute du fondeur ? Le sable a-t-il trahi la volonté du statuaire ? Nous ne savons. Mais, comme la fonte de M. Quesnel, sans rivaliser de précision avec Honoré, est habile et correcte, nous inclinons à penser que M. Duret n'a pas été désappointé en voyant

cette partie de son modèle. Toutefois, nous devons le dire, *Chactas* est un ouvrage estimable, et marque dans la carrière de l'artiste un véritable progrès.

III

MM. Dumont, Jaley, Maindron.

Le *Génie de la Liberté*, par M. Auguste Dumont, dépasse les limites du ridicule le plus hardi. Cette statue, attendue depuis si longtemps, couronnera la colonne de Juillet, et sera digne, en tout point, du monument adjugé au rabais comme les fourrages de la cavalerie. On se souvient peut-être que M. Alavoine avait dessiné, il y a trois ou quatre ans, un projet de colonne destiné à perpétuer le souvenir de la révolution de Juillet; il mourut avant d'avoir vu son projet réalisé. Le ministre de l'intérieur, jaloux de ménager la fortune publique, n'imagina rien de mieux que de mettre en adjudication le travail de M. Alavoine. Il avait promis de mettre au concours le projet lui-même; mais, craignant sans doute d'éveiller chez les sculpteurs et les architectes une ardeur dangereuse, il revint sur sa promesse et se contenta d'inviter les fondeurs à faire leurs offres par soumissions cachetées. Sur qui tomba le sort? Je vous le donne en cent à deviner: sur un fabricant de chandeliers et sur un marchand de vin associés pour cette patriotique entreprise. Le croira-t-on? Un architecte à qui cette colonne était d'abord échue, avait cédé sa gloire future à ces messieurs pour quelques sacs d'écus.

Par malheur, le fabricant de chandeliers, habitué à fondre des bobèches, n'avait pas prévu les difficultés de la tâche qu'il acceptait. Quoique la colonne conçue par M. Alavoine fût d'une extrême simplicité et qu'elle pût être, sans malveillance aucune, assimilée très-bien à un tuyau de poêle, quoique les allégories ingénieuses, sur lesquelles M. Alexandre Delaborde avait fait à la Chambre un si remarquable rapport, ne fussent pas confiées à l'entrepreneur de la colonne, le fabricant de chandeliers et le marchand de vins, après plusieurs tentatives infructueuses, furent obligés d'abandonner la partie, et supplièrent l'architecte démissionnaire de vouloir bien, moyennant une prime honnête, reprendre le fardeau glorieux qu'il avait abandonné. Grâce à ce tripotage héroïque, nous attendons encore la colonne de Juillet, et quand l'adjudicataire primitif aura terminé les fûts de la colonne, nous aurons encore à espérer les Naiades ou les Victoires qui doivent orner la base du monument. La commission de la Chambre, en dissertant avec une érudition pleine d'élégance sur la valeur sculpturale des Naiades et des Victoires, n'a pas opté, et, peut-être par un esprit de généreuse conciliation, le ministère nous réserve-t-il le spectacle simultané des Victoires et des Naiades. Il est bien entendu que les Victoires seront numérotées. Quant à présent, nous ne possédons que le *Génie de la Liberté*, et d'après cet échantillon, nous pouvons remercier le ministère de sa clairvoyance et de son goût.

M. Auguste Dumont est un lauréat des Petits-Augustins ; il a passé cinq ans en Italie sous la direction de M. Horace Vernet. Si les conseils du maître sont pour quelque chose dans la statue que nous avons sous les yeux, nous devons dire que le *Génie de la Liberté* n'est pas inférieur au Ca-

mille Desmoulins. Le groupe de *Bacchus et Leucothoé*, envoyé de Rome, nous avait déjà donné la mesure de M. Dumont. Nous savions très-bien qu'il rivalise avec M. Dubufe, et qu'il atteint comme lui l'idéal de la rondeur et de la vulgarité ; mais, en vérité, nous ne pouvions prévoir le *Génie de la Liberté* ! Le pensionnaire de la villa Medici, effrayé sans doute par le souvenir de la Convention, a voulu déguiser la Liberté, et la présenter sous une forme paisible. Pour accomplir ce pieux dessein, il a fouillé dans sa mémoire, et, après avoir vainement interrogé les ruines d'Athènes et de Rome, après avoir feuilleté sans profit les républiques antiques, il s'est décidé à copier le *Mercur* qui se voit au passage Vivienne, moulé, on le sait, sur un marbre romain, et reproduit plusieurs fois dans les bronzes de Florence. Pour masquer son larcin, il a tâché d'alourdir l'attitude de son modèle, et nous devons convenir qu'il a parfaitement réussi. Encouragé par ce premier succès, il a mis dans la main de *Mercur* une torche destinée à éclairer le peuple sur le danger des révolutions ; puis il a mis sur son front une molette que la foule veut bien prendre pour une étoile, mais dont je ne devine pas le sens. Quel que soit le poste auquel s'arrête l'imagination du spectateur, nous ne comprenons pas ce que peut signifier cette molette ou cette étoile. A quoi servirait l'étoile, puisque nous avons une torche ? A quoi servirait la molette, puisque *Mercur* n'a jamais porté d'éperons ? Nous n'avons lu, dans aucun traité de mythologie, que *Mercur* montât à cheval pour exécuter les ordres de *Jupiter*. Et quand nous venons à nous rappeler que M. Dumont a voulu représenter la Liberté, notre embarras redouble. Il y a, sous cette molette mystérieuse, quelque pensée profonde que nous ne pénétrons pas. L'intention de l'auteur serait-elle

de placer cette molette sur un pivot mobile et de donner ainsi au *Génie de la Liberté* une utilité météorologique ? Si telle a été sa pensée, nous le remercions bien volontiers ; mais nous regretterons toujours que ce but philanthropique ne se révèle pas plus clairement. Pour peu que les Naiades et les Victoires soient conçues dans le même goût que la Liberté, les OEdipès futurs auront de quoi s'exercer.

C'est malgré nous, on le sent bien, que nous insistons sur cette pitoyable statue. Nous voudrions pouvoir n'en pas parler ; la place qu'elle occupera nous défend le silence. Nous aimerions à discuter sérieusement le mérite de M. Dumont ; mais devant une œuvre pareille, comment garder sa gravité ? Le grotesque est ici prodigué avec une telle abondance que nous sommes tenté de prendre pour une gageure le bronze de M. Dumont. En composant cette caricature, a-t-il obéi au programme des bureaux ? a-t-il puisé dans les conseils d'un chef de division ce travestissement inattendu de la Liberté ? Faut-il voir dans ce bronze énigmatique l'expression d'une idée administrative ? Si le seul crime de M. Dumont était la docilité, nous n'aurions qu'à le plaindre, et le courage nous manquerait pour le railler.

Mais la compassion ne nous est pas permise ; car la statue du Poussin, de M. Dumont, est à peine supérieure à son Mercure. Le peintre des *Sabines* et du *Déluge* n'offrait pas au ciseau du sculpteur autant de problèmes à résoudre que le *Génie de la Liberté*. Toute la tâche de l'artiste se réduisait à dessiner un portrait. A la vérité, Nicolas Poussin, par la place éminente qu'il occupe dans l'école française, méritait d'être personnifié, non pas comme un modèle ordinaire, mais comme un personnage historique ; et M. Dumont est loin d'avoir satisfait à cette condition. N'était le crayon placé dans la main droite, nous pourrions

étudier longtemps cette statue sans deviner le nom du modèle; la tête n'exprime rien; le regard est muet; les lèvres modelées sans délicatesse, et d'après un type vulgaire, ne révèlent pas l'habitude de la pensée; en un mot, aucun trait du visage ne signifie l'artiste inspiré plutôt que le courtisan ou l'homme du peuple. Le marbre de M. Dumont semble destiné à lutter avec le *Poussin* de M. Alaux. Le peintre et le sculpteur se sont donné le mot, pour concevoir et composer le portrait qui leur avait été demandé, d'après les données les plus mesquines. Dans le plafond de M. Alaux, comme dans la statue de M. Dumont, il n'y a rien de poétique, rien qui le sépare de la foule. Cependant, tous les portraitistes illustres ont toujours introduit l'élément poétique dans leurs compositions; et, pour ne nommer que Velasquez et Van Dyck, on ne rencontrait certainement pas, dans les rues de Londres ou de Madrid, les modèles dessinés par ces artistes illustres. Mais M. Dumont ne tient aucun compte de ces exemples imposants; il a pensé qu'il lui suffisait de draper une figure et de l'appeler Nicolas Poussin. Aussi n'a-t-il produit qu'une œuvre sans valeur.

M. Jaley avait à faire, pour la chambre des députés, deux portraits importants; Mirabeau et Bailly. Évidemment ces deux portraits, non-seulement à cause de leur baptême, mais aussi et surtout à cause de la place qu'ils occuperont, devaient réunir tous les caractères d'une création historique. Or, M. Jaley ne semble pas avoir soupçonné l'inflexible condition qui lui était prescrite, par la nature des sujets et la destination des figures. Il s'est acquitté de ces deux statues comme d'une tâche ordinaire, sans se préoccuper de la grandeur des personnages, ni du rôle qu'il ont joué. Il a copié de son mieux le masque de Mirabeau

moulé sur le cadavre; et après avoir achevé cette besogne servile, il a cru bravement qu'il avait satisfait à la partie la plus impérieuse du programme; il a vu, dans la littéralité de sa copie, l'élimination de l'obstacle capital; il a reproduit ce qu'il appelait la réalité, pour se dispenser de l'invention. Il ignore apparemment que la mort affaisse les traits les plus énergiques, et que le plâtre jeté sur un visage inanimé ne recueille jamais qu'une empreinte infidèle. S'il avait pris pour guide et pour conseil le masque de Mirabeau, s'il avait réveillé les lèvres engourdies, s'il avait rendu au regard l'expression ironique, arrogante et libertine; s'il avait gravé sur ce visage, d'une effrayante laideur, la menace et l'invective, je le féliciterais de ses études, mais il n'a rien trouvé, rien compris dans ce masque hideux jusqu'à la terreur; il n'a pas su interpréter la lettre qu'il avait sous les yeux, il n'a pas ressuscité le monstre. Le *Mirabeau* de M. Jaley est tout simplement un homme des halles, fier de sa force et de sa taille, comptant sur son poing comme sur un argument sans réplique, habile à terrasser son adversaire, quel qu'il soit, par un coup bien asséné, mais incapable de recourir à la parole pour vider une querelle. Sans doute Mirabeau avait dans sa physionomie un accent de brutalité; mais cette brutalité n'était pas sans mélange, il y avait en lui de l'homme et du taureau. Les passions grossières qui ont dévoré sa vie n'envahissaient pas tout le champ de son visage; au-dessus des joues amaigries par la débauche et empourprées par le vin, il y avait place encore pour le regard intelligent et impérieux. Dans la statue de M. Jaley, c'est à peine si le libertin se retrouve; l'orateur a disparu tout entier.

Bailly, j'en conviens, offrait au sculpteur d'autres difficultés, mais plus nombreuses. Cet homme illustre et vé-

nérable dont toute la vie ne fut qu'un long dévouement, qui transporta dans l'accomplissement de ses devoirs politiques l'ardeur et la sérénité de l'étude, demandait au ciseau plus de patience et d'habileté que Mirabeau. L'énergie de ce grand caractère, si paisible et si résignée qu'elle a été prise par plusieurs pour l'inaction, ne pouvait pas se traduire tout entière sur le visage. La ressemblance la plus scrupuleuse ne donnait qu'une idée imparfaite du modèle. Il fallait, surtout, reproduire ou inventer l'attitude à la fois fière et contenue qui n'abandonna jamais le maire de Paris; il fallait peindre, dans le geste et dans le vêtement, ce mélange inaltérable de noblesse et de modestie qui place Bailly entre Franklin et Washington. Or, à coup sûr chacun de ces traits fournis par l'histoire n'était pas un problème indigne des artistes consommés. M. Jaley, avec une sécurité présomptueuse ou ignorante, s'est mis à l'œuvre comme s'il s'agissait d'un portrait bourgeois. Il a oublié, pour travailler plus à l'aise, toute la Constituante, toute la Législative, toute la Convention; il a éloigné comme un souvenir importun tout le mouvement parlementaire et municipal de Paris; il s'est proposé uniquement la tête de Bailly telle que nous la connaissons par la gravure; et après avoir simplifié sa tâche, il a taillé l'homme et le vêtement sans hâte, sans incorrection choquante, sans singularité; pour le plus grand nombre il a réussi. Pourtant cette statue qui ne blesse pas le goût, qui ne provoque aucune impatience, n'émeut pas et ne dit rien. Elle n'éveille aucune pensée, et laisse l'âme du spectateur froide et indifférente. Pourquoi cela? Ce n'est pas la faute du praticien, le marbre est fouillé adroitement, la chair et l'étoffe ont répondu à l'appel du statuaire. Il serait permis sans injustice de blâmer le manteau jeté sur les épaules de

Bailly, et sur lequel il a l'air de s'appuyer; cet ornement est au moins inutile. Mais le défaut capital, le défaut irrémissible de ce portrait, c'est, comme dans Mirabeau, l'absence complète de composition. C'est une figure copiée mesquinement, ce n'est pas un personnage historique. Si M. Jaley avait sculpté Bailly pour la famille du défunt, nous aurions lieu d'être satisfait; mais il a travaillé pour la France, il nous devait une création, un morceau tout à la fois réel et poétique, et ce morceau nous ne l'avons pas.

Le *Paria* de M. Jaley, sujet choisi par l'auteur, traité en toute liberté, en vue de la seule beauté, n'ayant d'autre destination que le Louvre, ou du moins conçu et composé sans aucune préoccupation secondaire, peut être jugé plus sévèrement encore que *Mirabeau* et *Bailly*. L'artiste n'a pas pour excuse les difficultés imprévues, qu'il n'aurait pas acceptées s'il les eût pressenties; il n'a pas le droit d'alléguer pour sa défense la spécialité de son talent, les formules rebelles d'un programme; il s'est placé volontairement sur le terrain où nous le voyons, il a forgé les armes avec lesquelles il combat, il faut qu'il soit fort ou qu'il se déclare vaincu. Aucune convenance factice, aucun détail rigoureux n'entrave le développement de ses facultés; en lui demandant la pureté des contours, l'harmonie des lignes, la simplicité de l'expression, la souplesse des plans, nous ne dépassons pas les limites d'une équitable sévérité. Tout le monde comprend que la position de l'artiste est une position privilégiée. Estimé d'après ces principes, le *Paria*, loin d'être supérieur au *Bailly* et au *Mirabeau*, est un morceau plus incomplet encore et plus vulnérable. Je ne veux pas insister sur l'intention de l'auteur, intention qui, évidemment, résisterait au pinceau aussi bien qu'au ciseau le plus habile. Un gymnosophe, méditant sur l'injustice

de la réprobation attachée à sa secte, est, et sera toujours, un problème difficile à résoudre dans le marbre ou sur la toile. J'omettrai, comme non avenue, l'expression impossible que le statuaire s'est proposée et je prendrai sa figure pour un paria. Le torse et les jambes sont-ils modelés habilement? Les formes ne sont-elles pas vulgaires? Y a-t-il, dans le type de la musculature, rien qui indique l'origine asiatique? La tête a-t-elle la gravité douloureuse d'un proscrit? Non vraiment. Le visage est maussade, mais ne témoigne aucune souffrance profonde; rien dans cette physionomie n'atteste les épreuves de la proscription; il est impossible d'y voir autre chose que l'inquiétude de la misère. Ce n'est pas un paria, c'est un mendiant dépouillé de ses haillons. Il y a dans les membres et la poitrine tous les signes de la force, mais ni l'attitude ni le regard n'expriment l'intensité de la pensée. Quel est donc le mérite de cette figure? Une correction triviale et insignifiante, qui obtiendrait les éloges du professeur aux Petits-Augustins, qui serait encouragée par M. Ramey ou M. Cortot.

Le groupe de M. Maindron révèle chez l'auteur un progrès remarquable. Il y a trois ans, ce jeune artiste avait envoyé au Louvre une figure assise, un jeune père jouant avec un chien. Ce premier ouvrage, quoique inégal et inachevé dans plusieurs parties, témoignait cependant d'un désir sérieux de bien faire. Les chairs n'étaient pas assez soutenues, la poitrine et le dos n'étaient pas amenés au même point : mais il y avait de la naïveté dans l'imitation du modèle; et, si le style manquait absolument, du moins il y avait quelque chose de supérieur à l'aveugle tradition de l'école; il était facile de surprendre chez M. Maindron l'ambition de la vérité. L'année suivante, un groupe du même auteur fut refusé par le jury du Louvre.

Ce groupe, que nous n'avons pas vu, offrait, dit-on, plusieurs figures remarquables; mais par malheur les figures n'avaient aucune relation nécessaire, et pouvaient très-bien se détacher l'une de l'autre. M. Maindron ne s'est pas découragé, il a persévéré comme s'il n'avait pas éprouvé d'échec; il a bien fait, car les vanités paresseuses et entêtées qui gardent les portes du Louvre comme le chien du jardinier garde la viande de son maître, qui défendent l'entrée des salles de sculpture et n'ont pas la force de les garnir, n'ont qu'une autorité passagère et ne résistent pas à la mort qui les décime. L'oisiveté, la jalousie et la rage abrègent la vie de ces juges glacés; de jour en jour leurs artères s'attiédissent et leurs yeux se voilent; ils auront bientôt achevé leur carrière et laisseront la place libre. Il est donc sage de continuer comme s'ils n'étaient pas, et d'attendre avec résignation l'heure de la délivrance.

Le groupe de M. Maindron est conçu hardiment et réunit toutes les difficultés de la sculpture. Un homme qui lutte contre un lion et qui défend dans le cirque, sous les yeux d'une populace enivrée, la vie de sa femme et de son enfant, assurément c'est là un grand et beau sujet. Mais pour le traiter dignement, pour l'exécuter avec une précision complète, une main novice ne suffit pas, et bien des maîtres qui trônent aujourd'hui à l'Institut, qui d'un trait de plume enfantent des lauréats, qui réprimant chaque année les pensionnaires de Rome, rendraient l'âme à la tâche, et ne mériteraient que la risée en se mesurant avec un pareil colosse. L'indulgence est donc ici un devoir; car l'achèvement de ce groupe n'est pas moins que l'achèvement d'une symphonie ou d'une cathédrale, et quand un jeune homme ose aborder un pareil problème,

il fait preuve d'un rare courage. C'est donc avec un vrai plaisir que nous avons reconnu dans la figure du père des lignes heureuses, une attitude énergique, des muscles modelés avec fermeté. Le bras qui déchire la gueule du lion est bien senti et bien rendu. La tête respire un courage furieux et couronne dignement le torse du lutteur. Seulement nous regrettons que la figure tout entière ne dépasse pas le mérite de la réalité. L'imitation de Puget est sensible au premier aspect ; mais Puget, malgré les attaques de ses contemporains, exagère à sa manière, comme Michel-Ange, comme Phidias, et réussit à se composer un style qui, sans rappeler l'art grec ou l'art romain, domine cependant la nature. La figure de M. Maindron ne se rapproche de Puget que par le détail des muscles, mais n'arrive pas à la grandeur par l'énergie. On dirait que M. Maindron a retrouvé, dans un coin ignoré de Toulon ou de Marseille, un fragment ébauché autrefois par l'auteur du *Milon*, mais qu'il n'a jamais vu le *Milon*. Toutefois cette figure est très-supérieure au *Pâtre* de 1833.

La femme et l'enfant sont bien placés, mais sont à peine indiqués. Ces deux figures, pour être achevées, demanderaient encore plusieurs mois de travail. Il est visible que le temps a manqué pour amener ces deux morceaux au même point que la figure principale. Sans cette précipitation que nous déplorons, M. Maindron n'aurait pas donné aux hanches de la mère l'écartement monstrueux qui se pardonne dans une ébauche, mais qu'une heure d'étude suffirait à corriger. Je blâmerai surtout la tête de la femme, qui voudrait exprimer la frayeur, mais qui, à vrai dire, n'est qu'une masse informe. Quant au lion, je me ferais scrupule de le critiquer. C'est tout ce qu'on voudra, excepté un lion Vu de dos, il peut être pris indistinctement

pour un cheval, pour un chien, et même pour un homme mal bâti. Mais cette faute dans laquelle tomberaient tous les sculpteurs français, Barye excepté, n'a rien de honteux pour M. Maindron. Qu'il consacre deux ans à l'exécution d'un groupe comme celui de cette année, qu'il s'entoure de conseils éclairés, et j'espère qu'il méritera les suffrages les plus honorables.

IV

MM. Bion, Moine, Triqueti, Duseigneur, Mercier, Jacquot, Barye, Fratin, Fauginet.

Il y a beaucoup à louer, dans la chaire sculptée par M. Bion pour l'église de Brou. Mais, avant d'analyser cet ouvrage, il nous est impossible de ne pas protester contre la mesquinerie et l'avarice qui menacent d'envahir et de ruiner les monuments religieux. Nous ne prêchons pas le gaspillage de la fortune publique; mais, puisqu'il entre dans les vues du gouvernement de renouveler et de rajeunir les pompes du catholicisme, il nous semble que le marbre ou le chêne conviendraient mieux que le carton-pierre à l'accomplissement de ce dessein. Que les banquiers qui veulent trancher du grand seigneur clouent aux plafonds de leurs hôtels des pâtes dorées, et se croient environnés d'un luxe royal, pour avoir copié en papier mâché les splendeurs ingénieuses de Fontainebleau et d'Anet, de Chambord et de Versailles; c'est une niaiserie très-par-

donnable, et qui complète d'une façon amusante la physiologie des nouveaux Turcarets. Que les vanités de la finance, après avoir gagné dans le maquignonnage des emprunts des blasons improvisés, substituent aux ancêtres qui leur manquent l'entassement confus de tous les siècles de la monarchie; qu'ils accumulent, sur le plâtre de leurs salons, les merveilles dérobées aux palais de François I^{er}, de Louis XIII et de Louis XIV; c'est un ridicule joyeux et dont la comédie peut faire son profit. Mais le clergé rétribué par l'État, mais l'État qui rétribue le clergé, devraient avoir plus de goût et de bon sens que les banquiers, et ne pas orner nos églises de chaires en carton. A ne consulter que les annonces de journaux, le carton-pierre est une invention merveilleuse et qui défie les ravages du temps. Pourvu que la toiture de l'église soit entretenue avec soin, pourvu que la pluie ne réduise pas en boue l'œuvre du sculpteur, la chaire de M. Bion a devant elle plusieurs siècles de durée. Mais nous ne partageons pas l'enthousiasme des cartonniers, et lors même que l'industrie moderne parviendrait à construire des cathédrales sans employer la pierre ni le marbre, nous serions sans admiration et sans sympathie pour ces prodiges à bon marché. La chaire de M. Bion manque de grandeur et de hardiesse. Le Christ et les deux anges sont composés avec plus d'adresse que d'originalité; mais dans le temps où nous vivons, au milieu de la mesquinerie qui préside à la plupart des monuments, il faut louer le statuaire qui ne craint pas de revenir aux traditions de l'art catholique. Cette tentative mérite d'être encouragée; et, quoique M. Bion, en composant sa chaire, ne se soit pas élevé jusqu'au sujet qu'il avait accepté, bien qu'il soit loin d'avoir représenté le Christ donnant au monde la parole

nouvelle, cependant nous devons lui savoir gré de son intention et ne pas lui demander pourquoi ses figures, malgré les proportions qu'il leur a données, semblent petites. Les proportions seraient doublées inutilement ; le Christ et les anges auraient douze pieds, qu'ils ne paraîtraient pas plus grands. L'attitude et la draperie des figures s'opposent à l'impression poétique. Malgré ce reproche que nous croyons fondé, M. Bion a fait preuve dans sa chaire d'un talent ingénieux ; et, je suis sûr que dans un second ouvrage du même genre il ferait mieux encore. Il n'a pas, et sans doute n'aura jamais, la faculté d'inventer, il est plein de goût et de sagesse, il arrange bien ce qu'il dérober, et, s'il n'est grave, du moins il est simple, ce qui est un grand avantage dans les compositions religieuses. Mais que peut faire un sculpteur avec le carton-pierre ? Jean Goujon et Michel-Ange paraîtraient timides et mesquins sous ce ridicule accoutrement.

L'Ange du jugement dernier, de M. Antonin Moine, a le malheur de paraître singulier, et nous sommes forcé de reconnaître que les lignes de cette figure ne s'expliquent pas d'elles-mêmes. Mais, après le premier étonnement, l'œil se promène avec bonheur sur les diverses parties de cette hardie statue. Le torse et les membres sont modelés avec souplesse, avec naïveté ; les muscles de la poitrine et ceux de la jambe droite sont indiqués avec une vérité bien rare, et rappellent la nature avec une littéralité surprenante. La tête a toute la valeur qu'elle pouvait légitimement prétendre. Employé qu'il est à réveiller les morts, l'Ange du jugement dernier n'a pas d'autre expression possible que l'action ; et, sous ce point de vue, la tête est bien ce qu'elle devait être. Que manque-t-il donc à cette figure ? est-ce la divinité, comme le répètent à l'envi les

connaisseurs littéraires? les anges doivent-ils respirer sans muscles? doivent-ils s'élancer et prendre leur vol sans point d'appui? ne peuvent-ils, sans se dégrader, étendre ou fléchir leurs muscles? A mon avis, aucune de ces graves questions n'est du ressort de la sculpture; il n'appartient qu'aux théologiens de les résoudre. Mais la figure de M. Moine, bien que très-fine et très-vraie, bien que modelée avec une remarquable délicatesse, offre plutôt les lignes d'un bas-relief que celles d'une statue. Le mouvement est vrai, quoiqu'il étonne au premier aspect; mais les détails de ce mouvement n'offrent pas, en eux-mêmes, un ensemble complet et satisfaisant. La figure est bonne, mais paraît épisodique. Était-il possible, dans une statue, d'éviter cet inconvénient? y avait-il moyen de donner à l'Ange du jugement dernier un mouvement qui, sans cesser d'être vrai, satisfît l'œil et la pensée, et n'eût pas l'air de se rattacher à des parties absentes? Je le crois. Mais ma conviction ne trouble en rien le mérite réel de la composition de M. Moine. Son Ange, tel qu'il est, demeurera comme un beau morceau d'étude.

Il est fort à regretter que le bénitier de M. Moine ne soit pas dès à présent complet. Le milieu provisoire qui unit l'Église et la Foi ne permet pas de saisir la valeur architectonique de cet ouvrage; ces deux figures allégoriques sont, il est vrai, la portion la plus importante du bénitier; mais on ne comprend pas pourquoi elles sont de niveau, et ces deux gardiennes d'un trésor absent semblent inoccupées. D'après les dessins que nous avons vus, la conque devait être soutenue par deux anges agenouillés et surmontés d'un troisième qui serait debout et les ailes déployées. Ainsi conçu, le bénitier de M. Moine nous paraît une grande et belle chose. Les deux figures latérales que

nous avons au Louvre s'expliquent bien et sont naturellement motivées. Quant à présent, nous ne pouvons parler que du mérite individuel de ces figures. Or, la seule draperie suffirait à fonder la gloire d'un statuaire. Jamais, depuis la Renaissance, l'ébauchoir d'un artiste français n'a trouvé de plis d'une égale souplesse, d'une égale majesté. Après le coton mouillé que nous voyons chaque jour, c'est une consolation d'apercevoir enfin cette draperie onduoyante et fine, qui rappelle, par sa grâce et sa délicatesse, les Parques sculptées au tympan du Parthénon. M. Moine n'a pas copié les fragments du temple grec ; mais en étudiant l'œuvre du sculpteur français, la pensée se reporte involontairement vers l'œuvre de Phidias. La tête de l'Église est d'un caractère grave, et représente bien la volonté impérieuse de la cour pontificale. La tête de la Foi, dont l'attitude exprime l'extase, n'est peut-être pas irréprochable dans la partie supérieure. Le front n'est pas assez riche. Les lignes de ces figures sont heureusement inventées. Séparées du milieu qui les unit, l'Église et la Foi ne paraissent pas assez solidement soutenues. Mais ce défaut disparaîtra, nous l'espérons, quand les trois anges seront achevés.

Est-il vrai, comme on le dit, que M. Thiers, qui avait demandé à M. Moine les modèles de deux bénitiers pour la Madeleine, n'ait pas consenti à l'exécution de ces deux modèles ? est-il vrai que, par un incroyable caprice, il ait proscrit ce qu'il avait d'abord admiré ? S'il ne s'agissait pas de M. Thiers, une pareille conduite nous semblerait un conte fait à plaisir. Mais nous sommes habitué depuis longtemps aux boutades de M. Thiers. Nous savons avec quel goût, avec quelle sagacité il encourage et protège les arts : nous n'ignorons pas qu'il se plaît surtout à tenir en

réserve des promesses innombrables. Il est donc tout simple qu'après avoir demandé à M. Moine deux bénitiers pour la Madeleine, il considère les modèles comme non venus ; c'est le moyen d'être généreux deux fois. Sur quel favori M. Thiers avait-il jeté les yeux avant de quitter le ministère ? à qui avait-il promis les deux bénitiers de la Madeleine ? à quelle gloire inconnue sacrifiait-il les douze mille francs déboursés par l'État pour les deux modèles de M. Moine ? en acceptant la présidence du Conseil, a-t-il laissé ses instructions à M. Montalivet pour l'achèvement de la Madeleine ? le nouveau ministre tiendra-t-il compte de ces instructions, ou bien ira-t-il chercher, parmi ses camarades de collège, un sculpteur qui remplace M. Moine ? Il est fâcheux d'avoir à poser de pareilles questions ; mais le bon sens parle plus haut que notre volonté, et il est utile de signaler publiquement les scandaleux caprices de M. Thiers. Le modèle exposé au Louvre prescrit à M. Montalivet une conduite bien claire : la faute de M. Thiers est facile à réparer. Que M. Moine termine son second modèle ; mais qu'il n'en reste pas là, qu'il demande au marbre l'expression dernière de sa pensée.

L'aigüière et le vase de M. Triqueti ne sont ni meilleurs, ni pires, que la dague sculptée en 1831 par l'auteur. Aujourd'hui, comme il y a cinq ans, M. Triqueti croit être neuf, en imitant, laborieusement, la gaucherie et l'imperfection de la pierre et du chêne taillés au moyen âge par la main d'un ouvrier. Il reproduit en miniature les figures gravées aux chapiteaux des colonnes romanes, ou sur les stalles d'une église gothique ; il ne s'aperçoit pas que l'ébauche, acceptable dans un chapiteau, devient monstrueuse en se réduisant. Si quelque chose pouvait justifier le mépris ignorant de la foule pour la sculpture des cathédrales,

à coup sûr M. Triqueti s'acquitterait dignement de cette tâche ; car il excelle à faire la caricature du moyen âge. Si les bas-reliefs qu'il a exécutés pour la Chambre des députés sont conçus dans le même goût que l'aiguière et le vase de cette année, ce doit être une curieuse étude. Est-ce que les portes de la Madeleine sont composées dans le même style que l'aiguière et le vase ? Ce serait là du bronze bien employé.

Le *Dagobert* de M. Duseigneur passerait inaperçu, si l'auteur n'avait affiché, depuis trois ans, une ambition impériale. Après le groupe de *Quasimodo et de la Esmeralda*, après *Satan terrassé par le Rédempteur*, la statue de *Dagobert* est une chute inintelligible. Que M. Duseigneur se rappelle ses premières espérances, et qu'il compare le présent et le passé. Quand il prenait pour modèle d'une bohémienne le corsage d'une guêpe, il innovait ; quand il séparait Satan du Rédempteur par un énorme rocher, il innovait encore. Mais en sculptant le *Dagobert* qu'il nous donne cette année, il renonce à l'innovation ; car cette statue, envisagée sérieusement, n'est qu'une copie assez fidèle du *Dagobert* connu généralement sous le nom de roi de carreau. La ressemblance est frappante et pourrait bien valoir à M. Duseigneur plus d'un éloge empressé. Les joueurs de piquet et d'écarté se plairont à reconnaître, dans le plâtre du Louvre, la bonhomie et l'innocence de ce gracieux monarque. Les amis de la poésie populaire chercheront, sur ces traits immobiles et majestueux, le caractère immortalisé par une complainte inimitable. Ils se rappelleront, avec quelle divine indulgence *Dagobert* accueille les conseils et les remontrances du grand saint Éloi. Sous ce rapport, la statue de M. Duseigneur mérite l'attention de la critique ; car il est malheureusement vrai

que les artistes français dédaignent de tremper leur génie aux sources populaires, et se tiennent obstinément renfermés dans le cercle des traditions classiques. M. Duseigneur, en dérogeant à l'usage consacré, croit sans doute faire preuve de hardiesse, il n'a pas absolument tort. En luttant avec le roi de carreau et la complainte du grand saint Éloi, il sort évidemment des routes battues. Malheureusement il engage le combat avec des armes inégales. Pour vaincre d'aussi terribles adversaires, il ne serait pas inutile de concevoir et d'exécuter des chairs et des vêtements un peu plus précis que les ornements d'un manche de couteau; c'est ce que M. Duseigneur nous paraît avoir entièrement oublié. Que si, contre notre attente, il nous accusait d'injustice, nous avouerions humblement que le sens mystérieux de cette statue dépasse les limites de notre intelligence.

M. Mercier, qui jusqu'ici ne s'était fait connaître que par des bustes assez correctement composés, débute cette année par une étude de femme endormie et un groupe tiré des *Martyrs*. Les artistes éminents ne se pressent pas sous les voûtes du Louvre, les statuaires surtout sont bien rares aujourd'hui; c'est pourquoi l'un des premiers devoirs de la critique est d'encourager, autant qu'il est en elle, tous les hommes sérieux et persévérants qui se vouent à cette forme de l'art. Mais nous serions coupable si nous épargnions les réprimandes aux jeunes gens sûrs d'eux-mêmes, qui se glorifient dans leurs espérances, comme s'ils avaient déjà peuplé de leurs créations toutes les galeries et tous les monuments du royaume. C'est leur rendre un service signalé que de les réveiller en sursaut au milieu de leurs songes dorés. M. Mercier est du nombre de ces jeunes gens. Son groupe et son étude attestent malheureusement

une sécurité sans bornes. La femme qu'il a représentée endormie ne mérite aucun reproche particulier, mais bien tous les reproches à la fois. Le marbre de ce morceau est taillé avec un aplomb imperturbable ; le ciseau n'a pas trahi l'ébauchoir ; toutes les formes sont d'une rondeur désespérante. Les joues et les hanches, la gorge et les épaules sont traitées dans le même style, et semblent défier la vie d'atteindre le modèle. *Eudore et Cymodocée* méritent un blâme encore plus sincère ; car l'épisode choisi par M. Mercier, l'un des plus touchants du poëme, se prêtait admirablement à toutes les conditions de la statuaire ; la jeune chrétienne se réfugiant dans le sein de son amant, pour échapper au tigre dont les chaînes viennent de tomber, offrait le motif d'un groupe bien ordonné ; la passion empreinte sur les deux visages ne s'opposait pas à l'harmonie des lignes. M. Mercier n'a tenu aucun compte de ces incontestables avantages ; il a disposé les deux martyrs comme les deux branches d'un compas, de telle sorte que Cymodocée tombe sur Eudore, mais ne se jette pas dans ses bras. Au lieu d'un groupe, nous avons deux statues qui trébuchent. S'il est vrai, comme on le dit, que M. Mercier soit élève de MM. Ingres et Pradier, il a bien mal profité des leçons qu'il a reçues ; car l'illustre auteur de *l'Apothéose d'Homère* ne lui pardonnerait assurément pas *Eudore et Cymodocée* ; il ne lui pardonnerait pas d'avoir traité si légèrement l'une des scènes les plus graves de la poésie moderne ; et M. Pradier lui conseillera, sans doute, d'apprendre à modeler un bras, avant de chercher dans le marbre une figure entière.

Il est visible que M. Mercier ne doute de rien, qu'il croit avoir touché, dès à présent, les dernières limites de son art ; c'est pourquoi nous devons être sans pitié pour

lui. Si quelque chose peut corriger son étrange présomption, c'est à coup sûr l'inflexible sévérité de la critique. Le jour où il deviendra timide, la critique sera indulgente pour lui.

Hercule enlevant Alceste, de M. Jacquot, vaudra sans doute à l'auteur une place à l'Institut. Il serait difficile, je crois, de rencontrer une composition conçue ou exécutée à moindres frais. M. Jacquot, pour ne pas se compromettre, s'est imposé la loi de ne rien inventer ; il a copié servilement, selon ses forces, bien entendu, c'est-à-dire en l'alourdisant, l'*Ajax* de feu Dupaty. Or, l'*Ajax* est entré à l'Institut ; pourquoi l'*Hercule* n'y entrerait-il pas ? Le groupe de M. Jacquot est fort inférieur au modèle qu'il veut reproduire, mais il peut se comparer, sans injustice, au *Cadmus* que la liste civile a récemment placé aux Tuileries. En additionnant l'*Hercule* de cette année et l'*Odalisque* du même auteur, envoyée au Louvre il y a cinq ans, je pense qu'on trouverait une somme égale au mérite de Dupaty. Vous dire comment M. Jacquot, après avoir pétri, sous le nom d'une femme, une masse monstrueuse que les badauds admiraient, s'est avisé d'attaquer l'une des plus belles conceptions d'Euripide ; comment, après avoir lutté avec les lithographies grossièrement libertines de Maurin, il est allé chercher dans la tragédie grecque le sujet d'un groupe mythologique, serait une tâche au-dessus de ma pénétration. Dans l'œuvre de M. Jacquot, *Alceste* ne vaut pas même l'*Odulisque*, par une raison toute simple, c'est que l'auteur n'avait rien à copier. Quant à l'*Hercule*, je n'ai rien à en dire, si ce n'est qu'il était difficile de dévaliser plus hardiment Dupaty. Ce n'est pas là, je l'avouerai, un mérite très-recommandable aux yeux de la critique. Mais la quatrième classe de l'Institut pourrait

bien en juger autrement ; et, comme il est assez malaisé de continuer la tradition en l'interprétant, de se montrer fidèle au culte des maîtres en élargissant le champ de l'art, il n'y a rien d'in vraisemblable à supposer que ces messieurs verront, dans le plagiat de M. Jacquot, un témoignage de respect pour Dupaty.

Si nos prévisions se réalisent, si M. Jacquot revêt prochainement le costume glorieux de la quatrième classe, nous n'aurons pas la maladresse de nous plaindre, car ce choix est justifié d'avance par le groupe d'*Hercule et Alceste*.

Nous avons enfin cette année le beau lion de M. Barye. Le modèle exposé il y a trois ans a été parfaitement rendu par Honoré. Le praticien le plus habile n'aurait sans doute pas traduit aussi fidèlement la pensée de l'artiste ; c'est pourquoi nous nous félicitons que cet ouvrage n'ait pas été exécuté en marbre. Il y a dans la manière de M. Barye une précision, une réalité de détails qui dérouteraient les habitudes du ciseau. Le bronze est plus docile, et lorsqu'il prend la place de la cire, lorsque la cire elle-même a été retouchée par le statuaire, l'œuvre définitive conserve tout le charme de la glaise, et semble sortir des mains de l'auteur. Il ne serait pas difficile à M. Barye de former des élèves, qui, sous sa direction, tailleraient le marbre en vue de la réalité, et substitueraient aux masses convenues les détails de la nature. Mais, pour arriver à ce résultat, il faudrait des occasions nombreuses, et jusqu'ici les occasions ont manqué. En attendant qu'il plaise à l'intendant de la liste civile de fermer les Tuileries aux lions d'ornement, c'est-à-dire aux lions inoffensifs de M. Plantard, qui sont des lions de carnaval, M. Barye fera bien de préférer le fondeur au praticien. Je sais que plusieurs personnes, dont l'opinion est comptée pour quelque chose, reprochent

à l'auteur de créer des animaux terribles, et tremblent de voir les Tuileries transformées en ménagerie ; mais qu'elles se rassurent et se confient au goût éclairé de M. Fontaine. Le maçon qui a porté la main sur l'œuvre ingénieuse de Philibert Delorme placera toujours, entre les parterres et les fossés qu'il multiplie, assez d'animaux paisibles et innocents pour contenter les promeneurs poltrons. Pour nous, qui ne demandons pas au lion le visage poli d'un courtisan, les lèvres pincées d'un diplomate, nous ne trouvons qu'un défaut dans les ouvrages de M. Barye : l'impitoyable réalité. C'est la nature prise sur le fait ; mais comme le bronze n'a pas à sa disposition toutes les ressources de couleur et de mobilité que possède la nature, nous persistons à croire que les ouvrages de M. Barye seraient d'un effet beaucoup plus puissant, s'il consentait à l'exagération et au sacrifice. A cette double condition, il serait moins *réel*, mais il serait plus *vrai*. En négligeant les parties secondaires, il concentrerait l'attention sur les parties importantes. Artiste heureux s'il en fût, puisqu'il n'a pour être complet qu'à supprimer la moitié de ses efforts !

Il est vrai que, malgré cette réalité littéraire, M. Barye trouve pour ses figures des attitudes énergiques ; mais sans protester contre le succès, je maintiens mon avis ; je crois que ses figures s'enrichiraient par le sacrifice. Et quoique le groupe en pierre envoyé cette année par l'auteur semble réfuter la préférence que j'accorde au bronze, je suis sûr qu'après une comparaison studieuse la majorité se prononcerait pour moi. Le groupe en pierre est d'un travail simple et pur, mais il est loin de la précision et de la finesse du bronze.

Pour que rien ne manquât au triomphe de M. Barye, MM. Fratin et Fauginet ont pris soin de placer à côté du

lion admirable dont nous parlons plusieurs ébauches monstrueuses qui n'appartiennent à aucun degré de l'échelle animale, mais que ces messieurs rangent, je ne sais trop pourquoi, dans la classe des chevaux, des lions et des tigres. Un tigre tenant une proie, de M. Fratin, me paraît surtout digne d'attention. Il y a, dans la tête de cette figure sans modèle, quelque chose qui rappelle les métamorphoses de Grandville; ceci soit dit sans injure pour Grandville! car nous ne serons jamais assez aveugle pour comparer le dessin pâteux et incorrect de M. Fratin au dessin pur et hardi du jeune artiste qui compose aujourd'hui, pour le plus populaire de nos poètes, pour Béranger, des illustrations inimitables. Mais j'affirme seulement que le tigre de M. Fratin a, dans la tête, l'expression d'un portier mécontent. Ce n'est pas précisément une tête humaine, à coup sûr ce n'est pas une tête de tigre : c'est, à la finesse près, une des métamorphoses dont je parlais tout à l'heure; un portier qui, à force de grogner contre l'avarice des locataires, a fini par dépouiller tous les traits du masque humain, et s'est peu à peu identifié avec le tigre. Si par hasard, ce que nous ignorons, M. Fratin avait voulu réaliser une idée comique, nous le remercierions sans répugnance, mais en même temps nous le renverrions aux métamorphoses de Grandville, en le priant de compléter ses études.

M. Fauginet, dans son *Chasseur africain combattant une lionne*, est resté bien au-dessous de M. Fratin. Il ne peut pas alléguer comme lui l'intention comique. Les figures de ses deux modèles, car nous possédons l'œuvre en double épreuve, bronze et plâtre, ne s'élèvent pas jusqu'à la musculature du quadrupède. L'homme et la lionne ressemblent à deux anguilles mal pétries par un créateur insouciant. Que M. Fauginet aille donc à l'école de M. Fratin.

V

PEINTURE. — MM. Horace Vernet, Couder et Monvoisin.

M. Horace Vernet occupe un espace immense au Salon de cette année, et non-seulement il a couvert de peinture plusieurs centaines de pieds carrés, mais encore, s'il faut en croire ses amis et ses panégyristes, il lui a fallu, pour achever cette prodigieuse besogne, moins de temps qu'au tisserand pour croiser les fils de la toile. Il paraît que l'auteur ambitionne la fourniture générale des musées royaux, et qu'il veut prouver d'une façon irrécusable la célérité de son pinceau. Si les causeurs disent vrai, nous devons plier le genou devant M. Horace Vernet et demander pour lui un brevet d'invention ; car son nom mérite d'être inscrit à côté de celui de James Watt dans l'histoire de l'industrie européenne. Il est permis, sans exagération, de voir dans le pinceau de M. Horace Vernet une machine de la force de cent soixante chevaux, et lorsqu'il aura épuisé la durée de son brevet, lorsque, grâce à la fécondité fabuleuse de ses procédés, il sera devenu propriétaire de deux ou trois départements, j'espère qu'il publiera son secret et daignera former des élèves. S'il plaît à M. Horace Vernet, et si le gouvernement, enrichi par la paix, ne lésine pas, Paris deviendra la plus belle ville du monde ; toutes les rues seront ornées de peinture ; toutes les maisons, depuis le premier jusqu'au troisième étage, offriront aux regards

des passants les épisodes les plus glorieux de l'histoire française. Les pères de famille pourront, le dimanche, en se promenant avec leurs enfants, leur enseigner les annales de leur pays; chemin faisant, ils leur montreront, sur les murs, les guerriers et les hommes d'État qui ont défendu l'intégrité du territoire et conquis les droits politiques dont nous jouissons aujourd'hui. Quel temps que celui où l'histoire sera écrite dans les rues! quel avenir pour la tribune parlementaire!

En attendant que M. Horace Vernet nous assure ces glorieux bienfaits, parlons de ses batailles, et remercions la liste civile qui a bien voulu nous permettre de les contempler pendant toute la durée d'avril. C'est une générosité que nous ne saurions trop louer, c'est un beau début pour M. le baron Fain.

Nous ignorons pourquoi la *Bataille de Fontenoy*, qui porte la date de 1828, n'avait pas encore paru au Louvre. Cette toile n'a pourtant rien de séditieux, et ne peut inspirer au peuple aucune coupable pensée. Est-ce par modestie que M. Horace Vernet s'est abstenu de la montrer? A-t-il craint d'affliger ses rivaux, et de jeter le découragement dans l'âme des jeunes artistes de France? Nous aurions peine à comprendre une pareille abnégation. Quel que soit, d'ailleurs, le motif mystérieux qui a soustrait, pendant si longtemps, à la curiosité publique l'œuvre colossale de M. Horace Vernet, ne jalousons pas notre plaisir, et récréons nos yeux du spectacle de cette bataille, comme si nous avions obtenu les prémices de la composition.

« 11 mai 1745. Le maréchal de Saxe présente à Louis XIV les trophées de la victoire. » Nous copions le livret. Nous aimons à croire que M. Horace Vernet ne partage pas l'erreur du livret et ne prolonge pas jusqu'en 1745 la vie

de Louis XIV. Il nous semble que soixante-dix-sept ans sont déjà un chiffre fort honorable pour un roi qui aimait le plaisir. A moins que la chose ne fût exigée par la volonté impérieuse de l'épopée, je ne conseille à personne d'attribuer à Louis XIV une existence plus que séculaire. Il est fâcheux qu'il se trouve, dans l'administration du Musée, des hommes assez ignorants pour ne pas relever une faute aussi grossière.

Je l'avouerai sans hésitation, *Philippe-Auguste à Bovines*, qui a précédé d'un an, si j'ai bonne mémoire, la *Bataille de Fontenoy*, n'offrait pas à la critique la plus prévoyante les éléments d'une conjecture raisonnable sur l'ouvrage qui devait suivre. L'interpellation, très-peu authentique, adressée par le monarque français aux seigneurs de son armée n'avait fourni à M. Horace Vernet qu'une page froide et inanimée. Mais il pouvait répondre aux mécontents : J'ai fait de mon mieux, j'ai rempli le programme que j'avais accepté ; ce n'est pas ma faute s'il plaît aux courtisans de Charles X de peupler les salles du conseil d'État d'anecdotes controuvées ; je défie les plus habiles de tirer d'un pareil sujet un tableau plus vivant et plus héroïque. Malgré la jactance de la réponse, la critique eût été forcée de se montrer indulgente pour l'impuissance docile. Mais la bataille de Fontenoy n'est pas, comme le mot de Philippe à Bovines, un programme sans entrailles et qui résiste au génie ; pour un peintre vraiment digne de ce nom, il y a là, je ne dirai pas une scène épique, car les guerres de Louis XV ont eu rarement ce caractère, mais le sujet d'un tableau élégant, énergique, varié par des accidents nombreux, coupé par des épisodes sanglants ou pathétiques. Le type de cette bataille ne rappelle en rien les massacres du moyen âge ; les armées françaises, depuis la Régence

jusqu'à la Convention, se battaient par point d'honneur et allaient à la tranchée comme au bal. La bataille de Fontenoy, en particulier, fut remarquable par la mutuelle courtoisie des généraux ennemis. Est-il possible, en regardant la toile de M. Horace Vernet, de deviner que la scène se passe sous Louis XV? A l'exception des costumes, y a-t-il dans ce tableau quelque chose qui rappelle Fontenoy? Certes, nous ne sommes pas de ceux qui demandent à la peinture toutes les expressions multiples et successives qui n'appartiennent qu'à la poésie; nous ne croyons pas que la couleur puisse lutter avec la parole; mais il nous semble que la peinture, qui n'a qu'un moment à exprimer, doit apporter, dans le choix de ce moment, une sévérité lente et dédaigneuse, et ne concentrer sa force et sa volonté que sur un épisode important. Quoique cette loi soit fondée sur la raison, quoiqu'elle repose sur l'expérience de plusieurs siècles, M. Horace Vernet ne paraît pas l'avoir entrevue, car il a composé sa bataille avec une remarquable insouciance. Uniquement préoccupé de l'espace qu'il avait à couvrir, il est resté fort au-dessous d'*Arcole*, de *Jemmapes* et de *Montmirail*. Dans ses esquisses militaires, qui ont eu, sous la Restauration, le succès d'un pamphlet, il disposait habilement les masses et les personnages, et s'il ne s'élevait pas jusqu'à la hauteur de son sujet, du moins il ne l'esquivaient pas. Dans la *Bataille de Fontenoy*, il a renoncé à ses habitudes, à son ingénieuse vivacité, à l'art de grouper autour de l'action principale des épisodes vrais et touchants; il n'a eu en vue que la valeur géométrique de ses figures, et il semble s'être proposé pour tâche unique de signer une toile plus grande que les *Noces du Véronèse*.

L'impression produite par cet ouvrage est difficile à

caractériser. A coup sûr ce n'est pas une bataille. Les blessés qui se voient à gauche et qui saignent sur une paille toute neuve, les femmes éplorées qui s'empresment autour des mourants, ne suffisent pas à établir la nature militaire de l'action. Qu'est-ce donc que cet ouvrage? A mon avis, c'est un rendez-vous de chasse. Les personnages, réunis sous un cerisier paisible, attendent pour partir que le bois ait été battu, ils se félicitent sur la beauté de la journée, sur le gibier qu'ils espèrent; ils se complimentent sur la vitesse et la santé de leur meute, et se promettent au retour un souper joyeux et splendide. Si M. Horace Vernet, au lieu de nous donner cette toile pour la bataille de Fontenoy, eût borné son ambition à nous l'offrir comme un rendez-vous de chasse, comme une société de jeunes courtisans se préparant à forcer un cerf dix cors, assurément notre devoir serait de louer son adresse et d'exalter l'intelligence qu'il aurait déployée dans la représentation de cette scène. Mais nous ne pouvons consentir à l'échange qu'il nous propose, et prendre son grand-veneur pour un maréchal de France.

Dans la *Bataille d'Iéna*, le sujet, mieux défini, ou du moins plus heureusement indiqué, permettait au peintre de retrouver ses anciennes franchises. A la vérité, le programme donné par la liste civile n'est qu'un épisode de la bataille; mais cependant il était possible d'élever l'anecdote jusqu'à l'histoire. Pour atteindre le but dont l'administration ne paraît pas se soucier, mais que l'artiste ne doit pas oublier un seul instant, il n'eût pas été hors de propos de peindre sérieusement le héros principal de la scène, de donner à l'attitude et au visage de Napoléon la brusquerie et l'étonnement qui conviennent au maître; mais M. Horace Vernet aurait cru empiéter sur ses futures

improvisations, en essayant, comme nécessaire, l'expression dont je parle. S'il s'arrêtait à de pareilles niaiseries, s'il gaspillait son temps dans ces études laborieuses, les vingt-quatre heures de la journée ne lui suffiraient bientôt plus ; la vitesse prodigieuse de sa main deviendrait inutile ; il serait forcé d'ajourner les innombrables demandes dont il est assiégé ; il abandonnerait, pour une gloire incertaine, la valeur positive des ouvrages qu'il multiplie sans se lasser. Ces objections, je le reconnais volontiers, ont de quoi dérouter les parleurs de salon. Mais dût-on m'accuser de puritanisme, je persiste à les considérer comme nulles. Puisque Napoléon est troublé dans sa méditation par une parole imprudente, il fallait se résigner à peindre sur son visage l'impatience et la surprise, ou renoncer à traiter le sujet proposé. Sans doute l'expression d'un sentiment passager présentait des difficultés réelles, et obligeait l'artiste à des efforts multipliés ; sans doute il était nécessaire de montrer, dans le regard des autres acteurs, l'attention et la crainte ; mais tous ces obstacles n'étaient, à vrai dire, que les éléments d'un problème unique, à savoir : le reproche adressé par Napoléon au jeune vélite qui voulait marcher avant l'ordre de son général. M. Horace Vernet, résolu à escamoter Iéna comme il avait escamoté Fontenoy, a volontairement omis tout ce qui constituait le sujet du tableau. Pour l'acquit de sa conscience, il a placé à droite du spectateur une demi-douzaine de profils militaires ; mais je crois que s'il eût trouvé moyen de garnir sa toile à moindres frais, il se fût dispensé avec empressement de cette condition onéreuse. Quant à Napoléon, je ne puis mieux le caractériser qu'en le comparant à un palefrenier qui part pour une promenade matinale.

La *Bataille de Friedland* est moins animée encore que

la *Bataille d'Iéna*. Je suis tenté de croire que M. H. Vernet, en habile courtisan, a voulu prouver aux beaux esprits de la liste civile, que les programmes rédigés pour le musée de Versailles, bien que naïfs jusqu'à la niaiserie, pouvaient encore être perfectionnés d'une façon remarquable ; que tous les épisodes inoffensifs détachés de l'épopée impériale renfermaient, en eux-mêmes, le germe d'une maladie dangereuse qui s'appelle l'enthousiasme ; et qu'il y aurait double gloire et double profit à réduire toutes les scènes, quelles qu'elles fussent, aux proportions d'un rapport de chancellerie. C'est pour accomplir ce dessein, digne d'une grande âme, qu'il a encadré le profil du général Oudinot dans un ourlet de lumière blafarde, et qu'il a plongé les autres figures dans une pénombre mystérieuse. Il a pris soin de reléguer sur un point éloigné, à peine perceptible, tout le bruit de la bataille ; il a exilé, vers le fond de la toile, le jeu sanglant où les peuples de l'Europe aventureraient leurs destinées, et n'a placé devant les yeux du spectateur qu'une demi-douzaine de personnages bien paisibles, bien graves, qui causent ensemble comme s'ils se rencontraient dans une allée du bois de Boulogne. Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible de deviner ce qui se passe à une lieue de là ; car le regard le plus attentif ne surprend pas, sur la physionomie de ces impassibles acteurs, le secret de la pièce où ils sont engagés. Je ne connais qu'un seul tableau qui puisse être mis sur la même ligne que la *Bataille de Friedland*, c'est la *Prise du Trocadero*, de M. Paul Delaroche. Dans cette toile, en effet, comme dans celle de M. Horace Vernet, tous les personnages sont immobiles et glacés, et ressemblent plutôt à des ombres qu'à des hommes. Si l'auteur de *Friedland* a conçu le projet que je lui attribue, s'il a voulu désarmer

l'histoire et la civiliser, s'il a résolu de l'appivoiser et de lui donner les manières de la bonne compagnie, je suis forcé de proclamer son triomphe ; car jamais promeneur de l'allée de Madrid, caracolant près d'une calèche découverte, ne s'est penché vers l'oreille d'une femme plus indolemment que Napoléon vers le général Oudinot. L'empereur ne commande pas, il a dépouillé la rusticité du soldat de fortune, il s'incline doucement pour chuchoter une épigramme qui perdrait beaucoup à être entendue ; il est discret comme un homme bien élevé, et semble prier Oudinot de ne pas le trahir. Ce tableau, j'en ai l'assurance, ne réveillera pas l'ardeur militaire de la jeunesse française, il ne suscitera pas d'ennemis à la politique pacifique du cabinet. Mais comment récompenser l'auteur du chef-d'œuvre ?

La *Bataille de Wagram* est plus étonnante qu'*Iéna* et *Friedland*. En effet, dans ces deux dernières toiles, Napoléon, quoique dépouillé de sa grandeur historique, est du moins représenté dans une attitude significative, et le mouvement de la figure, bien que vulgaire et trivial, peut à la rigueur s'expliquer. Mais dans *Wagram* la chose devient impossible. L'attitude de Napoléon, dans cette toile singulière, est celle d'un conscrit prenant sa première leçon d'équitation. C'est à peine si la lorgnette placée dans la main du héros ébranle notre conviction. Je ne parle pas du cheval, qui, malgré la réputation toute spéciale de l'auteur, est loin d'être d'aplomb sur ses jambes ; car ce reproche pourrait s'appliquer, avec une égale justesse, aux chevaux d'*Iéna* et de *Friedland*. Dans *Iéna* surtout, le cheval de Napoléon ne pourrait exécuter le mouvement que le peintre lui attribue, sans s'estropier d'une façon irrémédiable. Pour croire avec le livret que Napo-

léon, dans la toile de Wagram, observe l'effet d'une batterie, il faudrait plus que de la complaisance ; car le mouvement de la figure n'est pas un mouvement studieux et réfléchi. Placé, comme il l'est, sur une éminence, Napoléon n'a pas besoin d'étendre les jambes et de se dresser sur les étriers, il n'est pas forcé de tourner les genoux en dehors comme un cavalier de quinze jours ; il est probable, au contraire, que, pour observer l'effet d'une batterie, il prendra l'attitude la moins pénible, c'est-à-dire qu'il se penchera sur le cou de son cheval ou du moins qu'il inclinera la poitrine. En vérité, plus je regarde les batailles de M. Horace Vernet, et plus je désespère de comprendre le but qu'il s'est proposé. A moins de m'arrêter aux conjectures que j'ai indiquées, à moins de croire qu'il a voulu ramener l'histoire héroïque de l'Empire aux proportions de la plus mesquine bourgeoisie, je suis forcé de renoncer à l'explication de ces énigmes enluminées. Il m'est arrivé plus d'une fois de voir, aux environs de Paris, dans les auberges de village, des batailles impériales représentées sur papier peint, et je dois à la justice de déclarer que les auteurs anonymes de ces compositions avaient sur M. Horace Vernet un immense avantage, celui de la clarté.

En expiation de *Fontenoy*, d'*Iéna*, de *Friedland* et de *Wagram*, M. Horace Vernet nous a donné une *Chasse dans le désert de Sahara*. Cette petite toile n'est pas un modèle de correction, mais je la trouve très-supérieure aux batailles bourgeoises que je viens d'analyser. L'auteur a trouvé, pour une chasse au sanglier, des mouvements animés et militaires ; il y a dans cette singularité une leçon évidente : M. Horace Vernet ne doit plus toucher à l'histoire ; mais il sera, nous l'espérons, nommé prochainement premier peintre des chasses royales.

Nous avons été agréablement surpris en voyant la *Bataille de Laurofeldt* de M. Auguste Couder. D'après les précédents ouvrages de l'auteur, nous ne le jugions pas capable d'exécuter la toile qu'il a envoyée cette année. La composition n'a rien d'inattendu ; elle se distingue par une grande sagesse, par une exemplaire sobriété ; elle accuse chez M. Couder cette imagination tiède et paisible qui permet le sommeil sans rêves ; mais il y a, dans l'exécution, plusieurs détails avec lesquels le pinceau de M. Couder n'a pas eu l'occasion de se familiariser. Ce n'est pas en réunissant dans un cadre de trois pieds tous les épisodes de *Notre-Dame de Paris*, que l'artiste a pu étudier la forme et la musculature du cheval ; or, assurément, la partie la plus remarquable de la nouvelle toile envoyée par M. Couder n'est pas la peinture des acteurs. Louis XV et le vicomte Ligonier sont dessinés avec une précision très-ordinaire, et ne suffiraient pas à fixer l'attention. Les chevaux seuls méritent une mention particulière. Mais les chevaux appartiennent-ils à M. Couder ? C'est une question qui se présente naturellement, et sans vouloir admettre, comme irrécusables, les différentes versions qui circulent dans les ateliers, nous sommes forcé de les recueillir. On dit que M. Couder a confié à l'un de ses élèves la peinture entière des chevaux de son tableau ; le jeune homme dont il a mis le talent à contribution parcourt depuis longtemps les haras de la France, et quoique son nom ne soit pas encore populaire, cependant nous avons, de lui, plusieurs dessins lithographiés à l'encre, qui révèlent une sévère étude de la nature. Si ce bruit était justifié, si M. Couder n'avait ni dessiné ni peint un seul des chevaux de sa toile, il y aurait deux personnes à blâmer, M. Couder qui n'aurait pas craint de se laisser complimenter pour l'œuvre d'autrui, et l'auteur anonyme

de ces chevaux admirés, qui, par une modestie excessive, s'abstient de montrer sous son nom ce qu'il sait faire. Nous répugnons à condamner M. Couder sur un simple ouï-dire; mais la version que nous publions aujourd'hui était déjà fort accréditée avant l'ouverture du salon, et malheureusement nous devons ajouter qu'elle réunit toutes les conditions de la vraisemblance; car l'élève auquel nous faisons allusion est le seul artiste, aujourd'hui, qui traite les chevaux dans un style réel, le seul qui, sans atteindre à l'énergie de Géricault, demeure constamment supérieur aux lazzis de M. Horace Vernet. La plupart des peintres d'aujourd'hui n'ont étudié les chevaux que sur nos boulevards ou au bois de Boulogne; l'élève de M. Couder, que nous regrettons de ne pas voir débiter pour son compte, a rempli ses cartons de dessins variés et originaux: il ne confond pas un cheval de brasseur et un cheval de bataille, et ce mérite, à l'heure où je parle, est assurément fort rare. Quelle que soit la valeur de ces conjectures, que nous ne garantissons pas, mais que nous reproduisons fidèlement, il est certain que sans la réalité des chevaux placés à gauche du spectateur, la toile de M. Couder serait à peine remarquée. Ce n'est pas que ces chevaux soient irréprochables sous le point de vue pittoresque; ils sont habilement copiés sur la nature, mais la pâte-en est lourde, et les lignes manquent d'élégance. Quant aux personnages du tableau, nous avouons en toute humilité que leur pantomime n'est pas claire, et sans le secours du livret, nous aurions pu hésiter longtemps avant de deviner la bataille de Lawfeldt. Ajoutons, pour être juste, que cette obscurité ne doit pas être imputée tout entière à M. Couder. La meilleure moitié de la faute appartient à la liste civile. Pourquoi demander au peintre, non pas la bataille elle-même,

mais une anecdote philanthropique, inventée peut-être après coup pour élever Louis XV au rang de philosophe ? L'anecdote ne convient pas aux toiles de vingt pieds ; dans un pareil espace, le peintre est obligé de présenter, outre les deux interlocuteurs, plusieurs personnages secondaires qui éparpillent l'attention et enfouissent le sujet. Toutefois, la toile de M. Couder est fort supérieure aux batailles de M. Horace Vernet. Nous laissons à la conscience du signataire le soin de peser les éloges que nous lui adressons.

M. Monvoisin, par une faveur toute spéciale, avait à peindre une véritable bataille. M. Montalivet ne l'avait pas renfermé, comme M. Couder, dans les limites de l'anecdote. Le moment choisi par l'intendant de la liste civile est celui où le maréchal de Villars attaque et enlève, à la tête de ses troupes, les retranchements de l'armée ennemie. A la vérité je ne pénètre pas les motifs de la préférence accordée à M. Monvoisin ; car Notre-Dame de Paris offrait autant de garantie que Sixte-Quint jetant sa béquille. Il était même permis de craindre que M. Monvoisin, qui avait traité dans les proportions de l'histoire une anecdote digne tout au plus d'une aquarelle, ne comprît pas toute la grandeur du sujet qui lui était proposé. Mais nous sommes habitué, depuis longtemps, à voir les travaux de la liste civile distribués comme les numéros d'une loterie. Souvent je suis tenté de croire que les tableaux et les statues destinés à l'embellissement des maisons royales se tirent à la plus belle lettre, tant il y a de clairvoyance et de sagacité dans les choix de l'administration. Cependant M. Monvoisin, sans avoir mérité la bataille de Denain, pouvait justifier la faveur qui lui était accordée, renoncer à ses vieilles habitudes, se renouveler par un effort violent, et faire, sinon un tableau excellent, car une pareille tâche est au-dessus

de ses forces, du moins un tableau raisonnable. En consultant les hommes du métier sur la disposition des masses militaires, il lui était facile de reproduire la bataille de Denain à la manière du *Moniteur*. S'est-il seulement élevé jusque-là? Y a-t-il dans la toile de M. Monvoisin, je ne dis pas de la grandeur, mais du bon sens? La foule qui, chaque soir, garnit les galeries de Franconi, ne se fait pas prier pour admirer la bataille de Denain, car elle y retrouve les couleurs bariolées, les attitudes emphatiques qui assurent au mimodrame une si facile popularité. Mais ceux qui n'ont pas le bonheur de se complaire dans le spectacle équestre du boulevard du Temple, et qui exigent d'une composition historique autre chose qu'une confusion symétrique, cherchent vainement dans la bataille de M. Monvoisin l'intérêt et l'animation. Il n'y a pas un groupe sur lequel les regards puissent se concentrer, pas une tête dont le type gracieux ou énergique excite la rêverie ou l'enthousiasme, pas un acteur dont la jeunesse ou la majesté se grave profondément dans la mémoire.

La couleur générale de cette bataille est criarde; les tons les plus opposés sont rapprochés l'un de l'autre comme à plaisir, et s'égorgent impitoyablement. Quant à la pâte des vêtements et des chairs, c'est quelque chose qui ne ressemble ni à la peau ni à l'étoffe; c'est une pâte molle qui céderait sous le doigt, et dans laquelle la main la plus habile ne pourrait réussir à tailler un homme ou un manteau. L'œil se promène indolemment d'un bout à l'autre de la toile sans trouver où s'arrêter, car c'est partout, et à tout propos, la même insignifiance et la même prétention. Les costumes eux-mêmes, qui ne valent pas, j'en conviens, ceux du dix-septième siècle, mais qui, cependant, ne sont pas dépourvus d'élégance, les costumes de 1712 sont de-

venus, sous le pinceau de M. Monvoisin, de ridicules travestissements. Il paraît qu'il n'a pas cru pouvoir se contenter des gravures du temps, et qu'il a voulu les embellir et les rectifier à sa manière. Peut-être s'est-il inspiré de la Comédie-Française; et si cette conjecture était vraie, s'il avait consulté pour sa bataille la garde-robe de Guiaud ou de Saint-Aulaire, nous serions obligé de reconnaître qu'il n'est pas resté au-dessous de son modèle.

VI

MM. Gros, Bellangé et Lami.

On a dit que Gros était mort victime de la critique; pour ma part, je suis loin de le penser. Il n'y a pas dans toute l'école française un artiste plus heureux que Gros, qui ait joui de son vivant d'une gloire plus éclatante. La génération à laquelle nous appartenons n'a pas oublié le laurier suspendu au cadre de Jaffa; et certes un pareil honneur, décerné au peintre par ses émules, ne ressemble pas à la méconnaissance. Pendant toute la durée de l'Empire, les salons et la presse furent à peu près unanimes dans leur empressement à louer Gros. Mais il était dans la destinée de cet artiste éminent de subir la loi commune; il avait dépensé dans trois ouvrages admirables tout le feu de son génie, il était condamné à se survivre; il avait touché aux limites de sa puissance, il ne lui était pas donné d'aller au delà. Toutes les œuvres qu'il a produites sous la Restauration, sans excepter même la *Coupole de Sainte-Geneviève*,

semblent à peine un souvenir lointain de ses premières années. Quoiqu'il ait trouvé pour Charlemagne et pour Wittikind une majesté, une énergie singulière, cependant il est visible qu'en peignant cette immense composition, il n'avait plus l'abondance et la verve d'Eylau, d'Aboukir et de Jaffa. Pourtant la peinture de cette coupole fut vantée comme les *Loges*, comme la chapelle Sixtine. Les hommes sérieux, qui, sans refuser leur estime à cet ouvrage, se préservèrent de l'enthousiasme, furent à peine écoutés et ne songèrent pas à troubler la joie du triomphateur. L'artiste fut magnifiquement récompensé; mais au moment où il recevait cent mille francs pour sa coupole, il ne méritait plus le laurier de Jaffa. Chargé de décorer un plafond du musée Charles X, non-seulement il descendit au-dessous de lui-même, mais encore au-dessous de la médiocrité. Dans *la Grèce invoquant le secours de la France*, il ne trouva que le sujet d'une composition vulgaire, et qui n'eût pas honoré le plus maladroit de ses élèves. Il entreprit le portrait de Charles X passant une revue, et, comme s'il eût oublié ses beaux chevaux d'autrefois, il plaça le roi sur un cheval de carton. Il épuisa les dernières couleurs de sa palette sur les divinités mythologiques, il passa du rose au violet, du violet au bleu; chacune de ces œuvres énervées fut accueillie par un silence respectueux. Mais le peintre ne parut pas comprendre la générosité de ses anciens admirateurs; il se remit à l'œuvre comme pour lutter avec les jeunes gens qui avaient pris sa place; il enfanta, dans un jour maudit, une composition plus que ridicule, une scène qui réalisait l'idéal du grotesque. Force fut aux lèvres les plus obstinées de s'ouvrir et de livrer passage au rire bruyant et mérité. La critique reprit ses droits et ne balança plus à se prononcer. Elle déclara fran-

chement que l'heure du repos avait sonné pour l'artiste sexagénaire. Gros se révolta contre l'arrêt, et préféra le suicide à la résignation. Dans ce malheur que nous déplorons, la critique n'a rien à se reprocher ; elle a été juste pour les œuvres admirables, indulgente pour les œuvres médiocres, sévère, mais sévère sans aigreur, pour l'œuvre inacceptable. Que les orgueils blessés que nous coudoyons tous les jours prennent la mort de Gros pour thème de leurs lamentations, qu'ils pleurent, dans leurs strophes bouffies, le génie déchiré par les dents d'une meute envieuse, c'est une consolation innocente que nous aurions mauvaise grâce à leur refuser ; que pour venger une injustice imaginaire, ils épuisent le répertoire entier des paroles furieuses, nous ne serons pas assez aveugle pour nous laisser duper par cette égoïste piété. Mais nous persistons à penser que la critique n'est pour rien dans le suicide de Gros, et qu'elle a fait pour l'artiste éminent tout ce qu'elle pouvait faire.

La toile exposée cette année, et inscrite au livret sous le nom de *Bataille des Pyramides*, est assurément très-supérieure aux ouvrages produits par l'auteur sous la Restauration ; mais elle est bien loin d'égaliser *Eylau*, *Aboukir* et *Jaffa*. Ces trois épisodes homériques, si justement applaudis le jour où ils parurent pour la première fois, si glorieusement ressuscités en 1830, offraient, à la curiosité ignorante aussi bien qu'à la curiosité studieuse, des qualités remarquables et facilement intelligibles. Sans rappeler, comme les toiles de Lebrun, les batailles de Constantin, sans lutter avec l'ordonnance énergique de Raphaël, sans se modeler sur les lignes purs et sévères de l'école italienne, ils savaient être vrais, nouveaux et grands. Dans *Aboukir*, le groupe du pacha et de son fils, dans *Eylau* et dans *Jaffa* la belle figure de Napoléon, la chair des blessés

et des malades attiraient tous les yeux et enchaînaient l'admiration attentive. Si la réflexion désintéressée découvrait plus tard dans ces pages immortelles des fautes de grammaire, si elle signalait des mesures inexactes, des lignes hasardées, des tons douteux ou menteurs, elle ne réussissait pas à réfuter l'enthousiasme et s'associait de bon cœur à la joie de la foule. Pour ceux qui voient et pour ceux qui pensent après avoir vu, les toiles d'*Eylau*, d'*Aboukir* et de *Jaffa* sont, et demeureront, les seuls poèmes inspirés à la peinture française par l'époque la plus héroïque et la plus animée de notre histoire. Si le dessin, si la couleur de ces tableaux ne sont pas toujours irréprochables, si dans quelques parties d'*Aboukir* l'emphase n'est pas toujours absente, ces taches ne suffisent pas à obscurcir la gloire de l'auteur. Malgré ses nombreuses incorrections, Gros est assuré de prendre place parmi les plus grands maîtres de l'école française. Mais dans la toile envoyée au Louvre cette année, l'auteur n'a pas déployé la même énergie et la même grandeur. Est-ce la faute du sujet? La bataille des Pyramides ne pouvait-elle, aussi bien qu'*Eylau* et qu'*Aboukir*, inspirer l'artiste français? ou plutôt le peintre n'a-t-il pas esquissé le sujet? ne s'est-il pas trompé, en choisissant pour thème de sa composition trois lignes fanfaronnées fort applaudies par les panégyristes de Napoléon, très-utiles sans doute le jour et à l'heure où elles ont été prononcées, mais intraduisibles sur la toile? Si, au lieu d'interpréter dans une langue rebelle une harangue de Napoléon, Gros eût tenté de reproduire la bataille elle-même, je suis sûr que le succès n'aurait pas trahi son espérance : il aurait disposé en groupes sanglants ces hardis dragons, les grenadiers immobiles de notre armée; il aurait enfoncé dans les chairs béantes l'acier étincelant; il au-

rait retrouvé, pour la *Bataille des Pyramides*, la verve et le génie qui débordent dans *Aboukir*. Mais le sujet, tel qu'il l'a conçu, n'offrait au peintre que des ressources mesquines. Ce n'est plus une bataille, c'est une cérémonie officielle; l'action disparaît et fait place aux attitudes ordonnées. En priant M. Debay d'élargir la toile exposée en 1810, la liste civile a fait preuve d'une remarquable ignorance. La composition de Gros était complète, ou du moins était tout ce qu'elle pouvait être. Pour les yeux sévères, c'était un beau portrait de Napoléon encadré heureusement, le portrait du général victorieux dessiné pendant la campagne d'Égypte; les figures groupées autour du cheval, sans être engagées dans une action déterminée, suffisaient cependant à caractériser la date du portrait; en un mot, le peintre avait produit un portrait historique. Les figures ajoutées par M. Debay pour complaire à la liste civile embarrassent le portrait sans agrandir la composition. Si la liste civile continue de réaliser ses volontés symétriques, je ne désespère pas de la voir imiter bientôt le fermier général qui avait souscrit à l'Encyclopédie : le financier rognait ses volumes de d'Alembert pour ne pas déranger les boiseries de sa bibliothèque; la liste civile rognera bientôt les toiles de Lesueur, de Poussin ou de Géricault pour les encadrer dans les panneaux de Versailles. Entre élargir et rogner, la différence n'est pas grande; mutiler ce qui est, ou l'appauvrir par le voisinage d'un appendice inutile, c'est une seule et même niaiserie sous deux formes à peu près semblables. Espérons toutefois que M. Fontaine se montrera généreux, et qu'il ne prescrira pas à M. Debay d'élargir *Aboukir* ou *Jaffa*.

Entre les toiles nombreuses dont M. Bellangé a garni les murs du Louvre, nous choisirons la *Bataille de Fleurus*. Ce n'est pas que les autres ouvrages de l'auteur

soient inférieurs à celui-ci, car la manière de M. Bellangé est arrêtée depuis longtemps; il n'en est plus à changer de style, il se trouve complet tel qu'il est, il persévère dans la voie où il est entré comme la meilleure et la plus sûre, et, grâce à cette volonté uniforme à laquelle le pinceau ne désobéit jamais, tous les tableaux de M. Bellangé ont à peu près la même valeur. Si donc nous choisissons la bataille de Fleurus, c'est que le sujet de cette composition et la place qu'elle occupe dans le salon carré lui donnent une importance de quelques semaines. M. Bellangé fait, avec un succès incontesté, ce qu'on est convenu d'appeler de la peinture amusante. Il plaît à la majorité du public, et si aujourd'hui nous parlons de lui sérieusement, c'est en pleine connaissance de cause. Nous ne voulons pas protester contre la popularité de l'auteur, nous n'espérons pas ramener à la réflexion, à la clairvoyance, à l'impartialité les curieux et les oisifs : notre unique but est de consoler les hommes sérieux en servant d'écho à leur pensée, et de dire ce qu'ils savent depuis longtemps, que la peinture de M. Bellangé ne signifie rien dans l'histoire de l'école française.

M. Bellangé s'est acquis dans la rue du Coq Saint-Honoré une réputation militaire. Il a pris pour modèles les compositions de Charlet, et, à ne consulter que les applaudissements de la foule, il peut croire qu'il égale son maître. Quoiqu'il substitue perpétuellement la trivialité à l'énergie, la niaiserie à la naïveté, quoiqu'il se contente, dans le dessin de ses figures, d'un à peu près qui se trouve au bout de tous les crayons, il lui est permis de s'enorgueillir et de penser qu'il n'a plus rien à trouver. La foule ébahie, collée aux vitres de Martinet, ne distingue pas Charlet de Bellangé; il est vrai que cette même foule,

à deux cents pas de là, confond Germanicus et Cinna, Arnault et Pierre Corneille. Mais M. Bellangé n'est pas chargé de peser les suffrages qu'il recueille; il est maître de son public, il le gouverne et l'amuse à sa manière; il compte les éclats de rire, il les accepte comme des éloges sans réplique, et ne répond au dédain des artistes que par une fécondité sans cesse renaissante. Il fouille sans relâche dans les annales militaires de la France, et demande à tous les corps de l'armée le sujet de ses *spirituelles* caricatures. L'*esprit*, pour M. Bellangé, consiste à mettre dans la bouche d'un soldat des paroles qui n'ont jamais été prononcées, qui ne pourront jamais l'être, qui seraient bien placées, tout au plus, dans la bouche d'Odry, et qui pourraient traduire la pensée de MM. Brazier et Dumersan. Une table boiteuse et deux brocs cassés suffisent à la mise en scène de ces *spirituelles* créations; le conscrit et le fourrier sont ordinairement les acteurs obligés, et la foule moutonnaire se complait si obstinément dans sa paresse, qu'elle consent à rire cent fois de la même plaisanterie. Fort de sa popularité, M. Bellangé ne craint pas d'aborder la peinture d'une bataille. Loin de s'effrayer d'une pareille tâche, il se contente de continuer, sur la toile, l'application du procédé qui lui a si bien réussi sur les vitres de Martinet. Il conduit son pinceau comme il conduisait son crayon sur la pierre lithographique. Il ne s'inquiète pas des lignes générales de son tableau, il ne cherche pas à ordonner les masses de sa composition; de pareils problèmes sont dignes, tout au plus, d'occuper l'artiste amoureux d'une gloire durable; mais, pour atteindre ou pour garder la popularité, il existe une méthode plus facile, et cette méthode est celle de M. Bellangé. Toute la difficulté se réduit pour lui à inventer des groupes variés.

Il consacre toute la largeur de sa toile à entremêler ses acteurs, de façon à exciter la curiosité. Il prend plaisir à compliquer les attitudes, à enfouir sous la roue d'un caisson, ou bien sous la cuisse d'un cheval, la moitié d'un personnage qu'il a montré sur le bord du cadre. Quelle que soit la gravité de la scène, il ne s'interdit pas les situations comiques. Dans son amour universel de la réalité, qu'il prend sans doute pour une haute philosophie, il ne s'arrête pas à choisir les gestes ou les visages qui conviennent expressément au drame pittoresque, il parcourt toute l'échelle des physionomies vulgaires, depuis la laideur plate et insignifiante, jusqu'à la laideur grotesque. Il sait très-bien qu'il ne remplit pas les conditions du sujet, et qu'il rend la terreur ou l'émotion impossibles.

Mais cette conviction ne trouble pas son assurance, et il ne renonce pas pour si peu à l'enluminure de ses lithographies. Comme il se propose avant tout d'exciter la curiosité, il a recours naturellement aux procédés éprouvés par des succès multipliés ; il répète, en les triplant, les figures qu'il a déjà offertes à l'admiration empressée de la foule. Il distribue, sans trop de souci, le rouge et le bleu sur les soldats avec lesquels son crayon s'est familiarisé depuis longtemps, et nous ne pourrions sans injustice méconnaître l'accomplissement de cette volonté. Les spectateurs qui cherchent dans un tableau, non pas l'émotion, mais la distraction, qui ne se mettent pas en quête de l'idée génératrice d'une œuvre, mais qui s'amuse à épeler successivement toutes les syllabes d'une page, trouvent une ample pâture dans la *Bataille de Fleurus*. Ils peuvent revenir douze fois devant cette toile, l'étudier à leur manière, c'est-à-dire regarder tantôt un morceau, tantôt un autre, et ne pas se lasser. Il y a toujours à voir,

et beaucoup ; de minute en minute l'œil découvre des incidents inattendus, des scènes qui ne sont pas toujours vraisemblables, même dans le cercle trivial adopté par l'auteur, mais qui éveillent, qui occupent l'attention, et qui, aux yeux du plus grand nombre, passent volontiers pour des choses neuves, pour des créations. C'est à cet art singulier, qui mériterait le nom de métier, qu'il faut rapporter la popularité de M. Bellangé ; c'est l'explication des applaudissements qu'il recueille chaque année.

Mais après avoir constaté le succès populaire, il nous reste à faire la part de la raison. Or, tout en regrettant d'être amené à comprendre dans la discussion une œuvre aussi mesquine, aussi nulle que la *Bataille de Fleurus*, nous devons dire non-seulement qu'il n'y a pas de tableau dans ce cadre, mais encore que les groupes de ce prétendu tableau sont d'une exécution misérable. Si ces chevaux et ces hommes entassés pêle-mêle, si ces masses ajoutées l'une à l'autre sans ordonnance, sans nécessité, avaient au moins le mérite d'un dessin pur et chaste ; si la reproduction littérale de la nature dissimulait l'absence de la pensée, il y aurait lieu à pardonner. Mais, par malheur, M. Bellangé ne peut alléguer une pareille excuse ; car le dessin et la couleur de ses figures ne résistent pas à l'analyse. Les soldats de plomb, qui servent au divertissement des enfants de huit ans, sont le seul terme de comparaison que je puisse invoquer pour bien caractériser les personnages de cette bataille, et même j'inclinerais volontiers à préférer les soldats de plomb. Les cavaliers et les fantassins de M. Bellangé offrent plusieurs singularités inacceptables, telles que des bras trop courts, des jambes trop longues, et autres menues peccadilles qui, dans une lithographie, passent inaperçues, mais qui, dans un tableau, ne peuvent

plus être comptées pour des fautes vénielles. Que dirai-je des chevaux de M. Bellangé? Jamais mie de pain pétrie dans les doigts d'un écolier n'a revêtu des formes aussi capricieuses; jamais papier découpé par la main d'une petite fille n'a présenté une silhouette si fantasque. Les chevaux de M. Bellangé n'appartiennent à aucune race. Tels qu'ils sont, ils ne pourraient ni respirer ni marcher; le pouce, appliqué sur le poitrail de ces chevaux impossibles, suffirait pour aplatir l'escadron tout entier. Il n'y a pas moyen de blâmer la charpente ou la musculature de ces chevaux, car ils ne sont pas même mauvais; ils ne sont pas. Cependant, chaque matin, la foule fidèle s'assemble devant la *Bataille de Fleurus*, comme devant le conscrit à qui l'escamoteur promet l'amour et le palais d'une princesse. Faut-il conclure de cet ébahissement unanime que M. Bellangé est un grand peintre? N'est-il pas plus raisonnable de penser que les compositions vulgaires réunissent toutes les conditions de popularité? A la vérité, ces informes ébauches seront oubliées dans un mois; une fois accrochée aux murs de Versailles, cette *Bataille de Fleurus* sera parfaitement ignorée. S'il arrive aux étrangers de l'apercevoir par hasard, ils se demanderont comment et pourquoi la liste civile confie, au pinceau d'un caricaturiste, l'un des plus beaux épisodes de notre histoire; ils seront tentés de soupçonner qu'il y a au fond de ce choix singulier une ironie dédaigneuse pour l'énergie militaire, et peut-être emporteront-ils chez eux une pauvre idée de la France. Mais M. Montalivet nous répondra, dans l'innocence de son âme, qu'il a vu les croquis de M. Bellangé, et qu'il a été dupe de son admiration; que, sur la foi de ses premiers juges, il espérait mieux; espérance capable de nous attendrir! M. Montalivet n'est pas forcé par les

devoirs de sa charge de posséder la clairvoyance de Jules II ou de Léon X.

Pour la *Bataille de Hondschoote*, M. Eugène Lami s'est associé M. Jules Dupré. Nous devons donc faire deux parts dans cette œuvre et diviser la responsabilité. Les figures appartiennent à M. Lami, le paysage à M. Dupré. Cependant il est probable que les deux auteurs ont dû se concerter, avant d'exécuter le paysage et les figures, et quoique la manière de chacun des deux ne s'accorde guère avec celle de l'autre, nous aimons à penser qu'ils ont consenti à de mutuels sacrifices dans l'intérêt commun. Mais la contradiction évidente des deux styles ne permettait pas l'unité. M. Lami espérait-il ramener M. Dupré à la sobriété? espérait-il modérer le pinceau de son auxiliaire, et lui persuader de chercher l'effet ailleurs que dans l'épaisseur de la pâte? M. Dupré avait-il conçu le projet d'enhardir M. Lami, et de l'arracher aux habitudes de l'aquarelle? S'il en était ainsi, chacun des deux, en se mettant à l'œuvre, aurait été aveuglé par une illusion singulière. Pour nous, qui n'avons à juger que le tableau, et qui ne sommes pour rien dans cette étrange association, nous sommes dispensé du désappointement et du regret. Ce qui est arrivé pouvait se prévoir facilement; et si nous déplorons la réunion de deux manières contradictoires, du moins cette réunion ne nous surprend pas.

Ce qui nous frappe, avant tout, dans ce tableau, c'est le vide; la toile est couverte, mais elle n'est pas remplie. Il y a beaucoup de choses, et très-diverses, entassées dans ce tableau, et pourtant c'est à peine si le tiers de l'espace est garni. Quelle peut être la cause de cet accident? Est-ce que M. Jules Dupré, en promettant à M. Lami de le guider, aurait voulu absorber la bataille dans le paysage, les hom-

mes dans le terrain, l'histoire dans la nature ? Nous pourrions le croire sans méchanceté. Mais nous aimons mieux admettre que M. Dupré a été de bonne foi dans son travail, et qu'il n'a pas songé un seul instant à mystifier M. Lami. Il a fait de son mieux, et, après avoir achevé sa besogne, il a laissé le champ libre à son collaborateur. Il a livré à M. Lami le paysage de Hondschoote tel qu'il le concevait, sans s'occuper des deux armées dont le devoir était d'envahir le paysage. Ce n'est pas sa faute s'il a été trompé dans son attente. Toute la partie militaire de cette toile appartenait de droit à M. Lami, et c'est à lui seul que nous devons demander compte des régiments absents. Nous comprenons très-bien qu'en peignant des voitures de masques, il n'ait pas appris à composer des batailles, qu'il n'ait pas deviné, en pochant les fêtes du carnaval, les campagnes héroïques de la Convention. L'esprit le plus ingénieux ne pourrait suffire à une pareille tâche ; les talents encyclopédiques se condamnent fatalement à la médiocrité, et l'universalité ne demeure jamais impunie. Pour composer la bataille de Hondschoote, il aurait fallu ne pas user ses forces sur les joies du mardi-gras ; or, je doute que M. Lami se fût résigné volontiers à sacrifier sa voiture de masques.

Vraiment nous aurions mauvaise grâce à le chicaner sur sa bataille ; car il est évident qu'il ne peut tenter un pareil sujet. Il a une spécialité bien définie ; il excelle dans les dessins d'album, il crayonne agréablement une lithographie, il se tire adroitement d'un groupe d'artilleurs, pourvu que le groupe soit au repos ; mais il ne lui arrivera jamais de s'aventurer, délibérément, dans la représentation d'un fait militaire. Le premier coupable, dans l'occasion présente, c'est à coup sûr l'intendant de la liste civile. Pour refuser la bataille qui lui était offerte, M. Lami aurait

en besoin d'un courage inusité. Il a cédé, nous devons le plaindre plutôt que le blâmer.

Le ciel de ce paysage, car, tout bien considéré, nous renonçons à chercher la bataille, le ciel est maçonné avec de la chaux vive. Le gros nuage qui occupe toute la moitié gauche est modelé avec une telle solidité, qu'il ne tiendrait qu'à nous de le prendre pour un rocher. Il est probable que M. Dupré, après avoir dépensé dans l'achèvement de ce morceau plusieurs livres de blanc de plomb, s'est applaudi et complimenté, qu'il a défié intérieurement tous les paysagistes passés et futurs, qu'il s'est dit avec une feinte complaisance : Le pinceau ne peut aller plus loin, mon nuage étonnera tout le monde. Mais nous avons à cœur de le dégriser. Le ciel de *Hondschoote* n'est qu'une parodie pitoyable des toiles de Decamps. Parce qu'un artiste amusant réussit à faire des murs crayeux, ce n'est pas une raison pour maçonner le ciel. Ce qui convient au pan d'une muraille ne convient pas à la peinture d'un nuage. M. Dupré, faute d'avoir étudié sérieusement la toile de Decamps, s'est mis à le copier, et, dans son imitation empressée, il n'a pas su discerner le piège tendu à l'ignorance. Il n'a pas compris qu'il y a dans la *Patrouille turque*, dans la *Défaite des Cimbres*, autre chose que les couleurs étalées en couches épaisses, et que Decamps traite le ciel autrement que les terrains. Il a voulu rivaliser avec un maître, et il n'a été que ridicule. Le nuage dont je parle réunit toutes les conditions d'un corps solide. Pour l'œil le plus impartial, c'est une carrière qui n'attend que la mine, et qui éclatera dès que la poudre prendra feu. Viennent les ouvriers, et ils trouveront dans ce nuage de quoi bâtir les murs d'un parc royal.

Certes, il y a beaucoup à profiter dans l'étude de De-

camps ; mais cette étude, comme toutes les autres, a besoin d'être faite en vue d'un but déterminé. Il faut peser la valeur des détails les plus applaudis et ne pas estimer, comme une beauté absolue, ce qui n'est bien qu'à sa place. Que M. Dupré apprenne de M. Decamps à faire dans un paysage l'heure lumineuse et splendide, à disposer les couleurs en gammes harmonieuses, mais qu'il s'abstienne, à l'avenir, de modeler les nuages comme les murailles.

Il y a, dans le paysage de Hondschoote, un autre défaut qui ne peut être rapporté à l'imitation, mais qui a pour cause une singulière négligence. Les premiers plans sont d'une exécution moins avancée que les seconds. Cette différence est assez frappante pour n'échapper à personne. Aucune combinaison pittoresque ne peut la justifier, et nous sommes forcé d'y voir une omission involontaire. Sans doute M. Dupré a passé plusieurs semaines à peindre les seconds plans, et quand est venu le dernier jour, quand il a fallu envoyer la toile au Louvre, il s'est hâté de couvrir, avec les couleurs éparpillées sur sa palette, les trois pouces de toile qui restaient. Si M. Dupré était arrivé au premier rang des paysagistes par des œuvres sévères et multipliées, cette omission serait excusable, et nous ne songerions pas à la mentionner ; mais il n'a pas encore acquis le droit de présenter des tableaux incomplets, et si le temps lui a manqué, nous devons l'ignorer.

Que reste-t-il donc de la bataille de *Hondschoote* ? Les figures sont insignifiantes et disposées comme au hasard ; la grandeur et l'énergie manquent absolument ; le ciel est d'une pesanteur métallique ; les premiers plans ne sont pas achevés ; la toile n'est pas remplie. Rien, dans ce tableau, ne donne l'idée d'une action importante. Il reste un ouvrage incohérent et mesquin, qui atteste même l'incroya-

ble confiance de M. Dupré en lui-même, et l'indolente fécondité de M. Lami. Ces deux éléments, combinés ensemble, devaient produire ce qu'ils ont produit; nous avons ce que nous attendions; nous n'élevons pas la voix pour nous plaindre.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
INTRODUCTION.	1
SALON DE 1831.	
I. — Aspect général du Salon. — MM. Hersent et Horace Vernet.	7
II. — MM. Paul Delaroche, Eugène Isabey, A. Scheffer.	18
III. — Les Portraits.	32
IV. — M. Dubufe, MM Schnetz et Robert.	44
V. — Sculpture.	55
VI. — MM. E. Delacroix et Sigalon.	61
VII. — <i>Le Cromwell, la Patrouille turque, les Trois Grâces.</i>	71
VIII. — MM. Th. Gudin, Camille Roqueplan, Paul Huet.	86
IX. — MM. A. et T. Johannot, MM. Lugardon et Bonnefond.	99
X. — L'École romaine.	107
XI. — MM. Hesse, Court et E. Devéria.	112
XII. — MM. Horace Vernet, Léopold Robert et Champmartin	117
XIII. — MM. Édouard Bertin, Jadin et Aligny.	128
XIV. — MM. Poterlet, Jeanron, Lesorre et Destouches.	133
XV. — M. Granet, le <i>Tombeau du général Foy, le Gustave Wasa.</i>	137
XVI. — La Sculpture.	146
XVII. — MM. Aimé Chenavard, de la Berge, Thompson et Porret.	151

	Pages.
XVIII. — <i>Le duc de Crussol. — Camille Desmoulins. — Marquerite de Navarre. — Le Bal de l'Opéra.</i>	156
Conclusion.	164

SALON DE 1833.

I.	173
II. — Horace Vernet.	193
III. — MM. Ingres, Champmartin. — M ^{me} L. de Mirbel.	206
IV.	218
V.	222
VI.	226
VII.	230
SALON DE 1834.	233

SALON DE 1836.

I. — Le Jury.	281
II. — Sculpture. — MM. Pradier, Etex, Duret.	294
III. — MM. Dumont, Jaley, Maindron.	306
IV. — MM. Bion, Moine, Triqueti, Duseigneur, Mercier, Jacquot, Barye, Fratin, Fauginet.	317
V. — Peinture. — MM. Horace Vernet, Couder, Monvoisin.	330
VI. — MM. Grès, Bellangé et Lami.	343

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

ÉTUDES

SCR

L'ÉCOLE FRANÇAISE

(1831-1852)

— PEINTURE ET SCULPTURE —

PAR

GUSTAVE PLANCHE

TOME DEUXIÈME



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS

—
1855

L'Auteur et les éditeurs se réservent tous droits de traduction et de reproduction.

SALON DE 1836

(SUITE).

VII

MM. Larivière, Court et Alfred Johannot.

L'Arrivée du lieutenant général à l'Hôtel-de-Ville, le 31 juillet 1830, par M. Larivière, semble donner gain de cause à ceux qui proscrivent dans la peinture l'emploi du costume moderne ; mais, selon nous, la question est assez grave pour n'être pas résolue au pas de course. Pour fixer l'opinion publique, il faudrait une autorité plus imposante que M. Larivière ; avant d'admettre comme irrécusable, comme un argument sans réplique, l'exemple de M. Larivière, il faudrait commencer par prouver que l'auteur de cette toile immense est un artiste sérieux. Or, sur quoi se fonderait cette démonstration ? Sur le tableau envoyé de Rome, qui représente la *Peste sous Nicolas V* ? Si les pensionnaires de la villa Medici n'avaient, pour la plupart,

trente ans accomplis, une pareille œuvre pourrait mériter des encouragements et des louanges, car elle indique une certaine habitude du pinceau ; mais quand on pense que la *Peste sous Nicolas V* n'est pas le début d'un jeune homme, il est naturel de se montrer plus sévère et de blâmer l'incohérence de la composition. D'après ce gage unique, il n'est donc pas permis d'invoquer le nom de M. Larivière ; mais, à notre avis, la question mérite d'être examinée en elle-même.

Le sujet proposé à M. Larivière par M. Montalivet n'est assurément pas un sujet poétique, et nous avouons bien volontiers qu'il était possible de choisir, dans l'histoire française, un épisode plus heureux sous le point de vue pittoresque. Mais, puisque tous les gouvernements tiennent à consacrer, sous toutes les formes, l'origine de leur puissance, puisque tous les rois, à peine assis sur le trône, s'empressent de demander au marbre et à la couleur des panégyriques obéissants, tout en plaignant les artistes dévoués à ce travail ingrat, il est bon et utile de discuter à quelles conditions ce travail peut être louable. Un préjugé populaire exclut l'invention des sujets modernes ; la critique se prévaut de l'incrédulité générale pour condamner l'allégorie, et demander l'exacte représentation de la réalité. Mais, au-dessus du préjugé, au-dessus de la critique, il y a une autorité plus impérieuse, l'autorité de l'histoire. Or, que voyons-nous dans l'histoire de la peinture ? Raphaël et Rubens, interprétant la biographie de Léon X et de Marie de Médicis ; le premier, par un perpétuel et volontaire anachronisme, le second, par une allégorie assidue, encadrant le seizième siècle dans les premiers temps du christianisme, personnifiant les motifs de la guerre civile, et ne craignant jamais de mettre l'idée au-dessus de la chose,

l'invention au-dessus de la réalité. Il nous semble que ces deux hommes illustres, habitués, malgré leur fécondité, à ne pas concevoir étourdiment ce qu'ils exécutaient, pèsent dans la balance autant que les préjugés populaires ou les scrupules d'une critique prosaïque. Si Léon X et Marie de Medicis ont permis à Raphaël et à Rubens d'agrandir et de commenter la réalité, nous ne comprenons pas pourquoi Louis-Philippe défendrait à M. Larivière de se modeler sur l'exemple de ces maîtres éminents. Le beau tableau de M. Eugène Delacroix, exposé au Louvre en 1831, réfute victorieusement les objections élevées contre l'interprétation poétique des sujets modernes. Le principe pour lequel nous combattons est, à nos yeux, hors d'atteinte; mais M. Larivière a toujours le droit de nous répondre qu'il ne sait pas inventer.

Quel que soit le parti adopté par le peintre en ce qui touche l'invention, le costume n'est-il pas un obstacle insurmontable? Si nous ne consultions que l'auteur du tableau accroché au Louvre, nous serions forcé de nous prononcer pour l'affirmative; mais heureusement pour la peinture et pour nous, il s'est rencontré, dans le siècle présent, un artiste sérieux qui a su tirer parti du costume moderne, et cet artiste que tout le monde a déjà nommé, c'est Thomas Lawrence. Toutes les capitales de l'Europe ont aujourd'hui un costume à peu près uniforme. Madrid et Lisbonne, Vienne et Berlin, Londres et Paris; envisagées sous ce point de vue, ne sont pour la peinture qu'une seule et même chose. Le problème résolu pour l'Angleterre l'est donc aussi pour la France. Or, nous connaissons, tous, les beaux portraits de Thomas Lawrence; nous avons tous admiré, depuis dix ans, l'élégance et la gravité des compositions où, sans violer la réalité, il a su ennoblir ses

modèles. Personne, à coup sûr, ne conteste la fidélité de ces portraits, et pourtant chacun des portraits de Lawrence est supérieur au modèle ; le peintre a scrupuleusement respecté le costume des personnages qu'il avait à représenter, et pourtant il a trouvé, pour les membres de l'aristocratie anglaise, une ampleur majestueuse qui semblait étrangère à nos vêtements. Comment a-t-il conquis cette faculté inattendue ? N'est-ce pas en interprétant le costume, comme il interprétait la physionomie ? N'est-ce pas en disposant logiquement les plis du gilet et de l'habit, comme il disposait le pli des lèvres et des paupières, les rides du front et des joues ? Je ne pense pas qu'il y ait deux manières de résoudre cette question. Eh bien ! ce que Lawrence a fait pour le costume dans ses admirables portraits, M. Larivière ne pouvait-il le faire, ou le tenter, dans *l'Arrivée du lieutenant général* ? En réponse à nos interpellations, nous dira-t-il qu'il ne veut pas s'aventurer sur les traces de Lawrence ?

Lors même que nous admettrions l'impossibilité de l'invention, lors même que nous consentirions à regarder le costume moderne comme un obstacle insurmontable, il resterait encore à M. Larivière une ressource importante ; il pourrait racheter, par l'ordonnance, le caractère prosaïque du sujet et des personnages. Je conçois très-bien que la disposition réelle des lignes et des masses suffise à une toile de trois pieds, et si cette disposition, même pour une toile aussi petite, n'est pas ce qu'on peut imaginer de mieux, du moins elle n'excite ni impatience, ni regret. Mais, pour une grande machine comme *l'Arrivée du lieutenant général*, il faut inventer des ressorts, il faut créer une ordonnance toute spéciale. Copiez la réalité, reproduisez la scène historique d'après le témoignage des

gazettes, comptez les coutures du pantalon, les boutons du gilet, luttez d'exactitude avec le *Moniteur*; mais si vous voulez enchaîner l'attention, ou seulement plaire aux yeux, n'omettez pas l'ordonnance; car sans l'accomplissement de cette condition, il n'y a pas de tableau possible. Dans la toile de M. Larivière, bien qu'il y ait un milieu et deux côtés pour les lecteurs de gazettes, bien que le lieutenant général soit placé entre Lafayette et Dupin, cependant toutes les parties de cette toile ont la même importance pittoresque, et le regard ne sait où s'arrêter. Tous les personnages sont échelonnés sur la même ligne, il n'y a pas de centre pour la curiosité. Je ne dis pas que la scène représentée par M. Larivière n'est pas fidèlement reproduite; je dis qu'elle n'est pas reproduite d'une façon pittoresque. Le même spectacle, offert aux yeux d'un artiste éminent, aurait pu se transformer et s'ordonner de vingt manières diverses dont chacune eût été plus grande, plus heureuse, plus conforme aux lois de la peinture. Si l'on me demande comment je comprends l'ordonnance d'une pareille scène, je répondrai que je désire, même dans la représentation d'un fait accompli sous nos yeux, la présence visible de la volonté. Or, je crois que M. Larivière serait fort embarrassé, s'il lui fallait expliquer et justifier la position de ses personnages. Excepté le témoignage du procès-verbal, je ne vois pas quel argument il pourrait faire valoir. Il y a dans l'attitude de ses figures, dans la place qu'elles occupent, une vraisemblance grossière, qui ne laisserait rien à regretter sur le papier peint d'un paravent, mais qui ne satisfait pas les amis sérieux de la peinture. C'est pourquoi je pense que, sous le triple rapport de l'exécution, du costume et de l'ordonnance, *l'Arrivée du lieutenant général* est un tableau absolument nul.

M. Court avait à traiter un sujet encore plus prosaïque et plus difficile que M. Larivière : la signature de la proclamation adressée aux habitants de Paris par le duc d'Orléans. Assurément, c'est là une donnée assez froide par elle-même, et qui ne se prête pas sans résistance aux conditions pittoresques. Outre ce premier inconvénient, que personne ne voudra contester, M. Court avait devant lui un obstacle plus sérieux : il avait à triompher des habitudes énergiques de son pinceau. Les trois grandes compositions par lesquelles il s'est signalé, *le Déluge*, *la Mort de César* et *Boissy d'Anglas à la Convention*, attestent chez lui une affection spéciale pour les mouvements animés, et s'il ne possède pas la faculté de composer les grandes scènes, du moins il exécute, avec une force remarquable, plusieurs parties du sujet qu'il a choisi. Dans *le Déluge*, comme dans *la Mort de César*, comme dans *Boissy d'Anglas*, il y a de l'emphase, de l'exagération, mais il y a de la vie et de la grandeur. Était-il possible à M. Court de renoncer à ses habitudes et de peindre une scène immobile? Lui confier la signature d'une proclamation, n'était-ce pas une singulière inadvertance? voulait-on le dédommager de la préférence accordée à M. Vinchon? Le *Boissy d'Anglas* d'Eugène Delacroix était bien supérieur à celui de M. Court, et si quelqu'un pouvait réclamer une réparation, c'était Eugène Delacroix; mais je pense qu'il eût été mieux avisé que M. Court, et qu'il aurait refusé la *Signature de la proclamation*; il eût mieux aimé se croiser les bras que de peindre un tableau insignifiant, un tableau contraire aux habitudes de son pinceau.

Cependant je suis loin de considérer, comme indigné de la peinture, le sujet proposé à M. Court. Terburg et Benjamin West ont prouvé, surabondamment, le parti que l'on

peut tirer de ces sortes de scènes, et, pour ne citer que la *Déclaration du congrès américain en 1776*, n'est-il pas évident que la donnée acceptée par Benjamin West offrait, à peu près, les mêmes difficultés que la *Signature de la proclamation*? Je sais bien qu'une assemblée entière offre plus de ressources qu'une douzaine de députés réunis autour d'une table; mais je crois que si West eût entrepris la tâche dévolue à M. Court, il aurait, sans sortir du sujet, inventé un thème vraiment pittoresque. Ce thème, il l'aurait trouvé en se pénétrant profondément de l'idée à exprimer. Or, quelle est cette idée? N'est-ce pas la conscience d'un devoir politique impérieux, irrésistible? N'est-ce pas l'intelligence et l'accomplissement d'un rôle inévitable? Et dans l'expression de cette idée unique, n'y avait-il pas l'étoffe d'un tableau sérieux?

Les personnages de ce tableau, bien que placés sous nos yeux, ne se refusaient cependant pas à l'idéalisation. Sans doute, il eût mieux valu pour le peintre avoir à représenter des figures du seizième siècle; sans doute, l'imagination est plus à l'aise dans le domaine de l'histoire accomplie; mais je suis sûr que West, ou Terburg, aurait trouvé moyen d'ennoblir et d'accorder le visage et l'attitude des douze députés réunis autour d'une table. Était-il défendu à M. Court de changer l'ameublement de la pièce où le duc d'Orléans a signé la proclamation de la lieutenance? Si jamais pareille défense a été prononcée, c'était une faute grave, mais non pas une faute irréparable. Louis-Philippe, malgré les goûts bourgeois qu'il a trop souvent manifestés, malgré l'incroyable empressement avec lequel il a ordonné les travaux désastreux de M. Fontaine aux Tuileries, n'aurait pu fermer les yeux à l'évidence, et si le peintre lui eût déduit clairement les motifs de sa ré-

pugnance, il aurait certainement obtenu la permission d'orner à son gré l'appartement où la proclamation a été signée.

Une fois résolu à traiter les murs, la table et les fauteuils selon les conditions pittoresques, M. Court aurait compris bien vite que, tout en respectant la ressemblance, il ne devait pas accepter ses modèles comme une lettre inflexible. Il ne pouvait se soustraire à l'obligation de reproduire fidèlement la tête de chaque personnage ; mais il n'était pas forcé de copier tous les détails de chaque tête, il n'était pas condamné à compter les cheveux ou les verrues : à plus forte raison ; pouvait-il omettre l'abat-jour en taffetas vert placé sur le front d'un de ses personnages. Dans le système de littéralité qu'il s'est imposé, il n'y a pas de peinture possible. S'il copie l'abat-jour, pourquoi ne copierait-il pas le gilet et le mouchoir ? S'il plaît à un député de tenir à la main un foulard écarlate ou azuré, le peintre a-t-il le droit de ne pas représenter ce foulard, partie authentique de la réalité ?

Dans ses bustes innombrables, David a montré comment les types les plus divers, et les plus singuliers en apparence, peuvent être amenés aux conditions de la beauté, ou du moins révéler la beauté qui leur est propre. Dans ses portraits de Siéyes, de Merlin, de Chateaubriand et de Berzélius, il a prouvé que, sous la main d'un artiste habile, chaque visage conserve l'accent individuel qui le caractérise, et s'élève, cependant, jusqu'aux lignes les plus harmonieuses. Traités dans le même style que les portraits de David ; les députés qui assistaient à la signature de la proclamation seraient devenus des personnages pittoresques, sans cesser d'être historiques.

C'est avec un plaisir bien sincère que nous avons vu

M. Alfred Johannot aborder enfin, cette année, la grande peinture. Il y a toujours quelque chose d'intéressant dans le spectacle d'un artiste livré à lui-même, ne prenant conseil que de sa seule conscience, marchant d'un pas sûr et mesuré vers le but qu'il entrevoit, se faisant, de chaque œuvre à peine achevée, un marche-pied vers une œuvre plus élevée. Or, ce spectacle est précisément celui que nous offre M. Alfred Johannot. Il suffit de se rappeler le point d'où il est parti, pour admirer le point où nous le voyons parvenu. Débuter par des vignettes ingénieuses, et arriver à peindre une page aussi importante que celle de cette année, c'est une preuve remarquable de courage et de persévérance; et lors même que cette page ne présenterait pas des qualités recommandables, nous serions encore obligé de louer l'artiste à qui nous la devons. Mais, heureusement pour nous, notre tâche ne se réduit pas à la bienveillance, et, sans tenir compte des antécédents de M. Alfred Johannot, sans rapprocher ce que nous voyons de ce que nous avons vu, à ne considérer *François de Lorraine après la bataille de Dreux* que sous le rapport pittoresque, nous serions amené à signaler dans ce tableau plusieurs mérites d'un ordre sérieux. Si nous consultons nos souvenirs, si nous comptons les pas faits par M. Alfred Johannot depuis cinq ans, il nous semble que bien peu de peintres, dans l'école française, peuvent prétendre au même respect, aux mêmes égards de la part de la critique, car l'auteur de cette toile a toujours été en progrès.

M. Alfred Johannot avait à traduire la réponse de Catherine de Médicis. On sait quelle fut cette réponse. Le duc de Guise, accompagné de ses officiers, demandait un moment d'audience à Charles IX et à la reine-mère : « Jésus! mon cousin, lui répondit Catherine, que parlez-vous d'au-

dience? Doutez-vous du plaisir que le roi et moi aurions à vous entendre? » Je ne devine pas quel motif politique a pu décider le choix d'un pareil sujet; s'il y a dans ces paroles une flatterie détournée pour quelque vanité de cour, j'avoue humblement que j'ignore à qui cette flatterie s'adresse. Si M. Montalivet a vu dans la réponse de Catherine un thème pittoresque, il faut qu'il ait sur la peinture et sur les ressources dont elle peut disposer une opinion toute spéciale; car cette réponse, qui s'accorde bien avec le caractère de Catherine, n'est assurément pas un des épisodes les plus animés de la vie de cette reine. En feuilletant Brantôme, il eût été facile de trouver dans la biographie de Catherine quelque chose de mieux. Mais M. Johannot a bien fait de ne pas se montrer dédaigneux et d'accepter le sujet qui lui était proposé; car l'occasion de faire de la grande peinture ne se présente pas assez souvent, aujourd'hui, pour permettre aux artistes prévoyants de tenter le sort du héron; et s'il est facile d'atteindre la popularité en multipliant ses ouvrages, en peuplant les galeries de ses improvisations, il n'est donné qu'à la grande peinture de développer les facultés d'un artiste. C'est pourquoi, tout en regrettant que la liste civile n'ait pas choisi, dans la biographie de Catherine, un épisode plus dramatique, nous félicitons M. Johannot sur sa résignation.

Les personnages de ce tableau sont bien disposés. Charles IX et Catherine appellent d'abord l'attention; les yeux savent où se fixer; la pensée n'hésite pas un seul instant, et trouve sans effort le centre où doivent se diriger toutes ses études. La tête du roi est d'une expression malade bien conçue et bien rendue. Le visage de Catherine respire tout à la fois la ruse et la fierté. François de Lorraine a

quelque chose de hautain et d'insolent. Les trois acteurs ont chacun la physionomie qui leur appartient. Sous ce point de vue, M. Johannot ne mérite que des éloges. Les officiers qui suivent François de Lorraine ont l'attitude, militaire et grave, qui convient à des seigneurs aventuriers. Mais peut-être sont-ils trop nombreux, peut-être n'était-il pas nécessaire, pour remplir la composition, de couvrir tous les points de la toile. A notre avis, M. Johannot s'est exagéré l'étendue de ses devoirs. Dans la crainte de laisser des trous dans son tableau, il s'est cru obligé de garnir l'espace entier qui lui était confié. Je pense qu'il aurait pu, sans inconvénient, se dispenser de cette obligation. En donnant au roi, à la reine mère et au duc de Guise la physionomie spéciale que l'histoire leur attribue, en imaginant pour chacun de ces personnages une attitude claire et logique, il avait résolu la difficulté capitale du sujet ; il devait se contenter de traiter avec soin les parties accessoires, mais ne pas les multiplier à plaisir. Cependant, les officiers, dont le nombre, selon moi, pourrait être diminué, sont en eux-mêmes de bons morceaux. Mais je blâmerai, dans la couleur générale de cette composition, l'imitation trop évidente des toiles anciennes. La plupart des têtes, sans être copiées, rappellent la gamme de Velasquez. Je n'aperçois aucune trace de plagiat ; je suis sûr que M. Johannot a cherché pour chacune de ses figures une expression individuelle, qu'il n'a emprunté aucune des têtes placées sur sa toile, et cependant, malgré moi, je crois contempler un tableau espagnol. Ce défaut, qui pour le plus grand nombre des spectateurs est un mérite incontestable, n'est pas sans importance, et si je le signale, c'est moins pour blâmer le tableau de cette année que dans l'intérêt de l'auteur. Il est à souhaiter que, dans ses compositions ultérieures,

res, il cherche, non pas la couleur d'un maître, mais la couleur de la nature. Le ton des personnages, dans la toile de cette année, pourra séduire les antiquaires, mais nous ne l'acceptons pas comme irréprochable. D'ailleurs, pour peu qu'on réfléchisse, il est facile de se convaincre que ce ton n'est pas celui que Velasquez a trouvé, mais bien le ton que le temps a donné aux ouvrages de Velasquez. Le maître espagnol ne mêlait pas le chrome ou le bitume au blanc de plomb, et les têtes hardies qu'il a fixées sur la toile n'avaient pas, en sortant de ses mains, la couleur qu'elles ont aujourd'hui. M. Johannot est trop sincère avec lui-même pour ne pas s'avouer que l'imitation, si habile qu'elle soit, n'est qu'un moyen et ne sera jamais un but définitif.

Je dois ajouter que les vêtements, et généralement tous les accessoires de ce tableau, sont traités avec trop d'importance et surtout avec trop de détail. L'exécution patiente de ces parties nuit à l'effet des têtes. Il est visible que M. Johannot a péché par excès de persévérance, et qu'il a dépensé, sur cet ouvrage, le temps qui aurait suffi à l'achèvement de deux tableaux. Le reproche que nous lui adressons pourra paraître singulier, et nous aurons bien rarement l'occasion de le renouveler; l'exemple ne sera pas contagieux, et l'industrie, qui de jour en jour prend la place de l'art, ne sera pas assez folle pour se fourvoyer sur les traces de M. Johannot. Mais nous croyons utile, néanmoins, d'avertir l'auteur de François de Lorraine, et d'affirmer qu'il ferait mieux encore à moindres frais. Qu'il se rappelle son premier ouvrage, *l'Arrestation du conseiller Crespierre*, où chacun des personnages semblait peint pour lui-même; qu'il se rappelle *Mademoiselle de Montpensier*, où les groupes accessoires manquaient de nécessité, et qu'il se de-

mande si, en achevant chacune de ces toiles, il n'a pas senti de plus en plus l'utilité du sacrifice, s'il n'a pas compris, d'année en année, que l'unité pittoresque est à ce prix. En cinq ans, il a parcouru, sans autre secours que son ambition, une route bien longue et bien laborieuse; il s'est initié, par la seule pratique de son art, aux conditions suprêmes de l'invention. Le jour n'est pas loin où il se résignera au sacrifice que nous lui demandons. Il ne voudra plus être parfait sur tous les points; il saura subordonner à l'effet principal l'exécution des parties accessoires; il négligera volontairement, au profit des acteurs importants, la forme et le relief des acteurs secondaires. Ce qu'il a fait nous répond de ce qu'il fera.

VIII

MM. Champmartin, Rouillard et Dubufe, M^{me} L. de Mirbel.

Cette année encore M. Champmartin est à la tête des portraitistes. A ne considérer ses ouvrages que sous le point de vue relatif, nous devrions le combler d'éloges, car il fait mieux et plus simplement que les autres; mais si, au lieu de le comparer à ceux qui s'intitulent ses rivaux, nous le comparons à lui-même, nous serons forcé d'être plus sévère, et notre impartialité ne pourra s'interdire la réprimande. Pour les gens du monde, pour les salons du faubourg Saint-Germain, M. Champmartin est toujours un artiste ingénieux, habile, élégant, le seul qui sache composer un portrait de bonne compagnie; et, sans doute, ces qualités sont assez précieuses et assez rares pour être si-

gnalées. Mais le souvenir involontaire des précédents ouvrages de l'auteur nous oblige à lui demander autre chose, à l'interroger sur l'emploi des facultés énergiques et hardies qu'il a révélées plus d'une fois, et qui, aujourd'hui, se dissimulent et s'effacent comme si elles n'avaient jamais été. Nous lui redirons, cette année, ce que depuis cinq ans nous ne cessons de lui répéter : qu'il oublie l'art pour le métier. S'il n'avait pas derrière lui les antécédents glorieux que nous connaissons, s'il n'avait pas fait le *Massacre des Janissaires*, nous accepterions comme des compositions éminentes les trois portraits de cette année. Mais quand nous rapprochons les têtes de ces portraits des têtes du *Massacre*, quand nous opposons les lignes pures et la couleur franche de 1827 aux lignes indécises, à la couleur savonneuse de 1836, nous ne pouvons nous défendre d'un regret sincère ; nous déplorons le gaspillage d'un talent qui, en restant fidèle à ses promesses, eût été certainement l'un des premiers de l'école française. Pourquoi faut-il que M. Champmartin, en réponse à nos critiques, puisse alléguer l'obscurité de ses premiers travaux, de ceux-là même que nous admirons, et que nous lui citons aujourd'hui pour lui montrer combien il est déchu ? Pourquoi faut-il qu'il puisse combattre nos reproches, en nous rappelant les luttes qu'il a soutenues contre l'indifférence ? Serait-il vrai que, le jour où il s'est mis à peindre exclusivement le portrait, il touchait aux dernières limites de la résignation, et qu'il était désormais incapable d'attendre la justice ? Sans doute il avait mérité de publics encouragements, qui lui ont manqué ; sans doute il était digne de décorer les plafonds du Louvre, les chapelles de Saint-Sulpice, de Notre-Dame de Lorette, et ces travaux, qui lui appartenaient comme un légitime héritage, ont été, sauf un très-

petit nombre d'exceptions, distribués à des hommes qui ne le valent pas. Mais n'a-t-il rien lui-même à se reprocher? A-t-il fait tout ce qu'il pouvait faire? Ne s'est-il pas renfermé, trop longtemps, dans le cercle des esquisses et des ébauches? Ne s'est-il pas contenté de prouver à ses amis, à ses camarades d'atelier, ce qu'il ferait si l'occasion se présentait de réaliser ses projets? N'a-t-il pas trop présumé de la clairvoyance de l'administration? Ne s'est-il pas abstenu, avec un entêtement coupable, de solliciter l'attention par des œuvres définitives? N'est-il pas tombé dans le piège où tant d'esprits élevés se suicident? N'a-t-il pas attendu, comme un encouragement, la popularité qui n'arrive qu'après des travaux multipliés? Ne s'est-il pas trompé? C'est à lui de répondre, et la question que nous posons est assez triste pour que nous ne soyons pas tenté de la résoudre. Sans doute, c'est une douleur bien grande d'apercevoir, entre soi et le but qu'on a marqué, un espace infranchissable, et de s'avouer qu'on a rêvé l'impossible; mais c'est une douleur bien plus grande encore de sentir en soi-même la force d'atteindre le terme de son ambition, et de se dire : Je serais arrivé si j'avais persévéré; des hommes plus faibles que moi ont parcouru la route; si je suis resté en arrière, si je n'ai pas achevé le voyage, c'est que j'ai manqué de hardiesse et de volonté. Maintenant il n'est plus temps de recommencer la lutte. Je puis encore tenter la richesse, mais la gloire m'échappe et je ne la ressaisirai pas. J'obtiendrai la vie facile et opulente, j'aurai les compliments du monde, mais jamais les éloges de mes anciens rivaux. S'il arrive à M. Champmartin de converser avec lui-même, et de peser la destinée qu'il s'est faite, j'ai grand'peur qu'il ne s'accuse d'avoir manqué sa vie.

Le portrait de madame la marquise de M. est assurément un ouvrage recommandable, et s'il n'était pas signé du nom de M. Champmartin, nous pourrions l'exalter. Depuis la mort de Lawrence, l'Angleterre n'a pas un peintre capable de faire un pareil portrait. Ni Pickersgill, ni Morton, ne trouverait pour les orbites et pour les lèvres cette simplicité savante. La robe est légère, et si elle manque d'élégance, ce n'est pas le pinceau de M. Champmartin qu'il faut accuser. Quoiqu'il fût permis à l'auteur de ne pas obéir servilement aux caprices de son modèle, et de ramener aux conditions pittoresques les éléments d'une toilette mesquine et mal conçue, cependant il faut lui pardonner sa docilité et lui savoir gré de ce qu'il a fait. Les épaules et le cou ne valent pas la tête. Les mains, qui peut-être aux yeux de la famille passent pour un chef-d'œuvre de grâce et de délicatesse, sont modelées avec une négligence inexcusable : les ongles et les phalanges se confondent ; il n'y a ni précision ni fermeté.

Le portrait de mademoiselle R. séduit d'abord par la beauté du modèle. Les lignes pures et harmonieuses de la tête suffiraient pour enchaîner l'attention, lors même que ce morceau serait exécuté par un pinceau malhabile. Pour le talent de M. Champmartin, c'était une occasion magnifique ; mais nous pensons qu'il n'en a pas tiré tout le parti possible. Car il y a dans mademoiselle R. tous les éléments que le peintre peut souhaiter, la jeunesse, la fierté, la franchise du regard, la mollesse de l'attitude. M. Champmartin s'est contenté d'un à-peu-près. Il a copié rapidement, avec une facilité heureuse mais indolente, le modèle qu'il avait devant les yeux ; placé devant une riche nature, il a cru que l'admiration était acquise d'avance à la reproduction, même incomplète, de la figure qu'il avait

choisi. A notre avis il s'est trompé; car l'intérêt qui s'attache à ce portrait est contre le peintre un argument sans réplique. Puisque mademoiselle R., traitée avec négligence, est d'une admirable beauté, que ne fût-elle pas devenue sous un pinceau consciencieux? Le corsage est lourd, indiqué gauchement. Le bras gauche n'a pas de forme déterminée. Le coude, le poignet et la main sont à peine ébauchés, et attendent la volonté de l'artiste pour se dessiner, pour se mouvoir, pour vivre. M. Champmartin n'est pas appelé à rencontrer souvent de pareils modèles, et il se reprochera, tôt ou tard, de n'avoir pas mieux profité de l'occasion qui lui était offerte.

Chose singulière! M. D., une des têtes les plus pauvres et les plus mesquines qui se puissent imaginer, M. D. a trouvé dans M. Champmartin plus de courage et d'habileté que mademoiselle R. A coup sûr, M. D. n'a pas une tête pittoresque, le ton des joues et des lèvres n'a rien d'éclatant ni d'animé. Mais, pour tous ceux qui ont assisté aux débats de la Chambre, il est évident que M. Champmartin a prodigieusement embelli son modèle; et je crois, après mûre réflexion, que le portrait de M. D. vaut mieux que ceux de madame la marquise de M. et de mademoiselle R. Il paraît que M. Champmartin se glorifie dans la difficulté vaincue.

M. Rouillard, qui se fit en 1827 une réputation assez bruyante par le portrait de M. de Villèle, a envoyé, cette année, trois portraits destinés au musée de Versailles: Bonaparte, Dumouriez et le maréchal duc de Reggio. Entre ces toiles nous choisirons la première, parce qu'elle résume les qualités et les défauts de l'auteur. Ce que nous dirons du général en chef de l'armée d'Italie s'applique, littéralement, au duc de Reggio et à Dumouriez. M. Rouillard, hâtons-nous de le reconnaître, possède les secrets du

métier, et peint adroitement la manche d'un habit ou la poignée d'une épée. Il copie avec patience, et souvent avec fidélité, les rides du front et le pli des lèvres. Mais son adresse est toute matérielle, et dès que le visage du modèle a de l'élevation et de l'idéalité, le pinceau de M. Rouillard ne sait plus quelle route suivre. La tête de M. de Villèle n'offrait à résoudre aucune difficulté de cet ordre; elle réunissait au plus haut degré toutes les conditions de la laideur, et pour la peindre il n'était pas nécessaire d'avoir vécu familièrement avec les maîtres d'Italie. M. Rouillard, habitué à reproduire des physionomies bourgeoises, n'eut besoin, pour achever le portrait de M. de Villèle, que de persévérance et d'exactitude; et s'il ne fit pas un chef-d'œuvre, comme se plaisaient à le répéter ses admirateurs, du moins il fit un ouvrage recommandable. Le général Bonaparte exigeait la réunion de plusieurs qualités que M. Rouillard est loin de posséder, l'élégance, la grandeur, la pensée. Aussi le portrait du général victorieux accroché au Louvre, quoique matériellement aussi bon que le portrait du ministre, est-il cependant un ouvrage pitoyable. Nous ne pouvons nous résigner à voir sur les épaules de Bonaparte une tête vulgaire. Or, M. Rouillard, tout entier à la peinture de l'habit galonné, et n'ayant d'ailleurs aucun modèle devant les yeux, s'est abstenu d'inventer une tête, et n'a pas osé copier les portraits connus. Je ne parle pas des lauriers qu'il a placés, en touffes serrées, derrière le général; c'est une balourdise vulgaire et qu'il est inutile de signaler. Mais l'ensemble de cette toile est d'une mesquinerie déplorable. Pour trouver dans Bonaparte le sujet d'un pareil tableau, il faut être incapable de penser. Si du moins j'apercevais dans ce portrait les traces d'une tentative, même avortée, je serais moins sévère; mais rien ne

ressemble moins à la gaucherie que la peinture de M. Rouillard ; l'auteur a fait tout ce qu'il voulait faire ; il a terminé, avec un aplomb imperturbable, un ouvrage désespérément prosaïque.

Nous espérons ne pas parler de M. Dubufe ; mais notre silence pourrait être mal interprété, et c'est pour nous un devoir d'expliquer toute notre pensée. Quoiqu'il soit pénible, assurément, de crier à midi qu'il fait jour, nous sommes forcé de démontrer ce qui paraît évident à tous les hommes sensés, que M. Dubufe n'est pas et ne sera jamais un peintre. Nous omettons, volontiers, toutes les comtesses et toutes les marquises qui n'ont pas craint de s'exposer à son pinceau ; permis aux modèles, dont nous ne connaissons que les initiales, d'accepter le travestissement que M. Dubufe impose à tous ses portraits. Qu'il les enlaidisse tout à son aise ! Peu nous importe. Mais le maréchal Grouchy est une figure historique, et, quoique ce portrait n'appartienne pas à la liste civile, c'est pour nous un ouvrage important. Or, la tête et les mains du maréchal sont d'une mollesse inqualifiable. Les badauds admirent tout haut les dorures de l'habit, et proclameraient volontiers M. Dubufe le plus habile tailleur du royaume. Mais lors même que ces dorures seraient traitées d'une façon irréprochable, ce que nous sommes loin d'admettre, on nous accordera bien que la tête et les mains sont quelque chose dans un portrait. Dans la toile que nous examinons, la tête et les mains sont désossées. Si le maréchal ouvrait la bouche, il ne serait pas sûr, en la refermant, de remettre ses lèvres à la même place ; s'il levait les yeux pour regarder un oiseau, ses orbites se déformeraient. Que dire de ses phalanges ? Les mains que nous voyons ne pourraient jamais tenir une épée ou la bride d'un cheval.

Cependant chaque matin les éloges retentissent devant cette toile inanimée. Le succès banal des *Regrets*, de *l'Attentie*, du *Réveil*, du *Souvenir*, a fait au nom de M. Dubufe une popularité si grande, qu'un avis franc et sincère sur ses ouvrages ressemble à un paradoxe. En disant aujourd'hui ce que nous pensons du maréchal Grouchy, nous étonnerons la majorité. Peut-être même se rencontrera-t-il, parmi les visiteurs du Louvre, plus d'un enthousiaste obstiné qui nous traitera d'insensé, et nous accusera de contredire l'opinion générale pour l'unique plaisir de nous singulariser ; mais nous ne sommes pas gens à lâcher pied pour si peu. Nous étudions depuis longtemps le mécanisme et la formation des idées générales ; nous savons que, pour établir la vérité d'un avis, il ne suffit pas de le proclamer dix fois, que nous parlons à des oreilles paresseuses ; aussi n'hésitons-nous pas à nous prononcer sur l'absurdité des compositions de M. Dubufe, comme si nous n'avions pas déjà répandu des flots d'encre pour qualifier sa peinture. Tant que le public ne se lassera pas d'admirer les portraits de M. Dubufe, nous serons à notre poste et nous crierons de toutes nos forces, jusqu'à nous enrouer : Vous tous qui aimez la peinture, ou qui voulez faire accroire que vous l'aimez, sachez bien que M. Dubufe n'est pas un peintre.

Les deux portraits envoyés par madame L. de Mirbel offrent la même perfection que ses précédents ouvrages. La critique est, désormais, incapable d'inventer de nouvelles formules, pour louer l'auteur de ces deux belles miniatures. Les vêtements et le visage sont traités avec tant de souplesse, tant de grâce et de légèreté, les chairs se distinguent si nettement de l'étoffe, les yeux regardent si bien, les lèvres semblent tellement prêtes à parler, que

nous sommes réduit à souhaiter que madame de Mirbel ait toujours à peindre de beaux modèles. Quelle que soit la tête qui posera devant elle, nous aurons toujours des ouvrages excellents ; mais nous verrions, avec regret, son pinceau s'employer à reproduire des physionomies insignifiantes. Le reproche que nous avons plusieurs fois adressé à madame de Mirbel, sur l'importance exagérée du vêtement, n'est pas applicable aux deux portraits de cette année. Elle a compris l'utilité du sacrifice, elle s'est résignée à faire moins pour mieux faire : la critique ne sait plus où trouver le sujet d'une espérance ou d'un vœu. Ces ouvrages admirables sont tout ce qu'ils doivent être, simplement et largement peints, dignes de servir de modèles, non-seulement aux miniaturistes, mais encore aux peintres qui inventent ; car je sais peu de tableaux vantés et méritant de l'être, où les têtes soient mieux étudiées et plus finement dessinées que dans les miniatures de madame de Mirbel. Qu'elle continue, et nous n'aurons rien à lui demander.

IX

MM. E. Delacroix, L. Boulanger, Charlet, L. Robert, V. Schnetz, Comairas, A. Hesse, Bodinier, Lehmann.

Le *Saint Sébastien* de M. Eugène Delacroix déroutera bien des conjectures. Ceux qui suivent avec une attention assidue tous les travaux entrepris et achevés par l'auteur, depuis quatorze ans, ne verront pas, sans étonnement, cette nouvelle transformation d'un génie aventureux et novateur. Tout en décorant une salle de la chambre des dépu-

tés que nous n'avons pas vue, mais qui, s'il faut en croire les curieux privilégiés, ne rappellera aucun de ses précédents ouvrages, M. Delacroix a trouvé le temps de peindre un grand tableau religieux. Cette infatigable activité révèle chez lui un sérieux amour de son art, amour que pour notre compte nous n'avons jamais révoqué en doute, mais qui s'attiédit trop souvent en raison directe des travaux demandés. Nous félicitons l'auteur du *Saint Sébastien* de n'avoir pas suivi l'exemple général. L'ouvrage que nous avons à juger présente deux qualités qui semblent s'exclure, et qui pourtant se concilient très-bien dans la toile de M. Delacroix ; il est original par la composition, et cependant la couleur est imitée. Il est impossible de nier la nouveauté des figures, la création des lignes et des attitudes ; mais, en même temps, il n'est pas permis de méconnaître l'analogie qui unit la couleur de ce tableau aux toiles de Titien. La composition est simple et grave, la tête du saint exprime à la fois la souffrance et la résignation ; la mort n'a pas altéré la paisible sérénité de son visage. Le corps s'affaisse naturellement, sans pesanteur et sans gaucherie. Toutes les conditions de la réalité sont fidèlement observées ; mais peut-être convient-il de relever, dans les lignes des bras et des jambes, une reproduction trop littérale de la nature. Il n'y a rien d'in vraisemblable ni de singulier dans le mouvement général du cadavre ; et si la vérité devait être le seul mérite d'un tableau, comme le pense la foule, l'ouvrage de M. Delacroix serait irréprochable. Mais je crois que les artistes éminents, et M. Delacroix est du nombre, se proposent un but plus élevé, je veux dire la beauté, la vérité transfigurée, la vérité splendide. Or, les lignes du *Saint Sébastien* sont vraies sans être belles. Les deux angles formés par les deux jambes, et

par la jambe droite et le bras droit, bien que naturels et faciles à rencontrer, ne plaisent pas à l'œil, manquent d'élégance et de pureté. C'est la nature telle qu'elle se montre, ce n'est pas la nature choisie, transformée; c'est quelque chose de moins que le style, que l'invention. Les muscles de la poitrine pourraient donner lieu à la même remarque. Évidemment ces muscles sont copiés avec une exactitude scrupuleuse; aucune dépression, aucune saillie n'est escamotée; et ce mérite est assez rare dans la peinture de notre temps. Mais cette réalité musculaire ne suffit pas à la beauté pittoresque, et d'ailleurs n'est pas en harmonie avec la tête du saint, car la tête n'est pas seulement réelle, mais d'une beauté idéalisée. Après avoir articulé franchement ces courtes réprimandes, je me hâte d'ajouter que les deux femmes sont dignes des premiers maîtres d'Italie. La femme placée à droite, et qui se détourne pour guetter les bourreaux, est d'une élégance divine; celle qui retire les flèches du cadavre est d'une délicatesse, d'une vérité absolument vivante. Le ciel, le fond et l'arbre sous lequel repose le cadavre se marient merveilleusement avec le ton des figures. Aux yeux de l'esprit le plus sévère, le *Saint Sébastien* de M. Delacroix est un grand et beau tableau, une composition religieuse tout à la fois élevée, naïve et savante, achevée par un pinceau vénitien.

La couleur de ce tableau rappelle évidemment la couleur de Titien; l'année dernière, la *Madeleine au pied de la croix* rappelait Rubens; en 1834, les *Femmes d'Alger* rappelaient le Véronèse. Comment M. Delacroix mène-t-il de front, avec une persévérance infatigable, l'imitation et l'originalité? Comment, tout en conservant le caractère individuel, le type ineffaçable de sa pensée, reproduit-il toui

à tour le style flamand et le style vénitien? Pourquoi, parmi les maîtres de Venise, choisit-il tantôt le Véronèse et tantôt Titien? Quel est le secret de cette imitation originale, de cette obéissance impérieuse? N'est-ce pas le désir immodéré de bien faire? Ne faut-il pas croire que M. Delacroix, sincère dans chacun de ses ouvrages, de bonne foi dans chacune des volontés qu'il réalise, n'est jamais content de lui-même, et cherche perpétuellement une manière nouvelle, comme s'il n'avait encore rien trouvé? Cette conclusion ne se présente-t-elle pas, naturellement, en présence des ouvrages de l'auteur, si multipliés et si divers? S'il n'avait pas cette ambition insatiable, il suivrait pendant dix ans la route qu'il aurait frayée, et attendrait, pour changer de manière, qu'il eût à traiter un ordre d'idées véritablement nouveau. Dans la mobilité que nous signalons, il dépense les forces qui suffiraient à défrayer la vie de plusieurs artistes glorieux. Espérons que, dans la salle qu'il décore, il trouvera l'occasion de se fixer et d'inventer, pour des œuvres nombreuses, un style individuel et durable.

Le *Triomphe de Pétrarque*, par M. Louis Boulanger, est assurément très-supérieur aux précédents ouvrages de l'auteur. Dans la *Judith* de l'année dernière, il y avait plusieurs qualités recommandables; mais le souvenir des maîtres italiens avait tellement préoccupé le peintre, que son tableau semblait n'être pas un ouvrage nouveau. Les têtes graves et fines qui couvraient cette toile paraissaient dérobées au Vinci, au Corrège; et quoique une pareille illusion fit le plus grand honneur à M. Louis Boulanger, cependant nous étions tenté de ne voir dans son œuvre qu'une habile imitation, un tâtonnement laborieux, plutôt qu'une volonté accomplie. Depuis son *Mazeppa* de 1827, *Judith* était son ouvrage le plus important; les *Noces de*

Gamache, composition ingénieuse et vivante, étaient plutôt un délassement qu'une transformation de son talent. Or, de *Mazeppa* à *Judith*, et de *Judith* au *Triomphe de Pétrarque*, le progrès est évident, je dirai même qu'il est direct et logique. Le torse de *Mazeppa* était un beau morceau, mais le reste du tableau n'était pas à la hauteur du personnage principal. Dans *Judith*, malgré l'inégalité de certaines parties, on remarquait un acheminement glorieux vers l'invention harmonieuse et une. Dans le *Triomphe de Pétrarque* l'invention est définitive, l'unité est trouvée.

Le sujet choisi par M. Boulanger convenait bien à l'ardeur de sa pensée. Cette poétique et splendide apothéose du génie devait éveiller en lui le désir de bien faire, et de faire grandement. J'ai lieu de croire que ça été pour l'artiste un bonheur véritable de concevoir le tableau qu'il nous montre aujourd'hui, qu'il a contemplé longtemps, dans une extase complaisante, les masses lumineuses et variées, avant de leur assigner la place qu'elles occupent sur sa toile. Or, c'est là précisément une des conditions les plus fécondes de la pensée. Pour produire quelque chose de grand, il faut rencontrer dans l'idée qu'on veut traduire un élément d'excitation et de sympathie, il faut se sentir heureux dans la société de cette idée, il faut y découvrir chaque jour des mondes inconnus et merveilleux. Le triomphe de Pétrarque offrait à M. Boulanger l'élément précieux dont je parle. Aussi avons-nous un beau tableau.

Cette grande machine est d'une admirable ordonnance. La foule qui escorte le poète est innombrable, sans être confuse. Les têtes qui se pressent au fond de la toile, placées sur une ligne à peine ondulée, donnent l'idée d'une multitude infinie. Le peuple regarde, mais n'est pas acteur.

M. Boulanger l'a compris, et il a voulu que le triomphe de Pétrarque, devant Rome entière, offrît à l'œil du spectateur des personnages revêtus d'une importance individuelle, nettement distingués les uns des autres, assez nombreux pour garnir tout le premier plan, mais séparés cependant de façon à s'expliquer clairement. C'était là, je l'avoue, une grande difficulté, que le peintre a surmontée glorieusement. Dans les tableaux de ce genre, l'invention se concentre dans l'ordonnance. Vouloir suppléer à l'absence du drame, en multipliant les épisodes, serait une puérité indigne de la peinture. Pour un artiste aussi élevé que M. Boulanger, l'écueil n'était pas à craindre. Son esprit devait naturellement aller droit au but, c'est-à-dire à l'ordonnance. Or, nous pouvons affirmer que l'auteur a pleinement réalisé son ambition. Il a disposé ses personnages d'une façon tout à la fois simple et grande. Les yeux se portent d'eux-mêmes sur la figure de Pétrarque, et parcourent sans effort, sans distraction et sans impatience, la ligne entière des acteurs qui concourent à ce magnifique spectacle.

Les différents morceaux de cette toile sont, pour la plupart, dignes de l'ordonnance. L'Enthousiasme, les Grâces et la Réverie, représentées par de jeunes Romaines, sont traitées avec une élégance et une pureté remarquables. Le groupe placé derrière le poète est admirable de noblesse et de simplicité. Autour du char, les Muses, les poètes et les guerriers, qui marchent d'un pas majestueux, composent un ensemble difficile à rêver, plus difficile à traduire, et assurent à M. Boulanger le suffrage des esprits les plus sévères. L'architecture qui encadre le triomphe ajoute encore à la grandeur de la scène. Les lignes simples et savantes de ces bâtiments semblent trouvées exprès pour assister au couronnement de Pétrarque. Elles sont si belles

et si harmonieuses qu'elles ne pourraient voir, sans se troubler, un spectacle vulgaire. J'ai beau chercher dans cette toile vivante et enthousiaste, je ne trouve à blâmer que le dessin des chevaux, dont le torse est trop court et le cou trop mince. Ce défaut, qui n'échappe pas à une étude attentive, est à peine sensible pour les spectateurs clairvoyants; car il règne dans le tableau tout entier une lumière si abondante, les couleurs sont variées avec tant de bonheur et d'unité, que les chevaux eux-mêmes, malgré l'incorrection que je signale, ne peuvent faire tache, et passent inaperçus au milieu des Muses, des guerriers et des poètes. Le *Triomphe de Pétrarque* est un beau tableau, et, pour peu que M. Boulanger suive une progression régulière, avant trois ans il aura sa place marquée dans les premiers rangs de l'école française.

Un Episode de la campagne de Russie, par M. Charlet, doit être compté parmi les ouvrages les plus importants du salon de cette année. Les aquarelles de l'auteur nous avaient inspiré de la défiance; admirateur sincère et passionné des compositions lithographiées de M. Charlet, nous ne pouvions accepter le ton violet de ses aquarelles; heureusement, en présence de son tableau, toutes nos conjectures et toutes nos craintes ont été réduites au silence. Si le peintre, et nous n'en doutons pas, s'est proposé d'émouvoir, il a touché le but qu'il avait marqué; en regardant l'épisode qu'il a retracé, il est impossible de ne pas sentir un frisson douloureux. La ligne militaire inventée par M. Charlet est simple et vraie. Habitué qu'il est à reproduire la vie de l'armée, il n'avait pas de précaution à prendre pour éviter l'emphase et la singularité. En restant lui-même il a été ce qu'il devait être, pathétique à force de naturel. Peut-être eût-il bien fait de donner plus

de gravité aux figures du premier plan. Mais il y a, sur la toile entière, une misère si profonde et si désespérée, que l'œil ne songe pas à s'arrêter sur la physionomie individuelle des personnages. La couleur n'avait pas besoin d'être éclatante; aussi M. Charlet n'a-t-il rien à se reprocher dans le ton de son tableau. Quant à la pâte de sa peinture, elle n'a pas une fermeté suffisante. Les têtes sont modelées timidement. Vues à distance, elles sont bonnes; vues de près, elles n'ont que la peau; la chair, et surtout la charpente de la chair, sont absentes. Toutefois, malgré ce défaut, le tableau de M. Charlet est un ouvrage d'un grand mérite.

Les *Pêcheurs*, de Léopold Robert, sont loin de produire un effet aussi puissant que les *Moissonneurs*. Cependant la peinture des *Pêcheurs* vaut mieux que celle des *Moissonneurs*. Mais il manque au dernier ouvrage de Robert l'unité poétique et pittoresque, l'unité de lignes et de pensée, qui, en 1831, conquiert aux *Moissonneurs* une admiration unanime. Étudiés séparément, les différents morceaux des *Pêcheurs*, non-seulement soutiennent la comparaison avec le tableau de 1831, mais encore offrent certainement des mérites supérieurs. La jeune femme placée à gauche, qui tient son enfant dans ses bras, est sans aucun doute le chef-d'œuvre de Robert; mais le regard ne sait où s'arrêter pour saisir le centre de cette composition. Il compte les acteurs et ne trouve pas le drame. En présence des *Moissonneurs*, il n'éprouvait pas le même embarras; il était subjugué par l'unité impérieuse du sujet. Pour moi, je l'avouerai, plus j'étudie les *Pêcheurs* et plus je suis tenté de croire que Robert s'est tué parce qu'il avait rêvé l'impossible. Il voulait lutter avec la nature, et, dans cette lutte insensée, il a perdu la faculté d'inventer. Lui-même, j'en

suis sûr, il sentait mieux que personne ce qui manque aux *Pêcheurs*; et l'éparpillement des personnages de cette toile a dû l'affliger sérieusement. Je préfère aux *Pêcheurs* le *Repos en Égypte*. Outre le ton, qui est admirable, je trouve dans cette esquisse, comme dans les *Moissonneurs*, l'unité que Robert savait rendre quand il la rencontrait, mais qu'il ne savait pas établir là où elle n'était pas.

Je regrette bien vivement que M. Schnetz, depuis *l'Inondation* et les *Vœux à la Madone*, n'ait rien produit d'important. *Charlemagne* et la *Prise de l'Hôtel-de-Ville* sont des aberrations déplorables, dont il faut, je le sais bien, accuser la liste civile et le ministère plutôt que l'artiste; mais si le Château a manqué de clairvoyance, en désignant pour de pareils travaux le pinceau sévère et naïf de M. Schnetz, M. Schnetz, à son tour, a manqué de bon sens en acceptant une tâche en contradiction avec son talent. La *Mort du connétable Anne de Montmorency à la bataille de Saint-Denis* n'est assurément pas un retour vers les *Vœux à la Madone*. Les *Funérailles d'un enfant aux environs de Sonino* rappellent, dans quelques parties, les ouvrages envoyés par M. Schnetz en 1831; mais il est temps qu'il se relève et qu'il reprenne la place qui lui appartient. Les *Prophètes*, qu'il a peints pour Notre-Dame de Lorette, répareront sans doute l'impression fâcheuse de *Charlemagne* et de *l'Hôtel-de-Ville*, car le talent de M. Schnetz se prête naturellement à l'invention des sujets religieux. Mais nous craignons qu'il ne s'égare en représentant, pour le musée de Versailles, le *Siège de Paris par les Normands*. Si M. Schnetz méconnaît la spécialité de ses facultés, il s'expose à rester fort au-dessous des hommes qui ne le valent pas, mais qui, par leur médiocrité même, sont appelés à traiter indifféremment tous les sujets.

Le Christ au Tombeau, de M. Comairas, atteste chez l'auteur des études consciencieuses et le goût du style élevé, mais rappelle, trop évidemment, la couleur de Sébastien del Piombo. M. Comairas a même exagéré les tons violacés du maître italien. Toutefois, il a fait preuve dans cet ouvrage d'une gravité bien rare aujourd'hui, et je ne doute pas qu'en abandonnant l'imitation littérale, il n'arrive à produire des tableaux plus que recommandables.

Nous avons à constater le décès prématuré de M. Alexandre Hesse. En recueillant les éloges exagérés prodigués à ce jeune peintre, il y a deux ans, pour les *Funérailles de Titien*, nous avons prévu le malheur qui l'atteint aujourd'hui. Son pastiche vénitien n'excitait en nous qu'une admiration assez tiède. Son *Léonard de Vinci* rappelle la première manière de l'école lyonnaise; l'auteur s'achemine vers la porcelaine.

L'Angelus du soir, de M. Bodinier, est une composition très-heureuse et d'un grand effet; je ne saurais louer la peinture individuelle des figures. Les piferari, les chiens et les moutons sont loin d'être irréprochables. La végétation des premiers plans est seule traitée franchement; mais le ciel et la terre sont si bien fondus ensemble, il règne sur la toile entière un si profond sentiment de paix et de piété, que la pensée admire, tandis que le regard analyse. Sans doute M. Bodinier a vu ce qu'il nous montre; il a été heureux, et nous devons le remercier de nous associer à son bonheur. Nous lui souhaitons de peindre plus solidement; mais s'il rencontre encore des spectacles pareils à son *Angelus*; il fera bien de les copier, dût-il même ne pas faire un pas dans la pratique de son art.

Nous n'avons pas le courage d'analyser la *Fille de Jephté*, de M. Lehmann. Ce jeune peintre avait montré dans son

Tobie un talent plein d'espérances. Il s'est laissé étourdir par les éloges comme M. Hesse, et il prend le même chemin que lui; à moins que la critique ne se résigne au silence, M. Lehmann est perdu sans retour. Nous craindrions, par une opposition formelle, de l'encourager dans la voie maniérée où il est entré.

X

MM. Bidault, J.-V. Bertin, Watelet, Rémond, Brune, Garneray, C. Roqueplan, E. Isabey, T. Gudin, Cabat, J. Dupré, E. Bertin, Rousseau et P. Huet.

MM. Bidault, J.-V. Bertin et Watelet composent un triumvirat inamovible, et quoiqu'il soit possible de signaler quelques différences entre les ouvrages de ces messieurs, cependant j'ai la ferme confiance que M. Bidault sera remplacé, dans la quatrième classe de l'Institut, par M. J.-V. Bertin, et que M. J.-V. Bertin laissera son fauteuil à M. Watelet. M. Watelet ne suit pas exactement les mêmes traditions que ses deux confrères, mais il se distingue par la même sagesse et la même sobriété de pinceau, et pour peu qu'il consente à recueillir leurs conseils, il ne peut manquer de les égaler. Je l'avouerai franchement, ce n'est pas sans un tressaillement de joie que j'ai découvert trois paysages de M. Bidault; car il est de la plus haute importance d'étudier, dans les œuvres du maître, les principes qu'il soutient aux Petits-Augustins, à l'Institut et au Lou-

vre. Laissons de côté la *Vue de Montmorillon* et la *Vue de Montecaxo*, et concentrons nos regards sur la *Vue de Montmorency*, prise de la terrasse du petit Mont-Louis, où Jean-Jacques Rousseau fait danser de jeunes paysannes. Certes il n'y a pas de porcelaine qui puisse lutter avec la toile de M. Bidault ; jamais vase placé sur la cheminée d'un bourgeois du Marais n'a présenté, aux yeux éblouis, des détails plus précieusement achevés. Ne croyez pas cependant que la roideur soit rachetée par la précision. Il y a dans les figures, dans les terrains, dans les bouquets d'arbres, un mélange de gaucherie, de pesanteur et de timidité, qui afflige et surprend chez un maître inexorable comme M. Bidault. Faut-il accuser la main tremblante du vieillard ? Mais les admirateurs de M. Bidault se plaisent à reconnaître que l'unique paysagiste de la quatrième classe de l'Institut n'a jamais fait ni mieux ni pire, qu'il est demeuré fidèle aux promesses de ses débuts. En vérité, je ne comprends pas que M. Bidault puisse exciter la colère des peintres qu'il juge et qu'il exclut du Louvre, car ses trois paysages plaident éloquemment en faveur de son ignorance. En présence de pareils ouvrages, je n'admets qu'un seul sentiment, c'est la pitié.

Un site de la Phocide, par M. J.-V. Bertin, se place naturellement à côté de la *Vue de Montmorency*. On trouve dans ces deux toiles académiques la même niaiserie de pinceau. Les jeunes bergers qui s'exercent à la course, sur le premier plan, feraient envie aux confiseurs de la rue des Lombards, et je serais fort étonné si les personnages de ce tableau n'étaient pas reproduits en sucre candi.

Dans la *Vue du pont de pierre à Lyon*, de M. Watelet, il faut noter une singularité que MM. Bidault et Bertin n'ont jamais offerte à l'avidité enthousiasme de leurs élèves : le

pont, les bateaux, les terrains et les acteurs sont taillés dans la même pâte, et céderaient sous le doigt. Je pense qu'il n'y aurait aucun inconvénient à déclarer, dès aujourd'hui, que MM. Bertin et Watelet auront la survivance de M. Bidault, car ils ont des droits incontestables :

Une vallée des Vosges, de M. Rémond, et le *Sommet du Puy-de-Dôme*, de M. Brune, sont des ouvrages difficiles à qualifier ; plus je les regarde et plus je les confonds. Autrefois M. Rémond peignait exclusivement le paysage romain, et le premier coup d'œil suffisait à reconnaître chacune de ses toiles. Mais depuis qu'il s'est mis en tête d'abandonner les traditions de l'école pour copier la nature, ses ouvrages sont devenus inintelligibles. M. Brune, qui n'a pas les mêmes antécédents, est arrivé au même résultat. Je ne sais pas à quelle heure du jour MM. Brune et Rémond regardent le paysage qu'ils copient, mais je sais que jamais les rochers ni les plantes n'ont eu la couleur que ces deux peintres leur attribuent. On est convenu de louer dans les ouvrages de ces messieurs l'ordonnance et la clarté ; il m'est impossible de souscrire à cet éloge. Je ne vois, sur ces toiles immenses, que de très-petits tableaux, des aquarelles de six pouces mises au carreau par des ouvriers patients, dont l'insignifiance et la nullité s'exagèrent à mesure que le cadre s'élargit. Vraiment ces deux paysages, qui appartiennent au ministère de l'intérieur, et qui sans doute seront accrochés dans quelque musée de province, seraient fort déplacés dans la salle à manger d'une auberge. C'est l'emphase dans le néant.

MM. Eugène Le Poittevin et Louis Garneray traitent la marine comme MM. Brune et Rémond traitent le paysage. C'est à regret que nous les mentionnons ; mais il y a dans le public du Louvre tant de routine et d'insouciance, les

promeneurs et les parleurs sont tellement habitués à répéter, tous les ans, les mêmes formules admiratives, que MM. Le Poittevin et Garneray finiraient par avoir une réputation stéréotypée, si nous ne prenions soin de briser les formes du panégyrique tandis qu'il en est temps encore. La *Pêche aux truites*, de M. Garneray, et la glorieuse fin du vaisseau le *Vengeur*, de M. Le Poittevin, sont deux ouvrages d'une trivialité qui échappe à l'analyse, et ne diffèrent entre eux que par des qualités où la peinture n'est aucunement intéressée. Ainsi, par exemple, M. Le Poittevin taille ses personnages dans le carton, et M. Garneray construit ses vaisseaux avec de la laine ou du chanvre mouillé. Carton ou chanvre, que nous importe? Ce qu'il y a de certain, c'est que ni l'un ni l'autre ne sont capables de faire un tableau. Il faudra le répéter souvent pour que le public le sache.

Aucun des paysages envoyés cette année par M. Camille Roqueplan ne vaut les *Côtes de Normandie*, exposées par l'auteur en 1831, et placées maintenant au musée du Luxembourg. C'est toujours la même adresse, la même abondance, mais ce n'est pas la même vérité. M. Roqueplan paraît abandonner le paysage pour la figure, et nous croyons qu'il a tort. Le *Lion amoureux*, Jean-Jacques Rousseau cueillant des cerises et les jetant à mesdemoiselles Grassenried et Galley, sont assurément des compositions gracieuses et spirituelles, mais fort inférieures aux *Côtes de Normandie*. Je reconnais volontiers que, depuis *Rob-Roy* et *Diane de Turgis*, M. Roqueplan a fait de grands progrès dans le dessin de la figure humaine, et cependant je persiste à penser que le paysage est sa véritable vocation. J'entends dire partout que Jean-Jacques est un Watteau : non pas vraiment ; car Watteau n'aurait pas dessiné

les bras de mademoiselle Graffenried ou de mademoiselle Galley; dans ses débauches les plus hardies, il n'allait pas si loin que M. Roqueplan. Et quand même *Jean-Jacques* serait un Watteau, à quoi bon? Le plus grand défaut du *Lion amoureux* est de ne pas ressembler à un lion; la femme est coquettement ajustée, et je suis sûr que dans le demi-jour d'un atelier ou d'un boudoir, elle doit produire un effet très-séduisant; mais, dans le salon carré, les incorrections du dessin frappent les moins clairvoyants. La gorge est sculptée dans la pierre, et les bras sont de chêne. C'est de la peinture adroite, mais non pas de la peinture sérieuse.

Je ne dirai rien du *Cabinet d'un alchimiste*, par M. E. Isabey. C'est, je crois, la trentième répétition du même sujet, et nous ne pourrions que répéter sur les fioles et les parchemins de M. Isabey ce que nous disions en 1831; les détails sont habilement faits, les murs dansent, et il n'y a pas de tableau. Les *Funérailles d'un officier de marine sous Louis XVI* sembleraient indiquer, chez l'auteur, l'intention d'abandonner les barques et les galets où il se complait si obstinément depuis quelques années. Cette volonté nouvelle, si elle se soutient, pourra être utile au nom de M. Isabey; car, depuis longtemps, il a épuisé ses cartons et fatigué la toile de ses croquis. Mais je ne saurais voir, dans son tableau, l'exécution du sujet qu'il a choisi. Le rôle des personnages ne s'explique pas clairement; il faut chercher l'aumônier, il faut deviner la douleur de l'équipage. La seule chose qui frappe, c'est la sculpture du navire. M. Isabey a fait le portrait d'un vaisseau avec talent, je l'avoue, mais n'a pas traité les funérailles dont il est question dans le livret.

Au risque de me compromettre parmi les badauds du

Louvre, je déclare que la vue de Naples de M. Théodore Gudin est plus désespérément bourrée que toutes les compositions précédentes de l'auteur. Les vagues si vantées de M. Gudin ne sont qu'un jaune d'œuf où plongent des lames de rasoir. Les maisons placées à gauche ont évidemment du vin dans les jambes, et ne pourraient retourner chez elles sans donner le bras à un ami. Quant aux figures, elles sont, comme toujours, incapables de marcher ou de lever le bras, et tiennent le milieu entre le ver et le tronc d'arbre. Que les bâilleurs désœuvrés, qui ont passé quinze jours à Naples, nous vantent à leur aise la vérité locale de ce tableau; nous n'admettrons jamais que la mer, même en Italie, puisse ressembler à un jaune d'œuf.

Une vue d'Angleterre, de M. Jules Dupré, est assurément très-supérieure au paysage de la *Bataille d'Hondschoote*. La toile entière est lumineuse et vivante; les premiers plans sont d'une étonnante vérité. Les chevaux sont d'un dessin qui dépasse les bornes du ridicule; mais, à la distance de quelques pas, ils font bon effet dans le paysage; et si l'œil ne les excuse pas, du moins la pensée se résigne à les accepter. Seulement, je crains que M. Dupré ne s'obstine dans l'empatement, comme M. Bidauld s'obstine dans les glacis. De ces deux entêtements, le meilleur ne vaut rien, car tous deux aboutissent aux lazzi.

Entre les petites toiles de M. Cabat, il en est plusieurs que j'admire comme des chefs-d'œuvre de finesse et de pureté. La *vue de Ciray* et les *plaines d'Arques* offrent des parties comparables aux plus beaux flamands. C'est la nature prise sur le fait, copiée littéralement. Pour transformer ces toiles en tableaux, il faudrait interpréter, agrandir les motifs choisis par le peintre; et malheureu-

sement M. Cabat paraît concentrer toutes ses études dans l'habileté de la main.

L'Hiver, vue prise dans la forêt de Fontainebleau, me plaît beaucoup moins que les petites toiles de M. Cabat. Les terrains ressemblent à une toile grise, et sans les branches dépouillées, et que l'auteur a dessinées avec précision, l'œil ne devinerait pas l'hiver. Ce qui manque à ce tableau, c'est la composition, c'est la pensée. Jeune et déjà rompu au maniement du pinceau, M. Cabat serait coupable envers lui-même, s'il ne se hâtait de diriger ses études vers le côté idéal du paysage.

La vue prise dans les Apennins, sur le sommet du mont Lavernia, par M. Edouard Bertin, est une composition très-poétique et très-heureuse. Quoique les roches n'aient pas une solidité suffisante, cependant le regard s'arrête complaisamment sur l'ensemble de cette toile. Il n'y a pas d'invention, mais le morceau copié est admirablement choisi. M. Bertin conçoit le paysage, comme Léopold Robert comprenait les mœurs italiennes. Il se borne à reproduire le mieux possible ce qu'il a vu. Ce n'est pas l'art tout entier ; mais si l'auteur rencontre encore des toiles toutes faites comme celle de cette année, il aurait grand tort de ne pas nous les montrer.

Une vue prise à Freleuse, près de Gisors, par M. Rousseau, soutient dignement la réputation de l'auteur. Mais nous devons regretter que M. Bidault ait fermé les portes du Louvre à une toile de M. Rousseau exposée maintenant dans l'atelier de M. A. Scheffer ; car cet ouvrage serait compté parmi les meilleurs et les plus importants du salon. C'est une vue prise dans les Alpes. La toile est en hauteur ; un troupeau de génisses descend le long d'une gorge escarpée ; l'heure choisie est le soir ; la végétation est gigan-

tesque et profuse; les plantes s'entrelacent comme dans une forêt vierge de l'Amérique méridionale. A mesure que l'œil regarde plus attentivement, il découvre, de minute en minute, de nouvelles richesses qu'il n'avait pas même soupçonnées; c'est, je vous assure, un magnifique spectacle. La couleur des gémissements, des plantes et des terrains, est éclatante sans monotonie. Le seul défaut que l'analyse puisse signaler dans cette toile splendide, c'est peut-être la diaphanéité apparente des premiers plans. Quoique, très-probablement, M. Rousseau ait aperçu ce qu'il nous montre; quoique la nature, à l'heure indécise qu'il a choisie, présente des singularités souvent inexplicables, cependant j'incline à penser qu'il eût mieux fait de simplifier l'effet, pour le rendre plus sûrement. Les tons vifs et tranchés, qui se pressent sur le devant de la toile, nuisent à la netteté des objets. Les gémissements se confondent avec la végétation; mais, malgré ce défaut facile à corriger, le paysage alpestre de M. Rousseau est assurément un très-bel ouvrage, plein de grandeur et de poésie, nouveau sans bizarrerie, imposant sans emphase. Les précédents ouvrages de M. Rousseau ne promettaient pas une composition de cette importance. L'auteur, depuis quelques années, s'était fait remarquer par la naïveté avec laquelle il reproduisait tantôt un bouquet d'arbres, tantôt une vallée modeste et nue; mais jamais il n'avait laissé entrevoir la faculté de choisir et de traduire une scène, comme celle qu'il a peinte cette année. Nous engageons tous ceux qui aiment sérieusement le paysage à visiter l'atelier de M. Scheffer et à contempler longtemps l'ouvrage de M. Rousseau; car M. Bidauld sera l'année prochaine, comme aujourd'hui, obstiné, ignorant; il pourrait bannir encore du Louvre les toiles de M. Rousseau; il pourrait traiter comme un déver-

gondage effronté le paysage alpestre qu'il ne comprend pas. La seule manière de venger l'auteur du bel ouvrage dont nous parlons, c'est d'aller le voir comme s'il était au Louvre. Quand l'opinion unanime des connaisseurs aura popularisé le nom de M. Rousseau, M. Bidault hésitera, nous l'espérons, avant d'exclure ce qui lui paraît insensé. Dans la crainte d'être bafoué, il prononcera contre la tradition de la quatrième classe.

Il est fâcheux que le *Souvenir d'Auvergne*, de M. Paul Huet, soit placé deux pieds trop haut, et ne soit pas vu sous un angle convenable. Il faut regarder ce tableau, plusieurs fois et à des heures différentes, avant de voir la composition telle qu'elle est, telle que l'a conçue et voulue l'auteur. Le chemin placé à gauche, et qui sépare la masse moyenne des terrains adossés au cadre, est souvent à peine perceptible, et la toile entière paraît divisée par une diagonale ingrate. Mais la patience est amplement récompensée, quand on aperçoit la ligne vraie de cette composition. La pâte est riche, mais n'a pas une épaisseur exagérée; c'est de la peinture franche et hardie, plus vraie que la peinture littérale, plus animée que la peinture traditionnelle, fidèle aux deux conditions suprêmes et inséparables de l'art, participant à la fois de l'invention et de la réalité. La *Lisière du bois*, envoyée l'année dernière par M. Huet, offrait des qualités aussi solides que la toile dont nous parlons, mais n'avait pas la même importance de composition. Quoique cette *Lisière* fût par elle-même un morceau complet, cependant ce n'était qu'un morceau. Le *Souvenir d'Auvergne* est un poëme qui rappelle les grandes époques du paysage, et qui place M. Huet fort au-dessus de l'école réaliste de nos jours. Pour ceux qui ont vu de près et par leurs yeux les Turner et les Constable, et qui ne jugent pas

les originaux sur les traductions; M. Huet ne relève que de lui-même, et ne doit qu'à sa seule volonté les ouvrages qu'il produit. Le public n'est pas encore arrivé jusqu'à lui; mais que M. Huet se rassure et persévère, qu'il attende patiemment l'heure de la popularité, car cette heure est plus prochaine qu'il ne pense. En restant à la place où il est, en multipliant ses œuvres dans le cercle qu'il s'est tracé, il fera plus de chemin qu'en essayant chaque jour une voie nouvelle: qu'il n'aille pas au-devant des passants, qu'il ne flatte pas les caprices inconstants de la foule, en se métamorphosant chaque jour; mais qu'il demeure paisible dans son immobilité féconde, et les passants, quoi qu'ils fassent, seront bien forcés de s'arrêter pour le regarder. C'est la meilleure et la plus digne manière de conquérir l'admiration.

Une marine du même auteur, refusée par M. Bidault, est exposée dans l'atelier de M. A. Scheffer, à côté du beau paysage de M. Rousseau. Je suis sûr que la marine de M. Huet aurait rallié tous les critiques dissidents. Cette composition, moins importante que le *Souvenir d'Auvergne*, est plus facile à saisir, et aurait frappé tous les yeux. Les arbres placés à la droite du spectateur sont un chef-d'œuvre de précision. Les flots sont d'une légèreté à laquelle M. Gudin, multiplié douze fois par lui-même, n'atteindrait jamais. Mais, puisqu'il a plu à M. Bidault d'exclure cette admirable marine, il faut que M. Huet traite, l'année prochaine, un sujet de même nature sur une plus grande échelle.

XI

MM. Jazet, Girard, Prevost, Ruhière, Forster, Lorichon, Fauchery, Jacquemin, H. Dupont.

Les gravures de M. Jazet sont aussi populaires que les portraits de M. Dubufe; c'est un fait que nous devons constater; mais la popularité de M. Jazet ne repose pas sur des fondements plus solides que celle de M. Dubufe. Rien ne ressemble aux portraits de M. Dubufe autant que les planches de M. Jazet, et réciproquement. Des deux parts c'est la même trivialité, le même escamotage, la même faculté d'improvisation, c'est-à-dire la même activité mécanique. Donnez six mois à M. Dubufe, et il peindra tous les généraux de la Convention et de l'Empire; donnez six mois à M. Jazet, et il gravera les *Loges* et la *Chapelle Sixtine*. Il est malheureusement vrai que, pour le public, faire beaucoup signifie plus que bien faire. Aussi MM. Dubufe et Jazet sont, pour la majorité des salons, des hommes très-grands et très-illustres. Mais il n'est pas permis à la critique sincère d'accepter l'erreur de l'opinion, ni même de la dédaigner comme une chose indifférente, comme un engouement sans portée. Il est bon, il est utile de dire et de répéter, sans se lasser, que M. Jazet travestit les belles choses qu'il touche, et trouve moyen de descendre fort au-dessous des choses médiocres qu'il se charge de populariser. Quand il copie les compositions bibliques de Martin,

il réduit à rien l'œuvre de l'artiste anglais ; quand il traduit les croquis d'Horace Vernet, les idylles de Destouches, les fables de Grenier, ou les mélodrames de Steuben, il va plus loin que ces messieurs dans la nullité, la niaiserie ou l'emphase. Nous ne dirons rien de l'*Orpheline* ni du *Départ pour la ville*, d'après M. Destouches ; rien des *Petits Voleurs*, d'après Grenier ; rien de *Rebecca*, d'après Horace Vernet ; mais nous ne pouvons passer sous silence la *Bataille de Waterloo*, d'après M. Steuben. Le tableau gravé par M. Jazet nous a toujours paru un pitoyable mélodrame, et, malgré les éloges qui l'accueillirent au Louvre, nous persistons à croire que l'auteur est incapable de grandeur et de simplicité. Pour peindre Waterloo, il eût fallu Gérard, Delacroix ou Decamps. La *Méduse*, le *Massacre de Scio*, ou la *Défaite des Cimbres*, eussent été, tout au plus, des gages suffisants. Mais si le tableau de M. Steuben est médiocre, du moins il est d'une médiocrité laborieuse. La gravure de M. Jazet est absolument nulle, mais d'une nullité facile et impardonnable. C'est le néant fier de lui-même, plein de confiance et de sécurité ; c'est moins que rien, c'est quelque chose qui n'a de nom dans aucune langue.

Le *Richelieu* et le *Mazarin* de M. Girard, gravés d'après M. Paul Delaroche, sont assurément très-supérieurs aux planches de M. Jazet, mais ne méritent pas une attention sérieuse. Ces deux compositions, si fort applaudies en 1831, aujourd'hui si parfaitement oubliées, ne se distinguaient pas, on le sait, par une grande pureté de dessin, mais offraient au regard curieux un grand nombre de détails coquettement peints. A la vérité, les figures, les vêtements et les meubles étaient lourdement touchés ; mais M. Delaroche avait trouvé moyen de concilier la lourdeur et la coquetterie. Malgré la dureté générale de ces deux

tableaux, il était impossible de méconnaître les études et la patience de l'auteur. Ce n'était pas, comme le répétaient à l'envi les admirateurs de M. Delaroche, deux toiles dignes de Terburg ou de Metz, mais bien deux panneaux de chêne laborieusement enluminés, et qui présageaient aux hommes clairvoyants la *Mort du duc de Guise*, exposée en 1835. Du chêne à la porcelaine la transition était toute naturelle, et, pour ne pas la prévoir, il fallait fermer ses yeux à l'évidence. Or, le caractère de la peinture n'est pas reproduit dans la gravure. Étant donné M. Girard, M. Paul Delaroche ne se devine pas. Si M. Girard, à l'exemple des graveurs anglais, eût corrigé, c'est-à-dire interprété son modèle, s'il eût donné aux contours plus de précision et de pureté, s'il eût déterminé plus nettement le centre lumineux de la composition, nous serions des premiers à le louer. Mais ce qu'il nous donne pour une traduction de M. Delaroche vaut moins que l'original. Pour atteindre un pareil résultat, ce n'était pas la peine d'être infidèle. Au lieu d'un tableau dur et composé de tons criards, nous avons une gravure molle, indécise, cotonneuse, où les figures et les vêtements sont traités de même façon. Ce que je dis s'applique également au *Mazarin* et au *Richelieu*. Cependant cette dernière planche vaut peut-être moins encore que la précédente. *Cinq-Mars* et *de Thou* sont d'un dessin plus que singulier. Mais cette différence s'explique facilement. Pour la mort de Mazarin, un ébéniste et un tapissier suffisaient amplement; pour la mort de Cinq-Mars il fallait deux poètes. MM. Delaroche et Girard ont trop de modestie pour prétendre à la poésie.

Quand au *Boissy d'Anglas* gravé d'après M. Vinchon, je ne me permettrai pas de le reprocher à M. Girard. La toile préférée par la quatrième classe de l'Institut à l'ad-

mirable composition de M. Delacroix est si gauche, si maniérée, si emphatique et si nulle, qu'il y aurait plus que de l'injustice à chicaner le traducteur de cette œuvre déplorable. Contentons-nous d'affirmer que M. Girard n'est pas resté au-dessous de M. Vinchon, ce qui est une faute assez malheureuse.

M. Prevost a gravé à l'aqua-tinta deux compositions de M. Decamps, les *Singes musiciens* et un *Boule-dogue*. Il y a dans ces deux planches une grande habileté, mais la seconde manque de relief, et, quoique je ne connaisse pas l'original, je doute fort que la sépia, l'aquarelle, ou le tableau de M. Decamps justifie l'œuvre de M. Prevost. Dans le boule-dogue exposé au Louvre, je vois bien la peau, mais je n'aperçois ni la chair ni les os : or, une telle négligence n'est pas familière à M. Decamps, et si par hasard il lui arrivait de manquer à ses habitudes sérieuses, je suis certain qu'un graveur comme M. Prevost, éprouvé et recommandé par des ouvrages consciencieux, obtiendrait facilement de lui des corrections utiles. Les singes musiciens sont pleins de vie et de gaieté. S'il était possible à l'aqua-tinta de remplacer les couleurs franches de l'aquarelle, cet honneur appartiendrait à M. Prevost.

Je regrette que le traducteur ingénieux des *Singes musiciens*, qui avait, précédemment, si bien interprété la *Leçon de haute philosophie et de politique transcendante* de Charlet, ait consenti à graver le *Mauvais ménage* de Pigal. Quelle que soit la vérité du tableau de M. Pigal, vérité dont je ne suis pas juge, je n'hésite pas à déclarer qu'un pareil sujet, traité avec cette hideur systématique, est indigne de la peinture, et que la gravure se dégrade en essayant de le reproduire. Depuis quelques années, M. Pigal semble vouloir tenter la véritable peinture : nous espérons qu'il

ne commettra plus de compositions conçues et exécutées dans le même goût que le *Mauvais ménage*.

Les *Enfants gardant du gibier*, d'après M. Robert Fleury, sont, je crois, le premier échantillon d'une manière nouvelle : ce n'est précisément ni la manière noire, ni l'aquatinta. M. Ruhière, auteur de ce nouveau procédé, aurait agi sagement, en choisissant pour sujet d'exercice un modèle plus précis que le tableau de M. Robert Fleury. La gravure rappelle le tableau ; mais le tableau était-il digne d'étude ? Il est permis d'en douter. D'après cet échantillon unique, nous ne pouvons nous prononcer définitivement sur la valeur du procédé ; nous entrevoyons seulement que M. Ruhière a voulu trouver une méthode expéditive pour colorer la gravure, et, sous ce rapport, il a réussi.

La Vierge au bas-relief, gravée par M. Forster, d'après Léonard de Vinci, est sans contredit l'ouvrage d'un homme exercé, mais je ne saurais retrouver, dans cette planche, la manière simple et savante du maître. Le chef de l'école milanaise n'aurait pas accepté la gravure que nous voyons au Louvre. Il aurait loué assurément l'habileté du burin, mais il n'aurait pas consenti à prendre pour la traduction de son œuvre les tailles symétriques de M. Forster, car ces tailles sont loin de reproduire la sobriété de l'artiste italien, et ont l'air de se montrer pour leur compte, avec l'unique intention de se faire admirer ; c'est une gravure égoïste, mais non pas une gravure fidèle.

La Vierge du palais Pitti, gravée d'après Raphaël, par M. Lorichon, est tout à la fois lourde et infidèle. C'est un travail plein de gaucherie et d'insignifiance, et qui ne rappelle en rien l'idéale pureté du peintre des Loges. Je ne crois pas qu'il y ait, dans M. Lorichon, autre chose qu'un ouvrier patient.

Le Vœu à la madone, gravé par M. Fauchery, d'après M. Schnetz, n'est pas tout à fait exempt de dureté, mais la planche est bien éclairée et rappelle heureusement l'original. Il serait fort à souhaiter que le beau tableau de M. Schnetz, placé maintenant à Saint-Étienne du Mont, fût gravé avec la même habileté.

Le Tasse demandant l'hospitalité aux religieux de Saint-Onufre, gravé par M. Dien, d'après M. Robert Fleury, est une planche absolument indigne d'analyse. C'est du cuivre taillé à coups de serpe ; mais la critique perdrait son temps, si elle voulait relever tout ce qu'il y a de misérable dans cet ouvrage.

Les Dames romaines, de M. Cyprien Jacquemin, d'après Camuccini, sont d'une médiocrité très-inoffensive, mais peuvent servir à estimer le nom du peintre italien. Si *les Dames romaines* sont un morceau capital parmi les œuvres de cet artiste vanté, nous inclinons à penser que Camuccini n'est pas supérieur à M. Bruloff, célébré, on le sait, dans les gazettes milanaïses, comme un homme du premier ordre.

Le portrait du général Ségur, par Henriquel Dupont, est un ouvrage plein d'élégance et de finesse. Le visage est, tout à la fois, d'une grande ressemblance et d'un travail très-simple. C'est évidemment l'œuvre d'un artiste consommé. Pour ceux qui ont pu voir le général Ségur, ce portrait sera certainement un sujet d'admiration et d'étude. Seulement nous regrettons que les mains soient inégalement achevées. Les phalanges sont modelées d'une façon définitive, tandis que l'espace compris entre le poignet et les phalanges est à peine indiqué. Sans cette négligence, la planche de M. Dupont serait irréprochable.

La partie analytique de notre tâche est maintenant

achevée. Si nous avons omis quelques ouvrages estimables, c'est que ces ouvrages, malgré le mérite qui les recommande, ne représentent aucune idée nouvelle et ne seraient d'aucune utilité dans la discussion ; et comme nous professons le dédain le plus absolu pour la critique travestie en catalogue ou en prospectus, nous avons dû nous renfermer dans l'appréciation sommaire des toiles ou des marbres qui ont une signification déterminée. Or, quelles sont les idées représentées au salon de cette année ?

La tradition aveugle, obstinée, ignorante, non-seulement de l'avenir qu'elle ne prévoit pas, mais du passé même qu'elle ne sait pas interpréter, la tradition défend encore, pied à pied, le terrain où elle s'est réfugiée. Au Louvre comme aux Petits-Augustins, comme à l'Institut, elle soutient ce qu'elle prend pour la vérité pure, inviolable ; elle multiplie au nom d'une loi invisible, insaisissable, ses ouvrages énervés ; sous le prétexte ambitieux de continuer la Grèce et l'Italie, elle enlumine la toile et taille le marbre, et passe à côté de la statuaire et de la peinture. Elle est plutôt digne de compassion que de colère, et nous ne serons pas assez impoli pour la gourmander, car elle est moribonde et sera bientôt rayée de la discussion.

L'innovation aventureuse, imprévoyante, pleine de courage et de vantardise, envahit de jour en jour les rangs de l'école française. C'est elle qui peuple maintenant le plus grand nombre des ateliers, et qui bientôt peuplera les galeries. Elle se confie dans sa force et dans sa jeunesse, et croit pouvoir tenter l'expression de sa pensée par la forme et par la couleur, sans tenir compte des générations qui l'ont précédée. Elle commence l'art à ses risques et périls, comme si l'art n'avait pas déjà préexisté ; elle abolit la mémoire des monuments glorieux, dans la crainte de les

copier. Elle ne mesure pas la tâche qu'elle se propose, et veut achever, dans l'espace d'une seule vie, ce qui ne peut être accompli que par une suite de siècles. Tant qu'elle ne brisera pas le cercle où elle s'est enfermée, elle s'agitiera dans la douleur d'un perpétuel apprentissage.

La conciliation n'est qu'un nom honorable, sous lequel se cache la lâcheté de l'intelligence. Cette idée, qui se popularise sans s'exposer à aucun danger, qui ne sait ni résister comme la tradition, ni s'aventurer comme l'innovation, s'est malheureusement logée au cœur de l'école française, comme le ver au cœur d'une pêche. Elle réussit, par ses basses flatteries, à séduire et à enchaîner l'attention et les suffrages de la foule. Elle est complimentée dans les salons, encouragée par l'administration ; elle se partage les murs de nos églises et les panneaux des maisons royales. Mais elle est frappée d'impuissance par la nature même de son ambition. En essayant d'accorder le passé, pour lequel elle n'a qu'un tiède respect, avec le présent où elle n'est pas engagée, elle n'arrive qu'à éteindre les derniers restes de sa virilité.

A côté de ces trois idées, je n'ose dire au-dessus ni au-dessous, grandit le réalisme, doctrine sérieuse, mais transitoire, qui pourra bien servir à la régénération de l'art, mais qui, à coup sûr, n'est pas l'art lui-même. Le réalisme, qui pour bien des jeunes gens est le dernier terme, le but suprême de la peinture et de la statuaire, ruintera la tradition entêtée, corrigera l'innovation étourdie, tiendra tête à la conciliation, et retrempera, j'en ai l'assurance, le métal amolli de la pensée. Il brisera l'importune monotonie des compositions copiées d'âge en âge, et usées le jour où elles paraissent, comme les monnaies frappées sous un coin effacé ; il disciplinera les caprices excentri-

ques, ignorants et fanfarons, qui prennent trop souvent la bizarrerie pour la nouveauté ; il luttera toujours sans désavantage, parfois avec bonheur, contre ces ouvrages poltrons qui ne sont d'aucune religion, qui sourient à tous les autels et n'adorent aucun dieu ; mais, quoi qu'il fasse, il ne suffira jamais aux besoins de l'art : il ne reproduira pas les merveilles de Phidias et de Raphaël.

Les quatre idées dont nous venons de parler résumement, assez nettement, les diverses tentatives de l'école française depuis vingt ans. Cependant il y a, parmi les artistes contemporains, plusieurs esprits éminents qui s'élèvent au-dessus de ces idées. Il y a des peintres et des statuaires, en petit nombre il est vrai, qui comprennent la valeur de la tradition, mais qui savent l'interpréter ; qui ne répudient pas la nouveauté, mais qui s'interdisent les tâtonnements aventureux ; qui n'essayent pas de concilier la renaissance et le dix-neuvième siècle, le Parthénon et le culte catholique ; qui ne voient pas le dernier mot de l'art dans l'imitation d'un brin d'herbe ou d'un faisceau musculaire. Quels sont ces artistes ? Je n'ai pas besoin de les nommer. L'idée qu'ils représentent est peut-être ignorée d'eux-mêmes. Ils multiplient laborieusement des œuvres admirées, sans soupçonner le principe qui les gouverne et les conduit. Ils sont grands et glorieux, sans pénétrer le secret de leur grandeur et de leur gloire. Ils vivent et produisent à la manière des artistes du premier ordre, et s'abstiennent sagement de poursuivre les idées en tant qu'idées ; ils créent et n'analysent pas ; ils sont statuaires et peintres, ils ne sont pas philosophes. Mais l'idée qu'ils représentent peut se résumer dans une formule claire et compréhensible : *Inventer dans le cercle de la nature et de la tradition*. Inventer, c'est-à-dire atteindre le but suprême de l'art ; respecter la tradi-

tion, c'est-à-dire profiter du travail des générations; renouveler, par le spectacle assidu de la nature, les facultés inventives, et en même temps agrandir, par l'étude quotidienne de la réalité, l'enseignement des siècles révolus; multiplier perpétuellement la tradition par la nature, et réciproquement : tel est le secret des grands artistes à qui l'école française devra sa régénération.

SALON DE 1837.

I

Le Jury. — MM. E. Delacroix et P. Delaroche.

Cette année encore, le jury du Louvre s'est recommandé à l'attention publique par une conduite plus que singulière. Si les décisions prises par messieurs de la quatrième classe n'étaient que sévères, nous ne songerions pas à les incriminer; quoique nous pensions, avec beaucoup d'hommes sensés, que les mauvais tableaux et les mauvaises statues ont, aussi bien que les mauvais livres, le droit de se montrer et d'affronter les sifflets, cependant un égoïsme bien naturel, et que le droit n'abolit pas, nous porterait peut-être à la reconnaissance. Tout pénétré que nous sommes de la vérité que nous affirmons, nous serions disposé à remercier messieurs de la quatrième classe de la prudence avec laquelle ils auraient administré nos plaisirs. Mais plusieurs des ouvrages refusés sont, malheureusement, très-supérieurs aux ouvrages que le public est admis à regar-

der. Il y a plus que de la sévérité, plus que de l'ignorance, plus que de l'injustice volontaire ou involontaire : il y a de la honte et du ridicule. Croira-t-on, et cependant il faut le croire, croira-t-on que les architectes et les musiciens siègent parmi les jurés du Louvre ? Tel homme applaudi autrefois, qui ne réussit plus même à réveiller les sifflets de l'Opéra-Comique, décide souverainement sur le mérite des marbres et des toiles qui lui sont soumis. Parce qu'il a, sous le Directoire ou le Consulat, rechauffé de ses fredons les paroles niaises d'un livret, il se pose comme un juge sans appel et tranche du connaisseur en peinture ; il ne distinguerait pas un Albane d'un Poussin, et il ferme les portes du Louvre aux artistes contemporains. Celui-là est entré à l'Institut pour avoir copié trente fois un chapiteau corinthien, pour avoir composé, de ses souvenirs, une macédoine ingénieuse qui s'appelle invention parmi ses confrères ; il confondrait, sans se faire prier, le Bernin et Michel-Ange, et pourtant il n'hésite pas à déclarer détestables, à rejeter comme indignes, les ouvrages exécutés d'après des notions qu'il n'a jamais possédées. C'est-à-dire que le jury du Louvre échappe à la haine par la bouffonnerie. De toutes les missions confiées à la quatrième classe, il n'en est pas une qui la déconsidère aussi sûrement que le jury du Louvre. Les ennemis les plus acharnés de la quatrième classe ne pourraient lui souhaiter une besogne plus ridicule, une tâche plus niaise. Pour nous, qui ne sommes animé d'aucun sentiment de haine envers les musiciens qui ne chantent plus et les architectes qui n'ont jamais rien bâti, nous ne pouvons nous défendre d'une pitié douloureuse, en présence de la conduite singulière tenue par le jury du Louvre. Car il n'est plus permis de l'ignorer, et les affirmations réitérées de la plupart des

peintres et des sculpteurs qui appartiennent à la quatrième classe ne peuvent laisser aucun doute à cet égard, le sort des artistes contemporains est remis entre les mains des musiciens et des architectes. Les hommes qui par leurs études bonnes ou mauvaises, par leurs ouvrages connus ou inconnus, sembleraient appelés à juger les peintres et les statuaires, s'abstiennent, ou du moins se vantent de s'abstenir, et laissent le champ libre aux tireurs de lignes et aux faiseurs de partitions. Pourquoi les architectes et les musiciens, qui votent sur la peinture et la statuaire, ne seraient-ils pas chargés, de temps en temps, des travaux du conseil d'Etat? Cette nouvelle absurdité ne serait pas plus forte que la première, et n'aurait peut-être pas des conséquences aussi graves, car les bévues de ces messieurs, dans les questions politiques, ne seraient pas irréparables. Nous voulons croire, et nous croyons, que plusieurs peintres et plusieurs statuaires de la quatrième classe se retirent, par pudeur, du jury du Louvre. Mais cette retraite, si elle est réelle, n'est qu'une faiblesse, un enfantillage qui ne peut s'excuser, quels que soient d'ailleurs les motifs honorables qui l'ont décidée. Ce n'est pas en s'abstenant qu'il faut protester contre l'ignorance ou l'injustice du jury, c'est en soutenant son opinion par des paroles et par des actes; c'est en aidant de tout son pouvoir à la célébrité des talents ignorés, c'est en protégeant, de sa voix et de sa volonté, les noms qui se recommandent par une série d'œuvres glorieuses contre la jalousie et la rancune. Je conçois très-bien que les peintres et les sculpteurs de la quatrième classe trouvent plus commode de ne pas siéger parmi les membres du jury, et disent en apprenant les injustices commises : Je m'en lave les mains! Mais nous le disons hautement, et pas un homme de réflexion ne nous démen-

tira, le devoir n'est pas seulement de s'abstenir du mal, mais bien de le prévenir, de le corriger, de le réparer, de le diminuer selon ses facultés. Or, en généralisant dans tous les rangs de la société, dans tous les ordres de fonctions, la conduite que nous blâmons, on travaillerait sûrement au triomphe de l'ignorance et de l'envie. Et lors même que les sculpteurs et les peintres de la quatrième classe s'abstiendraient réellement de voter au Louvre, croirons-nous que les musiciens et les architectes n'écourent, pour voter, que leur parfaite incompetence, et ne consultent jamais les inimitiés des sculpteurs et des peintres qu'ils représentent? Nous désirons qu'il n'en soit rien; mais ce qui s'est passé cette année rend le doute difficile. Le jury du Louvre a refusé un grand tableau de M. Gigoux, *Antoine et Cléopâtre* essayant des poisons sur un esclave; or, les travaux précédents de M. Gigoux, de quelque façon qu'on les juge, sont des travaux sérieux; et la plupart des toiles accrochées au Louvre, en attendant le jour où elles seront clouées à Versailles, défendent de refuser un tableau de M. Gigoux. Il est permis, au public et aux musiciens de la quatrième classe, de juger diversement la composition de M. Gigoux; mais cette composition, fût-elle remplie de défauts, vaudra bien quelques douzaines des merveilles promises à Versailles, et vaudra mieux certainement que les partitions qui réveillent en sursaut l'auditoire de l'Opéra-Comique; elle soutiendra bien la comparaison avec la troisième copie d'une colonne romaine, honorée de la signature d'un architecte de la quatrième classe. Le goût de la grande peinture ne court pas les rues, et quand ce goût se rencontre, c'est un devoir de le encourager. L'exclusion de M. Gigoux est donc un scandale.

Le jury du Louvre a refusé une *Niobé* de M. Riesener, connu par plusieurs ouvrages d'un coloris éclatant et fin; il est impossible que la *Niobé* de M. Riesener ne soit pas très-supérieure à la moitié des ouvrages qui couvrent les murs du Louvre. L'exclusion de M. Riesener est un scandale.

Le jury a refusé les groupes de M. Barye. Il n'a pas craint de déclarer que ces groupes n'étaient pas assez faits, que ce n'était pas de la sculpture, mais de l'orfèvrerie. Les musiciens de la quatrième classe ont vu de l'orfèvrerie dans les bronzes coulés à cire perdue par Honoré. Merveilleuse pénétration! adorable et sainte ignorance! Mais les musiciens savent-ils distinguer, seulement, la fonte au sable de la fonte à la cire? Est-ce en écrivant des noires et des blanches, en comptant les mesures d'une phrase, qu'ils ont appris à connaître les formes légitimes d'un lion ou d'un tigre? N'est-il pas naturel de penser que les musiciens de la quatrième classe s'entendent avec les sculpteurs habillés de la même broderie, et ferment les portes du Louvre aux sculpteurs qui ne sont pas brevetés, comme les sculpteurs de la quatrième classe fermeraient, s'ils le pouvaient, les portes de l'Opéra aux musiciens qui ne sont pas lauréats? Ne faut-il pas voir, dans l'exclusion de M. Barye, le souvenir du pont de la Concorde et du couronnement de l'arc de l'Étoile? M. Thiers, qui ne lésinait pas sur les promesses, a offert à M. Barye la décoration des quatre coins du pont de la Concorde; or ces quatre coins avaient été partagés, sous la Restauration, entre les sculpteurs de la quatrième classe; les musiciens, en excluant M. Barye, ont vengé leurs confrères. Plusieurs sculpteurs de l'Institut ont présenté des projets pour le couronnement de l'arc de l'Étoile, la destinée malheureuse de ces projets est un nou-

vel argument contre M. Barye. Tout cela est d'une probabilité affligeante, tout cela est digne de colère et de pitié ; et ce qui ajoute encore au scandale de cette exclusion, c'est que personne en France, excepté M. Barye, ne sait modeler un cheval ou un lion, c'est que les sculpteurs de la quatrième classe ne sauraient pas trouver, sous leur ébauchoir, un chien pareil aux chiens de faïence qui surmontent les portes d'un potager ; c'est que, le même jour où ils refusaient les groupes de M. Barye, ils recevaient les groupes de M. Fratin ; c'est qu'ils n'ont aucun point de comparaison pour justifier leur avis, à moins pourtant qu'ils ne prennent les lions de M. Plantard comme un type inviolable. Les groupes de M. Barye représentent des chasses, et auraient offert au public plus d'intérêt que le beau lion de M. Barye, placé aux Tuileries. L'exclusion de ces groupes est donc un malheur aussi bien qu'une injustice. Le ministre de l'intérieur pourrait seul réparer cette faute, en confiant à M. Barye les travaux dont la seule promesse a motivé la décision du jury.

Entrons maintenant, et oublions les sculpteurs et les peintres de la quatrième classe, pour étudier le Salon.

La *Bataille de Taillebourg*, de M. Delacroix, est une œuvre d'un grand mérite, et marque dans la carrière de l'artiste un nouveau progrès. C'est une machine immense, habilement et vigoureusement menée ; la composition est pleine de verve et d'ardeur ; les combattans s'attaquent et se défendent, au lieu de se regarder. Il y a des coups portés et du sang répandu, des cavaliers démontés et des cadavres foulés aux pieds des chevaux. C'est une belle et vraie bataille, et que personne aujourd'hui ne pouvait faire, excepté M. Delacroix. Nulle part l'auteur n'a employé plus heureusement les qualités éminentes qui le distinguent ;

nulle part il n'a déployé plus d'animation et d'énergie. Chaque groupe pris en lui-même éveille et enchaîne l'attention, et, de tous les groupes réunis, l'auteur a su faire une mêlée sanglante: Le saint Louis qui se lève sur ses étriers pour lancer sa masse d'armes est admirable d'élan : il oublie le roi pour le soldat ; l'Anglais blessé à mort, qui se traîne sous le cheval de saint Louis pour lui ouvrir la poitrine, exprime avec une sauvage vérité la douleur et la rage. Chacun des acteurs de cette bataille s'acharne au carnage, comme s'il avait à venger une insulte personnelle. C'est une page terrible. La couleur de ce tableau est éclatante sans crudité, et pas un ton ne fait tache. Les têtes sont à la hauteur des attitudes, et sont rendues avec un soin scrupuleux. Il est évident que l'auteur s'est réjoui dans son œuvre, et qu'il s'est senti excité à mesure qu'il avançait. Grâce à la fécondité singulière de son imagination et de son pinceau, il a déguisé les proportions ingrates de sa toile. Il a si bien rempli le cadre, il l'a peuplé si généreusement de figures énergiques et ardentes, que l'œil n'aperçoit pas un trou, pas une place déserte. La ligne du pont présentait de nombreuses difficultés, que l'artiste a surmontées sans fatigue et sans contrainte. Certes, les mérites que nous signalons sont assez rares pour mériter d'unanimes éloges. La *Bataille de Taillebourg* sera, nous le craignons, la seule bataille du musée de Versailles, la seule qui ne rappelle pas les évolutions de Franconi. A côté des parties de chasse que M. Horace Vernet appelle *Wagram* et *Friedland*, le tableau de M. Delacroix pourra paraître singulier. Peut-être se trouvera-t-il, parmi les beaux esprits de la cour, un connaisseur qui raillera les grands coups d'épée de cette page sanglante. Pour nous qui aimons fort que chacun fasse sa besogne, et que les guer-

riers ne ressemblent pas aux figurants du Cirque-Olympique, nous regrettons que M. Delacroix n'ait pas eu à peindre une douzaine de toiles comme la *Bataille de Taillebourg*. Quant aux incorrections qui se rencontrent dans le dessin de quelques morceaux, nous sommes loin de les ignorer, mais nous les acceptons comme les conséquences, sinon inévitables, du moins excusables, de l'ardeur qui embrase la composition entière. Il vaudrait mieux, sans doute, que la pureté s'alliât à l'énergie ; mais nous préférons, de grand cœur, l'énergie indisciplinée aux lignes sobres et irréprochables qui n'exprimeraient que des mannequins. La contemplation de cette toile offre d'ailleurs plusieurs sortes de plaisir : les yeux sont charmés par l'éclat et l'harmonie des couleurs, en même temps que l'âme est émue par la vérité des attitudes, par la diversité des épisodes. A droite et à gauche de saint Louis, le regard ne se lasse pas d'admirer les guerriers qui luttent corps à corps et qui se menacent à leur dernier soupir. Depuis quinze ans, M. Delacroix n'a pas cessé un seul instant d'agrandir sa manière, et la *Bataille de Taillebourg* répond victorieusement à ceux qui l'accusent de caprice et d'obstination. Certes, les *Femmes d'Alger*, la *Madeleine* et le *Saint Sébastien* ne sont pas l'œuvre d'un artiste entêté ; chacune de ces compositions révèle un style nouveau. Les peintures exécutées, par M. Delacroix, dans le salon du Roi, à la Chambre des Députés, ont prouvé récemment que l'auteur peut au besoin se montrer sobre et sévère, et composer selon la tradition des maîtres les plus élevés, sans renoncer au droit d'inventer. La Guerre, l'Industrie, le Commerce, l'Agriculture, personnifiés et entourés d'attributs qui les expliquent, ont fourni à M. Delacroix l'occasion de chercher et de trouver des ressources que le public ne soup-

connait pas chez lui. Le Commerce et l'Agriculture se recommandent surtout par la simplicité savante des lignes, par l'alliance harmonieuse des tons. Les palais et les églises de Rome et de Florence, décorés au seizième siècle, n'offrent pas au regard un plaisir plus calme et plus pénétrant que ces deux compositions. Il sembla que les personnages créés par la volonté du peintre soient nés d'un seul jet, avec les contours et les couleurs que nous voyons, et qu'ils n'aient pas pu naître sous une forme différente, tant les lignes de chaque figure sont naturelles et puissantes. En présence de ce beau travail, il y a lieu de s'étonner que M. Delacroix n'ait pas obtenu un plafond au Louvre, ou une chapelle de la Madeleine. Si les intelligences éminentes poursuivent courageusement l'accomplissement de leur volonté, il n'est pas moins vrai que les grandes occasions développent souvent des facultés nouvelles chez les artistes les plus prévoyants. Les murs d'une église ou d'un palais ont pour le peintre des conseils impérieux : la nécessité d'animer toutes les pierres d'une chapelle, tous les panneaux d'un salon, éveille des idées inattendues, et donne au style une grandeur, une solidité, que la toile n'enseigne pas. Qui sait si M. Delacroix n'aurait pas ignoré longtemps son aptitude singulière pour les travaux de décoration, sans l'occasion qui lui fut offerte par M. Thiers ? Puisque Notre-Dame de Lorette est achevée, Dieu sait comment, puisque les murs de la Madeleine sont partagés, espérons que M. Delacroix obtiendra la décoration de Saint-Vincent de Paul. Il a donné des gages, il a montré ce qu'il peut faire ; il serait sage de lui confier l'église entière qui s'achève, et, dût-il dépenser dix années de sa vie, nous sommes sûr que la longueur de l'attente serait amplement compensée par la grandeur et la beauté de l'œuvre :

tous les murs s'animeraient et parleraient le même langage.

M. Paul Delaroche se présente au Salon de cette année avec trois compositions importantes. S'il est vrai, comme on le dit, que M. H. Vernet, dont la fécondité est depuis longtemps devenue proverbiale, se soit abstenu de paraître pour laisser à son gendre les honneurs de l'exposition, ç'a été de sa part une générosité bien inutile ; car la foule ne se presse ni devant le *Strafford*, ni devant le *Charles I^{er}*. et si quelques personnes s'arrêtent devant la *Sainte Cécile*, c'est tout au plus pour blâmer l'archaïsme maladroit empreint sur cette toile. L'indifférence avec laquelle les visiteurs du Louvre passent devant les trois ouvrages de M. Delaroche démontre, clairement, ce que nous avons souvent répété : la foule fait les succès passagers ; c'est à l'approbation réfléchie qu'il appartient de fonder les succès durables. Car la foule n'a que des engouements et ne connaît pas les affections solides. Quand nous avons dit, pour la première fois, que M. Delaroche n'était pas et ne serait jamais un artiste de premier ordre, nous avons été accusé de singularité ; nos paroles ont été traitées de paradoxe. Mais nous avons attendu patiemment ; le mouvement était donné et devait se continuer : la vérité, méconnue d'abord, s'est fait jour peu à peu. Aujourd'hui, les hommes désintéressés qui n'ont pas à soutenir une opinion énoncée depuis longtemps, reconnaissent unanimement que M. Delaroche n'est qu'un habile tapissier, un ébéniste ingénieux, mais qu'en suivant la route où il s'est engagé, et désormais il n'en suivra pas d'autre, il ne rencontrera jamais la grande et belle peinture. La foule a raison d'abandonner M. Delaroche ; mais, en refusant aujourd'hui ses applaudissements à son favori d'hier, elle prouve que ses décisions

sont loin d'être spontanées. Car, si nous exceptons la *Sainte Cécile*, les nouveaux ouvrages de M. Delaroche sont plus parfaits, plus irréprochables que le *Cromwell* ou la *Jane Grey*. Dès qu'on est convenu d'appeler perfection la propreté des chairs et des vêtements, de la paille, des pierres et des meubles, il est nécessaire de proclamer M. Delaroche le premier de tous les peintres passés et présents. Or, dans les deux toiles nouvelles dont nous parlons, chaque figure, chaque pierre, chaque soulier, chaque morceau pris en lui-même est au-dessus de tout éloge, non pas comme peinture, mais comme lutte patiente avec la réalité, comme effort d'imitation. M. Delaroche pense, et bien des hommes qui se donnent pour sensés pensent avec lui, que l'imitation est le but suprême, le seul but de l'art. A notre avis, cet axiome est tout simplement une absurdité. Mais le public avait paru se ranger à l'opinion de M. Delaroche, et l'auteur de *Jane Grey* pouvait, sans inconséquence, mesurer sa popularité future par l'énergie et la constance de ses efforts. Il s'est trompé, mais son erreur ne doit pas être imputée à la présomption. Pour nous, qui n'avons jamais prodigué l'indulgence à M. Delaroche, nous déclarons sincèrement que le *Strafford* et surtout le *Charles I^{er}*, estimés dans le système de la réalité, sont très-supérieurs au *Cromwell* et à la *Jane Grey*.

Il nous semble impossible de pousser plus loin l'imitation, de lutter plus courageusement avec les modèles animés et inanimés; à moins de compter les pores et les poils de la peau, les fils du casimir ou les veines du chêne, ce qui condamnerait les spectateurs à s'armer d'une loupe pour étudier les œuvres du maître, nous ne croyons pas que la peinture, époussetée, brossée, lustrée, atteigne jamais un résultat plus satisfaisant. Selon nous, cette lutte

avec la nature est une lutte insensée; mais pour ceux qui partagent l'opinion de M. Delaroche, il ne devrait rien y avoir de comparable au *Strafford* et au *Charles I^{er}*, et pourtant la foule abandonne M. Delaroche. Comment donc expliquer cette inconstance, ou plutôt cette ingratitude? Serait-il vrai que la foule pense rarement, par elle-même, et qu'elle ne comprend pas mieux son avis d'aujourd'hui qu'elle ne comprenait son avis d'hier? que, dans les questions qui se rattachent aux formes de l'invention tout aussi bien que dans les questions scientifiques, elle a besoin d'être guidée, et obéit, à son insu, lorsqu'elle croit commander? Ces problèmes nous semblent résolus par M. Delaroche.

Le *Strafford* qui, avant de marcher au supplice, s'agenouille pour recevoir la bénédiction de Laud, n'intéresse pas le public au même degré que *Jane Grey*; nous le concevons sans peine, les bras et les épaules de l'héroïne agissaient sur la partie sentimentale des spectateurs; mais en honneur, si le public aimait la peinture, il triompherait de son goût pour les épaules nues, et reconnaîtrait dans le *Strafford* un véritable progrès. La manière dont M. Delaroche nous a montré Laud est gauche et ridicule. Le peintre dispose de l'espace aussi librement que le poète, et nous ne comprenons pas pourquoi M. Delaroche n'a voulu livrer à nos regards que les mains et les yeux de Laud. Si son intention était d'exprimer d'une façon touchante la captivité de l'évêque, il nous semble qu'il pouvait réaliser son intention sous une forme plus sérieuse. Les figures placées à droite et à gauche de *Strafford* ont, toutes, un mérite égal et sont traitées avec le même soin. Les chairs et les étoffes sont neuves, et se recommandent par une propreté exemplaire. Tout cela est parfait, irréprochable; mais la toile est vide.

Les figures du *Charles I^{er}*, exécutées, comme celles du *Strafford*, dans le système de l'imitation, laissent encore moins à désirer que les précédentes, si on les compare à la réalité. Les personnages ne manquent pas ; parcourez le tableau de droite à gauche, vous trouverez l'espace occupé ; et pourtant cette toile, malgré le nombre des acteurs, est encore plus vide que le *Strafford*. Pourquoi ? C'est que les vêtements, les armes, les colonnes et les meubles sont amenés au même point d'exécution que les chairs ; c'est que les choses ont la même importance que les hommes, c'est que l'œil ne sait où s'arrêter, et se promène sur cette toile avec une perpétuelle indécision. La toile est couverte, mais elle n'est pas remplie. Les pierres sont peintes avec tant de précision, l'air même, qui ne devrait servir qu'à la respiration des personnages, est limité par des lignes si fortement accusées, que le spectateur se demande pourquoi le peintre n'a pas utilisé l'espace entier qui est compris dans le cadre. Envisagé sous le rapport de la composition, le *Charles I^{er}* manque d'intérêt et de grandeur. Les personnages sont en scène, mais chacun pour son compte ; il y a des acteurs et pas d'action. Tout le groupe placé à gauche dans le fond est inintelligible. Et puis, est-il bien prouvé que les gardiens de Charles I^{er} se soient dégradés jusqu'à lui souffler au visage de la fumée de tabac ? Et quand cela serait prouvé, est-ce à de pareilles anecdotes que le peintre doit s'arrêter ?

La *Sainte Cécile*, que M. Delaroche a voulu traiter dans le style des écoles antérieures au Pérugin, ne servira qu'à mettre en évidence la gaucherie et l'impéritie de l'auteur. Pour lutter avec les premières écoles d'Italie, en s'interdisant l'empâtement, il faut avoir un dessin savant, simple et sûr. Or, M. Delaroche est bien loin, je ne dis pas de con-

naître, mais d'entrevoir quelles sont les vraies lois du dessin. La sainte louche, son cou est mal emmanché, sa hanche gauche est absente, ses doigts n'ont pas de phalanges. Je ne dis rien de la composition.

II

MM. A. Scheffer, Winterhalter, Lehmann, Flandrin, Bendemann, Lessing, Bégas, Retzch.

Nous regrettons sincèrement que M. Ary Scheffer ne consente pas à se prononcer pour une manière déterminée ; à voir les renouvellements alternatifs auxquels il se condamne, il semble qu'il doute perpétuellement de lui-même. Assurément, la défiance peut devenir féconde, et dans le temps où nous vivons, quand les hommes qui débutent, et qui savent à peine les premiers éléments de la peinture, marchent tête haute, sans demander conseil à personne, chez un artiste encouragé déjà par de fréquents applaudissements, le doute a le mérite de l'originalité. Cependant il serait temps que M. Scheffer prit un parti définitif ; c'est à peine si la mémoire la plus fidèle peut compter les oscillations décrites par l'auteur du *Christ*, de la Flandre à l'Allemagne. Pour notre part, nous croyons cette tâche inutile : nous aurions désiré que M. Scheffer n'imitât personne ; mais, puisqu'il se déclare incapable d'inventer une manière individuelle et neuve, du moins il aurait fait preuve de sagesse en choisissant, une fois pour toutes, le maître qu'il voulait suivre. Le public et l'artiste y auraient

gagné. En s'habituant à l'indécision, M. Scheffer a perdu, nous en sommes sûr, la moitié des succès qu'il aurait obtenus, s'il se fût imposé une méthode uniforme et continue. Il a tenté de recommencer Rembrandt, puis Rubens, puis Albert Durer, puis Cornélius ; plus tard, il est revenu sur ses pas ; où s'arrêtera-t-il ? Combien de fois décrira-t-il le cercle déjà parcouru ? Cette question est pour lui d'une haute gravité. Pour peu, en effet, qu'il persévère dans cette mobilité laborieuse, les admirateurs les plus sincères de son talent ne sauront bientôt plus à quoi s'en tenir sur les prédilections de leur peintre favori. Ils se lasseront de ses promenades indéfinies, et sans renier leurs applaudissements d'autrefois, ils tomberont dans l'indifférence. Nous ne croyons pas, nous n'avons jamais cru, qu'il appartint à un homme, quelle que fût la richesse de ses facultés, de dédaigner les leçons des maîtres ; et pour nous l'originalité absolue, la nouveauté sans antécédents, n'est qu'un rêve insensé. Mais la sagesse ne prescrit pas d'aller en pèlerinage vers tous les saints du calendrier. Que M. Scheffer accepte pour parrain Albert Durer ou Rembrandt ; qu'il passe les Alpes et place ses ouvrages sous l'invocation des maîtres de Florence, de Rome et de Venise, peu nous importe : nous ne le chicanerons pas sur la famille qu'il aura choisie ; mais qu'il renonce au doute, s'il veut enchaîner l'attention.

A quel maître faut-il rapporter son Christ ? Est-ce à l'Allemagne ? est-ce à la Flandre ? Il nous semble impossible de donner une solution positive. Rembrandt, assurément, n'a rien à réclamer dans cette toile ; les silhouettes des têtes n'appartiennent pas à Albert Durer ; mais la disposition des figures est allemande. Les vieux maîtres d'Italie n'ont jamais imaginé un pareil entassement. La

couleur n'a pas de patrie connue. Pourtant il y aurait de l'injustice à nier le mérite de cette composition. Plusieurs têtes sont étudiées avec finesse, entre autres celle de la vieille femme placée à gauche du spectateur, celle de la mère agenouillée. Le prisonnier placé à droite n'est pas modelé avec une fermeté uniforme; les bras valent mieux que les jambes. Le Christ est d'une proportion ingrate, et la tête n'a pas d'expression définie; les mains de cette figure sont courtes et carrées. Mais le plus grand défaut de cette composition, c'est l'obscurité. Nous avouons, en toute humilité, ne pas comprendre la moitié des idées que le peintre a voulu exprimer. Il est possible que les passions soient représentées par les têtes placées à gauche, que les souffrances politiques soient personnifiées dans les têtes placées à droite; mais nous mentirions, si nous nous vantions d'avoir baptisé cette double haie de malheureux que le Christ vient consoler. Nous avons entendu parler de l'Ambition, de la Cupidité, de l'Amour, des Remords, de la Grèce, de la Pologne. Nous admirons la clairvoyance des Œdipes qui ont su lire tant de choses, dans l'étroit espace de ce tableau. Mais nous déclarons franchement que tous ces mystères sont demeurés pour nous lettre close; et lors même que la réflexion nous eût éclairé, l'impression première n'eût pas été détruite. Un tableau qu'il faut mettre en équation n'est pas, et ne sera jamais pour nous, un tableau suffisamment clair. Il est évident que M. Scheffer a voulu l'impossible, et qu'il a demandé à la peinture une variété, une précision, que la peinture ne connaît pas. Plus modeste, il eût été compris.

La *Bataille de Tolbiac* est, pour les admirateurs les plus fidèles de M. Scheffer, une composition absolument nulle. Clovis n'invoque pas le dieu des chrétiens; n'étaient les

costumes qui nous ont mis sur la voie, nous aurions cru assister aux premiers moments de folie de Charles VI. Je ne reprocherai pas à l'auteur d'avoir donné au roi mérovingien un cheval anglais; car cette faute n'est qu'une faute historique. Mais je pense, avec tous les spectateurs désintéressés, que cette toile est vide, que l'action est absente, que l'intérêt n'est pas possible. Il y a çà et là quelques morceaux qui révèlent une main habile. Mais les diverses figures n'ont entre elles aucune relation nécessaire ou intelligible. Rien n'exprime le mouvement et le trouble d'une bataille. Nous regrettons que M. Scheffer se soit trompé à ce point; mais son erreur ne nous étonne pas, car ce n'est pas en copiant tour à tour les maîtres de la Flandre et de l'Allemagne, que l'esprit s'habitue à la création et à la conduite des grandes machines.

L'an dernier, nous n'avons rien dit du *Far niente* de M. Winterhalter, et cette année nous aurions gardé le silence sur le *Décameron* du même auteur; mais l'engouement puéril de la foule, pour cette toile agréablement insignifiante, nous force d'en parler. Qu'est-ce donc vraiment que cette composition? Faut-il admirer la finesse du dessin, le choix et la pureté des tons? Les têtes sont-elles inventées? les étoffes se distinguent-elles par l'ampleur et la variété? le paysage est-il conçu avec simplicité, avec grandeur? les masses d'arbres sont-elles distribuées savamment? La meilleure volonté du monde ne peut réussir à résoudre affirmativement toutes ces questions. Les têtes nous sont connues depuis longtemps, et se distribuent, chaque hiver, aux femmes oisives; la gravure anglaise nous les a montrées quelques douzaines de fois. Les épaules, les bras et les mains sont maladroitement emmanchés. S'il nous était permis de déshabiller toutes ces jeunes conteuses,

nous les verrions boiter. Les étoffes se composent de tons hostiles et criards. Le bleu et le jaune tirent les yeux. Quant au paysage, il est remarquablement laiteux. Ce n'est pas du Watteau, c'est du Florian. Il est possible que M. Winterhalter se soit proposé d'imiter les *Moissonneurs* de Robert, nous n'avons pas le droit d'affirmer le contraire ; mais il faut plus que de la complaisance pour se rappeler les *Moissonneurs*, en présence du *Décameron*. Il est tout au plus permis, aux hommes qui admirent la peinture par des raisons littéraires, de se plaire devant la toile de M. Winterhalter ; mais, quant à ceux qui aiment la peinture pour elle-même, nous avons l'assurance qu'ils ne verront dans le *Décameron* qu'une œuvre sans importance.

Que les imaginations romanesques, les rêveurs de vingt ans, contemplent à loisir toutes ces jeunes femmes réunies, cela est naturel, et nous ne songeons pas à nous inscrire contre l'émotion ; mais nous sommes convaincu et nous déclarons simplement que le tableau de M. Winterhalter, estimé selon ses qualités pittoresques, étudié indépendamment de la rêverie, n'est qu'une œuvre ingénieusement médiocre. Et ce qui ajoute encore à notre indifférence, c'est que l'auteur n'en est plus aux tâtonnements ; c'est qu'il est sûr de lui-même, et qu'il n'abandonnera pas la voie où il est entré. Il continuera de marier le jaune et le bleu, de jeter sur la verdure une teinte laiteuse, jusqu'au jour où le public désabusé passera sans regarder les œuvres de M. Winterhalter.

M. Lehmann est-il en progrès ? a-t-il profité des avis que ses amis lui ont ménagés depuis deux ans ? Loin de là, il a persévéré, avec une obstination inflexible, dans la gaucherie et la raideur que les yeux complaisants voulaient bien prendre pour de la grâce et de la naïveté.

Le Mariage de Tobie ne vaut pas mieux que *la Fille de Jephté*. Nous aimons la simplicité autant que personne, et nous jetterions les hauts cris si M. Lehmann s'avisait de traiter les sujets bibliques, sans tenir compte des mœurs de ses personnages ; mais il nous semble qu'il pouvait se dispenser de nous présenter, sous le nom de Sarah, le torse d'un sphynx égyptien. Pour être biblique, il n'est pas nécessaire de sculpter dans le granit la gorge d'une jeune fille. L'attitude de Tobie est d'une niaiserie qui dépasse la mesure. Un Colin de l'Opéra-Comique, marié par le bailli du village, ne recevrait pas autrement la main de sa maîtresse. Nous admettrons volontiers que le ciel de Judée soit plus éclatant, et donne à la silhouette des figures une crudité que nos climats ne connaissent pas ; mais, quel que soit le fond sur lequel se dessine une figure, il n'est pas nécessaire que les chairs et les vêtements aient la solidité de la porcelaine ; rien n'oblige le peintre à supprimer les articulations, à modeler ses personnages comme s'ils ne devaient jamais se mouvoir, comme s'ils étaient condamnés à garder éternellement l'attitude qu'il leur a donnée. La raideur systématique de M. Lehmann, loin de rappeler les mœurs de la Bible, contredit formellement le caractère des personnages. Que des danseurs se résignent aux attitudes forcées que M. Lehmann a imaginées, nous le comprenons sans peine ; mais Tobie, Sarah et Raguel devaient agir plus naturellement, plus simplement, et se parler sans poser.

Le Pêcheur, d'après la ballade de Goëthe, n'est ni conçu, ni exécuté dans le même système que *le Tobie*. Pourquoi ? Il serait difficile de le deviner. M. Lehmann est-il encore indécis, et veut-il éprouver le goût public ? Ou bien, par une coquetterie plus que singulière, veut-il se donner deux styles différents ? Ce serait un étrange caprice. Quels

que soient les motifs qui ont inspiré à M. Lehmann cette étrange métamorphose, nous devons dire que le style ne vaut pas mieux que celui du *Tobie*. Dans le *Pêcheur*, en effet, il y quelques tentatives de modelé ; le torse et les bras de la jeune fille ont l'intention de vivre. Le pêcheur même est placé dans une attitude assez naturelle. Mais les pieds sont d'une lourdeur inexplicable ; mais le ton des chairs ne se comprend pas ; il n'y pas de sang sous la peau. La couleur de l'eau et des plantes ressemble à une gageure contre la vérité. Il est évident, pour nous, que M. Lehmann s'est laissé enivrer par les éloges qui l'ont accueilli à ses débuts. Il a pris les encouragements pour une approbation sans réserve, et il s'est confirmé dans sa manière, comme s'il n'avait rien de mieux à faire. Jusque-là il n'y avait que de l'aveuglement, et nous pouvions espérer que le temps dessillerait les yeux de l'auteur. Mais le tableau exécuté d'après la ballade de Goëthe nous donne de sérieuses inquiétudes. Car il est vraisemblable que M. Lehmann, en peignant son *Pêcheur*, croit avoir fait ses preuves comme coloriste, et voilà précisément où est le danger. Tant qu'il se bornait à exagérer, à parodier les principes de son maître, il y avait pour lui des chances nombreuses de salut ; s'il croit lutter avec les coloristes en opposant le cobalt au blanc de plomb, non-seulement il se trompe, mais il s'expose à perdre le fruit de ses études ; il se glorifiera de ces deux styles également blâmables, et peut-être ira-t-il jusqu'à se persuader qu'il peut, alternativement, rivaliser avec l'école vénitienne et l'école romaine. Les hommes applaudis ont pour eux-mêmes tant d'indulgence et de respect ! l'admiration de M. Lehmann pour ses œuvres deviendra bientôt irréparable. Plaise à Dieu que ses amis préfèrent la franchise à la flatterie !

Le *Saint Clair* de M. Flandrin se distingue par plusieurs qualités du premier ordre. Le visage de l'évêque de Nantes a de la grandeur. Les aveugles qui attendent leur guérison miraculeuse expriment bien la ferveur de la foi. Les lignes et les contours de chaque tête sont tracés avec une précision toute romaine. Les vêtements sont d'une simplicité sévère. Assurément ces mérites suffisent à recommander M. Flandrin. Mais pourquoi enfermer une composition si importante dans un panneau d'armoire ? Pourquoi contraindre à l'immobilité les malades à qui saint Clair va rendre la vue ? pourquoi les priver d'air et les entasser ? Est-ce pour exprimer le nombre des malheureux que saint Clair a sauvés ? N'eût-il pas été plus sage de nous présenter une foule véritable et d'élargir la toile ? Un défaut qui sera moins généralement remarqué, mais que nous ne pouvons cependant passer sous silence, c'est l'uniformité des physionomies dessinées par M. Flandrin. Je ne parle pas de l'origine des têtes, qui ont le malheur d'être copiées, non sur la nature, mais sur les toiles et les fresques romaines. M. Flandrin est encore très-jeune, et à son âge le respect de la tradition n'est pas dangereux. Mais puisque l'auteur de *Saint Clair* se résolvait à emprunter ses têtes, il eût bien fait d'emprunter des têtes plus variées. La couleur de ce tableau n'a rien d'éclatant, mais ne manque pas d'harmonie. Étant donné le style de l'ouvrage, l'œil ne souhaite pas une gamme plus élevée. Le *Saint Clair* est donc un ouvrage digne d'estime. Ce n'est pas une composition dans le vrai sens du mot, car il n'y a pas de composition sans figures inventées, mais c'est une étude pleine d'espérances, et qui place M. Flandrin au premier rang des élèves de M. Ingres. Nous ne conseillons pas à M. Flandrin de rester éternellement garrotté dans les liens de la tradition ;

mais, quoi qu'il fasse plus tard, il n'aura pas vécu inutilement dans la familiarité de Raphaël, il aura contracté l'habitude d'un style élevé. Fécond ou stérile, monotone ou varié, inventeur ou faiseur de contours, hardi ou timide, il ne produira rien de mesquin ni de trivial. Quand il reviendra de Rome, il disposera d'un admirable instrument ; il maniera librement les lignes et les contours dont la jeunesse de France a presque perdu la mémoire ; pour peu qu'il ait une pensée à exprimer, il ne bégaiera pas. Qu'il persévère donc, et qu'il s'enrichisse de formules pittoresques en attendant qu'il invente !

L'école allemande est représentée, au Salon de cette année, par MM. Bendemann, Lessing, Retzch et Begas. A ne considérer que la question d'enseignement, nous devons nous féliciter d'avoir à juger les œuvres que l'Allemagne a bien voulu nous envoyer. Quant au plaisir que nous avons éprouvé en regardant ces œuvres, nous devons dire qu'il a été d'une vivacité plus que modérée, et nous pensons même qu'il serait injuste de prononcer, sur l'école allemande contemporaine, d'après les seuls tableaux qu'elle a envoyés au Louvre. Nous pouvions juger Lawrence d'après le portrait de master Lambton ; les toiles de Martin et de Constable nous ont appris quelque chose de l'école anglaise. Mais à coup sûr, nul d'entre nous n'oserait, sans avoir visité Somerset-House, prononcer absolument sur Wilkie et Landseer. Or, MM. Bendemann, Lessing, Retzch et Begas sont loin d'exprimer toutes les intentions de l'école allemande. Les hommes qu'il nous faudrait pour prononcer, et que nous n'avons pas au Louvre, c'est Cornélius et Overbeck. Il est vrai que la lithographie nous a montré, depuis plusieurs années, comment ces artistes éminents comprennent la composition pittoresque, mais

ces renseignements ne sont pas complets; si pâle que puisse être la couleur employée par Cornélius et Overbeck, cette couleur n'est pas sans utilité pour l'expression de leur pensée; nous devons attendre, pour les juger, qu'ils veuillent bien nous envoyer quelques-uns de leurs tableaux. Quoique M. Begas appartienne à l'école de Berlin, MM. Bendemann et Lessing à l'école de Dusseldorf, cependant il nous paraît convenable de les étudier en eux-mêmes, sans tenir compte de l'école où ils ont fait leur apprentissage. Si nous avons les chefs de ces différentes écoles, nous prendrions un autre parti.

Le *Jérémie* de M. Bendemann placé dans le salon carré, que la France connaissait déjà par la lithographie, ne gagne rien à être vu sous sa forme primitive et complète. La peinture n'en dit pas plus que la lithographie. L'attitude et le visage du prophète ne manquent pas d'élévation, mais la couleur de cette figure n'est pas heureuse, et le reste du tableau est loin de répondre à la majesté du sujet. Les mères éplorées, les enfants à la mamelle sont groupés de façon à n'émouvoir que faiblement. Quant aux ruines, elles sont arrangées avec une symétrie désespérante. Il y a, dans l'ensemble de cette composition, un calme qui n'a rien de commun avec la désolation. C'est une œuvre conçue avec habileté, si l'on entend par habileté l'absence de défauts saillants, d'incorrections choquantes. Mais si l'on exige, du peintre qui traite un sujet tel que Jérémie sur les ruines de Jérusalem, de l'invention, de la grandeur, quelque chose enfin qui rappelle l'inspiration biblique, et nous croyons qu'il n'y a rien d'exorbitant dans cette condition, il faut reconnaître que M. Bendemann est tout simplement un peintre patient et laborieux. On le dit jeune, et il serait possible qu'il acquit plus tard les qualités qui lui

manquent aujourd'hui. Mais l'avenir ne joue aucun rôle dans l'opinion que nous avons à émettre; le tableau qui est devant nos yeux doit seul motiver nos conclusions, et nous sommes forcé d'avouer que M. Bendemann n'a, pour se recommander, que la figure de Jérémie; encore cette figure, quoique bien posée, n'est-elle pas d'un style très-pur. Ce qui pourrait nous prévenir en faveur de M. Bendemann, c'est le choix du sujet, qui accuse chez lui l'habitude des idées élevées. Mais le sujet même de ce tableau, envisagé sérieusement, est un argument contre l'auteur, au moins quant à son talent actuel, car il est évident que M. Bendemann n'a pas rempli le programme qu'il s'était proposé.

Le *Serment d'un hussite*, de M. Lessing, est mieux composé que le *Jérémie* de M. Bendemann; le sujet se comprend mieux, les personnages ont une attitude mieux définie, mais le dessin et la couleur sont d'un effet peu satisfaisant. Il règne, sur la toile entière, une teinte grise que rien ne justifie, et les figures paraissent trop courtes, quoique l'analyse n'explique pas cette apparence. L'acteur principal exprime bien la ferveur religieuse; mais les traits de son visage sont d'un caractère mesquin. Puisque cette figure n'est pas un portrait, nous ne voyons pas pourquoi M. Lessing ne s'est pas décidé à peindre un type plus élevé. Les témoins du serment écoutent bien et sont disposés convenablement; mais chacune de ces figures mérite le même reproche que le personnage principal. Rien ne pèche contre le bon sens, mais rien ne s'élève jusqu'à l'idéal. Le talent de M. Lessing nous paraît se diriger surtout vers la réalité; il s'est proposé de peindre l'énergie sauvage, la foi militante d'un hussite, et nous ne pouvons dire qu'il ait échoué. Mais lors même que la couleur de ce tableau, au lieu

d'être terne et monotone, serait variée, harmonieuse, la composition de M. Lessing ne serait pas encore complète, car l'idéal n'y joue aucun rôle; c'est de la peinture anecdotique, mais non de la peinture historique.

Le Jésus enfant, de Retzch, ne se recommande par aucune des qualités que nous sommes habitué à trouver dans les compositions de l'auteur. Dans plusieurs scènes de Shakspeare, il avait montré de la finesse et souvent même de l'élévation; mais son *Jésus* ne signifie absolument rien. Sans l'indication du livret, il serait impossible de deviner que cet enfant changera un jour la face du monde : rien de divin dans le visage, rien qui annonce la prochaine transfiguration. Les pieds et les mains sont dessinés très-singulièrement, peut-être avec une négligence systématique, je n'ose dire avec une ignorance complète. Nous ne voudrions pas juger Retzch d'après la toile qui est au Louvre.

L'Empereur Henri IV faisant pénitence d'église devant Grégoire VII, par M. Begas, est une composition froidement conçue, exécutée avec patience. Le dessin n'est pas sans mérite; mais la couleur est aussi terne, aussi grise, aussi monotone que celle de M. Lessing. Le défaut capital de ce tableau, c'est que le pape n'est pas directement témoin de la pénitence de l'empereur. Les seuls éléments évidents, intelligibles du sujet traité par M. Begas sont un pape et un pénitent; mais le pape est sur un balcon et ne voit pas l'empereur. Quant à la margrave Mathilde, il n'est pas facile de deviner qu'elle intercède pour Henri IV. Elle est placée à côté du pape, sur le même balcon; mais ses regards n'expriment pas la prière. Elle a plutôt l'air de contempler les curieux placés sur le premier plan que d'essayer de fléchir la colère de Grégoire VII. La disposition

des personnages est telle d'ailleurs que l'architecture domine les acteurs. Lors même que l'histoire nous affirmerait que la scène choisie par M. Begas s'est passée ainsi qu'il nous la montrè, les lois de l'invention prescriraient de ne pas respecter la lettre de l'histoire. Les têtes de Grégoire VII, de Henri IV et de Mathilde, étudiées en elles-mêmes, n'offrent rien de bien expressif. Comment en serait-il autrement, puisque ces trois personnages font partie d'une même action, sont placés sur la même toile, sans qu'aucun des trois paraisse soupçonner la présence des deux autres? C'est là une faute que le dessin le plus pur, la couleur la plus éclatante n'effaceraient pas.

Mais, nous l'avons dit, et nous le répétons, nous ne voulons pas juger l'école allemande d'après MM. Bendemann, Lessing, Retzch et Begas; nous attendrons patiemment une occasion meilleure.

III

MM. Schnetz, Couder, Bouchot, H. Scheffer, Alaux et Larivière.

Comment M. Schnetz, qui, en 1831, partageait l'admiration publique avec Léopold Robert et luttait contre les *Moissonneurs* par ses *Vœux à la Madone*, dont le beau tableau de l'*Inondation* ralliait les suffrages les plus éclairés et disputait la sympathie conquise par les *Piferari*; comment M. Schnetz a-t-il pu consentir à oublier la nature et les limites de son talent, au point d'accepter des travaux tels que le *Charlemagne*, la *Prise de l'Hôtel-de-Ville* et le *Siège de Paris*? Assurément ces trois sujets ne sont pas

indignes de la peinture, mais aucun de ces trois sujets ne convient aux facultés et aux habitudes de M. Schnetz. Ce qui distingue en effet l'auteur justement célèbre des *Vœux à la Madone*, ce n'est ni la souplesse ni la variété, mais bien la reproduction patiente et souvent élevée d'une nature et d'un climat longtemps étudiés, la copie littérale des scènes de la vie italienne. Avec moins d'imagination, avec un goût moins pur et moins délicat que Léopold Robert, M. Schnetz a souvent rencontré, sur sa route, des figures aussi heureuses que l'auteur des *Moissonneurs*. Cette gloire ne lui suffisait-elle pas? Fatigué de l'Italie, qu'il savait reproduire si habilement, a-t-il voulu sérieusement tenter une voie nouvelle? En peignant *Charlemagne*, la *Prise de l'Hôtel-de-Ville* et le *Siège de Paris*, a-t-il cru, a-t-il pu croire qu'il se métamorphosait au profit de son nom? J'ai grand'peur qu'il n'ait vu dans ces trois ouvrages qu'une tâche indifférente, qu'il n'ait cherché, en couvrant ces toiles immenses, que l'emploi utile de quelques centaines de journées. Je ne puis me résoudre à penser que M. Schnetz, n'ait pas jugé, plus sévèrement que personne, ces trois fautes malheureusement irréparables. S'il désirait se fixer en France, s'il avait hâte de jouir parmi nous de la gloire acquise à ses premiers ouvrages, que ne fouillait-il dans ses cartons? Sans doute il y eût trouvé d'innombrables épisodes, des souvenirs fidèles, des programmes de tableaux à contenter vingt ans de volonté. C'était le seul parti sage, la seule détermination raisonnable. En renonçant à sa vocation, M. Schnetz a renoncé à la peinture, et la critique, pour demeurer dans les limites de l'impartialité, doit le rayer de la discussion. Si nous disions toute notre pensée sur le *Siège de Paris*, nous n'apprendrions rien aux amis de la peinture, et la foule nous accuserait de

méconnaître et de renier nos anciennes admirations. Nous aimons mieux nous résigner au silence; l'analyse d'un pareil ouvrage serait au-dessus de nos forces et ne porterait profit à personne. Le jour où M. Schnetz retournera au sujet naturel de ses travaux, aux scènes de la vie italienne, nous serons des premiers à l'applaudir. Espérons que la quatrième classe de l'Institut, où il vient d'entrer, ne le forcera pas à désapprendre ce qu'il savait si bien, l'art de montrer sous un jour vrai les drames naïfs ou terribles dont il a été témoin.

La Prise de York-Town, par M. Auguste Couder, est loin d'avoir le même mérite que la *Bataille de Lawfeldt*. Comment expliquer cette infériorité inattendue? Nous ne voulons pas recourir aux bruits d'atelier. L'année dernière, en recueillant les conversations qui attribuaient une part considérable de la *Bataille de Lawfeldt* au pinceau d'un artiste inconnu, ou qui du moins ne s'était signalé que par des études de chevaux lithographiées, nous n'avons pas garanti l'authenticité de ces affirmations, et lors même que cette singulière division de travail nous eût été démontrée, nous ne devions en tenir aucun compte dans le jugement que nous avons à porter sur la *Bataille de Lawfeldt*. Par des raisons semblables, nous nous abstenons, cette année, de rechercher pourquoi la *Prise de York-Town* est si loin de la *Bataille de Lawfeldt*. Que d'autres se demandent si la coopération acceptée pour le tableau de 1836 n'a pas été invoquée pour le tableau de 1837; ces questions sont, à notre avis, placées hors du domaine de la critique. Notre devoir et notre droit est de juger les ouvrages exposés au Louvre, mais non de nous enquérir des moyens employés pour produire ces ouvrages. C'est pourquoi nous nous contenterons d'insister sur la

froidueur générale du tableau de cette année. Il est vrai que le programme proposé à M. Couder par la liste civile n'est pas très-animé. Mais il eût été digne d'un peintre habile de réchauffer le thème choisi par M. Montalivet. L'élévation du style, l'expression des têtes, la distribution des groupes, le choix des lignes, l'harmonie des couleurs, auraient pu racheter l'insignifiance profonde du sujet. C'était une tâche difficile, mais honorable. M. Couder a-t-il pensé que cette tâche fût au-dessous de ses forces? ou bien n'a-t-il pas entrevu ce qu'il devait faire? Il règne sur la toile entière une nullité si parfaite, si sûre d'elle-même, les physionomies sont tellement muettes, les groupes dépendent si peu l'un de l'autre, que M. Couder nous paraît n'avoir rien tenté, si ce n'est de couvrir sa toile. Il n'y a dans cette composition ni obscurité, ni gaucherie; l'auteur a trouvé tout ce qu'il cherchait, et nous a bien montré tout ce qu'il a trouvé. Sa volonté a été nulle, l'invention nulle, le tableau est et devait être nul. Vraiment, ce n'était pas la peine de s'attaquer aux guerres de l'indépendance américaine, pour produire une page aussi insignifiante. Une cérémonie municipale du département de la Seine aurait amplement suffi aux facultés de M. Couder.

M. Bouchot, en peignant la *Bataille de Zurich*, n'est pas demeuré fidèle à l'élévation qu'il avait montrée dans les *Funérailles de Marceau*. Ce dernier ouvrage, sans se distinguer par des qualités du premier ordre, se recommandait cependant à l'attention et méritait des encouragements. Ce n'était pas de la peinture épique, mais du moins l'artiste avait ordonné la réalité avec un bon sens qui faisait presque oublier l'absence de l'invention. Ce mérite ne se retrouve pas dans la *Bataille de Zurich*. Masséna

donnant des ordres au chef d'état-major Oudinot et à l'adjutant Reille, tel est le sujet accepté par M. Bouchot. Nous aurions mauvaise grâce à le chicaner sur la niaiserie d'un tel programme. Puisque la Liste civile paraît décidée à réduire la plupart des batailles livrées par les armées françaises aux proportions de la conversation, il faut que les peintres se décident à subir la volonté de M. Montalivet, ou qu'ils renoncent à décorer le Musée de Versailles. C'est une destinée assez triste; nous l'avouons franchement, et tout en blâmant le tableau de M. Bouchot, nous sommes forcé de ranger l'insignifiance du sujet parmi les éléments de notre jugement. Est-ce à dire, pourtant, que la peinture ne pouvait tirer aucun parti du programme de M. Montalivet? Nous sommes loin de le penser. Assurément, il eût mieux valu pour M. Bouchot avoir à retracer une vraie bataille, une bataille où les coups donnés et reçus ne se comptent pas, où les personnages ne soient pas condamnés à l'immobilité. Mais, avec les seules figures de Masséna, d'Oudinot et de Reille, il était possible de composer un tableau, sinon dramatique, du moins intéressant par le style ou le ton des personnages, et c'est ce que M. Bouchot n'a pas fait. Dans sa *Bataille de Zurich*, il ne s'est guère élevé au-dessus des chasses militaires de M. Horace Vernet. Les morceaux pris en eux-mêmes sont exécutés avec plus de soin, avec plus de respect pour la réalité. Mais l'effet de ces morceaux est à peu près le même que celui des figures de M. Horace Vernet. Faut-il conclure de l'impression produite par ce tableau, que M. Bouchot est déjà en voie de décadence? A Dieu ne plaise que nous portions un jugement si précipité sur un artiste dont les débuts promettaient une série honorable de compositions. Non; nous croyons seulement que M. Bouchot eût mieux

fait de suivre la méthode qui nous a valu les *Funérailles de Marceau*, c'est-à-dire sa volonté. Puisqu'il ne sentait pas en lui-même la faculté d'agrandir le programme de la liste civile, il devait, dans l'intérêt de son nom, traiter un sujet librement choisi.

La *Bataille de Cassel*, de M. Henri Scheffer, semble malheureusement prouver qu'il est à peu près aussi incapable que son frère Ary de concevoir et d'exécuter une grande machine. Jusqu'ici son talent n'a pas franchi les limites du portrait. C'est une spécialité assez large pour mériter de sa part un dévouement exclusif, et nous regrettons qu'il ait tenté de composer une bataille, sans avoir donné à la peinture historique d'autres gages que sa *Charlotte Corday*. Ce dernier tableau, malgré sa couleur assez monotone, a été porté aux nues. Toutes les voix de la presse ont entonné un hymne à la gloire de M. Henri Scheffer, et lui ont promis les plus hautes destinées. Nous avons été plus défiant, et le tableau de cette année nous donne raison. Cependant il serait injuste de comparer la *Bataille de Cassel* à la *Bataille de Tolbiac*. C'est bien la même insuffisance; mais ce n'est pas le même vide. La toile de M. Henri Scheffer n'est pas plus intéressante, mais elle est mieux garnie; et même il est facile d'apercevoir, dans sa *Bataille de Cassel*, la volonté de faire une vraie bataille. M. Henri Scheffer a donc sur son frère une supériorité positive, sinon du côté de la peinture, du moins du côté de l'intelligence : il sait qu'il doit vouloir, et il veut; mais il a été trahi par ses forces, et sa composition est un véritable avortement. Les pages de Froissard, qui lui ont servi de programme, sont claires et précises, malgré leur emphase et leur jactance; le tableau de M. Henri Scheffer est d'une obscurité décourageante. Ce n'est pas là

une rencontre entre les armées française et flamande, c'est tout au plus une attaque de grande route. Les acteurs se prennent corps à corps, mais ils sont trop peu nombreux pour signifier une guerre ; il eût mieux valu diminuer la grandeur des figures, et donner à l'engagement plus d'importance, en multipliant les acteurs qui prennent part à la mêlée. Tel qu'il est, le tableau de M. Henri Scheffer n'est pas plus la bataille de Cassel que toute autre bataille. Les costumes du quatorzième siècle, si riches, si amples, si variés, ont perdu toute leur valeur, tout leur éclat, sous le pinceau de M. Henri Scheffer. N'y a-t-il donc rien à louer dans cette toile ? Nous ne remercierons pas l'auteur du tableau qu'il nous a donné, mais du tableau qu'il a voulu faire. La *Bataille de Cassel* n'est pas un bon ouvrage, mais elle prouve, du moins, que M. Henri Scheffer était pénétré de la grandeur de sa tâche, et qu'il l'aurait accomplie, si ses facultés n'eussent trompé son espérance.

La *Bataille de Villa-Viciosa*, de M. Alaux, continue logiquement le plafond du même auteur, je veux dire *Nicolas Poussin présenté à Louis XIII par le cardinal de Richelieu*. Le duc de Vendôme n'est pas au-dessous du cardinal. C'est le même talent prétentieux et mesquin, la même pompe et la même banalité. La bienveillance et surtout la raison commanderaient à la critique de se taire sur de pareils ouvrages ; mais deux motifs nous décident à parler de M. Alaux et de la *Bataille de Villa-Viciosa* : la réputation de l'auteur et l'absurdité fabuleuse du programme donné par la liste civile. Le courtisan qui, dans ses loisirs, a recueilli l'anecdote ridicule proposée à M. Alaux, a fait preuve d'une ingénuité plus qu'enfantine. Les paroles échappées au duc de Vendôme seraient dignes, tout au

plus, de figurer dans l'*Almanach liégeois* ; mais vouloir que ces paroles deviennent le sujet d'un tableau de vingt pieds, en vérité c'est une gageure bien hardie contre le sens commun. Monseigneur le duc de Vendôme montait un cheval de charrue, quand un messager vint lui apporter, de la part de Louis XIV, l'ordre de secourir Philippe V ; il promit à son cheval de le mener en Espagne, et il tint parole ; c'est avec ce cheval qu'il gagna la bataille de Villa-Viciosa, et conquit les drapeaux qu'il présenta à Philippe V. Assurément c'est là un beau sujet et bien digne de la peinture ; il y aurait de l'ingratitude à ne pas remercier l'historiographe, quel qu'il soit, qui a su découvrir une pareille anecdote. Le tableau de M. Alaux n'est pas indigne du sujet. C'est une toile de décoration, et je pense que l'historiographe n'exigeait rien de plus. Mais quand on vient à penser que M. Alaux, après avoir donné à la peinture historique des gages tels que la *Présentation de Louis XIII de Nicolas Poussin*, est chargé de restaurer la galerie du Primatice à Fontainebleau, on se demande comment la Liste civile a pu confier une telle tâche à de telles mains ; on lit, dans la *Bataille de Villa-Viciosa*, la plus innocente et la plus inoffensive de toutes les batailles, le spectacle désastreux qui menace les visiteurs de Fontainebleau. M. Alaux n'appartient pas à la peinture historique, et ne pourrait être employé utilement que dans les travaux de décoration. Il serait sage de lui demander des fonds de scène pour le théâtre de la cour. Mais jeter entre ses mains le sort du Primatice, c'est une décision que le bon sens ne peut absoudre.

La *Bataille des Dunes*, de M. Larivière, est empreinte de la même ardeur, de la même animation que l'*Arrivée du lieutenant général à l'Hôtel-de-Ville*. M. Larivière a tenu

fidèlement tout ce qu'il promettait. Le tableau qu'il avait envoyé de Rome, lorsqu'il était pensionnaire de l'académie de France, ne révélait pas chez lui un goût bien décidé pour l'invention; aussi, en traduisant une page du *Moniteur*, le jeune lauréat se trouvait à l'aise. Il savait que la cour ne lui demandait pas une composition poétique, et il se félicitait du programme qui lui était proposé. Il a copié, avec une littéralité scrupuleuse, la tête de tous les acteurs qui devaient figurer sur sa toile, et ne s'est inquiété d'avance d'aucune des conditions qui préoccupent ordinairement les peintres des grandes écoles, telles que l'ordonnance, la distribution des plans, la mise en relief des personnages principaux, le sacrifice des personnages secondaires. Il a fait un tableau qui a contenté la bourgeoisie, la magistrature, la garde nationale, la Chambre des députés, tous les parents et amis de ses modèles; et il a été complimenté comme s'il eût signé de son nom les *Noces de Cana*. Enhardi par le succès, il a pensé que la méthode adoptée par lui, pour l'*Arrivée du lieutenant général à l'Hôtel-de-Ville*, s'appliquerait avec un égal bonheur à la *Bataille des Dunes*; il a donc copié bravement le portrait du vicomte de Turenne. Il a placé son héros sur le devant de sa toile, et il s'est dit: Voici mon tableau en bon train. Par malheur, une bataille ne se traite pas précisément comme la marche et le cortège d'un lieutenant général. C'est pourquoi la *Bataille des Dunes*, sans valoir moins, comme peinture, que le précédent tableau de M. Larivière, n'obtient pas le même succès. C'est qu'ici l'auteur n'est plus soutenu par la vanité des familles; personne, en voyant cette toile, ne cherche à reconnaître son père ou son cousin. Il n'y a pour intéresser que le dessin et la couleur des personnages. Or les lignes et la pâte de

ce tableau sont loin d'avoir un mérite qui frappe tous les yeux. La composition de M. Larivière demeure à peu près inaperçue, et n'a pas le droit d'accuser l'injustice des spectateurs ; nous aurions peine à comprendre qu'il en fût autrement. Si c'est avec de pareilles toiles que le Musée de Versailles prétend attirer les regards de la France et exciter l'envie de l'Europe, il faut plaindre la France et féliciter l'Europe.

IV

MM. E. Lami, Bellangé, T. Gudin, C. Roqueplan, Biard, Comairas, Dubufe, E. Champmartin, H. Scheffer et L. Boulanger.

Quoique la Liste civile ait enlevé au Louvre toutes les toiles destinées au Musée de Versailles, nous croyons convenable de parler de l'impression produite sur nous par quelques-uns des ouvrages aujourd'hui absents, mais que le public reverra sans doute dans les premiers jours de mai. MM. Lami et Bellangé, qui, depuis plusieurs années, ont acquis une réputation populaire dans la bataille lithographiée, ont été priés par la Liste civile de contribuer à la décoration de Versailles. M. Lami, dans sa *Bataille de Watignies*, est demeuré au point précis où il était ; il n'est ni monté ni descendu. L'absence de M. Jules Dupré est facilement remarquée ; le ciel n'a plus ces empâtements singuliers qui menaçaient les bataillons. Mais quant aux bataillons pris en eux-mêmes, ils n'offrent qu'un intérêt médiocre. En parcourant la toile de gauche à droite, l'œil ne rencontre que de petits épisodes sans relation nécessaire, une suite de lithographies cousues ensemble.

Tout cela est parfaitement insignifiant. M. Bellangé s'est montré, cette année, supérieur à lui-même. Nous sommes loin de penser qu'il ait produit un chef-d'œuvre ; mais en comparant sa *Bataille de Wagram* à ses ouvrages précédents, nous sommes forcé de reconnaître un progrès important. Chaque figure, étudiée séparément, offre matière à des critiques nombreuses. Le dessin ne va jamais au delà de l'à peu près ; la pâte est mollé ; la peau est rarement soutenue par la chair ; il n'y a dans les soldats ni précision ni solidité anatomique ; mais sa bataille est bien composée, ou plutôt bien disposée, car l'invention vraie ne se révèle nulle part. Mais le mouvement des escadrons est bien rendu ; les moissons foulées par les pieds des chevaux sont traduites avec bonheur, et quoique ce tableau n'émeuve pas puissamment, il y aurait de l'injustice à ne pas louer l'adresse et le bon vouloir du peintre. Ce n'est pas là de la peinture historique ; ni la composition ni le style ne s'accordent avec la gravité du sujet ; mais du moins ce n'est pas une suite de lithographies ; c'est une grande lithographie, traitée habilement, pleine d'animation et de réalité dans plusieurs détails. Si ce n'est pas un ouvrage excellent, c'est un tableau recommandable, et plus sérieusement conçu que les tableaux précédents.

Les *Environs d'Alger*, de M. Gudin, prouvent que l'auteur est content de sa manière, et ne veut rien changer aux procédés qui lui ont valu ses premiers succès. Il continue de dorer ses terrains, de beurrer ses flots avec une assurance imperturbable. Applaudi, depuis dix ans, pour cette peinture singulière dont le modèle ne se trouve nulle part, il n'est pas tenté de risquer sa gloire sur une volonté nouvelle ; il espère que le public ne cessera pas de

l'admirer, et, dans sa généreuse reconnaissance, il se croirait coupable s'il déroutait ses panégyristes en leur offrant un nouveau sujet d'études. Si cette espérance se réalisait, il y aurait économie des deux côtés. Mais, par malheur, la foule, sans renier son admiration de l'année dernière, passe avec une profonde indifférence devant les *Environs d'Alger*. C'est à peine si elle sait que son peintre favori a fait au Louvre acte de présence. Est-ce ingratitude? Nous ne le croyons pas. M. Gudin n'a pas le droit de se plaindre. Il a été magnifiquement récompensé pour des ouvrages de troisième ordre, où l'habileté domine constamment l'étude et l'invention; il a fait son temps, et il sera bientôt oublié, mais cet oubli n'a rien que d'équitable.

Des trois tableaux envoyés par M. Camille Roqueplan, deux méritent des éloges, la *Souscription hollandaise* et *Gaston de Médicis*. La *Bataille d'Elchingen* est une faute difficile à concevoir. D'une part, on a peine à s'expliquer comment la Liste civile a pu chercher dans M. Camille Roqueplan un peintre de batailles; de l'autre, il n'est pas plus aisé de comprendre comment M. Roqueplan a pu se décider à tenter une entreprise si éloignée des voies habituelles de son talent. La *Bataille d'Elchingen* n'offre aucune des qualités qui distinguent les autres ouvrages de l'auteur; ni l'arrangement, ni la couleur, ne rappellent le peintre ingénieux à qui nous devons tant de créations charmantes. Oublions cette bataille et revenons à la *Souscription hollandaise*. Cette composition, dans le goût de Wilkie, pourrait avoir plus d'éclat; plusieurs têtes sont traitées avec sécheresse, mais l'ensemble du tableau est satisfaisant. Les fonds sont exécutés avec sobriété et n'entament pas la valeur des figures. Quant à *Gaston de Médicis*,

c'est assurément un des meilleurs tableaux de M. Roqueplan, et malgré le souvenir de Watteau, qui plane encore sur cette toile, nous n'hésitons pas à signaler le paysage où sont placés les personnages comme un morceau plein de finesse et de grâce. Il y aurait bien quelques chicanes à faire sur les épaules et le cou de la femme assise, mais ces taches disparaissent dans l'effet harmonieux de la composition.

M. Biard continue à demeurer indécis entre la caricature et le mélodrame. *Les Honneurs partagés* et *le Bain en famille* ont le privilège d'égayer les curieux, et ne manquent pas d'une sorte de vérité triviale; mais nous voyons à regret la peinture lutter avec les carreaux de Martinet. Quelle que soit la valeur de ces ouvrages, considérés comme de pures bouffonneries, il n'est pas à souhaiter que ces ouvrages se multiplient; car le goût ne pourrait qu'y perdre. Je ne sais sur quelle ligne placer *l'Intérieur d'un harem*. Est-ce une étude sérieuse ou une caricature? Cette cohue de femmes accroupies et roulées est loin d'offrir un ensemble gracieux, et je serais tenté de croire que l'auteur a voulu tourner en ridicule la vie orientale. Mais il serait possible, pourtant qu'il prit son œuvre pour un poème digne d'Hafiz ou de Djamy. *Duquesne délivrant les captifs* plaira peut-être aux officiers de marine, par l'exactitude littérale des mâts et des cordages; mais toute cette réalité, si parfaite qu'elle soit, n'émeut pas, et même est loin de plaire aux yeux; c'est un procès-verbal sans grandeur et sans intérêt. *Les Suites d'un naufrage* sont un pur mélodrame. Ces femmes nues, entassées, qui attendent la mort, produisent dans l'âme plus de dégoût que de terreur. Si nous étions témoin d'un pareil spectacle, sans doute nous serions effrayé, saisi de pitié;

mais nous ne pouvons supporter la littéralité de ces angoisses et de ces frissons : ce n'est pas là de la tragédie, c'est un horrible mélodrame. Toute cette chair amoncelée, qui bientôt aura cessé de vivre, a beau être de la chair humaine ; avant de plaindre les femmes et les enfants qui attendent la mort, nous détournons les yeux de ces bras et de ces jambes tordus par les convulsions : nous ne saurions nous résoudre à voir un tableau dans les préparatifs d'une boucherie.

Le *Samaritain* de M. Comairas offre plusieurs parties savantes et habilement traitées. La tête du Samaritain est belle, le torse du mourant est plein de finesse. Malheureusement le ton du tableau ne se détache pas assez nettement du ton des chairs, et la ligne des chairs de la figure placée à droite est tout à fait disgracieuse : c'est un ouvrage qui révèle des études sérieuses, mais ce n'est pas un bon ouvrage.

M. Dubufe est cette année plus applaudi qu'il ne l'a jamais été. Le faubourg Saint-Germain et le faubourg Saint-Honoré s'inscrivent, plusieurs mois d'avance, pour obtenir séance dans son atelier. Cependant M. Dubufe est aussi loin de la peinture qu'il y a cinq ans. S'il ne fait plus de grisettés en chemise, s'il ne continue pas cette belle épopée d'alcôve, dont le public parisien avait tant admiré les premiers épisodes, en revanche, il donne à toutes les têtes qu'il peint un air que les grisettes dédaigneraient. Il a poussé la trivialité à un point d'excellence difficile à qualifier. Les femmes dont M. Dubufe a fait le portrait perdent, sous son pinceau, toute la noblesse, toute l'élégance de leurs habitudes ; la grâce de leurs mouvements, la jeunesse de leurs chairs s'évanouissent sans retour. Elles prennent toutes un caractère uniforme, et

font partie, du moins pour le spectateur, de cette classe qui n'est ni la bourgeoisie, ni la noblesse, qui porte le velours et le satin, et qui pourtant vit sans famille et sans patrimoine; elles ressemblent toutes à des filles entretenues. Il est impossible d'imaginer rien de plus mesquin, de plus vulgaire, de plus fatigué que les portraits de femme de M. Dubufe. Le portrait de madame la comtesse Le H... réunit, au suprême degré, tous les défauts qui relèvent de l'ignorance et de la trivialité. Le cou est attaché sur les épaules d'une façon inintelligible; les bras et les mains sont taillés dans une pâte qui céderait sous le doigt: il n'y a ni poignet, ni phalanges. Quant à la tête, elle est d'un dessin au-dessous du blâme, elle couvrirait de honte un enfant de douze ans, rompu au maniement du crayon depuis six mois. Les yeux ne regardent pas, les lèvres ne sont pas modelées, le front et les tempes sont de la même pâte que les mains. Si madame Le H... avait par malheur la taille de guêpe que lui a donnée M. Dubufe, elle ne vivrait pas quinze jours. Parlerai-je du satin de sa robe, devant lequel tant de gens s'exaltent? Lors même que cette robe mériterait tous les éloges que la foule lui donne, lors même que le corsage serait bien coupé, et que les plis seraient gracieux, le portrait n'en vaudrait pas mieux; car j'imagine que madame Le H... a demandé au peintre son portrait et non celui de sa robe. Ce que je dis de madame Le H..., je pourrais le dire avec une égale justice de la reine des Belges. Quant au portrait du roi, placé dans le salon carré, nous reconnaissons volontiers que M. Dubufe a dû faire des efforts inouïs pour donner au drap un pareil lustre. Mais il nous semble qu'il a dépassé le but, et que le drap le plus fin n'aura jamais les reflets gris que lui a prêtés cet artiste, consommé dans l'imitation des étoffes.

Nous croyons que Louviers condamnerait M. Dübuse. Je ne parle pas des plis du pantalon, qui ont précisément la souplesse d'une lame de tôle. Comment donc expliquer l'admiration obstinée du public pour M. Dubuse? Précisément par les défauts que nous lui reprochons : chacun de ces défauts devient une qualité précieuse pour la foule.

Les portraits de M. Champmartin révèlent cette année, comme les années précédentes, une grande habileté ; mais il s'en faut de beaucoup qu'ils satisfassent les yeux attentifs. C'est un à peu près qui séduit, mais qui ne résiste pas à l'analyse. Le portrait de mademoiselle L..., qui offrait sans aucun doute de nombreuses difficultés, n'a été pour M. Champmartin que l'occasion d'une lutte incomplète. Il a tiré bon parti des cheveux et de la chair du visage ; mais il a traité les mains avec une négligence impardonnable. La figure est assise, et la hanche gauche est tout à fait oubliée. Le portrait de madame P..., placé dans le salon carré, offre des qualités plus solides. Les joues et les lèvres sont modelées avec une fermeté remarquable ; mais le regard est incertain. Le meilleur, à notre avis, des portraits envoyés cette année par M. Champmartin, c'est celui de M. T... Personne n'a oublié le rare bonheur avec lequel l'auteur avait traité le masque de Portal et celui de Desfontaines. Le portrait de M. T..., sans être amené au même degré d'exécution, rappelle cependant Portal et Desfontaines. Les yeux et les pommettes ont une sénilité vraie ; or la nature, à cet âge, se prête difficilement aux effets de la peinture. Il est à regretter que M. Champmartin ait laissé plusieurs parties de ce portrait à l'état d'indication. Tel qu'il est, cependant, ce portrait mérite d'être loué. La simplicité des moyens employés par l'auteur suffirait seule à le recommander. Mais pourquoi M. Champmartin, qui

pourrait faire de beaux ouvrages, se contente-t-il de produire des ouvrages incomplets? pourquoi demeure-t-il à moitié de la route qu'il connaît si bien?

Le portrait de M. Arago, de M. Henri-Scheffer, attire l'attention générale, et en effet, il y a, dans cet ouvrage, plusieurs qualités qui méritent d'être signalées. Les plans du visage sont étudiés avec conscience, sinon avec finesse. Il est évident que le peintre a tenté de reproduire fidèlement la tête de son modèle. La ressemblance est frappante; et quoique la ressemblance n'ajoute rien à la valeur de la peinture prise en elle-même, cependant, quand il s'agit d'un homme célèbre, le public sait toujours gré au peintre de lui offrir l'image littérale du modèle. Le regard est animé, la physionomie tout entière exprime la clairvoyance et la force. Mais, soumis à une analyse patiente, ce portrait ne tarde pas à laisser voir des défauts assez graves. Je ne parle pas de la couleur, qui rappelle l'ivoire enfumé; car cette couleur est familière à tous les ouvrages de M. Henri Scheffer. En copiant le visage de M. Arago, l'auteur s'est évidemment exagéré la valeur de l'étude topographique. Il a relevé les saillies et les dépressions des joues et du menton avec une précision qui ferait honneur à un ingénieur. Mais je ne crois pas indispensable de traiter ces plans du visage, comme les plans du terrain où doit se livrer une bataille. Cette précision minutieuse, qui, sous l'ébauchoir, pourrait avoir son utilité, devient, sous le pinceau, de la sécheresse. Et puis, il y a dans le portrait de M. Arago absence complète d'idéalité. Or, le portrait exige, aussi bien que la peinture historique, l'intervention de l'idéal. Les portraits de Van Dyck et de Velasquez ne sont pas des copies de la réalité. La part du costume une fois faite, il reste encore dans les portraits de ces maîtres illus-

très une grandeur, une noblesse qui n'ont pu se produire sans l'intervention de l'idéal. M. Henri Scheffer, en négligeant l'idéal dans le portrait de M. Arago, s'est privé d'une grande ressource. Car, sans manquer à la vérité, en interprétant logiquement son modèle, il aurait corrigé l'énergie physique au profit de l'intelligence. Tout en conservant au regard sa vivacité, il aurait adouci la ligne des orbites et les attaches du nez, qui se rapproche du type du bélier, et la tête eût gagné en véritable grandeur, en grandeur intelligible, ce qu'elle eût perdu en littéralité. Il y a, dans le portrait de M. Arago, assez de talent pour que M. Henri Scheffer ne recule pas devant l'interprétation difficile que nous lui conseillons.

M. Louis Boulanger, qui avait envoyé au dernier salon une composition si remarquable et si justement applaudie, le *Triomphe de Pétrarque*, n'a exposé cette année que des portraits; mais il a su mettre, dans ces études puissantes, autant d'élévation et de grandeur que dans un tableau de libre invention. Entre les cinq portraits que nous avons, trois surtout appellent l'attention, et peuvent donner lieu à d'utiles réflexions : M. A. D..., M. de B..., et M. le baron de B... Il y a certainement des qualités éminentes dans le portrait de M. A. D... Le masque est modelé solidement, le regard est plein de pensée; les mains sont traitées dans un style ferme et savant. Mais nous croyons que M. Louis Boulanger a mal compris le parti qu'il pouvait tirer de son modèle. Il avait affaire à une tête sérieuse, mélancolique, où l'étude a laissé de profondes empreintes, et il s'est pénétré de la nécessité de rendre le caractère de la tête. Mais, en choisissant l'angle sous lequel il a placé le visage; il n'a pas tenu compte des cheveux absents; il a penché le front vers le spectateur, comme si le front n'eût pas été

dégarni, et cette inclinaison, en exagérant l'élévation apparente du coronal, donne à la tête quelque chose de monstrueux, qui ne ressemble ni à la grandeur ni à la gravité, mais qui diminue singulièrement la valeur de la partie inférieure du visage, de la face proprement dite. Il est possible, je ne songe pas à le nier, que le modèle, incliné selon l'angle choisi par M. Louis Boulanger, présente précisément l'aspect de la toile. Mais s'il en est ainsi, nous devons blâmer le choix du peintre. Quant au costume du modèle, nous ne saurions l'accepter. Un portrait exécuté dans de pareilles dimensions, dans les dimensions de la nature, a besoin d'être grave dans toutes ses parties. Le costume, quoique subordonné au modèle humain, n'est cependant pas un élément indifférent. La robe de chambre, qui serait acceptable dans une aquarelle ou un pastel de six pouces carrés, n'est pas de bon goût dans un portrait tel que celui de M. A. D... L'étoffe a beau être bien faite, et offrir à l'œil des nuances harmonieusement combinées, l'esprit n'est pas satisfait, et ne peut accorder ce costume négligé avec l'importance de la tête.

Le portrait de M. de B... peut passer pour un des plus beaux ouvrages de l'école française : le ton des chairs est excellent, les yeux sont d'une expression remarquable, les cheveux ont une teinte noire avec des reflets azurés, comme l'acier recuit. Le masque offrait des difficultés innombrables dont M. Louis Boulanger a su triompher par sa persévérance : il s'agissait de rendre toutes les finesses de la musculature, de respecter l'embonpoint du modèle sans l'arrondir sous le pinceau ; il fallait donner à la pâte toute la souplesse de la peau, et lutter avec la nature en la copiant librement, en l'interprétant. M. Louis Boulanger s'est sagement résolu à ce dernier parti ; et il a modelé avec un bonheur

incomparable tous les méplats du visage. La tête qu'il nous a donnée respire à la fois l'intelligence, la volonté, l'emphase, le contentement de soi-même et la sensualité. Il est probable que le peintre n'aurait pu se proposer systématiquement l'expression de ces facultés diverses, de ces sentiments si variés, et en apparence si contradictoires ; mais, à force de réfléchir sur la nature de son modèle, il est arrivé à combiner dans une harmonieuse unité tous les éléments que nous avons énumérés. Le costume de ce portrait, quoique étranger à nos habitudes, s'accorde très-bien avec le caractère de la tête. C'est un caprice, mais un caprice de bon goût, et ce qu'il peut avoir de singulier est facilement excusé par l'effet pittoresque. J'eussé mieux aimé, je l'avoue, que les mains fussent libres, ou que l'une des deux fût posée sur un meuble ; car les bras, en se croisant, dérobent aux plis de l'étoffe une partie de leur ampleur. C'était d'ailleurs une belle occasion de peinture ; il eût été digne de M. Louis Boulanger de vaincre dans les mains les mêmes difficultés que dans le masque, et de donner aux phalanges la même mollesse et la même précision qu'aux joues et au menton. En oubliant pour un instant la question pittoresque, il est possible d'apercevoir dans les bras croisés quelque chose qui répond à l'emphase du regard ; mais, selon nous, M. Louis Boulanger aurait dû sacrifier ce petit moyen, et ne se préoccuper que de la seule peinture. Il est évident que l'étoffe de la robe, laissée à son libre mouvement, aurait des plis beaucoup plus heureux.

Le portrait de M. le baron B..., moins frappant que celui de M. de B... par la vivacité de l'expression, est cependant un morceau d'une valeur au moins égale. Sans altérer le costume moderne, M. Louis Boulanger a su lui

donner de la grâce et de l'ampleur. Toutes les parties du vêtement sont admirablement ajustées, et je doute que Joshua Reynolds, si renommé pour le parti qu'il tirait de la disposition des étoffes, eût réussi à produire avec les mêmes éléments un effet plus satisfaisant. Le visage, d'une douceur presque féminine, n'est cependant pas sans virilité; le front et la courbe de la mâchoire inférieure corrigent l'effet général de la tête. Les yeux sont peints avec une grande finesse. Les mains sont d'une exécution irréprochable; posées l'une sur l'autre, elles se distinguent nettement. Les phalanges sont modelées avec solidité; la peau est fine et transparente. Ces deux mains réunissent la vie et la beauté.

Si tous les beaux portraits des écoles italienne, espagnole et flamande n'avaient pas prouvé depuis longtemps la nécessité de l'interprétation, même dans la copie d'un modèle unique, les trois ouvrages de M. Louis Boulanger, dont nous venons de parler, pourraient au besoin servir d'arguments pour réfuter la doctrine des réalistes. Assurément, les têtes de M. A. D..., de M. de B... et de M. le baron B..., sont empreintes d'idéalité; et l'interprétation, à laquelle M. Louis Boulanger s'est courageusement résolu, n'est pas un des moindres éléments de la beauté de ces ouvrages. Nous désirons vivement que l'auteur, qui possède une imagination puissante, entreprenne une galerie nombreuse de portraits, en ayant soin toutefois de choisir des modèles qui offrent des problèmes à résoudre. En copiant, en expliquant la tête humaine, en essayant de reproduire des types variés, il amassera, pour la grande peinture, des ressources précieuses. Dès aujourd'hui, par son *Mazepa*, son *Saint Jean-Baptiste*, son *Triomphe de Pétrarque* et ses beaux portraits, son nom est acquis à la

célébrité. Plus tard, nous en avons l'assurance, il trouvera l'occasion, il aura la volonté de produire des compositions historiques et religieuses dignes de ses antécédents.

V

MM. Aligny, E. Bertin, Corot, Marilhat, J. Jadin, L. Cabat, Giroux, Brascassat, Dagnan, Calamatta, Prud'homme, David, Desprez, Jaley, Barre, Gechter, Etex, Lemoine, Triqueti, Tencrani et Geefs.

M. Aligny lutte courageusement pour la régénération du paysage historique ; lors même que ses efforts multipliés n'aboutiraient pas à des œuvres complètes, il y aurait de l'injustice à ne pas lui tenir compte du but qu'il se propose ; car le paysage historique n'est rien moins qu'un combat, corps à corps, avec Nicolas Poussin. Or, il est permis de succomber sans honte dans un pareil combat. Le *Prométhée*, l'*Apparition de Jésus aux disciples d'Emmaüs* et l'*Entretien de Jésus avec la Samaritaine* méritent certainement des éloges, sinon par la richesse de la pâte et l'éclat de la couleur, du moins par la grandeur linéaire. Il est fâcheux que le *Prométhée*, c'est-à-dire la plus importante de ces compositions, manque de clarté. Prométhée attaché sur le Caucase ne se révèle pas au premier regard ; la végétation des premiers plans est si luxuriante que l'œil s'y arrête longtemps avant d'aller au sujet de la composition ; et, ce qui est plus malheureux, c'est que Prométhée n'ajoute rien à l'intérêt du paysage. Supprimez le Titan enchaîné, et le paysage demeure complet. Il n'y a pas un paysage historique de Poussin qui subît impunément cette épreuve. L'*Apparition de Jésus aux disciples*

d'Emmaüs ne mérite pas le même reproche que le *Prométhée*. L'œil va droit aux personnages, et quoique les figures soient loin d'être bonnes, elles sont vraiment un élément indispensable de la composition. Plaignons-nous seulement de la sécheresse avec laquelle les terrains sont modelés. L'*Entretien de Jésus avec la Samaritaine* n'est pas aussi solidement relié, dans toutes ses parties, que l'*Apparition de Jésus aux disciples d'Emmaüs*. Quant aux terrains, ils ont la même dureté.

La *Vue d'un ermitage près de Viterbe*, et le *Christ au mont des Oliviers*, de M. Édouard Bertin, offrent, à peu près, les mêmes qualités et les mêmes défauts que les ouvrages de M. Aligny. Le caractère de la végétation du mont des Oliviers ne manque pas de grandeur; mais le paysage est complet sans les figures.

Le *Saint Jérôme* de M. Corot présente un mélange malheureux de vérité, de mollesse et d'indécision. Nulle grandeur dans les lignes, mais de la naïveté dans la couleur, de la gaucherie dans le dessin, et un effet manqué.

Nous regrettons que M. Marilhat, dans l'intention très-louable d'ailleurs de varier sa manière, ait entrepris une composition tirée de Longus; qui ne semble pas convenir à ses facultés. La scène pastorale dont nous parlons, malgré les qualités recommandables qu'il est facile d'y découvrir, est cependant dépourvue de charme. Les figures sont d'une incorrection trop évidente. La verdure des premiers plans n'est pas d'un ton assez nourri, et la silhouette de l'arbre qui occupe la plus grande partie du tableau est découpée d'une façon disgracieuse; les branches sont bien faites, mais l'arbre n'est pas beau. J'aime mieux, et de beaucoup, le *Tombeau du scheik Abou-Mandour*, près de Rosette; dans ce dernier tableau, tout est fin et précis. Les

dattiers sont d'un effet plein de richesse. Jusqu'à preuve du contraire, nous continuerons de croire que M. Marilhat est destiné à reproduire la nature d'Orient.

La *Fabrique du Poussin*, de M. Jadin, n'est pas, à proprement parler, un paysage, mais plutôt un morceau de paysage. Avec les éléments que l'auteur a placés dans ce cadre, il serait possible de composer un ouvrage qui concilierait la richesse, l'harmonie et l'unité; tel qu'il est, ce tableau n'est qu'une étude pleine d'habileté. Pour atteindre l'intérêt qui manque à cette toile, il eût fallu changer le point de vue, et ramener vers le centre la fabrique du Poussin. A cette condition, les ondulations de la campagne romaine, placées à gauche du spectateur, auraient acquis une valeur qu'elles n'ont pas. La couleur est bonne, mais la pâte est d'une solidité métallique. Toutefois, la *Fabrique du Poussin* marque un progrès dans la carrière de M. Jadin. L'auteur n'avait encore rien exécuté si sérieusement.

Les paysages de M. Louis Cabat ont cette année, comme les années précédentes, une perfection, une pureté qui feraient honneur à un maître. Il manque pourtant à ces compositions quelque chose d'important, je veux dire la vie et l'unité. Les terrains et les arbres sont traités sagement; mais les terrains n'ont été foulés par aucun pied, les feuilles sont immobiles, et toutes les parties de la toile ont une valeur égale. C'est pourquoi l'œil ne sait où trouver le centre du tableau. La vue prise dans le département de l'Indre est un chef-d'œuvre de finesse et de grâce. Je la préfère à la vue prise dans la forêt de Fontainebleau. Souhaitons à M. Louis Cabat d'avoir, un jour, quelque chose de mieux que l'habileté : l'invention.

Le *Ravin d'Alleva*, de M. Giroux, doit causer une joie toute paternelle aux entrailles de la quatrième classe de

l'Institut. Les terrains et la végétation ont, précisément, l'éclat et la variété permis par l'enseignement des Petits-Augustins. Les maîtres, auxquels M. Giroux doit son voyage en Italie, ont là une belle occasion de se glorifier dans leur sagacité. Les feuilles et les cailloux sont comptés, et la couleur est prodiguée avec une générosité royale. Il est vrai que, malgré toute cette dépense, le tableau de M. Giroux n'offre absolument aucun intérêt, et que les figures ne pourraient tenir sur leurs jambes. Mais chaque morceau de cette composition est parfaitement conforme aux leçons de M. Bidault, et M. Giroux promet de ne jamais oublier sa docilité. C'est un mérite étranger à la peinture, mais qui, sans doute, ne restera pas sans récompense dans les bureaux du ministère.

Je voudrais pouvoir louer sans réserve les toiles de M. Brascassat, car j'ai une vive sympathie pour la persévérance, et depuis plusieurs années, M. Brascassat s'occupe, sans relâche, de l'étude pittoresque des taureaux et des génisses. Mais, tout en reconnaissant, tout en proclamant le mérite des compositions de M. Brascassat, je suis forcé de déclarer que ses animaux sont d'une vérité fort incomplète. La *Lutte de taureaux*, la plus importante des toiles qu'il a envoyées cette année, met parfaitement en relief toutes les qualités et tous les défauts de l'auteur. La couleur est vraie, les détails sont finement étudiés; mais il n'y a pas de chair sous la peau, et le mouvement des figures manque d'énergie.

C'est tout au plus un badinage, ce n'est pas un combat. Quoi que puissent dire les admirateurs et les amis de M. Brascassat, la *Lutte de taureaux* n'est pas comparable aux Paul Potter. Je pourrais dire la même chose de l'*Étude de renards*.

La Vue de Dinan, de M. Dagnan, prouve, d'une façon victorieuse, que le sujet le plus riche se réduit à rien, entre les mains de la médiocrité impuissante. A coup sûr, l'eau des premiers plans, les maisons placées à droite et à gauche, et le clocher perdu dans la brume offraient un beau thème. Mais l'auteur, habitué à peindre le portrait en pied du pont Neuf, n'a su faire de tout cela qu'un tableau insignifiant et nul. *La Vue de Dinan* est donc plus qu'un mauvais ouvrage ; c'est un sujet poétique honteusement défiguré.

Il y a dans la galerie d'Apollon deux gravures qui, peut-être, obtiendront un égal succès, mais qui sont loin, assurément, de posséder un égal mérite. *Le Vœu de Louis XIII* de M. Ingres a été gravé par M. Calamatta avec une élégance et une sévérité dignes des plus grands éloges. Le cuivre est digne de la toile. *Les Enfants d'Édouard*, de M. P. Delaroche, ont été reproduits par M. Prudhomme avec une habileté que je ne songe pas à contester ; mais je dois dire que les figures, les meubles et les étoffes ont une valeur uniforme, la valeur de l'acier. Les contours ne manquent ni de pureté ni de précision ; mais les chairs sont dépourvues de souplesse, et tout est taillé dans le même métal. Quant à la lumière placée à gauche dans le tableau, et qui expliquait l'effroi des deux frères, M. Prud'homme l'a si singulièrement interprétée, qu'il l'a rendue inintelligible.

Le Talma de M. David, considéré en tant qu'étude du modèle humain, est un ouvrage très-recommandable. La tête, la poitrine et les membres sont traités avec une souplesse que M. David montre seul aujourd'hui parmi les sculpteurs français. Quant à l'attitude, c'est à peu près celle du Démosthène antique. Mais la draperie est lourde et mal ajustée. Il y a dans le Démosthène plus d'ampleur

et de simplicité. Telle qu'elle est cependant, la statue de *Talma* offre des qualités de premier ordre. La sénilité de la poitrine est très-bien rendue, et la tête a de la majesté.

Le *général Foy* et le *Puget* de M. Desprez sont également mesquins. Puisque M. Desprez était décidé à traiter le *général Foy* dans le style moderne, ce que nous sommes loin de blâmer, il devait s'attacher à chercher, dans les lignes et les plis du vêtement, la grâce et la grandeur ; mais il a fait précisément le contraire. Il a placé dans la poche de l'orateur, sur la face gauche de la poitrine, un énorme manuscrit, qui donne à l'habit la forme d'une feuille de tôle ; la cravate est sculptée en chêne. Quant à la tête, non-seulement elle ne pense pas, mais elle ne semble pas terminée. Le *Puget*, que les contemporains nous représentent comme un homme plein d'énergie, n'est, dans la statue de M. Desprez, qu'un petit homme à tête de greffier.

Le *Philippe-Auguste* et le *Louis XI* de M. Jaley sont fort inférieurs aux deux ouvrages de M. Desprez. La tête de chacun des deux rois n'exprime absolument rien. L'auteur ne paraît pas avoir soupçonné qu'il avait à montrer l'ardeur guerrière et la fourberie. Il n'y a pas de raison pour que ces deux statues soient baptisées d'un nom plutôt que d'un autre. Je ne parle pas des vêtements, qui sont d'une gaucherie impardonnable.

Un groupe de M. Barre fils, *l'Ange et l'Enfant*, vaut mieux que les ouvrages précédents de l'auteur. Il y a de la grâce dans les lignes générales et dans les plis de la robe. Pour la première fois, M. Barre s'élève au-dessus de la réalité. C'est un progrès qu'il est bon de signaler ; mais tout n'est pas fait encore, et l'enfant laisse beaucoup à désirer.

Le *Saint Sébastien* de M. Gechter est composé avec sagesse; l'attitude est bonne et traduit la douleur avec simplicité. Malheureusement, cette attitude rappelle un des esclaves du tombeau de Jules II, et cette figure de Michel-Ange est aujourd'hui au musée d'Angoulême. Quant au style du *Saint Sébastien*, c'est une copie littérale et patiente de la réalité. M. Gechter paraît s'être abstenu volontairement d'interpréter son modèle, ce qui est une faute grave.

La statue de *Blanche de Castille*, de M. Étex, vaut mieux que la *Sainte Geneviève* envoyée au Louvre l'année dernière. Toutefois, il y a encore, dans cette figure, bien de la maigreur et de la sécheresse. Le buste de *Dupont de l' Eure* est le meilleur buste que M. Étex ait jamais fait. Le masque est bien étudié, et les plans musculaires sont expliqués sans exagération. Quant aux rides du cou, je ne saurais les accepter. Si la nature offre de pareilles rides, et pour ma part j'en doute beaucoup, le statuaire doit les corriger avant de les traduire.

La *Médée* de M. Lemoine est un mélodrame de troisième ordre. La tête tout entière se compose d'une horrible grimace; le geste conviendrait, tout au plus, à une héroïne de Franconi. Quant à la draperie, si gauchement ajustée, elle doit peser environ cinq cents livres.

Nous désirons que les portes de la Madeleine, dont la sculpture est confiée à M. Triqueti, ne ressemblent pas au vase en bronze que l'auteur a exposé cette année; car il n'y a pas de montagnard suisse qui ne taille, avec son couteau, des figures pareilles à celles de *l'Age d'or* et de *l'Age de fer*.

Je voudrais pouvoir, sans injustice, recommander à l'attention MM. Tenerani et Geefs; mais le *Génie de la pêche* de M. Tenerani et le *Caïn* de M. Geefs ne permettent

pas l'indulgence. Le *Génie de la pêche* n'est qu'un modèle de pendule très-insignifiant, et le *Cain* excite plutôt le rire que l'horreur. Le meurtrier est dans la position d'un homme du peuple, qui voudrait donner un coup de pied à son antagoniste. Quel que soit notre respect pour les lois de l'hospitalité, nous ne pouvons consentir à louer l'Italie et la Belgique, dans la personne de MM. Tenerani et Geefs.

Toutes les questions posées par l'école française depuis six ans se sont présentées, en 1837, avec la même précision, avec la même clarté. Aujourd'hui, comme il y a six ans, nous retrouvons, sur le terrain de l'art, deux doctrines contraires et qui professent l'une pour l'autre un égal mépris. La première voit dans le passé le programme entier des œuvres possibles; la seconde ne tient aucun compte des œuvres accomplies, et voit dans l'imitation littéraire de la nature le but suprême de la peinture et de la statuaire. Nos études, en se multipliant, n'ont pas entamé nos premières convictions. La tradition enchaînée au passé et le réalisme attaché à la lettre du modèle nous semblent également éloignés de la véritable invention, c'est-à-dire du seul but que l'art puisse légitimement se proposer. En persistant à chercher dans le passé la loi impérieuse qui doit régir le présent, la tradition se condamne à l'oubli permanent de la volonté. Les statues et les tableaux qu'elle produit ne sont, et ne seront jamais, que des œuvres sans valeur et sans durée; lorsqu'elle touche au terme de ses désirs, lorsqu'elle applique religieusement les préceptes des maîtres, elle réussit tout au plus à faire entrer les noms nouveaux dans l'ombre d'un nom illustre. L'art ainsi compris n'est qu'une perpétuelle identification, c'est-à-dire un perpétuel suicide. Le réalisme, renfermé dans l'imitation scrupuleuse de la nature, demeure et demeurera

toujours au-dessous de son modèle. Il a pu être, il a été utile, comme moyen de réaction contre le respect aveugle du passé ; mais il est, aussi bien que la tradition, impuissant à produire des œuvres glorieuses. Quel est donc le devoir de la peinture et de la statuaire ? à quelles conditions peuvent-elles espérer de laisser à nos neveux des monuments dignes d'étude et d'admiration ? Le devoir de la peinture et de la statuaire est aujourd'hui le même qu'au seizième siècle, et ce devoir ne saurait changer pour les générations qui nous suivent, car il est écrit dans la nature même de nos facultés. La loi suprême de l'invention est, et sera toujours, de soumettre la tradition et la réalité à l'épreuve laborieuse d'une mutuelle interprétation.

SALON DE 1838.

I

MM. E. Delacroix, Ziegler, Charlet, Granet, C. Roqueplan, F. Winterhalter, J. Joyant.

Je sais bon gré à M. Delacroix d'avoir traité cette année un sujet antique ; non-seulement sa *Médée* est un grand et bel ouvrage, plein de verve et d'ardeur, d'une couleur éclatante, qui rappelle les plus beaux temps des écoles vénitienne et flamande, mais elle indique, chez l'auteur, une prédilection de plus en plus décidée pour le côté idéal de la peinture. Nous n'avons jamais pensé à proscrire les épisodes tirés de l'histoire moderne ; nous estimons autant que personne la valeur poétique de ces épisodes, et nous croyons, sincèrement, qu'il est possible de les traiter sur la toile en obéissant à toutes les conditions de l'art. Toutefois, depuis vingt ans, la peinture française s'est éprise d'un amour si violent pour le costume, elle a dépensé tant de persévérance dans la reproduction des casques et des cuirasses, qu'elle ne pourrait, sans danger, cheminer plus long-

temps dans la voie où elle s'est engagée. Si elle continuait de demander toutes ses inspirations à l'histoire moderne, elle arriverait bientôt à oublier les formes du corps humain; à force de peindre le vêtement et l'armure, elle désapprendrait le nu, c'est-à-dire l'élément le plus important de la peinture. M. Delacroix a donc bien fait de choisir un sujet antique, car il a trouvé dans ce sujet l'occasion de peindre le nu. La tête de sa *Médée* est d'un beau caractère; l'attitude et le geste sont pleins d'énergie. Le ventre de l'enfant placé à gauche est d'une exquise vérité et d'une couleur charmante. L'enfant placé à droite est habilement étreint par le bras gauche de la *Médée*. Les terrains, le rocher et le fond s'harmonisent heureusement avec les figures. C'est là, certes, un tableau d'un rare mérite, le plus beau peut-être que M. Delacroix ait jamais produit; car on y retrouve toutes les qualités qu'il a développées successivement dans la décoration du salon du Roi, à la Chambre des députés, et ces qualités sont associées, dans sa *Médée*, à l'énergie, à l'expression dramatique si ardemment poursuivies par l'auteur dans ses précédents ouvrages, et qui ont posé les premiers fondements de sa renommée. Cependant, malgré ma vive admiration pour sa *Médée*, je dois dire que le dessin de cette composition ne me paraît pas irréprochable. Le bras droit de la *Médée* est d'une belle pâte, mais toute la partie supérieure de ce bras manque de précision dans le contour; les pieds du plus jeune des enfants, de celui dont le ventre est si beau, sont modelés d'une façon vague, et s'articulent lourdement aux jambes pendantes. Dans un tableau où reluiraient les casques et les cuirasses, ces défauts seraient à peine aperçus; dans un tableau tel que la *Médée*, il est impossible de ne pas les découvrir, et c'est là, selon nous, un des grands

mérites des sujets antiques. En traitant de pareils sujets, il n'y a pas moyen d'être savant à demi; c'est pourquoi la *Médée* de M. Delacroix est tout à la fois un beau tableau et un acte de courage. Une fois résolu à peindre le nu, l'auteur ne peut manquer de conquérir par sa persévérance les qualités qui lui manquent, mais dont il sent toute la valeur. Dans ses belles compositions de l'*Agriculture* et de l'*Industrie*, il a montré qu'il comprenait, aussi bien que personne, l'importance de l'harmonie et de la pureté; dans sa *Médée* il n'est pas demeuré au-dessous du salon du Roi. L'avenir qu'il se prépare sera donc glorieux et fécond, et, pour notre part, nous souhaitons seulement que M. Delacroix traite, pendant plusieurs années, des sujets antiques.

Les *Convulsionnaires de Tanger* offrent à l'œil un ensemble de couleurs vraiment délicieux. Les murs couronnés de spectateurs, les turbans de la foule qui se presse autour des convulsionnaires, composent des masses pleines de richesse et de variété. Pourquoi faut-il que ce tableau, si excellent quand on le regarde à la distance de quelques pas, ne soutienne pas l'analyse? Le ton des murailles et des turbans demeure tel qu'il paraissait d'abord, et continue de réjouir l'œil; mais, j'ai regret à le dire, il n'y a pas dans toute cette foule une seule figure logiquement construite, capable de marcher, de se tenir debout, d'avancer la jambe ou de lever le bras. Nulle forme n'est déterminée; le front et les orbites sont confondus; ni les mains ni les jambes ne sont attachées; il y a, dans ce chaos, de quoi désespérer l'attention la plus courageuse. Cependant il est impossible de méconnaître l'énergie qui anime tous les acteurs de cette scène; mais cette énergie n'est qu'indiquée dans cette ébauche confuse. Je consens à voir

dans cette toile le programme d'une admirable composition, jamais je ne consentirai à croire que ce soit un ouvrage achevé. Tous ceux qui aiment sincèrement le talent de M. Delacroix doivent se rétenir pour lui déclarer que ses *Convulsionnaires de Tanger* sont une esquisse, admirable sans doute, d'une couleur éclatante; mais ne pourront jamais passer pour un tableau. Il est fâcheux que M. Delacroix ne soit pas pour lui-même un juge plus sévère, et compromette le succès de sa *Médée* par des ébauches qui ne devraient pas sortir de son atelier; car il y a, entre la *Médée* et les *Convulsionnaires*, un abîme effrayant. Autant le contour, quoique traduit infidèlement dans quelques parties, donne de valeur et de vérité à la *Médée*; autant il semble méprisé dans les *Convulsionnaires de Tanger*. Que M. Delacroix n'oublie pas les clameurs qui ont accueilli ses premières compositions; qu'il n'oublie pas les reproches adressés au *Massacre de Scio*, à la *Mort de Sardanapale*; car s'il perdait la mémoire de la résistance qu'il a rencontrée à ses débuts, s'il méconnaissait le sens et la loyauté de cette résistance, il serait condamné à lutter perpétuellement contre le goût public, et dans cette lutte il n'aurait pas pour lui le bon droit.

Le *Caïd marocain* ne séduit pas l'œil comme les *Convulsionnaires de Tanger*; mais soutient mieux l'épreuve de l'analyse. Le cheval du caïd est loin d'être dessiné purement, mais tous les acteurs de cette toile se distinguent par la vérité de la pantomime, et la figure de ces acteurs, sans offrir des lignes bien précises, ne choque cependant pas. Le paysage se marie heureusement au caractère de la scène; la composition entière est pleine d'intérêt.

Toutefois, je préfère, au *Caïd marocain*, l'*Intérieur d'une cour dans laquelle des soldats ont amené des chevaux*. Là

couleur de cette petite toile est excellente, et les chevaux sont dessinés avec une remarquable finesse. Le sujet par lui-même n'est rien, ou presque rien ; mais il prend, sous le pinceau de M. Delacroix, une valeur inattendue. Chaque morceau est traité avec tant de soin, que toutes les parties de la toile appellent le regard et le contentent. Il n'y a, dans ce tableau, d'autre mérite que celui de la peinture, mais ce mérite suffit à exciter, à soutenir l'attention. Pour ceux qui aiment vraiment la peinture, la valeur de cette toile est inestimable ; car, depuis Géricault, personne, en France, n'a peint des chevaux pareils à ceux que M. Delacroix nous montre cette année.

Nous sommes sévère pour l'auteur de la *Médée*, parce qu'il nous a donné le droit de le juger sans indulgence. Après avoir rappelé, dans la décoration du salon du Roi, les qualités les plus précieuses des maîtres d'Italie, il ne doit rien faire d'inachevé. La *Médée* fait honneur aux plus beaux noms de l'école flamande, et nous commande d'analyser, désormais, les œuvres de l'auteur comme les œuvres d'un maître. Si donc M. Delacroix, dans ses moments de loisir, se plaît à peindre quelques rapides ébauches, telles que les *Convulsionnaires de Tanger*, qu'il ait la prudence de les garder secrètes, ou de les montrer, tout au plus, à quelques amis complaisants qui estimeront l'œuvre d'après l'intention. Le public le plus bienveillant ne peut témoigner à l'auteur d'une ébauche la même indulgence ; dès qu'une toile se produit au grand jour, chacun a le droit de croire que cette toile se donne pour une œuvre achevée. Or, les *Convulsionnaires de Tanger*, malgré le mérite éminent qui les distingue, ne seront jamais acceptés comme une composition définitive ; c'est pourquoi M. Delacroix a eu tort de les envoyer au Louvre. Mais, en présence de la

Médée, nous n'avons qu'un vœu à former, c'est que l'auteur soit bientôt appelé à décorer une église ou un palais, et n'ait plus que de rares loisirs. Si les grands travaux ne font pas les grands artistes, du moins ils servent à développer le germe des plus hautes qualités. Dans le salon du Roi, M. Delacroix a fait ses preuves; espérons qu'il pourra, dans un avenir prochain, donner la mesure complète de sa puissance.

M. Ziegler a commis une erreur très-grave en essayant de représenter le prophète Daniel dans la fosse aux lions; il est évident pour nous qu'il a choisi un sujet au-dessus de ses forces. M. Ziegler a souvent fait preuve d'un talent très-remarquable; mais il se distingue plutôt par l'adresse que par la profondeur. Tout le monde se souvient de la cuirasse merveilleuse du *Saint George*, qui semblait défier la science du plus habile armurier; mais les amis de la peinture sérieuse n'ont pas oublié l'*Évangéliste* du même auteur, dont l'expression était si vague, si indéfinissable, dont les chairs étaient si mal soutenues. Il nous semble que les antécédents de M. Ziegler, la nature même des succès qu'il a obtenus jusqu'ici, devaient le détourner du sujet qu'il a voulu traiter cette année. « Le Seigneur a envoyé son ange, et il a fermé la gueule des lions, parce que j'ai été trouvé innocent devant lui. » Tel est le verset que l'auteur du *Saint George* a tenté de traduire sur la toile. Or, pour traduire un pareil verset, assurément l'adresse ne suffit pas. Pour réaliser par la peinture cette ligne de Daniel, il faut un ordre de facultés que l'étude peut développer sans doute, que la persévérance peut agrandir, mais que la volonté la plus opiniâtre ne saurait susciter. Pour nous montrer Daniel dans la fosse aux lions, il ne faut pas moins que du génie, et jusqu'ici M. Ziegler n'a pas signé de son nom une

toile qui portât le sceau du génie. J'ai lieu de penser qu'il se repentira bientôt de sa témérité ; car, malgré les applaudissements prodigués à son *Daniel* par un grand nombre de spectateurs, cette toile est loin de mériter les suffrages des juges éclairés. Tous les hommes familiarisés avec les œuvres des maîtres qui ont traité les sujets bibliques se demandent quel est le sens de la composition de M. Ziégler, et sont forcés de s'avouer que cette composition est nulle et n'a pas de sens déterminé. M. Ziégler a mis sur sa toile un homme, un ange et des lions ; mais l'homme n'est pas prophète, car sa figure n'a rien d'inspiré ; l'ange ne protège pas Daniel, ne commande pas aux lions, et les lions sont dessinés d'après un type qui n'a rien de vivant ni de réel. De toutes les parties de cette toile, la mieux traitée est assurément la robe du prophète ; quant au corps, qui devrait se laisser deviner sous cette robe, il est si vaguement indiqué que la robe semble vide. La tête n'a rien de poétique, et regarde le ciel sans exprimer la prière, la confiance ou l'extase. Les mains et les pieds sont adroitement indiqués, mais conçus d'après un type vulgaire. Les deux bras de l'ange, noyés dans la pénombre, n'ont pas de forme appréciable ; la cuisse et la jambe droite n'impriment pas à la robe de l'ange le mouvement qui seul pourrait traduire la forme vivante. Le modelé de la tête manque de solidité. Les lions n'ont de vivant que l'éclat de leurs yeux, la forme et le pelage sont également dépourvus de vérité. J'ai longtemps cherché dans quel tissu sont enveloppés ces lions, et j'ai fini par découvrir qu'ils sont vêtus de drap. Le drap, je l'avoue, est d'une belle qualité, mais ce n'est que du drap, et nous aurions voulu le pelage d'un lion. Qu'y a-t-il donc à louer dans cette composition ? Est-ce la pensée même de l'œuvre ? mais la pensée est absolument

nulle. Est-ce le dessin des figures? mais le dessin est loin d'être pur. Le seul mérite que je reconnaisse dans cette toile, c'est une harmonie générale, une heureuse alliance de couleurs qui plaît au premier regard, et c'est à cette harmonie qu'il faut attribuer le succès du *Daniel*. Il est impossible de deviner le sens de la composition, mais aucun ton criard ne blesse le goût des spectateurs, et cette qualité négative suffit à contenter le plus grand nombre. Il est probable que M. Ziégler sait maintenant à quoi s'en tenir sur la valeur de son *Daniel*. S'il a recueilli les voix des juges compétents, il doit comprendre combien il est loin, je ne dirai pas d'avoir traité, mais d'avoir entrevu le sujet contenu dans le verset du prophète. Son *Giotto* demi-nu, en extase devant les figures d'un manuscrit, est bien supérieur à son *Daniel*, quoiqu'il n'ait pas été salué par les mêmes applaudissements.

Je ne voudrais pas conseiller à M. Ziégler d'abandonner la peinture religieuse, car je crois que la Bible contient des programmes sans nombre, capables d'exercer les peintres les plus habiles; mais je pense qu'il ferait bien de choisir, parmi les épisodes de la tradition chrétienne, ceux qui n'exigent qu'une ingénieuse combinaison de lignes. Quant aux épisodes tels que *Daniel dans la fosse aux lions*, l'auteur du *Saint George* doit se les interdire, s'il ne veut pas se préparer une série d'échecs. Il a fait depuis sept ans de rapides et nombreux progrès, mais il ne peut s'abuser sur la nature et la portée de son talent; s'il méconnaît la limite de ses forces, il court le danger de produire une suite d'œuvres nulles, tandis que son talent bien employé, appliqué selon les conditions de sa nature, nous promet une suite de compositions élégantes et gracieuses. Nous souhaitons que M. Ziégler écoute la voix sévère de

ceux qui ont applaudi à ses débuts, et ne tente plus désormais ce qu'il ne peut accomplir. *Daniel dans la fosse aux lions* est un des sujets les plus difficiles que la tradition chrétienne offre à la peinture; bien des hommes, doués plus richement que M. Ziégler, auraient succombé sous le poids d'une pareille tâche; si l'auteur du *Saint George* n'a pu réaliser le programme qu'il s'était proposé, il n'y a dans sa défaite rien qui doive nous étonner; mais nous serions fâché qu'il ne comprît pas la moralité de sa défaite. Avec ce qu'il sait aujourd'hui, avec le goût dont il a donné tant de preuves, il peut se faire une belle place, pourvu qu'il ne prétende pas à la première.

Le *Passage du Rhin à Kehl* ne vaut pas la *Retraite de Russie*, du même auteur. À quelle cause faut-il attribuer cette évidente infériorité? Le talent de l'artiste est aujourd'hui ce qu'il était l'année dernière; les différentes parties de sa nouvelle toile n'ont pas moins de mérite que les figures de la toile précédente. Mais en peignant un épisode de la retraite de Russie, il contentait sa volonté, il traitait un sujet librement choisi, tandis qu'il a dû, cette année, se soumettre à un programme sans avoir été consulté. M. Charlet a commencé très-tard la pratique de la peinture proprement dite; il a prodigué sa verve et sa finesse dans un grand nombre de dessins, avant d'aborder le maniement du pinceau; aussi est-il facile de reconnaître dans le *Passage du Rhin*, comme dans la *Retraite de Russie*, plusieurs figures qui trahissent l'inexpérience et la gaucherie. Mais dans la *Retraite de Russie*, M. Charlet avait ses coudées franches; s'il n'était pas sûr de son pinceau, il était sûr de ses personnages; malgré les tons gris et bleus qu'il ne pouvait éviter, et qui sont un des caractères distinctifs de ses aquarelles, il avait réussi à captiver l'attention, à émouvoir.

Il était maître des acteurs qu'il mettait en scène, et l'œil parcourait, sans se lasser, les lignes de l'armée en retraite. Cette année il s'est représenté avec les mêmes qualités, c'est-à-dire avec la même inexpérience, et la même habileté dans l'invention des physionomies ; mais il n'était pas sur son terrain, et son œuvre, qui se recommande par un mérite réel, attire à peine l'attention. Plusieurs figures du premier plan se distinguent par la vérité de la pantomime, et, malgré la gaucherie du pinceau, produisent un bon effet, pourvu que le spectateur consente à s'éloigner de quelques pas. Les fonds sont traités habilement, du moins quant aux lignes, car la couleur n'a rien qui plaise. Il y a, dans ce tableau, une simplicité grave que nous aimons à louer ; mais nous devons avouer que toutes les parties de la composition excitent à peu près le même intérêt. Chaque groupe pris en lui-même est vrai ; quoique les têtes et les mains soient modelées tantôt avec lourdeur, tantôt avec mollesse, cependant les personnages du premier plan offrent un ensemble satisfaisant, mais l'œil ne sait où trouver le centre de la composition. Ce défaut est bien rare dans les dessins de M. Charlet ; mais dans ses dessins, comme dans la *Retraite de Russie*, l'auteur ne met en scène que des acteurs de son choix, qu'il connaît depuis longtemps, et il arrive sans effort à l'unité. Puisqu'il paraît décidé à pratiquer la peinture, s'il veut conserver la popularité qu'il a si légitimement acquise, il fera bien de ne traiter désormais que des sujets librement choisis ; n'ayant plus à lutter qu'avec la partie matérielle de la peinture, il arrivera, en peu d'années, à réaliser sur la toile ce qu'il réalise depuis longtemps sur le papier ; il joindra l'unité à la vérité.

M. Granet a essayé de traduire une scène du quatrième acte d'*Hernani*. Il a choisi le moment où Charles-Quint

donnée à son rival l'ordre de la Toison d'or et la main de dona Sol. Le sujet semble se prêter naturellement à la peinture, et pourtant M. Granet a échoué. Pourquoi? C'est parce qu'il a méconnu les limites de son talent. Jusqu'ici, on le sait, M. Granet s'est plutôt distingué par la distribution de la lumière sur les murailles que par le dessin des figures. Or, dans le quatrième acte d'*Hernani*, et surtout dans la scène que M. Granet a choisie, les figures sont nombreuses, et le nombre de ces figures était pour le peintre un obstacle insurmontable. Les trois personnages principaux, Charles-Quint, Hernani et dona Sol, sont d'une incorrection qui frappe les yeux les moins clairvoyants; quant aux autres personnages, ils sont à l'état d'ébauche. Supprimez les figures, et vous aurez un tableau inférieur, sans doute, aux meilleures toiles de M. Granet, mais remarquable cependant par la solidité des murailles, par l'étendue et la perspective. Pour M. Granet, cette composition est un véritable échec; pour un peintre qui n'aurait pas signé la *Mort de Nicolas Poussin*, ce serait encore un ouvrage très-digne d'attention.

La *Visite pastorale dans le couvent des religieuses de Saint-Dominique et Sisto, à Rome*, vaut mieux que le tableau précédent, et cette différence tient précisément à ce que les figures ont peu d'importance dans cette seconde toile. Les têtes sont loin d'être dessinées d'une façon satisfaisante; mais la lumière est si habilement distribuée, il y a tant d'air et de jour sous les voûtes du couvent, que l'attention est captivée par le spectacle de ces pierres immobiles, et que les têtes, bien qu'inachevées, choquent à peine le goût le plus sévère. Tout en regrettant les qualités absentes, nous croyons que la *Visite pastorale* sera comptée parmi les bons ouvrages de M. Granet.

Abeilard s'éloignant de ses religieux pour lire une lettre d'Héloïse mérite une partie des reproches que nous avons adressés au quatrième acte d'*Hernani*. Toute la partie morte de ce tableau est merveilleusement composée. Les gerbes de lumière qui éclairent le côté gauche de la toile sont d'une vérité saisissante. Les plantes qui servent à la décoration de la salle, quoique d'une couleur un peu trop crue peut-être, sont d'un très-bon effet. Mais le dessin des religieux est à peine indiqué ; la tête d'Abeilard n'a aucune forme déterminée, et cette faute est sans excuse. Ici les figures ne peuvent être jugées comme celles de la *Visite pastorale*, car le nom d'Abeilard est assez populaire pour réveiller des souvenirs précis chez la plupart des spectateurs ; or ces souvenirs, loin de disposer à l'indulgence, commandent la sévérité. Il n'est pas permis de dire que la tête d'Abeilard est mal dessinée ; pour être vrai, il faut déclarer que le peintre ne paraît pas même avoir tenté de la dessiner. Il faudrait donc supprimer les figures de ce tableau, pour que l'effet de la partie morte ne fût pas troublé. Mais une pareille élimination n'irait pas à moins qu'à supprimer le sujet même, et pourtant tel est le vœu qui se présente à l'esprit le plus bienveillant, en présence de cette toile. M. Granet fait admirablement ce qu'il sait faire ; pourquoi ne s'abstient-il pas de toutes les parties qu'il ignore ?

Van Dyck à Londres, de M. Camille Roqueplan, est assurément une des meilleures compositions de l'auteur. Les meubles et les étoffes de cette toile sont d'une couleur charmante, et cette couleur a presque toujours le mérite de la vérité. Les détails les plus fins de la sculpture sont rendus avec une grâce et une abondance qui révèlent une adresse consommée. Les convivés assis à la table de Van-Dyck sont plutôt touchés que rendus ; mais ils sont bien

placés, et nous aurions tort de les juger avec une sévérité absolue, car ils sont d'un très-bon effet. Quant aux musiciens qui occupent le premier plan, on peut les blâmer sans injustice. J'accepte volontiers celui qui tient l'archet, mais les deux femmes sont dessinées lourdement, et plutôt enluminées que peintes. Les joues et les lèvres sont encadrées dans un filet d'encre. Cependant, malgré ces défauts, qui sont graves sans doute, l'ensemble de la composition ne peut manquer de plaire aux juges les plus difficiles.

Quant à *Madeleine dans le désert*, je ne crois pas qu'il soit permis de la louer. Il y a certainement dans cette petite toile des tons pleins de finesse; mais, à parler franchement, qu'est ce que la Madeleine de M. Roqueplan? Une grise!te qui se déshabille. Il n'y a sur ce visage ni larmes ni repentir; rien dans cette jeune fille demi-nue ne rappelle la pécheresse convertie. Si le spectateur consent à oublier le sujet de la composition, pour étudier exclusivement la valeur de la figure, il ne peut approuver la manière dont M. Roqueplan a modelé le visage, les épaules et la gorge de Madeleine; car toutes ces parties sont dessinées avec gaucherie, et manquent à la fois de grâce et de précision. Madeleine pénitente n'est pas un sujet qui convienne à M. Roqueplan; l'imitateur ingénieux de Watteau doit s'interdire l'expression des idées graves, et se renfermer dans la peinture de la vie familière. Il excelle à reproduire les étoffes et les meubles; quoique doué d'une originalité assurément très-contestable, il a su, cependant, se faire une place à part dans l'école française. Par le nombre et la variété des modèles qu'il imite, par la fraîcheur qui caractérise toutes ses compositions personnelles ou empruntées, il s'est concilié de précieux suffrages. Pourquoi va-t-il s'aventurer dans les sujets historiques et bibliques? En pei-

gnant une *Scène de la Saint-Barthélemy*, il y a quelques années, il avait mécontenté les plus fervents admirateurs de son talent; nous ne croyons pas que *Madeleine pénitente* obtienne grâce, devant ceux même qui louent sans restriction *Van Dyck à Londres*. Que M. Roqueplan reconnaisse sa méprise et qu'il ne sorte plus de la vie familière.

Encouragé par le succès du *Décameron*, M. François Winterhalter a tenté, cette année, la grande peinture. Jusqu'à présent il n'avait pas osé traiter la figure humaine dans les proportions de la nature; il a cru qu'il en savait assez pour risquer une épreuve décisive; aujourd'hui, sans doute, il comprend qu'il lui reste encore bien des études à faire, avant de dessiner purement. La *Jeune fille de l'Ariceia* est pleine de grâce et d'élégance, et vaut mieux, selon moi, que toutes les figures du *Décameron*. Les étoffes ont de la souplesse et de l'éclat, mais les bras et les mains sont sculptés en bois, et sculptés d'une façon très-incomplète. La tête ne manque pas de finesse, mais les plans du visage sont à peine modelés. Le ton des cheveux est nacré au lieu d'être argenté; l'attitude générale est bonne, mais la forme des membres ne se laisse pas deviner assez clairement, sous les plis de l'étoffe. Le tableau plait, mais ne contente pas. Toutefois, c'est pour M. Winterhalter un progrès évident, surtout quant à la couleur: Dans le *Far niente*, il avait prodigué le jaune; dans le *Décameron*, le jaune et le bleu; dans la *Jeune fille de l'Ariceia*, il a su choisir et marier des tons harmonieux. Mais en peignant une figure grande comme nature, il a mis à nu toute l'insuffisance de ses études; il a montré combien il est loin de savoir attacher et modeler une main. Si, comme nous l'espérons, il désire sincèrement se montrer digne de la renommée que la foule

lui a faite, il complètera son talent par des études persévérantes.

La *Cour du palais des doges, à Venise*, de M. Jules Joyant, est un ouvrage peint avec une rare solidité. Jusqu'ici l'auteur, en traitant les mêmes sujets que Bonington et Canaletti, n'avait su atteindre ni l'éclat du premier, ni la précision du second ; cette année, nous devons le dire, il a lutté glorieusement avec Canaletti. La cour du palais ducal est traitée avec une pureté, une assurance qui ferait honneur aux maîtres les plus habiles. La valeur de ce tableau ne dépend pas uniquement de la perspective, comme celle des précédents ouvrages de l'auteur ; les détails de sculpture sont rendus avec la même finesse, la même vérité que les lignes générales de l'architecture. Le marbre est solide, les piliers sont debout, et les figures taillées dans le marbre sont éclairées par une lumière abondante. Quant aux figures placées dans la cour, elles ne sont pas dessinées très-purement, mais elles concourent avec bonheur à l'effet général, et sous ce rapport elles méritent d'être louées. Peut-être M. Joyant fera-t-il bien, dans ses prochaines compositions, d'abandonner la littéralité qu'il paraît s'être proposée jusqu'ici, pour se préoccuper plus vivement de l'effet pittoresque. Sûr de lui-même, transcrivant ce qu'il voit avec une exactitude irréprochable, il comprendra la nécessité de ne pas accorder la même importance à toutes les parties d'un édifice, et d'en sacrifier quelques-unes pour mieux faire valoir les autres. Quant à l'exécution, il n'a plus rien à souhaiter ; c'est vers la composition qu'il doit maintenant diriger toutes ses facultés. Or il n'y a pas de composition sans sacrifice.

II

PORTRAITS.

Nous n'avons, cette année, aucun portrait de M. Champmartin. L'absence de ce peintre habile est fort à regretter ; car, malgré les défauts qu'une critique bienveillante s'est souvent vue forcée de lui reprocher, M. Champmartin est aujourd'hui le seul peintre de portraits qui donne à ses modèles de l'élégance et de la grâce. S'il ne traite pas avec un soin égal toutes les parties de la tâche qu'il a choisie, s'il lui arrive d'éluder les difficultés qu'il rencontre, au lieu de les vaincre, du moins il imprime à chacun de ses ouvrages le sceau du bon goût, et les portraits qu'il signe de son nom ne laisseraient rien à désirer, s'il consentait à rendre les détails qu'il omet volontairement. Personne, jusqu'ici, ne s'est présenté pour le remplacer, et nous serions fâché qu'il renonçât au genre de peinture qui lui a valu, depuis quelques années, de si brillants et de si légitimes succès. Espérons qu'il reparaitra au Louvre l'année prochaine, avec une série de portraits dignes de la réputation qu'il s'est acquise.

Le portrait de M. L***, par M. Jeanron, est assurément un des meilleurs ouvrages exposés cette année. La tête regarde bien, et les chairs sont d'une belle couleur. Peut-être faut-il reprocher à l'auteur d'avoir sacrifié, presque entièrement, le fond et les étoffes au désir de mettre la tête en relief. Le principe est excellent, sans doute, mais nous croyons qu'en cette occasion il eût été bon de l'appli-

quer moins rigoureusement. Toutefois, ce portrait, comparé aux premiers débuts de M. Jeanron, qui remontent à l'année 1831, marque un progrès évident. La couleur est bonne ; le dessin, sans être irréprochable, est cependant très-satisfaisant ; il ne manque à ce portrait qu'un peu plus de solidité.

Le portrait de M. de Belleyme, par Henry Scheffer, est loin, à notre avis, de valoir le portrait de M. Arago. Nous n'avons rien dit du *Prêche protestant après la révocation de l'édit de Nantes* ; car cette composition, dont toutes les figures sont faites avec un soin remarquable, ne présente pas un sens bien clair, et rappelle d'ailleurs, en maint endroit, tantôt le carton, tantôt la porcelaine. Mais nous devons qualifier sévèrement le portrait de M. de Belleyme, car pour le peintre qui a signé le portrait de M. Arago, le portrait de M. de Belleyme est, évidemment, un pas en arrière. J'ai entendu vanter la ressemblance, et je ne puis ni la nier ni l'affirmer ; mais au-dessus de cette question, qui n'intéresse que la famille et les amis du modèle, il y a une question plus haute, celle de la peinture. Or les plans de la tête sont très-confusément indiqués, et les yeux sont recouverts d'une couche savonneuse que rien ne justifie.

Les deux portraits envoyés par M. F. Winterhalter donnent lieu aux mêmes réflexions que la *Jeune fille de l'Ariscia*. Même charme de couleur, même insuffisance de dessin. Le portrait de M. le prince de Wagram ne manque pas de réalité. La tête de l'enfant placé sur le genou du prince se recommande par sa fraîcheur ; mais le buste de la figure principale est plein de roideur, et donne à la toilette entière un caractère d'immobilité. Cependant cet ouvrage mérite de grands éloges, et si M. Winterhalter exécute seulement une douzaine de portraits tels que celui du

prince de Wagram, il ne peut manquer d'acquiescer bientôt les qualités destinées à compléter son talent. Le portrait de madame D. d'A. réunit plus de suffrages que celui du prince de Wagram, et cependant il offre des défauts très-graves. La tête de la figure principale est pleine de jeunesse et de grâce, l'enfant est bien posé et la santé éclate sur ses joues ; il y a là, sans doute, de quoi justifier les éloges accordés à ce portrait ; mais il n'est pas permis de passer sous silence l'incorrection avec laquelle M. Winterhalter a traité les membres couverts par l'étoffe. De la hanche au genou l'intervalle est immense, et l'attention la plus bienveillante ne peut découvrir, dans cet intervalle, aucune forme déterminée. L'étoffe est peinte avec une rare habileté, mais il est impossible de deviner ce qu'elle recouvre. Or cette faute est, selon nous, une des plus graves que puisse commettre un peintre. Il ne suffit certainement pas, pour contenter le goût et le bon sens, de prodiguer les reflets sur le satin d'une robe ; il faut que cette robe traduise le corps vivant qu'elle recouvre, il faut qu'elle dessine, pour la pensée, ce que l'œil n'aperçoit pas. M. Winterhalter ne peut ignorer l'importance de cette condition ; il ne peut ignorer la nécessité de montrer le nu sous l'étoffe, ou du moins d'indiquer les lignes générales de la forme humaine. S'il n'a pas obéi à cette nécessité, c'est qu'il ne possède pas complètement encore l'art du dessin. En peignant le *Far niente* et le *Décameron*, il ne pouvait apprendre à modeler sévèrement toutes les parties de la forme humaine ; la peinture de portraits, en l'éclairant, de jour en jour, sur l'insuffisance de son savoir, lui montrera combien il est loin encore du but vers lequel doit tendre tout artiste sérieux. C'est pourquoi nous lui conseillons de pratiquer, pendant quelques années, la peinture de

portraits, car il trouvera, dans cette lutte avec la réalité, des leçons précieuses que la pratique de l'invention ne pourra jamais lui donner. Mais qu'il se défie des éloges complaisants qui ont accueilli ses premiers débuts, qu'il écoute attentivement les voix qui le gourmandent. S'il croyait mériter, dès à présent, les couronnes qui lui ont été décernées, s'il se prenait pour le successeur de Léopold Robert, loin d'atteindre la sévère beauté des *Moissonneurs*, il courrait le danger de ne jamais s'élever au-dessus de l'afféterie du *Décameron*.

C'est avec regret que nous voyons M. Court s'obstiner dans la mignardise ; il semblait qu'après la *Bouquetière*, si légitimement et si unanimement réprouvée, il dût renoncer à ce genre de composition ; cette année, cependant, il nous a donné une *Rosea dea* moderne, plus ridicule encore que sa *Bouquetière*. Il est impossible d'imaginer quelque chose de plus niais, de plus maniéré que cette *Rosea dea*. Les chairs sont d'une blancheur mate et inanimée, les hanches et la gorge sont modelées en stuc ; les bras et les mains sont dessinés d'après un type qui ne se rencontre nulle part. Nous désirons que M. Court recueille les voix et se tienne pour averti. Des six portraits qu'il a envoyés au Louvre, un seul mérite d'être loué, c'est celui de M. Fontaine. Quant à ses portraits de femmes, ils sont d'une incorrection inexplicable chez M. Court ; car l'auteur du *Déluge* et de la *Mort de César* a fait preuve de savoir. La couleur des têtes ne vaut pas mieux que le dessin : c'est un mélange de gris et de bleu qui peut sans doute se rencontrer dans la nature, mais qui ne présente certainement rien de pittoresque. Le portrait de M. Fontaine est le seul qui révèle, chez M. Court, l'intention et la faculté de reproduire le modèle en l'agrandissant. La tête de ce portrait

se divise en plans nettement ordonnés. Le front, les orbites et les pommettes sont indiqués avec une assurance qui fait le plus grand honneur à M. Court. Les yeux et la bouche expriment clairement l'obstination, qui caractérise en effet le modèle. L'architecte qui n'a pas craint, malgré les remontrances unanimes de tous les hommes sensés, de balafrez l'œuvre élégante de Philibert Delorme, offre, à coup sûr, un des types les plus complets de l'entêtement; ce type, M. Court a su le reproduire avec finesse, avec élégance, et cependant il est demeuré fidèle à la vérité. Car M. Fontaine, tel qu'il nous l'a montré, exprime l'entêtement plutôt que la volonté; il est évident que dans cette tête l'énergie domine l'intelligence. M. Court, en peignant M. Fontaine, a fait un véritable portrait historique. Les mains sont traitées avec soin et rendues avec vérité. L'attitude de la figure s'accorde bien avec l'expression de la physionomie, et imprime à la composition le caractère de l'unité. C'est donc là un bon ouvrage. Nous souhaitons que M. Court renonce aux grâces mignardées de ses bouquetières et de ses odalisques, et nous donne, l'année prochaine quelques portraits pareils à celui de M. Fontaine. On pourrait peut-être désirer plus d'éclat dans la couleur, mais il est impossible de ne pas approuver, de ne pas louer la finesse avec laquelle le peintre a modelé les plans du visage et des mains. Il a surmonté heureusement les plus grandes difficultés de sa tâche; il a résolu par l'étude tous les problèmes que l'étude peut résoudre. Quant à la richesse de la couleur, ce n'est pas à l'étude qu'il faut la demander, et M. Court fera bien de ne pas forcer sa nature: il n'est pas, il ne sera jamais coloriste; qu'il se contente de dessiner purement, et sa part sera encore assez belle.

Il est malheureusement vrai que le succès de M. Dubufe

grandit d'année en année. Le talent du peintre est demeuré ce qu'il était, vulgaire, trivial; mais l'engouement de la foule s'accroît chaque jour, et, pour peu que cet engouement dure encore quelques années, je ne désespère pas d'entendre M. Dubufe proclamé supérieur à Titien, à Raphaël. L'aristocratie et la finance s'inscrivent chez M. Dubufe, avec un empressement qui serait inexplicable, s'il n'était pas démontré, depuis longtemps, que l'imitation rend raison du plus grand nombre des actions humaines. Interpellées sur le talent du peintre qu'elles ont adopté, qu'elles prônent, les femmes qui prient, avec instances, M. Dubufe de vouloir bien faire leur portrait, avoueraient qu'elles n'ont jamais songé à le juger. Elles l'admirent parce qu'il est admiré, elles le vantent parce qu'il est vanté; mais elles ne pensent pas à discuter la valeur de ses titres. Il est à la mode, et ce mot répond à tout. Mais si la foule ne se lasse pas d'admirer, de vanter M. Dubufe, la critique ne doit pas se lasser de répéter que M. Dubufe n'a rien à démêler avec la peinture. Il donne à tous ses modèles un caractère uniforme et vulgaire. Toutes les femmes, sous son pinceau, perdent leur grâce, leur jeunesse, leur intelligence; leur tête s'élargit, leurs yeux se gonflent et ne regardent plus. Et pourtant M. Dubufe ne peut satisfaire aux demandes qui lui sont adressées de toutes parts. Contester un fait aussi notoire serait une véritable folie : aussi n'hésitons-nous pas à enregistrer la popularité de M. Dubufe; mais nous espérons que cette popularité sera bientôt estimée à sa valeur; nous espérons que l'engouement fera bientôt place à la clairvoyance, et que M. Dubufe, après avoir joui pendant quinze ans d'une réputation usurpée, sera compté parmi les peintres d'enseignes. En attendant le jour de la justice, notre devoir est d'insister sur l'igno-

rance, sur la gaucherie de M. Dubufe. Pour que notre avis devienne l'avis du plus grand nombre, nous ne demandons qu'une seule chose, c'est que les promeneurs du Louvre consentent à regarder attentivement, à étudier les portraits de M. Dubufe : l'évidence, nous n'en doutons pas, imposera silence à l'engouement, et assignera bientôt à M. Dubufe le rang qui lui appartient.

Entre les huit portraits qu'il a exposés cette année, il en est trois qui peuvent servir à démontrer ce que nous avançons : celui de madame la maréchale marquise de G***, et ceux de mesdemoiselles C. et V. de Saint-A***. Celui de madame de G*** ressemble à une poupée, et je dois ajouter à une poupée très-mal faite, car le buste n'a aucune forme déterminée. Il n'y a, sur cette toile, que du satin appliqué sur une chose qui n'a pas de nom. Malgré la tête qui occupe le milieu de la toile, je ne puis consentir à croire que la robe enveloppe un corps vivant. M. Dubufe nous a montré une poupée informe et rien de plus. Les demoiselles de Saint-A*** offraient, dit-on, à M. Dubufe des modèles charmants, pleins de finesse et d'élégance, et sont devenues, sous son pinceau, quelque chose de singulier, qui ne pourrait ni voir, ni parler, ni respirer, ni marcher. L'une, celle qui est placée à la droite du spectateur, a toute la joue, toute l'épaule et tout le bras gauche barbouillés d'encre, si bien que toute cette partie de la figure n'a pas de contour appréciable. La tête et la poitrine donnent l'idée d'un spectre diaphane. Il ne fallait pas moins que M. Dubufe pour faire, d'une jeune fille élégante et gracieuse, une héroïne de mélodrame. Celle des deux demoiselles Saint-A*** qui est placée à la gauche du spectateur a été traitée avec plus d'indulgence que sa sœur. Aucune de ses joues n'est barbouillée d'encre ; la tête, la

poitrine et les bras sont en pleine lumière. Aussi est-il facile d'apercevoir combien M. Dubufe est demeuré loin de la vérité. Ni le front ni les tempes ne sont modelés; tout l'espace qui sépare la paupière supérieure de la ligne des sourcils est gonflé; les yeux ne regardent pas. Les épaules et la poitrine ne forment qu'un seul et même plan. Quant aux bras et aux mains, je ne connais aucune expression qui puisse les caractériser. Depuis l'épaule jusqu'au poignet, l'œil n'aperçoit qu'une masse ronde incapable d'exécuter aucun mouvement. Les doigts n'ont pas de phalange, et seraient fort embarrassés s'il leur fallait cueillir une fleur, ou compter les perles d'un collier. Pour juger toute la médiocrité, toute la nullité des portraits de mesdemoiselles de Saint-A***, il n'est pas nécessaire d'être familiarisé avec les œuvres de Titien, de Rubens et de Van Dyck; il suffit de jeter les yeux sur les femmes que nous rencontrons chaque jour. Puisque tous les éléments dont la réunion constitue la figure humaine ont été traités par M. Dubufe avec une ignorance complète, avec un mépris absolu, comment serait-il permis de croire que le peintre des *Souvenirs* et des *Regrets*, de l'*Alsacienne* et de la *Mésange*, mérite d'être compté parmi les artistes éminents? Comment le même homme qui ne sait dessiner ni un œil ni une main, passerait-il pour savoir dessiner une figure? Tant qu'il s'agit de la réalité, tous les spectateurs, éclairés ou ignorants, ont le droit d'énoncer leur avis et sont compétents. Or, il est impossible de comparer la réalité aux portraits de M. Dubufe, sans découvrir l'intervalle immense qui sépare la réalité de ces portraits. Tous les spectateurs ont donc le droit de se prononcer sur le mérite de ces portraits, et d'affirmer que M. Dubufe ne copie pas ce qu'il voit, ou voit mal ce qu'il prétend copier.

Pour formuler un tel avis, nul n'a besoin de consulter les galeries de Rome et de Florence; le plus vulgaire bon sens suffit à mesurer, à constater l'ignorance de M. Dubufe. Quant à la couleur de ses portraits, elle n'a rien de fin ni d'éclatant; mais il faut reconnaître qu'elle n'a rien non plus de criard, ni de singulier, et ce mérite négatif entre pour quelque chose dans les succès de M. Dubufe. Comme coloriste, comme dessinateur, il a droit au même rang. Mais s'il mécontente la raison, il ne blesse pas l'œil, et la foule lui tient compte des défauts qu'il n'a pas, comme elle le remercierait des qualités qui lui manquent.

Tout le talent de M. Dubufe semble se résumer dans la peinture des étoffes. Dans le portrait de Louis-Philippe, il avait engagé une lutte courageuse contre les métiers de Louviers; il n'avait oublié qu'une seule chose, c'était de décatir le drap dans lequel il avait taillé l'habit du roi; mais les mains et la tête de ce portrait, si ridiculement admiré, ne pouvaient résister à l'analyse la plus superficielle. Cette année encore, le velours et le satin sont traités par M. Dubufe avec plus de soin que la partie vivante de ses portraits. C'est là, sans doute, un mérite bien misérable, bien digne de pitié; mais M. Dubufe connaît de longue main toute la puérilité du goût public; il sait que, parmi les promeneurs du Louvre, il en est bien peu qui se donnent la peine d'étudier sérieusement chaque tableau avant de le juger, et tous les ans il recueille une ample moisson d'éloges, pour la fidélité avec laquelle il rend le velours et le satin. Quelques spectateurs plus éclairés, plus attentifs, protestent contre l'engouement général, et ne balancent pas à exprimer la répugnance que leur inspire la peinture de M. Dubufe. Mais, jusqu'ici, nous sommes forcé de l'avouer, cette protestation énergique et persévérante a rencontré

dans la foule une vive résistance, et passe auprès de la bourgeoisie, qui prétend juger la peinture sans l'étudier, pour un caprice, pour une boutade, pour un paradoxe. Toutefois, nous le répétons avec une entière conviction, la résistance de la foule ne doit pas décourager les spectateurs éclairés. Quoique l'opinion publique soit encore loin de se montrer équitable envers M. Dubufe, quoique les femmes oisives tiennent à honneur d'être peintes par lui, et n'aperçoivent pas le sceau de trivialité qu'il imprime à toutes les physionomies; quoiqu'elles livrent à son pinceau ignorant, avec une générosité vraiment exemplaire, les têtes les plus jeunes et les plus belles, le devoir de la critique, le devoir de tous ceux qui attachent quelque importance au salut des idées vraies, est de proclamer, chaque année, que M. Dubufe ne connaît pas les premiers éléments de la peinture; qu'il ne sait ni arrêter le contour d'une tête, ni indiquer les plans du visage; ni modèler une main; qu'il n'y a pas, dans ses portraits, un seul morceau qui résiste à l'analyse. Si petit que soit le nombre des convertis, la prédication n'est cependant pas demeurée sans résultat. Depuis sept ans, les *Souvenirs* et les *Regrets*, qui partageaient, avec les *Nouvelles de Florian* et les *Contes moraux de Marmontel*, l'enthousiasme du Marais et de la rue Saint-Denis, ont perdu plus d'un admirateur. Prenons donc patience, et n'oublions pas que les vérités les plus vraies ont à subir de nombreux démentis, avant d'être définitivement acceptées. Espérons que, dans un avenir prochain, M. Dubufe sera traité avec le dédain qu'il mérite.

Il est fort à regretter que les artistes éminents négligent généralement la peinture de portrait; car ce genre de peinture serait pour eux une étude féconde dont ils recueilleraient les fruits, en traitant des sujets historiques. Il est

vrai que les préjugés répandus dans la foule ne sont pas de nature à encourager les artistes éminents. La plupart des femmes qui font faire leur portrait croient que toutes les conditions du genre se réduisent à la ressemblance; elles n'aperçoivent rien au delà de la réalité. Copier littéralement son modèle, tel est à leurs yeux le but unique, le but suprême que doit se proposer le peintre de portraits. Or, une pareille tâche n'a rien de séduisant, pour un homme qui sent en lui-même la faculté d'accomplir une œuvre plus difficile. Mais c'est aux peintres qu'il appartient de commencer, de poursuivre et d'achever l'éducation de la foule. La critique la plus courageuse ne suffira jamais à établir, à démontrer les véritables conditions de la peinture de portrait. Pour que la foule consente à reconnaître qu'elle s'est trompée, pour qu'elle avoue son ignorance et se mette à chercher, dans un portrait, autre chose que la réalité, il faut qu'elle ait sous les yeux des preuves vivantes, qui ne laissent au doute ni répit ni refuge. Le jour où nous verrons au Louvre des portraits empreints d'une vérité savante, supérieurs à la réalité, quoique dessinés avec une fidélité scrupuleuse, la foule sera forcée d'ouvrir les yeux; elle comprendra que la peinture de portraits, loin d'être un genre secondaire, exige la réunion des plus belles facultés.

Quoique la théorie du portrait ait souvent été exposée avec de nombreux développements, cependant elle a besoin de reparaitre chaque jour dans la discussion pour se populariser. Il n'est pas vrai, quoique plusieurs milliers de voix s'obstinent à le répéter, il n'est pas vrai que toute la tâche du peintre qui entreprend un portrait se réduise à copier littéralement son modèle; car un portrait conçu d'après cette unique donnée sera toujours fort au-dessous

de la réalité. Il n'est pas au pouvoir du pinceau le plus habile de reproduire la nature, et voilà précisément pourquoi l'art doit se proposer, et se propose en effet, autre chose que la reproduction de la nature. Vouloir lutter avec la réalité, tenter de traduire sur la toile tous les éléments visibles qui viennent se peindre au fond de l'œil, c'est commencer une tâche insensée, irréalisable, c'est méconnaître la nature et la limite des moyens dont l'art peut disposer. Titien, Rubens, Van Dyck, Joshua Reynolds, Thomas Lawrence se proposaient autre chose que la réalité, et c'est en traduisant, sur la toile, l'esprit plutôt que la lettre de leurs modèles, qu'ils ont conquis l'admiration de leurs contemporains et de la postérité. Il n'y a pas un de ces maîtres illustres qui ait méconnu la nécessité d'interpréter la nature, pour la reproduire fidèlement. Aucun d'eux n'a cru qu'il fût possible de copier, littéralement, tout ce qui frappe les yeux ; aucun d'eux n'a tenté de lutter avec la réalité. Ils étudiaient longtemps leurs modèles avant de se mettre à l'œuvre : car ils savaient que la tête la plus expressive, la plus belle, n'est pas, à toute heure, douée de la même expression, de la même beauté ; ils s'attachaient donc à saisir, à graver dans leur mémoire l'heure de l'expression la plus claire, de la beauté la plus complète. Mais, une fois sûrs de l'avoir saisie, ils renonçaient volontairement à tous les éléments de la réalité qui ne concouraient pas directement à la manifestation de l'idée qu'ils avaient surprise. Ils sacrifiaient les parties inutiles pour ne s'attacher qu'aux parties importantes, et trouvaient moyen de concilier l'invention et la fidélité.

En formulant ici les conditions de la peinture de portrait, nous croyons sincèrement remplir un devoir. Dès que les artistes éminents auront pris en main la cause que

nous soutenions, dès qu'ils auront traduit en œuvres vivantes les vérités abstraites que nous énonçons, la foule reconnaîtra que la peinture de portrait, loin de pouvoir se passer du secours de l'imagination, exige le complet développement de toutes les facultés poétiques. Il y a tel portrait de Van Dyck dont toutes les parties, depuis la tête jusqu'à l'étoffe, sont combinées avec une sagacité qui suffirait à concevoir la plus grande scène historique. Qui oserait, en présence du portrait de Charles I^{er}, contester le mérite poétique de Van Dyck ? Certes il y a dans ce tableau autre chose que la réalité. C'est en combinant l'étude attentive des maîtres illustres et l'analyse patiente de la nature, que les peintres de portraits parviendront à se concilier l'admiration. S'ils persévèrent dans la reproduction exclusive de la réalité, ils réussiront tout au plus à obtenir la reconnaissance des familles. Or, sans contester la valeur de cette dernière récompense, nous croyons qu'elle ne signifie rien dans la question que nous traitons. Un an d'études suffit souvent pour saisir la ressemblance, dix ans ne suffisent pas toujours pour faire un bon portrait. L'admiration ignorante qui salue, chaque année, les toiles de M. Dubufe peut blesser la fierté des artistes sérieux qui sentent leur valeur personnelle, et qui mesurent la nullité profonde du peintre à la mode ; mais cette admiration, si injuste qu'elle soit, n'excuse pas leur dédain pour la peinture de portrait. Tant qu'ils s'abstiendront de paraître sur ce terrain, M. Dubufe régnera ; dès qu'ils voudront le détrôner, ils le détrôneront, et la foule battra des mains. C'est une œuvre de justice que nous appelons de tous nos vœux.

III

MM. Paul Huet, Cabat, Corot, Marilhat, Jadin, Brascassat, Flers, Chacaton.

Les trois ouvrages envoyés cette année au Louvre par M. Paul Huet ont droit à une égale attention. Chacune de ces toiles, en effet, se distingue par un mérite particulier ; la signification et le style de ces trois compositions sont de telle nature, qu'il est impossible de ne pas trouver plaisir à les étudier. A notre avis, M. Paul Huet a fait depuis dix ans d'immenses progrès ; il a gardé la richesse et la variété de coloris qui lui avaient concilié, dès ses premiers débuts, les plus précieux suffrages ; et en même temps il s'est efforcé d'écrire de plus en plus clairement le sens de chacune de ses compositions. Tout en développant avec un soin assidu ses facultés poétiques, il ne s'est pas cru dispensé de poursuivre la précision qui manquait à ses premiers ouvrages. S'il n'a pas encore pleinement réalisé son dessin, nous sommes du moins assuré que le courage ne lui manquera pas, et qu'il touchera très-prochainement le but qu'il se propose.

Le Coup de vent, souvenir d'Auvergne, offre un ensemble de lignes très-habilement ordonnées. La gorge qui occupe le centre du tableau étonne et charme par sa profondeur. Le ciel est d'une bonne couleur et s'accorde bien avec le ton général du paysage. Les terrains, et les arbres qui occupent le premier plan, sont d'une pâte solide et d'une remarquable vérité. Cependant M. Paul Huet nous a

souvent montré des toiles qui plaisaient plus généralement, quoique moins savantes. Que manque-t-il donc au *Souvenir d'Auvergne* ? Chaque morceau pris en lui-même est plein de qualités excellentes ; l'ordonnance est bonne ; le ton des arbres est plein de finesse ; et pourtant ce tableau ne captive pas l'attention, quoiqu'il soutienne glorieusement l'épreuve de l'analyse. Il ne faut pas avoir étudié un grand nombre de toiles, pour découvrir que le *Souvenir d'Auvergne* n'a pas été peint d'une seule haleine. Or cette explication, toute matérielle, mérite d'être pesée sérieusement. Il n'est pas douteux, pour nous, que ce tableau produirait un effet très-supérieur à celui qu'il produit, si le peintre n'eût quitté la toile qu'après l'avoir achevée. Il peut être bon d'oublier pendant quelques jours une œuvre commencée, mais il faut renfermer cet oubli dans de justes limites, autrement on court le danger d'ôter à cette œuvre l'unité de pâte et de couleur, qui concourent si puissamment à l'intérêt de la peinture.

Je préfère, au *Souvenir d'Auvergne*, une *Vue prise à Compiègne*. La couleur et la pâte de ce dernier tableau ne sont pas meilleures que dans le tableau précédent, mais la pâte est partout la même. On sent que le peintre n'a quitté la toile qu'après l'avoir achevée, qu'il a traité d'une haleine toutes les parties si variées de cette belle composition. Jamais, je crois, la nature d'automne, si harmonieuse et si riche dans sa mélancolie, n'a été représentée avec plus d'éclat et de vérité. La rouille des arbres est rendue avec une précision, avec une justesse qui ne s'étaient rencontrées jusqu'ici que chez les Flamands. Le gazon et les fleurs du premier plan sont d'une admirable fraîcheur ; l'eau dans laquelle se réfléchit l'image des troupeaux est d'une transparence qui ne laisse rien à désirer. Toute la partie droite

de la toile contraste, heureusement, avec la partie gauche. Autant celle-ci se distingue par la richesse de la couleur, autant l'autre nous attache par sa profondeur indéfinie, par sa couleur mystérieuse. Ce tableau est, à mon avis, le meilleur que M. Paul Huet ait jamais fait. Par l'unité de la pâte, par la franchise des tons, par l'harmonie linéaire, par la simplicité du sujet, il mérite l'admiration unanime des juges les plus sévères. Tous les éléments de cette toile sont à la fois réels et librement interprétés. Ceux qui ne croient pas à la nécessité de la poésie dans le paysage, qui veulent bannir l'imagination du paysage comme un auxiliaire inutile ou dangereux, ne peuvent refuser leur approbation au terrain et aux arbres de la *Vue prise à Compiègne*. Comparée à la réalité, cette toile défie hardiment l'analyse ; mais elle offre, en même temps, un beau sujet d'étude aux partisans de l'interprétation. Car il est évident que M. Paul Huet ne s'est pas cru obligé de copier littéralement ce qu'il avait devant lui ; il a choisi dans la forêt de Compiègne le sujet de son tableau, mais il a supprimé ou transformé les éléments qui lui ont paru inutiles ou mesquins. C'est là, selon nous, la seule méthode à suivre dans la pratique du paysage. C'est en conciliant le respect de la réalité, comme point de départ, avec la libre interprétation, que le paysage retrouvera la richesse et la variété qui distinguent les œuvres de Claude Lorraine, de Ruysdaël. M. Paul Huet paraît pénétré de cette vérité, et chacune de ses compositions témoigne de son amour sincère pour la nature et pour l'invention. Quand il nous aura donné quelques toiles pareilles à cette *Vue prise dans la forêt de Compiègne*, il ne peut manquer d'obtenir la popularité qu'il mérite. Car cet ouvrage réunit, aux qualités qui séduisent la foule, les qualités plus rares qui charment les hommes du métier.

C'est tout à la fois de la peinture agréable et de la peinture excellente. Cette double recommandation placera certainement le nom de M. Huet parmi les premiers noms de notre école.

Une grande Marée, temps d'équinoxe, du même auteur, mérite une attention toute spéciale, d'abord parce qu'elle est pleine de vérité, et ensuite parce qu'elle a été refusée, il y a deux ans, par le jury du Louvre. Les vagues sont rendues avec une grande finesse ; les arbres placés à droite sont d'un très-bon effet. Tous ceux qui ont pu assister au spectacle que M. Huet a voulu traduire sur la toile se plaisent à reconnaître qu'il a reproduit très-fidèlement la réalité ; et pourtant le jury du Louvre avait refusé ce tableau il y a deux ans. Si nous sommes bien informé, l'auteur n'a rien changé dans son ouvrage ; il n'a rien supprimé, rien ajouté ; il a laissé son tableau tel qu'il l'avait conçu, tel qu'il l'avait exécuté. Comment donc la quatrième classe de l'Institut est-elle arrivée à modifier son premier avis ? Quelques membres du jury, qui se donne pour infaillible, auraient-ils vu la mer depuis l'arrêt rendu contre M. Huet ? En présence de la réalité, qu'ils ignoraient lorsqu'ils ont rendu leur premier jugement, ont-ils compris la nécessité de traiter avec plus de réserve, avec plus d'indulgence, cette *Grande Marée*, qui d'abord leur avait paru si étrange et si ridicule ? Nous aimons à croire que les rapides communications établies récemment, entre le Havre et Paris, multiplieront les conversions, et démontreront à MM. les membres du jury que la mer ne ressemble pas précisément aux toiles heurrées de M. Théodore Gudin. Cette année, il est vrai, M. Gudin a modifié quelque peu sa manière. Le tableau qu'il intitule pompeusement *la Mer* est à la fois vert et laiteux, et rappelle assez fidèlement la couleur de

l'absinthe mêlée à l'eau. Dans la toile qu'il appelle *le Naufragé*, la mer est toute différente, pousse au bleu, et n'a plus rien de laiteux. Mais quoique M. Gudin ait abandonné le jaune pour le vert et le bleu, ses toiles, nous en avons l'assurance, ne suffiraient pas à l'instruction de MM. les membres du jury, et nous espérons que ces messieurs voudront bien désormais prendre conseil de la réalité. Le succès obtenu par la *Grande Marée* de M. Huet doit leur prouver combien il est facile de se tromper.

Il y a deux ans, le jury du Louvre a refusé un paysage de M. Rousseau, qui se recommandait par des qualités éminentes, et que les amis de la peinture ont pu voir dans l'atelier de M. A. Scheffer. Pourquoi le jury n'a-t-il pas révoqué l'arrêt prononcé contre M. Rousseau? Aucun membre de la quatrième classe n'a-t-il eu occasion de visiter les Alpes, et de juger par lui-même de la fidélité du tableau refusé? S'il fallait attribuer à la seule ignorance l'obstination de messieurs les membres du jury, nous aurions à leur offrir un moyen bien simple de s'éclairer : ne peuvent-ils interroger, au retour, les lauréats qu'ils envoient chaque année à l'école de Rome?

Un Chemin dans la vallée de Narni, de M. L. Cabat, réunit de nombreux suffrages, et ne plaît pas moins aux peintres qu'à la foule. Ce tableau se distingue en effet par une rare solidité. Les terrains sont excellents, et rappellent, au dire des juges les plus compétents, la fermeté, la simplicité des toiles de Nicolas Poussin. C'est là sans doute un éloge magnifique; mais nous sommes heureux de le répéter, car cet éloge résume très-bien l'impression produite par le tableau de M. Cabat. Les arbres offrent une belle silhouette, et l'ombre de ces arbres se dessine sur le chemin avec une précision, une pureté, qui ne se trouvent

que chez les maîtres les plus habiles. Malheureusement, le feuillage de ces arbres est traité d'une façon lourde et gauche. On voit que l'air ne circule pas entre les feuilles, et que les branches sont condamnées à l'immobilité. Le fond de ce tableau est très-bien conçu et très-bien rendu. Le ciel se marie harmonieusement au paysage. Quant aux figures que M. L. Cabat a placées à gauche, je dois dire qu'elles ne s'accordent pas avec le style général de son tableau. Non-seulement elles sont mal dessinées, mais elles ne sont pas d'une couleur aussi sobre que le reste de l'ouvrage. Toutefois, malgré l'immobilité du feuillage et des branches, malgré l'incorrection et la vulgarité des figures, *le Chemin de la vallée de Narni* est assurément fort supérieur à la *Forêt de Fontainebleau*, à l'*Étang de Ville-d'Avray*; il est évident que M. L. Cabat a fait depuis deux ans de nombreux progrès; il est évident que sa manière, tout en gardant sa précision, s'élargit de jour en jour. Entre les terrains de *Ville-d'Avray* et les terrains de *la Vallée de Narni*, il y a un immense intervalle, et cet intervalle n'a pu être franchi que par des études persévérantes. M. Cabat, qui d'abord rappelait trop littéralement l'école flamande, et ne semblait voir la nature qu'à travers ses souvenirs, se familiarise avec la réalité, et la transcrit avec une élégance remarquable. Je ne veux pas m'associer au reproche que lui adressent les admirateurs passionnés de l'Italie. Il est possible que le tableau de M. Cabat ne ressemble pas à la nature italienne; mais que ce tableau rappelle l'Italie ou la Normandie, peu importe; ce qui est constant pour tous les amis de la peinture, c'est que le tableau de M. Cabat se recommande par des qualités du premier ordre, et marque dans la carrière de l'auteur un progrès éclatant. M. Cabat, va, dit-on, retourner en Italie.

Il ne pourra manquer de se transformer, en présence des grandes lignes de la campagne romaine. Jeune, maître de son pinceau, copiant fidèlement ce qu'il voit, comment ne réussirait-il pas à nous montrer l'Italie sous un aspect nouveau? Il n'est pas, comme les paysagistes lauréats de l'école de Rome, garrotté dans les liens étroits d'un système absolu, immuable. Ce qu'il aura vu, il le mettra sur la toile, et, dût-il s'abstenir d'inventer, il serait encore assuré de nous charmer. Mais il y a lieu d'espérer que l'Italie enseignera à M. Cabat la nécessité d'inventer, et qu'il ne transcrira plus la nature sans l'interpréter.

Le *Silène* de M. Corot est à peine remarqué, et cependant il y a dans cette composition un véritable mérite. Le paysage a de la grandeur; les arbres offrent une belle silhouette, et le fond est bien éclairé. Malheureusement les figures sont nombreuses, et la pureté du dessin ne répond pas à l'importance de ces figures. C'est là, certes, un grave défaut; mais ce n'est pas le seul qui se présente dans la composition de M. Corot. Le paysage est conçu de telle sorte qu'il se passerait très-bien des figures. Puisque M. Corot a la prétention de créer des paysages historiques et mythologiques, il ne doit pas oublier que Nicolas Poussin a toujours étroitement relié ses figures et ses paysages. Dans les sujets païens comme dans les sujets chrétiens, il s'est constamment imposé, comme un devoir impérieux, l'étroite union des personnages et des lieux. Ses forêts, ses montagnes et ses fabriques, quoique traitées avec un soin scrupuleux, sont toujours disposées de manière à n'être pas complètes sans les acteurs qui les animent. M. Corot semble méconnaître la nécessité de cette union; car son *Silène*, quoique peint avec plus de fermeté que son *Saint Jérôme*, mérite, sous le rapport poétique, à peu près les

mêmes reproches. Dans le *Silène* comme dans le *Saint Jérôme*, le paysage est complet par lui-même, et par conséquent le dessein de l'auteur n'est pas accompli. Ce défaut prive M. Corot des éloges auxquels il pourrait, légitimement, prétendre. S'obstiner à placer des figures dans ses paysages et ne pas unir étroitement les lieux et les acteurs, c'est se placer dans la nécessité de n'être pas compris, et telle est en effet la condition de M. Corot. C'est à peine si quelques hommes sérieux lui-tiennent compte de ses courageuses entreprises, et se plaisent à étudier ses œuvres. Cependant il serait fâcheux que M. Corot se laissât rebuter par l'indifférence de la foule, car il y a dans ses compositions, indécises et incomplètes, une élévation de style que le paysage réel rend de jour en jour plus précieuse. Tandis que des caravanes de peintres se partagent la France et copient, à qui mieux mieux, un bouquet de bois, un buisson, une haie, un ruisseau, et comptent les cailloux qui bordent un fossé, il est bon que des hommes persévérants, tels que M. Corot, dédaignent la réalité vulgaire, et se proposent l'invention dans le paysage. Accompli ou inaccompli, ce dessein a droit d'être encouragé. Nous ignorons s'il sera donné à M. Corot d'atteindre le but qu'il entrevoit; nous ignorons s'il réussira, dans un avenir prochain, à traduire clairement sa pensée, mais nous souhaitons que la foule lui tienne compte des efforts qu'il a faits jusqu'ici, afin qu'il persévère dans la route qu'il a choisie; car les paysages de M. Corot sont une utile protestation contre la réalité mesquine qui menace d'envahir notre école. Il s'occupe de l'idéal, et son ambition mérite d'être applaudie.

Les *Ruines de Balbeck* et le *Pont du Gard*, de M. Marihat, ne semblent pas dus au même pinceau que les toiles précédentes de l'auteur. La crudité des tons, la solidité

métallique des plantes, a complètement disparu ; mais, en même temps, M. Marilhat paraît avoir perdu la précision et la pureté qui le distinguaient. Je ne regrette pas le cuivre et la tôle de ses premiers tableaux, mais je regrette l'élégance et la grâce qui animaient le *Tombeau du Scheick*, envoyé au dernier salon. On dirait que M. Marilhat, effrayé des reproches qui lui arrivaient de toute part, a voulu prouver qu'il pouvait créer des arbres sans sculpter le cuivre. Sans doute il a bien fait d'écouter les reproches qu'il avait mérités par la solidité métallique de sa peinture ; mais il est allé trop loin dans sa réaction contre lui-même. Les premiers plans de ses *Ruines de Balbeck* sont traités avec une mollesse que nous ne saurions approuver. Le fond et les ruines, proprement dites, sont d'un bon effet et d'une précision suffisante ; les figures ne valent rien, mais elles sont bien posées. Ce tableau, quoique inférieur au *Tombeau du Scheick*, plaît cependant et mérite les éloges qu'il recueille. Nous souhaitons que M. Marilhat donne, désormais, à la silhouette de ses arbres plus de précision.

Le *Pont du Gard* vaut mieux que les *Ruines de Balbek*. Les terrains et la pierre sont bien rendus. Quant aux figures, elle ne soutiennent pas l'analyse, et sont taillées dans une pâte qui céderait sous le doigt. Il est difficile de comprendre comment M. Marilhat, qui trouvait pour les plantes d'Égypte une pâte si solide, si sonore, si retentissante, est arrivé à oublier la charpente de la figure humaine. Les débuts de M. Marilhat promettaient à la France un peintre original ; sans doute M. Marilhat ne voudra pas tromper notre espérance. Il doit avoir rapporté d'Orient de nombreux dessins, qui deviendraient sous son pinceau des tableaux importants. Qu'il choisisse donc parmi ses dessins des sujets nettement déterminés, et qu'il rende à sa

peinture non pas sa crudité première, mais du moins la précision et la pureté qui ont valu à ses premiers ouvrages de si légitimes éloges. Si l'Orient est seul capable d'inspirer à M. Marilhat des compositions de quelque valeur, M. Marilhat aurait grand tort de vouloir échapper à cette condition de son talent. Qu'il renonce à la Provence et qu'il traduise sur la toile ses souvenirs d'Orient. Quel que soit, en effet, le mérite du tableau où il a représenté le *Pont du Gard*, cette composition est bien loin d'offrir le même intérêt que ses premiers tableaux ; et ses *Ruines de Balbek* sont très loin de valoir le tableau qu'il avait rapporté du Caire. Il avait compris l'Orient autrement que Decamps, autrement que Delacroix, et nous avons applaudi à cette nouvelle interprétation ; espérons qu'il fera un retour sur lui-même, et qu'il nous donnera, l'année prochaine, quelque paysage d'Égypte ou de Syrie, d'un beau dessin et d'une couleur franche.

La *Villa d'Este*, à Tivoli, de M. G. Jadin, présente la réunion malheureuse de la bizarrerie et de l'habileté. Il y a, certainement, dans cette toile plusieurs morceaux traités avec un talent très-remarquable ; mais on ne saurait nier que l'impression produite par l'ensemble du tableau ressemble plutôt à l'étonnement qu'au plaisir. Je ne parle pas des personnages, d'Éléonore, du cardinal et de l'Arioste, qui sont assez gauchement dessinés, mais qui n'appellent pas l'attention et peuvent être jugés avec indulgence, puisqu'ils ne comptent pas parmi les éléments essentiels de la composition ; toute la décoration de la villa est peinte avec une adresse, une assurance qui font le plus grand honneur à M. Jadin. Mais, tout en admettant que les cyprès aient réellement la forme que M. Jadin leur a donnée, je ne puis comprendre qu'il n'ait pas senti la

nécessité de faire circuler l'air dans les feuilles. Il était indispensable de modifier la réalité pour la rendre acceptable. Les cyprès que M. Jadin a placés dans la *Villa d'Este* sont tellement immobiles, qu'ils rappellent les arbres de bois frisé qui figurent parmi les jouets d'enfants. Toute puérile que cette comparaison puisse paraître, je ne crois pas devoir me l'interdire, car elle traduit très-fidèlement ma pensée, et caractérise nettement le défaut capital de la toile de M. Jadin. Sans les cyprès malencontreux qui occupent le centre du tableau, l'œuvre de M. Jadin aurait sans doute recueilli de nombreux éloges ; car il y a, dans cette œuvre, plusieurs parties très-recommandables. Toutefois, nous devons regretter que l'auteur de la *Villa d'Este* ne nous ait pas donné, cette année, une toile pareille à sa *Fabrique du Poussin*. Quoique le point de vue où il s'était placé pour dessiner cette fabrique ne nous parût pas bien choisi, nous admirions volontiers la précision et la solidité de la peinture. Sa *Villa d'Este*, aux yeux d'une impartialité sévère, n'est qu'une décoration élégante, mais ne rappelle pas la peinture de sa *Fabrique du Poussin*. M. Jadin a déjà changé plusieurs fois de manière, et, dans chacune de ses métamorphoses, il a fait preuve d'une habileté constante. Il ferait bien, désormais, de se proposer pour modèle sa *Fabrique du Poussin*, car c'est de toutes ses œuvres, sinon la plus séduisante, du moins la plus sérieuse, celle qui offre, aux yeux exercés, les éléments les plus dignes de louange. Il possède depuis longtemps une adresse consommée : il devrait utiliser son adresse, en reproduisant les beaux sites qu'il a récemment admirés. Mais il aurait tort de se croire obligé de réunir sur la toile toutes les parties de la réalité. L'effet des cyprès de sa villa est une leçon qui parle assez haut. Que M. Jadin revienne au style

de sa *Fabrique du Poussin* et s'interdit la bizarrerie ; à ce prix , il ne peut manquer d'être applaudi.

Le *Loup* de M. Brascassat se recommande, comme les précédents ouvrages de l'auteur, par des qualités précieuses. La couleur est bonne ; la forme est traduite fidèlement. Il y a, dans cet ouvrage, des preuves nombreuses de persévérance ; rien n'est livré au caprice ; tout est peint d'après nature ; et cependant ce tableau est inanimé, comme le *Combat de Taureaux* que M. Brascassat avait exposé l'année dernière. S'il était permis de révoquer en doute la nécessité de se proposer, dans la peinture, quelque chose de supérieur à la reproduction de la réalité, M. Brascassat suffirait à démontrer la loi que nous avons si souvent formulée. Certes, avant de peindre ce qu'il nous montre aujourd'hui, il a fait des études nombreuses ; il connaît très-bien tous les sujets qu'il traite. Pourquoi donc, malgré toute son habileté, agit-il si peu sur les spectateurs ? N'est-ce pas parce qu'il reproduit la nature, sans l'interpréter, parce qu'il copie et n'invente pas ? A notre avis, il n'y a pas deux manières de résoudre cette question. Outre la toile dont nous parlons, M. Brascassat a exposé un tableau de nature morte, d'une exquise vérité, d'une couleur très-fine, qui réunit les suffrages des juges les plus difficiles. L'excellence de cette nature morte caractérise très-bien le talent de M. Brascassat : la forme sans la vie.

Un *Pâtirage aux environs d'Aumale*, de M. Flers, n'ajoute rien à ce que nous savions du talent de l'auteur. Les premiers plans sont traités avec une adresse qui défie tous les éloges. Tous les détails sont rendus avec une incomparable finesse ; mais l'ensemble du paysage est inanimé. Si M. Flers ne s'interdit pas à l'avenir tous les enfantil-

lages d'exécution où il excelle, de l'avis de tout le monde, il sera bientôt oublié.

Deux toiles de M. Chacaton, dont le nom figure, pour la première fois sur le livret du Louvre, nous promettent un peintre élégant. Une *Vue de la Porta-Nuova de Palerme le jour de sainte Rosalie* se distingue par l'abondance de la lumière, la solidité des terrains, et la précision des détails d'architecture. Le tableau tout entier est plein de jeunesse et de fraîcheur. Les débuts de M. Chacaton méritent d'être encouragés, car il y a dans sa peinture une franchise assez rare parmi les artistes contemporains. Une *Vue prise dans les gorges d'Amalfi*, du même auteur, a droit aux mêmes éloges que la *Fête de sainte Rosalie*. La pâte des murs est solide, la végétation est d'une couleur éclatante, et les figures qui animent le paysage, sans être dessinées très-purement, sont d'un bon effet. Si M. Chacaton ne dément pas ses débuts, il ne peut manquer d'obtenir une rapide popularité. Son talent réunit ce qui plaît à la foule et ce qui plaît aux connaisseurs; pour notre part, nous désirons vivement qu'il nous montre, l'an prochain, un paysage italien aussi frais que la *Fête de sainte Rosalie*.

IV

GRAVURE. — STATUAIRE. — CONCLUSION.

Le portrait en pied du roi, d'après Gérard, est une belle gravure. M. H. Dupont a bien fait de modifier le costume adopté par le peintre. Gérard avait représenté le roi vêtu

de l'uniforme de garde national ; M. Dupont a préféré, avec raison, l'uniforme de lieutenant-général. La tête de ce portrait est modelée avec une remarquable habileté. La main nue et la main gantée sont traitées avec une grande souplesse. Le corps porte bien. En un mot, cette gravure est une des meilleures qu'ait produites la France depuis longtemps. Aucune des parties accessoires n'est livrée au hasard, ou indiquée avec négligence. M. Dupont a voulu que tous les éléments de son œuvre eussent tout le charme qu'il pouvait leur donner. Toutefois, nous croyons qu'il a eu tort de recourir aux procédés de l'école anglaise. Sa gravure est bien éclairée ; mais la distribution de la lumière, telle que la conçoit l'école anglaise, porte souvent préjudice au dessin de la forme ; et c'est précisément ce qui est arrivé dans le portrait de M. Dupont. Toute la partie inférieure du modèle, depuis la ceinture jusqu'aux pieds, est plutôt indiquée que rendue. Que M. Dupont, familiarisé depuis longtemps avec les œuvres des graveurs les plus habiles, consulte le portrait de Bossuet, gravé par Drevet, et qu'il se demande sincèrement s'il ne s'est pas mépris en adoptant les procédés de l'école anglaise. Dans le portrait de l'évêque de Meaux, tout est traité avec la même précision, depuis le masque et les mains jusqu'aux dentelles du rochet. Si la gravure de Drevet n'est pas d'un effet aussi facile à saisir que celle de M. Dupont, à coup sûr elle est d'un effet plus satisfaisant, et M. Dupont a donné trop de gages à son art pour préférer, aux suffrages des connaisseurs, une popularité passagère. Je sais qu'il y a une immense différence entre un portrait de Rigaud et un portrait de Gérard, et je tiens compte à M. Dupont des difficultés qu'il avait à vaincre. Mais je crois cependant, grâce à la liberté qui lui était accordée, puisqu'il a changé

le costume du modèle, qu'il pouvait donner, à la partie inférieure de son portrait, une valeur plus savante. Il est à regretter que la Liste civile, qui a fait les frais de cette gravure, se soit réservé toutes les épreuves de l'œuvre de M. Dupont. Cette planche est assez belle pour entrer dans les portefeuilles des collecteurs les plus éclairés, et chacun eût aimé à voir quel parti le graveur a su tirer du tableau de Gérard. Assurément la Liste civile use, dans cette circonstance, d'un droit que personne ne voudra lui contester, mais nous croyons qu'elle fait de son droit un usage mal entendu.

La *Sainte Amélie*, gravée d'après M. Paul Delaroche par M. Mercuri, est un chef-d'œuvre de finesse et d'élégance. Jamais, je crois, le burin ne s'est montré plus patient et plus habile. Les têtes, les mains, les étoffes et les fleurs sont rendues avec une précision, une pureté qui défient l'œil le plus vigilant, l'attention la plus sévère. Malheureusement, cette gravure si exquise est exécutée d'après une des plus pauvres productions de M. Delaroche. Or, le goût et la persévérance de M. Mercuri n'ont pu dissimuler entièrement la mesquinerie du tableau. L'œil prend plaisir à parcourir la gravure de M. Mercuri, mais il est impossible de ne pas regretter qu'un artiste si habile ait consacré plusieurs années de sa vie à copier un si pauvre tableau. Malgré l'élégance et la ténuité des tailles, qui font de la gravure une œuvre très-supérieure au tableau, M. Delaroche n'est cependant pas transformé; M. Mercuri a embelli son modèle, sans réussir à le faire oublier. Il serait à souhaiter que la Liste civile confiât à l'artiste qui a gravé si habilement les *Moissonneurs* de Robert, et la *Sainte Amélie* de M. Delaroche, un tableau de l'école italienne. Ce serait la meilleure manière d'encourager un talent qui a besoin de s'exercer sur de

beaux modèles. Pourquoi ne chargerait-on pas M. Mercuri de graver quelque œuvre du Corrège ou du Titien ? Il faut laisser les tableaux de M. Delaroche aux graveurs qui n'aperçoivent rien au delà du mélodrame et de l'afféterie. Quant aux artistes éminents, tels que M. Mercuri, qui ont prouvé leur sympathie pour la beauté idéale, il convient de développer en eux ce sentiment si précieux et si rare, en leur confiant la reproduction des œuvres les plus révérées de l'école italienne. Si j'insiste sur la nécessité de proposer à M. Mercuri une tâche digne de son talent, c'est que son habileté ne pourrait, impunément, s'exercer longtemps sur des œuvres pareilles à la *Sainte Amélie*. Après avoir accompli deux ou trois tours de force tels que la gravure dont nous parlons, il courrait le danger de se méprendre sur le but de son art, et de préférer la difficulté vaincue à la reproduction des beaux modèles. Nous espérons que M. Mercuri obtiendra les encouragements qu'il a mérités et pourra, dans quelques années, nous montrer une belle page du Corrège ou du Titien.

Je ne crois pas pouvoir passer sous silence les gravures de M. Jazet. La popularité de ce graveur n'est pas plus méritée que celle de M. Dubufe, et repose sur les mêmes fondements, c'est-à-dire sur l'ignorance et l'aveuglement du public. La presse, qui devrait se faire un devoir d'éclairer toutes les questions, a bien aussi quelque chose à se reprocher dans le succès de M. Jazet. Il n'y a pas de semaine, où les gravures de M. Jazet ne soient placées sur la même ligne que les plus belles œuvres de W. Reynolds et de Cousins. La foule répète docilement ce qu'elle entend dire, ce qu'elle lit chaque matin, et M. Jazet se trouve être un artiste éminent, sans avoir jamais songé à conquérir les suffrages des connaisseurs. Il inonde la place des pro-

duits de son industrie, il signe tous les trois mois une planche nouvelle, et il est loué comme s'il accomplissait, avec persévérance, des œuvres difficiles et vraiment glorieuses. La critique serait coupable de complicité si elle encourageait par son silence la popularité scandaleuse de M. Jazet. C'est pourquoi nous disons hautement, dans l'espérance que nos paroles seront répétées, que *Judith et Holopherne*, la *Chasse aux lions dans le désert*, la *Chasse aux sangliers dans le Sahara*, sont des gravures dignes, tout au plus, de décorer les murs d'une auberge de village. Chose étonnante pour ceux qui savent juger les modèles d'après lesquels M. Jazet a exécuté ses gravures, il a trouvé moyen de se montrer plus trivial et plus vulgaire que M. Horace Vernet. Nous n'avons jamais professé aucune estime pour les œuvres de M. Horace Vernet; tout en reconnaissant l'adresse dont il a souvent fait preuve, nous avons été forcé de signaler au dédain public la mesquinerie, l'emphase ou la nullité de ses compositions. Mais, pour être sincère, nous devons dire que M. Jazet parodie les œuvres de M. Horace Vernet comme M. Horace Vernet parodie la Bible et l'histoire. En vérité, il y a, dans les succès obtenus par M. Jazet, de quoi décourager les graveurs qui prennent leur art au sérieux. En voyant l'ignorance et l'aveuglement de la foule, en lisant les éloges prodigués au papier couvert de suie, ils doivent se demander s'ils ne se proposent pas un but chimérique, s'ils ne tentent pas l'impossible, s'ils ne feraient pas bien de renoncer à la gloire et de travailler pour la foule moutonnaire. Il est impossible qu'ils ne sentent pas défaillir leur zèle et chanceler leurs espérances. La critique se doit à elle-même de protester contre l'injuste popularité acquise à l'ouvrier qui parodie M. Horace Vernet. Cette protesta-

tion; accueillie d'abord par un sourire d'incrédulité, ne sera pas inutile. A force d'entendre dire que M. Jazet lutte d'incorrection et de vulgarité avec les papiers peints qui couvrent les murs des auberges, la foule finira, sinon par reconnaître qu'elle s'était trompée, du moins par dédaigner les œuvres de M. Jazet, comme si elle avait pris la peine de les juger. Or, le dédain de la foule pour M. Jazet tournera au profit des graveurs qui croient à la nécessité du dessin dans la gravure, et qui ne comptent que sur la persévérance de leurs études pour obtenir les suffrages des juges compétents.

La galerie de sculpture est cette année si pauvre, que c'est à peine si nous avons le courage d'en parler. Il n'y a pas un groupe, pas une statue, pas un bas-relief qui mérite une analyse sérieuse. Cependant cette année, comme les années précédentes, la presse distribue des éloges et des couronnes aux sculpteurs français, comme si le marbre s'était animé sous leurs mains; et sans doute cette complaisance infatigable, ou plutôt cette paresseuse indifférence, est pour quelque chose dans la médiocrité des ouvrages que nous voyons. Quand les mots ont perdu leur valeur primitive, quand la louange appartient au premier venu, comment les sculpteurs prendraient-ils soin de leur renommée? Le *Saint Augustin* de M. Etex, destiné à l'église de la Madeleine, est un morceau très-lourd et très-insignifiant. La tête n'exprime ni le recueillement, ni l'extase, ni la prière, ni la rêverie. L'attitude du modèle est tourmentée; quant à la draperie, il est impossible d'admettre qu'elle pèse moins de trois cents livres. Qu'il y a loin de cet ouvrage aux espérances qu'avait fait concevoir le *Caïn* de M. Etex! Comment l'artiste qui nous promettait l'énergie et la naïveté est-il arrivé à signer, de son

nom, une statue aussi vulgaire que le *Saint Augustin*? Si les trophées exécutés par M. Etex pour l'Arc de Triomphe méritaient de nombreux et graves reproches, du moins il était facile de surprendre, dans ces trophées, le désir de bien faire; mais il n'y a, dans le *Saint Augustin*, rien qui appelle l'attention, rien qui mérite une étude patiente. Ni la tête; ni la draperie, ni l'attitude ne révèlent chez le statuaire le désir d'atteindre l'élégance ou la gravité. C'est un ouvrage dont l'intention et le style sont également vulgaires. André Chénier n'a pas mieux inspiré M. Etex que l'auteur des *Confessions*. Les vers dans lesquels André Chénier trace le caractère de Damalis font, de la statue de M. Etex, la critique la plus sévère que nous puissions imaginer. Le poète donne à Damalis la grâce, la candeur, l'ignorance de sa beauté : M. Etex nous présente Damalis, sous les traits d'une femme qui n'a jamais connu la jeunesse. A l'exception de la gorge, dont les contours gauchement dessinés voudraient rappeler la Vénus d'Arles, rien, dans la *Damalis* de M. Etex, ne permet de croire qu'il se soit souvenu des vers d'André Chénier, en taillant le marbre. La forme des membres, les plis de la peau, l'attitude, la tête, sont également dépourvus de grâce et d'élégance. Jamais jeune fille de quinze ans n'a pu ressembler à la Damalis de M. Etex; jamais la lecture d'André Chénier n'a permis de rêver un tel modèle. Si M. Etex veut mériter le rang que ses amis lui avaient assigné, il y a cinq ans, en voyant son *Caïn*, il est temps qu'il rentre en lui-même, et qu'il se défie des caprices ou de la paresse de son ébauchoir. S'il nous donnait, l'année prochaine, deux ouvrages tels que son *Saint Augustin* et sa *Damalis*, il serait bientôt oublié.

Je voudrais pouvoir louer la *Sainte Philomène* de

M. J. Geefs; je serais heureux d'applaudir aux œuvres d'un artiste qui, avant de venir en France, passait parmi nous pour un maître; mais, en vérité, il n'y a pas moyen de louer la *Sainte Philomène*. Cette figure, assez niaisement posée, n'est ni meilleure ni pire que les anges de M. J. Duseigneur. C'est la même gaucherie, la même raideur. Nous souhaitons que M. Geefs prenne bientôt sa revanche, et justifie, par une œuvre d'un style sévère, la renommée dont il jouit dans sa patrie.

La *Vierge* exécutée par M. Pradier, pour la cathédrale d'Avignon, est un ouvrage absolument nul. La tête n'exprime aucun sentiment déterminé; les plans du visage ne sont pas même indiqués. La draperie est lourde et ne traduit pas les formes du corps. M. Pradier a remplacé l'Enfant-Dieu par un tampon d'un effet très-malheureux; en un mot, rien dans cette figure ne rappelle l'habileté bien connue de l'auteur. Pourquoi M. Pradier, qui, dans les sujets librement choisis, montre tant d'élégance et de pureté, traite-t-il avec tant de négligence les ouvrages dont la destination est arrêtée? Se croit-il dispensé de prouver son savoir, dans les statues qui lui sont demandées? S'il se trompe à ce point, nous devons le désabuser et le prier de ne pas compromettre son nom par son insouciance.

Le salon de cette année, je n'hésite pas à le dire, est le moins riche de tous les salons que nous avons eus depuis sept ans. Je suis loin de condamner les salons annuels; mais je crois que les artistes feraient bien de ne rien envoyer au Louvre, quand ils n'ont à nous montrer aucune œuvre importante. Quant à la nullité de la statuaire, elle n'a rien qui doive nous étonner. La ville de Paris, qui dispose, depuis l'abolition des jeux, d'un revenu de trente-sept

millions, semble prendre à tâche de mettre les sculpteurs sur la même ligne que les maçons et les charpentiers. Elle demande, pour l'Hôtel-de-Ville, quatre-vingts statues à mille écus pièce, et, pour les fontaines de la place de la Concorde, trois Naiades et trois Tritons à quinze cents francs pièce : encore a-t-elle soin de tirer double épreuve de chaque modèle, afin de réaliser une économie claire de neuf mille francs. Quand un conseil municipal, qui dispose de trente-sept millions, veut avoir, pour deux cent quarante-neuf mille francs, quatre-vingts statues d'échevins et de prévôts, de magistrats et d'architectes, six Tritons et six Naiades, il n'est pas surprenant que les sculpteurs oublient l'art pour le métier. Pour lutter contre l'ignorance et l'avarice du conseil municipal, il faudrait qu'ils fussent soutenus par l'espérance de voir, un jour, les travaux de sculpture distribués avec intelligence et payés selon leur valeur.

Il nous reste à demander si les récompenses seront distribuées cette année, comme aux derniers salons, à huis-clos ; si les artistes honorés d'une médaille d'or ou d'argent seront invités à garder le secret. Si la Liste civile a la prétention d'encourager la peinture et la statuaire, il faut qu'elle renonce à la poltronnerie et qu'elle avoue hautement ses préférences.

SALON DE 1840

Chaque année, le jury du Louvre soulève des plaintes nombreuses ; sans admettre que tous les ouvrages refusés par le jury aient des droits à l'estime publique, nous sommes forcé cependant de croire qu'il se trouve, parmi ces ouvrages, plus d'un morceau recommandable. Il est arrivé, en effet, à des artistes éminents, qui ne partagent pas les convictions du jury, de se voir exclus des galeries du Louvre. Il y aurait un moyen bien simple d'imposer silence à toutes les plaintes, ce serait d'admettre indistinctement tous les ouvrages présentés ; et pour circonscrire l'Exposition dans des bornes raisonnables, on ne permettrait pas aux peintres et aux statuaires de présenter plus de deux ouvrages. Tant qu'on n'adoptera pas le système que nous indiquons, les artistes seront exposés à d'inévitables injustices. Il est impossible, en effet, que M. Blondel approuve la peinture de M. Delacroix, et pourtant, malgré ses défauts, M. Delacroix est un peintre éminent, tandis que M. Blondel est un peintre absolument nul, bien qu'il siège

dans la quatrième classe de l'Institut. M. Bidauld ne peut approuver les paysages de M. Huet ou de M. Rousseau, et pourtant MM. Huet et Rousseau ont une valeur incontestable, tandis que M. Bidauld ne signifie rien dans l'histoire de son art, quoiqu'il siège dans la quatrième classe de l'Institut. Le système que nous indiquons est donc le seul que la raison avoue, le seul qui puisse contenter tout le monde, et qui soit sans danger pour le développement de l'art.

Quant à l'indifférence dont se plaignent les artistes contemporains, ils ne doivent chercher qu'en eux-mêmes la cause de cette fâcheuse disposition du public; si la foule accueille sans empressement l'ouverture du salon, ce n'est pas parce que nous avons un salon tous les ans, mais bien parce que les peintres et les statuaires subissent les salons annuels, au lieu d'en profiter. Les salons annuels ont cela d'excellent, qu'ils permettent à chacun de montrer son œuvre, presque aussitôt qu'il l'a terminée; malheureusement les sculpteurs et les peintres se croient obligés d'exposer, chaque année, une œuvre nouvelle; ils se hâtent de produire, et n'envoient trop souvent au Louvre que des œuvres insignifiantes. Il ne tient donc qu'à eux de changer les dispositions du public; qu'ils produisent lentement, qu'ils prennent tout le temps nécessaire à l'exécution de leurs projets, et l'indifférence fera place à l'attention. Cette année, les ouvrages importants sont en petit nombre: aussi quelques pages nous suffiront-elles pour l'analyse et la critique du salon.

Les portraits de M. Hornung, de Genève, étaient annoncés depuis longtemps comme des merveilles destinées à faire une véritable révolution: Titien, Rubens, et Van Dyck n'avaient jamais produit rien de pareil. Nous avons étudié

attentivement les portraits de M. Hornung, et nous sommes convaincu, en effet, que les écoles de Venise et d'Anvers n'ont rien de commun avec les portraits admirés à Genève. Il n'y a pas une des toiles envoyées par M. Hornung qui puisse être comparée aux têtes de Titien, de Rubens et de Van Dyck; nous adoptons pleinement l'opinion émise par les admirateurs de M. Hornung. Les écoles de Venise et d'Anvers se recommandent par la franchise, par la vérité de la couleur, et ne négligent jamais ce qui peut donner au visage humain de l'élégance et de la grandeur; or, on ne trouve rien de pareil dans les portraits de M. Hornung. J'accorderai, si l'on veut, qu'il a fallu, pour achever ces portraits, une patience miraculeuse, une adresse remarquable; mais il m'est absolument impossible d'y découvrir quelque chose qui appartienne à l'art de la peinture, tel que l'ont compris les maîtres illustres dont l'histoire a gardé le nom. Toutes les chairs peintes par M. Hornung rappellent uniformément le ton de l'ivoire enfumé; les cheveux et la barbe ressemblent tantôt à des fils d'acier, tantôt à des fils de verre. Il n'y a là rien qui relève de la réalité. Lors même que M. Hornung eût réussi à transcrire littéralement les modèles qui ont posé devant lui, ses portraits seraient encore bien loin de défier la critique; car personne n'ignore que Titien, Rubens et Van Dyck ne se sont jamais contentés de copier les modèles qu'ils avaient sous les yeux. Tous les artistes éminents ont compris la nécessité d'interpréter la nature pour lutter avec elle. M. Hornung est bien loin d'avoir transcrit la réalité; les modèles de ses portraits n'existent certainement nulle part; on ne trouve, en aucun pays, des visages d'ivoire et des cheveux d'acier. Pour donner à ses portraits un accent de vérité, M. Hornung a cru devoir étudier à la loupe les détails les plus mesquins

du visage ; il a dressé procès-verbal de toutes les taches qui se rencontraient sur la peau de ses modèles, et sans doute il a trouvé, parmi ses amis, de nombreux approbateurs. Mais il n'y a rien de commun entre la tâche du peintre et l'office du greffier. Les gerçures des lèvres, les rides et les verrues ne sont pas, et ne seront jamais, la partie importante de la peinture. Or, il y a tel portrait de M. Hornung dont les lèvres rappellent le ton d'une muraille moisie, tel autre dont les tempes sont ornées d'une foule de caps et de promontoires. Il est possible que la famille et les amis du modèle pleurent de joie et d'admiration en regardant ces portraits ; pour nous qui n'avons à juger dans ces œuvres que le mérite de la peinture, nous sommes forcé de déclarer que les éloges prodigués à M. Hornung sont fort exagérés. La patience et l'adresse sont, assurément, deux qualités très-recommandables, mais ne sauraient suffire pour faire un bon portrait. Si M. Hornung veut garder la réputation dont il jouit dans sa patrie, je lui conseille de ne plus rien envoyer au Louvre.

Les dix portraits envoyés par M. Champmartin ne valent pas ceux qui ont fondé la juste célébrité de l'auteur. Parmi ces dix têtes, il n'y en a pas une qui puisse être comparée aux portraits de M. Portal, de M. Desfontaines ou de M. le duc de Fitz-James. Les trois portraits dont nous parlons ne se distinguaient pas, seulement, par une rare habileté, et révélaient une étude patiente, le désir ardent de lutter avec la nature. A l'époque où M. Champmartin peignait ces ouvrages si légitimement admirés, il variait ses procédés selon le caractère spécial de ses modèles ; l'étude de chaque tête lui suggérait des moyens nouveaux et inattendus. Quoiqu'il fût déjà depuis longtemps sûr de sa main, quoique le pinceau obéît à sa volonté, il se contentait diffi-

cilement, et le public s'en trouvait bien. Aujourd'hui, nous le disons avec regret, M. Champmartin n'est pas assez sévère pour lui-même, et néglige trop souvent d'étudier le caractère spécial des têtes qui posent devant lui. Quand il rencontre un modèle dont le caractère s'accorde avec les habitudes de son pinceau, il réussit à peu près à le copier ; mais lorsqu'il a, devant lui, une tête d'une construction et d'une physionomie originales, il ne prend pas la peine d'en saisir la vraie signification, et il en supprime tous les traits caractéristiques avant de la transporter sur la toile. Ce que je dis est facile à vérifier sur le cadre que M. Champmartin a envoyé cette année, car la plupart des modèles qui figurent dans ce cadre sont connus d'une grande partie du public. Sur dix têtes, il en est cinq dont je peux discuter la ressemblance : MM. Henriquel Dupont, Émile Deschamps, Ricourt, Jules Janin, Eugène Delacroix. Or, entre ces cinq têtes, deux seulement, celles de MM. Ricourt et Janin, sont assez fidèlement reproduites. Assurément la ressemblance, prise dans le sens littéral du mot, sera toujours une question très-secondaire ; il n'y a guère que la famille et les amis du modèle qui puissent s'en inquiéter sérieusement. Mais la ressemblance prise dans le sens le plus élevé intéresse directement la peinture, car il faut à chaque tête un caractère individuel ; il faut que chaque tête ait une physionomie spéciale. Eh bien ! MM. Henriquel Dupont, Émile Deschamps et Eugène Delacroix ont une physionomie que M. Champmartin n'a pas saisie. Dans le masque de M. Eugène Delacroix, la charpente osseuse est beaucoup plus vivement accusée ; le visage de M. Henriquel Dupont n'a ni l'embonpoint ni l'indolence que l'auteur lui a donnés ; M. Émile Deschamps offre un mélange de politesse et d'ironie que nous ne retrouvons pas dans son por-

trait. MM. Janin et Ricourt sont assez fidèlement copiés; cela tient, évidemment, à ce que MM. Ricourt et Janin ont une physionomie plus facile à saisir que celles de MM. Dupont, Deschamps et Delacroix. Si M. Champmartin se fût attaché à étudier, avec persévérance, chacun des modèles qui posaient devant lui, ses portraits ne seraient pas seulement d'une plus grande ressemblance, ils seraient meilleurs sous le rapport même de la peinture, car ils auraient l'individualité qui leur manque, et la variété des lignes eût amené la variété des tons. Tel qu'il est, le cadre envoyé par M. Champmartin révèle une incontestable habileté, mais n'offre qu'une réunion d'œuvres incomplètes.

M. Amaury-Duval, aveuglé par les louanges de ses amis, s'éloigne de plus en plus de la vérité. Les portraits de M. Alexandre Duval, de M. Barre et de madame Menessier-Nodier, méritent tous à peu près le même reproche. Chacun de ces portraits est conçu dans le même système, et entaché des mêmes défauts. Je ne parle pas de la couleur grise et terne de ces trois ouvrages, car M. Amaury-Duval, élève de M. Ingres, considère l'éclat de la couleur comme contraire à l'élévation, à la pureté du style; mais les ombres portées sont ridiculement exagérées, et le dessin de ces trois portraits ne peut résister à l'analyse. La main gauche de madame Menessier équivaut, tout au plus, aux deux tiers de sa main droite, et l'avant-bras droit, tout entier, est d'une forme absolument inacceptable. Les paupières supérieures ont une épaisseur fabuleuse, et l'ombre des narines ressemble à une tache d'encre. C'est un portrait sans charme, sans jeunesse et sans élégance. Le portrait de M. Alexandre Duval est d'une incorrection non moins choquante; la cuisse gauche a, tout au plus, la moitié de la longueur qu'elle devrait avoir; il est évident que si le

modèle se levait et voulait marcher, il serait obligé d'avoir recours à une béquille. Le portrait de M. Barre, supérieur aux deux toiles dont nous venons de parler, reproduit très-infidèlement le caractère de l'original. La tête de M. Barre est fine, attentive, intelligente, mais elle n'est ni sèche ni cernée, comme la tête peinte par M. Amaury-Duval. L'œil du modèle est vif, l'œil du portrait est immobile et terne. L'ombre de la voûte de l'orbite sur la paupière supérieure, et l'ombre du nez sur les lèvres, sont découpées avec une dureté dont la nature n'offre certainement aucun exemple. La main droite ne semble pas appartenir au bras; on dirait qu'elle est accrochée à la muraille. Non-seulement l'avant-bras n'est pas visible, mais le mouvement général de la main indique l'absence de la vie.

Le portrait de madame Oudiné, par M. Hippolyte Flàndrin, est très-supérieur aux portraits de M. Amaury-Duval. La couleur manque de charme, mais le masque est généralement modelé avec une grande fermeté. L'attitude du modèle, disgracieuse et maniérée, offrait malheureusement à M. Flàndrin un écueil qu'il n'a pas su éviter. La position de la main gauche l'obligeait à marquer, avec une grande précision, la saillie inférieure des os de l'avant-bras: or, cette saillie, dans le portrait de madame Oudiné, est marquée environ un demi-pouce trop haut; la distance qui sépare le poignet de la naissance des phalanges acquiert ainsi une dimension démesurée. Malgré ces défauts, ce portrait se recommande par un mérite incontestable.

M. Cornu a traité avec une remarquable habileté les portraits de M. et de madame Aguado; ces deux toiles se distinguent par une grande sagesse de dessin. Toutefois, le bras droit du premier de ces portraits pourrait être posé plus heureusement, et gagnerait beaucoup à se rapprocher

du corps. J'adresserai au portrait de madame Aguado un reproche en sens inverse : dans cette toile, le coude du bras droit se confond avec le corps, et donne une ligne peu agréable. Je voudrais que la robe fût un peu moins longue et laissât mieux voir les pieds ; ainsi dégagée, la figure deviendrait plus élégante. Le portrait de mademoiselle Rachel, par M. Charpentier, rappelle, assez infidèlement, la couleur et l'expression du visage de la jeune tragédienne. M. Charpentier n'a pas voulu copier littéralement la réalité qu'il avait sous les yeux ; nous sommes loin de blâmer cette résolution ; mais, une fois décidé à interpréter le visage qu'il voulait peindre, il devait s'attacher à en saisir le sens intime, afin d'exagérer logiquement les traits caractéristiques de son modèle. Or, c'est ce qu'il n'a pas fait ; nous ne retrouvons, dans le portrait de mademoiselle Rachel, ni le dédain ni l'ironie qui constituent l'originalité de cette jeune fille : la tête peinte par M. Charpentier n'exprime guère que l'ennui. Les lignes du visage sont plus pures, plus correctes que dans le modèle ; mais l'accent a disparu. Le portrait de M. Guyon mérite à peu près les mêmes reproches ; le modèle exprime plutôt l'énergie que la rêverie. Or, dans le portrait peint par M. Charpentier, la tête réfléchit et ne veut pas. Si l'auteur veut obtenir, dans la peinture de portraits, des succès durables, il faut qu'il se tienne en garde contre ses habitudes d'amoindrissement, car les portraits de mademoiselle Rachel et de M. Guyon auraient beaucoup plus de valeur, si M. Charpentier eût accepté franchement l'expression habituelle de ces deux têtes.

Les portraits de M. Dubufe surpassent, en laideur et en gaucherie, tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Il est impossible d'imaginer un dessin plus ridiculement ignorant, une couleur plus honteusement fausse. Il n'y a pas une des

femmes peintes par M. Dubufe qui puisse marcher ou lever le bras. Le succès des portraits de M. Dubufe prouve, malheureusement, que le goût de la peinture n'est pas aussi répandu en France qu'on se plaît à le dire, car il n'y a rien de commun entre la peinture et M. Dubufe. Il trouve moyen d'enlaidir les plus beaux visages, de donner aux bouches les plus fines, aux regards les plus intelligents, une expression triviale. Disons-le franchement, la popularité de M. Dubufe, trop évidente pour être contestée, est un véritable scandale. Il n'y a pas une auberge de village dont l'enseigne ne vaille, pour la couleur et le dessin, les portraits de M. Dubufe. Tant que M. Dubufe ne se lassera pas de peindre, la critique ne devra pas se lasser de répéter que les portraits de M. Dubufe sont hideux et difformes; elle ne devra pas se lasser de dire aux gens du monde, pour qui la peinture n'est qu'un délassement et n'a jamais été une étude, que M. Dubufe ne sait dessiner ni une tête ni une main, que les yeux de ses portraits ne regardent pas, que leurs mains n'ont pas de phalanges, que leurs bouches ne pourraient parler; enfin, qu'il a mis au monde toute une génération de monstres sans nom, qui n'ont rien à démêler avec la race humaine.

La *Justice de Trajan*, de M. Eugène Delacroix, est le plus beau tableau du salon de cette année. Il est facile de relever dans cet ouvrage plusieurs fautes de dessin; mais ces fautes sont amplement rachetées par une multitude de qualités du premier ordre. Le second et le troisième plans de la *Justice de Trajan* rappellent les toiles les plus éclatantes de l'école vénitienne. L'architecture est conçue et rendue avec une largeur, une simplicité, une harmonie, qui réveillent dans tous les esprits le souvenir des *Noces de Cana*. S'il est vrai, comme on l'assure, que la *Justice de*

Trajan ait soulevé dans le jury du Louvre une vive résistance, s'il est vrai que cette toile admirable, refusée d'abord, n'ait été reçue qu'à la majorité d'une voix, on ne saurait trop déplorer l'aveuglement de la quatrième classe de l'Institut; car, parmi les peintres qui siègent à l'Institut, il n'y en a certainement pas un seul capable d'exécuter, encore moins de concevoir la *Justice de Trajan*. Il ne faut pas un grand savoir pour signaler les fautes de dessin qui se rencontrent dans le premier plan de cet ouvrage, il ne faut pas une grande sagacité pour voir en quoi pêche le cheval de Trajan; mais pour assembler toutes les parties dont se compose ce tableau, pour créer cette foule qui regarde et qui écoute, il faut être doué de facultés bien rares, il faut avoir reçu du ciel ce que l'école n'enseignera jamais, le sentiment de la grandeur et de l'énergie. Il n'y a qu'un peintre vraiment digne de ce nom qui puisse concevoir la *Justice de Trajan*; c'est pourquoi la critique la plus sévère, tout en faisant ses réserves contre les taches qu'elle découvre, sans peine, dans le premier plan de ce tableau, doit le signaler hautement à l'admiration de la foule. Les défauts sont constants, mais les beautés sont innombrables et de l'ordre le plus élevé. Il n'y a dans cette toile aucun effet puéril, aucune combinaison mesquine; c'est de la peinture franche et hardie, qu'il faut admirer parce qu'elle est belle, et que les œuvres de cette valeur ne se comptent pas aujourd'hui par centaines.

L'Ouverture des états généraux en 1789, de M. Couder, offre plusieurs morceaux d'une exécution recommandable; plusieurs groupes de cette toile se distinguent par la précision et la réalité; on reconnaît surtout dans le tiers état une grande habileté de pinceau. Mais l'ensemble de cette composition est loin d'être satisfaisant; le mélange malheureux

du blanc et du violet donne à toute la toile un aspect singulier ; on croit voir un effet de neige. Ajoutons que les figures sont distribuées d'une manière que la peinture ne saurait avouer ; il y a, dans cette toile, des trous qui s'opposent, invinciblement, à toute espèce d'harmonie linéaire. Si le programme donné à M. Couder lui a prescrit de faire ce que nous voyons, le programme a eu tort. Il est possible que ce tableau soit conforme au procès-verbal de la séance, mais il n'est certainement pas conforme aux lois de la peinture. Il fallait laisser au peintre la liberté de traiter la donnée historique, selon les convenances et les besoins de son art.

Le 18 brumaire de M. Bouchot, inférieur aux *États généraux* de M. Couder, donne lieu aux mêmes observations. Je ne peux pas croire que l'auteur justement applaudi des *Funérailles de Marceau* ait agi librement, en étalant sur sa toile cette multitude de manteaux rouges. La tête de Bonaparte n'est pas bonne ; mais il y a, dans cet ouvrage, assez de preuves de talent pour qu'il soit permis de penser que M. Bouchot, livré à lui-même, eût produit un tableau très-supérieur à celui que nous voyons.

La Mort du Président Brisson, de M. Alexandre Hesse, est complètement dépourvue de style ; si le livret n'était là pour nous expliquer le sujet du tableau, il serait impossible de deviner à quelle classe appartiennent les personnages. Toutes les têtes sont conçues et rendues avec la même trivialité.

Si les Belges admirent, comme on le dit, le talent de M. Keyser, il faut qu'ils aient cessé de comprendre le mérite de Rubens, car *la Bataille de Wœringen* n'est qu'un assemblage de lieux communs, parfaitement insignifiants et très-incorrectement dessinés. La toile est garnie et n'est

pas pleine ; le regard ne sait où se poser, et ne rencontre pas une seule figure qui le séduise par la hardiesse des contours ou le charme de la couleur ; il y a tels papiers peints que je préfère à la *Bataille de Wæringen*.

Le *Colloque de Poissy*, de M. Robert Fleury, offre une réunion de têtes attentives et finement modelées ; la scène est bien comprise, et traitée de manière à intéresser le spectateur. Ce tableau est, à notre avis, très-supérieur aux précédents ouvrages de l'auteur. On peut reprocher à M. Robert Fleury d'avoir placé toutes ses figures sur le même plan, ou à peu près ; on peut dire que la salle où ses personnages sont réunis manque de profondeur : mais il faut louer les expressions variées qu'il a su donner à ses têtes, sans distraire l'attention du spectateur par aucun épisode puéril. On reconnaît, dans ce tableau, le désir de bien faire et de caractériser nettement l'action dans laquelle sont engagés les personnages ; on voit que M. Robert Fleury s'est contenté lentement et difficilement. La couleur de cette toile n'a rien de séduisant, mais les tons sont heureusement assortis, et composent un ensemble d'une harmonie très-suffisante. M. Robert Fleury n'avait pas encore traité de sujet aussi important que le *Colloque de Poissy* ; le succès de ce tableau doit l'engager à persévérer dans la voie où il vient d'entrer.

Le *Saint Jean* de M. Gleyre obtient un succès légitime ; la tête, les mains et la draperie sont étudiées avec soin et rendues avec une grande habileté. La couleur est vigoureuse, le dessin pur, le mouvement naturel. La tête, éclairée en plein, exprime très-bien l'extase dans laquelle est plongé saint Jean ; envisagé sous le rapport de la réalité, le masque entier ne mérite que des éloges, mais on peut lui reprocher de n'être pas assez idéalisé. L'expression du

visage est ce qu'elle doit être ; les lignes n'ont pas la grandeur et la simplicité qu'elles devraient avoir. Telle qu'elle est cependant, cette figure mérite d'être signalée à l'attention publique, car elle révèle chez l'auteur un remarquable talent d'exécution, une largeur de pinceau qui demanderait à être appliquée sur une grande échelle. Malgré l'absence d'idéal que nous reprochons à la tête de saint Jean, il est évident que M. Gleyre traiterait avec bonheur des sujets religieux ; il y a dans l'attitude et dans les draperies du *Saint Jean* l'élévation de style qui convient aux compositions bibliques.

Entre les trois paysages de M. Corot, il en est un dont la composition ne laisse rien à désirer, celui qu'il a nommé *Soleil couchant* ; les terrains, les arbres, le ciel et le pâtre forment un ensemble harmonieux qui charme les juges les plus sévères. C'est un paysage sur lequel on aimerait à reposer souvent ses yeux. Jamais M. Corot n'a réussi à exprimer si bien sa pensée ; malheureusement, l'exécution des diverses parties de ce tableau est loin de répondre à la composition. Les arbres, dont les masses sont bonnes, ne peuvent être vus de près, tant il y a de gaucherie et de mollesse dans le tronc, les branches et le feuillage ; la figure du pâtre, admirablement placée, est d'un dessin très-insuffisant. Toutefois, ce paysage est d'un aspect délicieux, et cause le même plaisir que la lecture d'une belle idylle antique. Cette année encore, les toiles de M. Marilhat sont fort au-dessous des premiers ouvrages de l'auteur. Pour éviter la crudité de tons qu'on lui reprochait à l'époque de ses débuts, il s'est jeté dans je ne sais quelle peinture qui n'appartient précisément à aucune école, qui ne vise ni à la ligne, ni à la couleur ; il semble fuir l'originalité comme un piège, il fouille dans ses cartons et il transcrit ses

souvenirs d'Orient sans se donner la peine de composer un tableau. Si M. Marilhat ne se hâte de prendre sa revanche, il réussira bientôt à faire oublier l'éclat de ses débuts. La vue du *Château d'Arques*, de M. Paul Huet, offre plusieurs parties recommandables : je crois pouvoir louer, en toute assurance, la couleur de la colline, le fond et le ciel ; mais je ne saurais approuver le ton des arbres placés sur le devant du tableau, toute cette partie de la toile est d'une crudité qui fait tache. Tout en respectant le contraste que M. Huet a voulu établir, entre le second et le troisième plan de son tableau, il conviendrait, je crois, d'adoucir le ton des arbres et de leur donner un peu plus de légèreté. Les paysages de M. Cabat n'offrent pas toutes les qualités de ses précédents ouvrages, et les défauts de l'auteur deviennent plus sensibles à mesure qu'il agrandit le cercle de ses compositions. Égaré par l'amour de la précision, il se croit obligé d'amener au même degré d'exécution tous les plans de ses tableaux ; ainsi, dans la vue du *Lac de Nemi*, les fonds sont aussi faits que les devants, ce qui nuit singulièrement à l'effet. Cét amour exagéré de la précision choque plus vivement encore dans la toile que M. Cabat nomme le *Samaritain* ; la route placée à droite du tableau offre, d'un bout à l'autre, la même solidité, de telle sorte que l'extrémité supérieure paraît être aussi voisine de l'œil que l'extrémité inférieure. Toute la partie gauche du tableau est traitée avec une rare habileté ; mais, quel que soit le mérite de cette composition, nous croyons que l'importance du paysage ne s'accorde pas avec l'étendue de la toile : réduit aux deux tiers de son étendue, le paysage de M. Cabat aurait certainement plus de valeur. Quant à la parabole chrétienne que M. Cabat croit avoir encadrée dans son paysage, je dois dire qu'elle ne me semble pas faire partie

de la composition. Lorsque Poussin conçoit un paysage historique, il a toujours soin de placer ses personnages de façon à les rendre nécessaires ; s'ils disparaissaient, le paysage serait incomplet. Or, dans le *Samaritain* de M. Cabat, les personnages, loin d'être nécessaires, ne sont pas même utiles ; qu'ils soient absents ou présents, le paysage a le même sens et la même valeur. M. Cabat a donc maintenant deux choses à étudier, le côté optique et le côté poétique du paysage ; il faut qu'il tienne compte de l'éloignement, dans l'exécution des différents morceaux, et qu'il apprenne l'art si difficile de relier étroitement les figures et le paysage.

La *Vue de Constantinople*, de M. Gudin, est un lazzi pareil aux précédentes improvisations de l'auteur. Dans cette toile, dont la couleur ne saurait être définie, il est impossible de saisir la forme d'aucun objet. M. Gudin a traité Constantinople comme il avait traité si souvent l'Italie ; le tableau qu'il a exposé, cette année, n'apprendra rien aux ignorants et ne rappellera rien à ceux qui ont vu ; car le ton beurré qu'il a étalé sur sa toile n'appartient à aucun climat ; c'est une composition exécutée avec une déplorable facilité. L'*Entrée du port de Marseille*, de M. Eugène Isabey, comptera certainement parmi les meilleurs ouvrages de l'auteur ; le ton des eaux est d'une vérité parfaite ; les navires sont exécutés avec une adresse miraculeuse. Il est fâcheux que la forme de la toile nuise à l'effet de cette composition, il y aurait de l'avantage à supprimer le tiers supérieur de ce tableau.

Le *Strafford* de M. Paul Delaroche, gravé par M. Henriquel Dupont, est un chef-d'œuvre de précision et de pureté ; toutes les parties de cette planche sont traitées avec un soin scrupuleux et une habileté rare. Les têtes, les vè-

tements, la pierre, sont rendus avec une patience et une finesse qu'il est, je crois, impossible de surpasser. Nous n'avons que des éloges à donner à M. Dupont ; mais nous croyons que chacun, en étudiant cette planche, comprendra toute l'insuffisance, toute la vacuité de la composition de M. Paul Delaroche. La gravure est une épreuve décisive, une épreuve que les œuvres secondaires n'affrontent jamais impunément. Le *Strafford* est un des tableaux où M. Delaroche a montré le plus de talent et de savoir dans l'exécution des morceaux ; malheureusement cette toile est vide, et ce défaut, que la couleur dissimulait à grand'peine, est tout à fait choquant dans la gravure. M. Dupont a fait tout ce qu'il pouvait faire ; il a eu beau varier le travail de son burin, il ne lui était pas donné de garnir le vide laissé sur la toile par M. Paul Delaroche.

Le portrait de M. Guizot, gravé par M. Calamatta, n'est pas indigne de l'artiste habile qui a si dignement traduit le *Vœu de Louis XIII*. Le masque et les mains sont rendus avec une souplesse, une vérité qui ne laissent rien à désirer. La taille adoptée pour le vêtement est d'un bon effet sous le rapport de la couleur ; toutefois je ne conseillerais pas à M. Calamatta de prendre ce parti à l'avenir, car, dans le portrait qui nous occupe, la couleur est obtenue aux dépens de la forme. Il est nécessaire de varier le travail de la gravure, selon la nature des objets qu'il s'agit de représenter, mais le burin ne doit jamais oublier la forme pour la couleur. Malgré le défaut que je signale, le portrait de M. Guizot est une œuvre qui ferait honneur aux plus habiles. La peinture de M. Paul Delaroche offrait au graveur de grandes difficultés, car la tête se détache sur un fond de marbre blanc. Cette donnée absurde et manifestement contraire aux conditions de la peinture ne pouvait être tra-

duite que par un artiste du premier ordre. La manière dont la tête se présente n'est pas choisie plus heureusement que le fond du portrait; le nez est séparé de la bouche par un intervalle beaucoup trop grand : or, si la tête eût été vue de face, une partie de cet intervalle eût été dissimulée par l'ombre du nez. M. Calamatta a traduit cette seconde faute, comme la première, avec une fidélité victorieuse.

La *Transfiguration*, gravée par M. Desnoyers, est une œuvre consciencieuse qui mérite d'être étudiée attentivement. L'auteur a traité avec soin le contour et l'expression de chaque tête, et sous ce rapport la gravure de M. Desnoyers me paraît très-supérieure à celle de Raphaël Morghen. Dans cette dernière planche, en effet, le ciel, les terrains, les vêtements et les têtes sont rendus à l'aide d'un procédé uniforme; la planche entière ressemble à un réseau d'acier. M. Desnoyers a varié son travail, selon la nature des objets qu'il avait à rendre : aussi sa gravure se distingue-t-elle par une admirable clarté. Je reprocherai aux vêtements un peu de lourdeur. Pour juger d'une façon décisive la fidélité de cette traduction, il faudrait avoir vu l'œuvre de Raphaël. Toutefois, j'incline à penser que la toile placée au Vatican offre une harmonie de couleur qui ne se trouve pas dans la gravure de M. Desnoyers.

Cette année, les ouvrages de sculpture sont en petit nombre. Il nous est impossible de contrôler la conduite du jury, car nous n'avons pas sous les yeux les ouvrages qu'il a refusés. Toutefois, il nous est difficile d'admettre que les ouvrages refusés soient très-inférieurs aux sept huitièmes de ceux que nous voyons. S'il fallait s'en rapporter aux *on dit*, le jury aurait prononcé, à peu près au hasard, sur l'admission et l'exclusion des ouvrages envoyés au Louvre.

Résolu d'avance à ne recevoir qu'un petit nombre de morceaux, il aurait consulté son caprice plus souvent que la raison. Cette hypothèse, qui pourra paraître impertinente, n'est cependant pas dépourvue de vraisemblance ; car le public n'a pas oublié que le jury du Louvre a refusé, il y a quatre ans, tous les groupes envoyés par M. Barye. Or, ces groupes, qui sont aujourd'hui chez M. le duc d'Orléans, ont été, pendant plusieurs jours, exposés chez M. Aimé Chevavard, et chacun a pu se convaincre de l'injustice du jury. Quels que soient les motifs de la décision prise, il y a quatre ans, par la quatrième classe de l'Institut à l'égard de M. Barye, il est certain que cette décision est absurde, et qu'aucun raisonnement ne saurait la justifier. Il n'est pas moins certain que pas un de MM. les membres de la quatrième classe n'est capable de faire un groupe d'animaux comparable aux groupes dont nous parlons, pour l'énergie des attitudes, la science anatomique, et la finesse de l'exécution. Quoique les sculpteurs d'un mérite aussi éminent ne soient pas nombreux, il n'est donc pas impossible qu'il y ait, parmi les ouvrages refusés, des morceaux égaux, sinon supérieurs, à la plupart de ceux que nous voyons au Louvre.

M. Cortot, l'un des membres du jury, a exposé un groupe de deux figures, *Jésus-Christ sur les genoux de la Vierge*. Ce groupe, exécuté en bronze doré pour l'église de Notre-Dame de Lorette, se distingue par une vulgarité générale. Les lignes sont loin d'être heureuses, les têtes ont une expression difficile à déterminer, et les draperies sont ajustées avec une gaucherie, uné lourdeur dont la sculpture offre bien peu d'exemples. Si, laissant de côté toute la partie poétique de la statuaire, à laquelle M. Cortot paraît n'avoir pas songé, nous étudions ce groupe sous le rapport de

la réalité, nous ne serons guère plus satisfait. La tête de la Vierge est modelée avec une sécheresse, une dureté qu'on a peine à concevoir. Puisque M. Cortot renonçait à consulter la tradition, et ne voulait reproduire aucun des types de la Vierge-mère créés par la peinture et la statuaire pendant le xiv^e, le xv et le xvi^e siècle, il devait, naturellement, consulter la nature vivante. Or, la nature vivante ne fournit pas les éléments dont M. Cortot a composé la tête de la Vierge : ni le front, ni les yeux, ni les lèvres n'appartiennent à la réalité ; les mains se composent de phalanges courtes, et sont absolument dépourvues d'élégance. Quant au Christ, il mérite des reproches encore plus sévères. Non-seulement la tête n'a rien de divin, rien même d'élevé, non-seulement les plans musculaires du torse et des membres sont modelés avec une rondeur et une monotonie désespérantes ; mais les jambes ne pendent pas. Le groupe de M. Cortot ne relève ni de l'art antique, ni de l'art chrétien, ni de la réalité ; l'auteur n'a consulté ni la tradition, ni la nature : aussi ne faut-il pas s'étonner s'il a produit une œuvre dépourvue de vie aussi bien que de beauté. Le *Soldat de Marathon*, placé aux Tuileries, dont l'attitude est si ridicule et présente des lignes si malheureuses, est certainement très-supérieur, par l'exécution, au groupe dont nous parlons ; car, s'il manque de hardiesse et de grandeur, il offre du moins plusieurs parties étudiées et rendues avec soin. Le groupe exposé au Louvre, nul sous le rapport poétique, n'est qu'une imitation très-infidèle de la réalité.

La *Flora* de M. Bosio est fort inférieure à la *Salmacis* du même auteur. En effet, quoique la *Salmacis* soit très-loin de mériter les éloges dont on l'a comblée, elle révèle chez M. Bosio un désir sincère de lutter avec la nature. Cet

ouvrage est d'une réalité mesquine, d'un caractère grêle et chétif; mais il a fallu, pour obtenir ce résultat, sinon un grand talent, du moins une rare patience, une attention soutenue : il est évident que M. Bosio a donné, dans ce morceau, la mesure complète de ses facultés. La *Flora* est modelée avec une rondeur, une mollesse qui ne se trouvent pas dans la *Salmacis*. Je ne parle pas de la tête, dont l'insignifiance ne peut être dépassée, car dans ses meilleurs ouvrages M. Bosio n'a jamais paru accorder au masque humain une grande importance; mais il n'y a pas une seule face de la figure de *Flora* qui offre des lignes heureuses. Les hanches sont à peine accusées et manquent de jeunesse; le cou et les épaules se composent de plans confus, et n'offrent pas une seule partie qui rappelle la nature. Quant à la poitrine, qui a l'intention évidente de lutter avec la réalité, elle n'offre qu'un ensemble de détails mesquins que la sculpture doit s'interdire sévèrement. M. Bosio, dans la poitrine de sa *Flora*, s'est efforcé de transcrire tous les plis de la peau qui frissonne, et il n'a réussi qu'à produire une masse maigre et informe. La ceinture, le ventre et les cuisses, quoique empreints d'une mesquinerie moins blessante, ne sont cependant pas plus dignes d'éloges; les deux avant-bras choqueront les yeux les moins clairvoyants par leur singulière brièveté; la draperie jetée sur les cuisses n'est qu'un haillon mouillé. Les pieds de la *Flora* ont une forme que la statuaire ne saurait avouer. Je ne dis pas que cette forme ne se rencontre jamais dans la nature; mais tout ce qui est n'est pas bon à imiter, et, copiés ou non, les pieds de cette figure sont d'une laideur repoussante. L'espace compris entre la partie inférieure de la jambe et la naissance des phalanges est modelé d'une façon absurde; je dois dire la même chose

de l'espace compris entre le talon et l'origine du gros orteil. Il y a, sans doute, des pieds pareils aux pieds de la *Flora* ; mais un pied ainsi fait ne peut exécuter, régulièrement, les mouvements nécessaires à la progression. Si la figure de M. Bosio se levait, elle marcherait sans élégance et sans rapidité ; car, pour que la marche soit élégante et rapide, il est absolument indispensable que le talon soit séparé du gros orteil par une arcade élevée, et cette arcade ne peut exister, sans que le dos du pied présente une courbure qui ne se trouve pas dans les pieds de la *Flora*. Dans le cas particulier qui nous occupe, comme dans toutes les questions qui concernent la forme du corps humain, la beauté peut se déduire de l'utilité et réciproquement. La *Flora* de M. Bosio, construite et modelée d'une façon contraire à l'exécution régulière des mouvements, est complètement dépourvue de beauté. Cependant il est probable que cette figure sera louée ; il se trouvera des yeux assez peu exercés pour confondre la rondeur avec l'élégance. La contradiction que nous prévoyons n'a rien qui doive étonner, car la statuaire est plus difficile à juger que la peinture. Pour connaître les lois de la beauté et pour les appliquer à la forme dépouillée de la couleur, il faut une attention patiente qui n'est pas du goût de tout le monde. Mais ceux qui ont comparé, maintes fois, les monuments de l'art grec et les types les plus beaux de la nature vivante, sont amenés nécessairement à déclarer que la *Flora* de M. Bosio n'est ni réelle ni belle, et ne relève ni de la tradition ni de l'imitation littérale de la nature.

Le *Vase funéraire* de M. Pradier se recommande par une grande habileté d'exécution. Les bas-reliefs sculptés sur la panse offrent une foule de détails très-fins, et sont traités avec une rare délicatesse. Le quadrigue rappelle heureuse-

ment les chevaux des Panathénées, l'imitation est évidente; mais, pour copier les monuments de l'art grec, il faut plus que de la patience et de l'attention, il faut allier, au sentiment de l'élégance et de la simplicité, une pratique savante. Quelle que soit ma prédilection pour l'originalité, je suis donc loin de reprocher à M. Pradier d'avoir consulté les Panathénées pour composer son vase funéraire, car l'imitation que je signale n'a rien de littéral ni de servile, je crois d'ailleurs que le type emprunté à Phidias est mieux placé que le type réel, dans une composition allégorique. Lors même que M. Pradier eût été familiarisé, par ses études personnelles, avec les formes du cheval, il eût encore bien fait de s'adresser à l'art grec et de demander conseil au Parthénon. Il n'y a pas en effet, parmi les débris de l'antiquité, un seul ouvrage dont la contemplation soit plus profitable; il n'y en pas un qui enseigne plus clairement la simplification et l'agrandissement de la réalité. J'accorderai, si l'on veut, que les chevaux de Géricault sont plus près de la nature que les chevaux de Phidias; mais je crois que M. Pradier eût commis une maladresse en s'efforçant de reproduire le type des chevaux de Géricault: il y a, dans la panse de ce vase, une souplesse de modelé à laquelle nous devons applaudir. L'auteur, on le sait, ne se contente pas de modeler en glaise ce qui doit être traduit en marbre; il n'abandonne pas au praticien le soin de reproduire, littéralement, d'un bout à l'autre, ce qu'il a fait avec son ébauchoir. Habitué dès longtemps à tailler le marbre, il participe personnellement au travail du praticien; cette habitude constante lui donne une grande supériorité sur la plupart des sculpteurs d'aujourd'hui. Quelle que soit la précision des moyens employés par le praticien pour la reproduction des modèles, il est probable que la

panse de ce vase funéraire n'offrirait pas la souplesse que nous admirons, si M. Pradier ne maniait pas le ciseau aussi facilement que l'ébauchoir ; les ornements bien choisis ont l'avantage de ne pas distraire l'attention. Quant aux deux figures agenouillées qui forment les anses du vase, je ne saurais les approuver, car elles ne sont pas traitées dans le même style que les bas-reliefs de la panse. Le motif de ces deux anses est plein de grâce et de simplicité ; mais, pour s'accorder avec les bas-reliefs, il aurait dû être traité dans le style de la renaissance : or, la draperie de ces deux anges se rattache, évidemment, à l'art gothique. Le style des deux anses contredit donc, formellement, le style des bas-reliefs ; comment M. Pradier est-il arrivé à commettre une faute si facile à découvrir ? Comment n'a-t-il pas compris qu'il devait choisir, dans l'art chrétien, le moment qui se rattache à l'art païen par l'élégance des formes et la souplesse des draperies ? Je pose la question et ne me charge pas de la résoudre. Traités dans le style de la renaissance, les deux anges se fussent parfaitement accordés avec les deux bas-reliefs ; tels qu'ils sont, ils semblent raides et à peine ébauchés. Il est fâcheux qu'un artiste aussi habile que M. Pradier se préoccupe, à peu près exclusivement, de l'exécution, et combine avec tant de légèreté les diverses parties de ses ouvrages, car cette inconcevable étourderie, sans diminuer le talent incontestable de l'auteur, nuit singulièrement à l'effet de ses œuvres. Le mérite du vase dont nous parlons ne peut être mis en question ; l'élégance générale de la forme, le mouvement des figurés, le choix des ornements, le motif ingénieux des anses, tout se réunit pour charmer les yeux et plaire à la pensée ; mais la différence des styles frappera ceux même qui ne sont pas familiarisés avec l'histoire de la statuaire. Sans connaître la raison de leur dé-

plaisir, les personnes étrangères aux transformations des arts du dessin seront choquées de la contradiction qui existe entre les anses et les bas-reliefs. Puisque M. Pradier fait du marbre tout ce qu'il veut, qu'il prenne donc le temps de vouloir avant d'agir ; qu'il délibère avant de composer. Sûr de sa main, qu'il ne recule pas devant les ratures lorsqu'il s'est trompé. Convaincu de l'importance et de l'utilité de la tradition, qu'il lui demande conseil, qu'il imite librement les plus belles œuvres de l'art antique et moderne ; mais qu'il ne néglige jamais de comparer les styles des modèles qu'il choisit, avant de les associer dans une œuvre nouvelle. Sans ce travail préliminaire, ses conceptions les plus heureuses seront toujours dépourvues d'unité.

Le modèle en marbre d'un monument consacré à la mémoire de M. Nicolas Demidoff ne justifie pas la réputation dont jouit M. Bartolini, à Florence et dans toute l'Italie. Il y a quelques années, nous avons vu à Paris un buste de Rossini du même auteur, qui ne se distinguait ni par l'élégance ni par la vérité ; le monument que nous avons sous les yeux est une composition assez incohérente, dont l'exécution ne mérite pas de grands éloges. Le groupe principal représente M. Nicolas Demidoff assis et s'appuyant sur l'Amour filial. A ses pieds, la Reconnaissance agenouillée lui présente une couronne. Aux quatre coins du piédestal sont assises quatre statues allégoriques : la Sibérie, la Charité, Terpsichore et la déesse des festins. Je ne me charge pas d'expliquer pourquoi ces quatre figures se trouvent réunies autour d'un tombeau ; je ne devine pas comment Terpsichore et la déesse des festins se rattachent à la Charité, ni comment la Charité elle-même se rattache à la Sibérie. Que le statuaire ait voulu rappeler la bienfaisance et la générosité de M. Nicolas Demidoff, je le

conçois sans peine; mais à moins qu'il n'ait protégé, d'une façon toute spéciale, l'art chorégraphique et l'art culinaire, je ne vois pas pourquoi Terpsichore et la déesse des festins se trouvent placées près la Charité. Quant à la Sibérie, je suppose qu'elle n'est pas seulement destinée à indiquer la patrie de M. Demidoff, et qu'elle exprime en même temps l'origine de sa fortune. Quels que soient les motifs qui justifient la présence de chacune de ces figures, prise en particulier, il me semble impossible, poétiquement parlant, de concevoir la réunion de ces quatre figures autour d'un tombeau. Si, de la composition générale du monument, nous passons à la composition individuelle du groupe principal et des quatre figures allégoriques, nous n'avons pas lieu d'être beaucoup plus satisfait. M. Nicolas Demidoff est bien assis et ne manque pas de gravité; l'Amour filial n'est qu'insignifiant; quant à la Reconnaissance, elle a le tort de ne pas regarder l'homme qu'elle veut couronner. Elle est affaissée sur elle-même et détourne la tête. Si M. Bartolini a voulu réunir, dans cette figure, l'expression de la reconnaissance à l'expression de la douleur, à mon avis il s'est trompé, car la statuaire s'accommode difficilement d'une telle complication. La Charité a le front ceint d'un diadème; pourquoi? je n'en sais rien. L'enfant qu'elle tient sur ses genoux est de la taille d'un adolescent; l'enfant qui se tient debout, à la droite de la Charité, touche du bout de la main gauche un des pieds de l'enfant malade que la Charité tient sur ses genoux; c'est-à-dire que, sur trois figures, il y en a une complètement détachée des deux autres. La Sibérie est chargée d'une draperie disgracieuse, et entoure de son bras droit un enfant dont la forme est à peine ébauchée. La déesse des

festins tient un vase dans sa main droite, et appuie son bras gauche sur une lyre; la tête de cette figure est grêle et inanimée. Terpsichore est assise comme une femme qui sort du bain et paraît vouloir s'envelopper. Le corps entier est nu, et traité avec une sorte d'élégance vulgaire. Dans cette figure, comme dans les trois autres, la longueur du torse et des membres est exagérée sans avantage. La poitrine et les cuisses sont modelées avec une élégante facilité, mais ne se recommandent ni par la pureté ni par la précision. Quant à la tête de Terpsichore, elle ne vaut ni plus ni moins que la tête de la Charité, de la Sibérie ou de la déesse des festins; c'est un masque insignifiant, qui se trouve au bout de l'ébauchoir, sans que la pensée du statuaire ait besoin d'intervenir, une espèce de lieu commun dont les doigts se souviennent, et qui échappe à la discussion. Incohérente sous le rapport poétique, l'œuvre de M. Bartolini n'a donc qu'un mérite très-secondaire sous le rapport plastique. Est-ce à dire que nous devons révoquer en doute la légitimité de la renommée dont M. Bartolini jouit dans sa patrie? A Dieu ne plaise que nous nous hâtions de prononcer! les pièces nous manquent, et nous ne pouvons juger, en pleine connaissance de cause, la valeur absolue de M. Bartolini. Il a, sans doute, produit des œuvres très-supérieures au monument que nous avons sous les yeux; il est probable, cependant, qu'il se distingue plutôt par l'habileté de la main que par l'élévation de la pensée. Un statuaire habitué à la réflexion n'eût jamais songé à réunir autour d'un tombeau les quatre figures que nous venons d'analyser, ou si, par un caprice inexplicable, il se fût décidé à les réunir, il n'aurait pas négligé de les caractériser nettement, et de donner à chacune de ces figures une expression individuelle. Si M. Bartolini n'a pas satis-

fait à cette dernière condition, c'est qu'il n'en a pas compris la nécessité, et cette faute suffit pour démontrer qu'il n'a pas droit au premier rang.

Le *Christ expirant sur la croix*, de M. Maindron, est, à notre avis, très-supérieur à la *Velléda* du même auteur : le mouvement général de cette figure est heureusement conçu ; la poitrine et les bras sont étudiés avec soin et rendus avec habileté. Toutefois, je pense qu'il eût mieux valu donner une direction uniforme aux doigts de chaque main. Il est probable que M. Maindron a voulu, en donnant à chaque doigt une direction particulière, exprimer les symptômes de la souffrance ; mais je pense que les lois de son art lui conseillaient plus de simplicité. La tête offre tous les caractères de l'agonie : les yeux, la bouche et les joues disent clairement que le supplicié va mourir ; malheureusement, M. Maindron, uniquement préoccupé de l'expression de la douleur, a négligé d'inscrire la divinité sur le front du Christ. Il a modelé la tête d'un homme expirant ; il a oublié qu'il avait à modeler la tête d'un dieu revêtu de la forme humaine. Le visage de son Christ, bien que traité avec une vérité remarquable, ne satisfait pas la pensée du spectateur, car il est dépourvu d'élévation. La chevelure et la couronne d'épines sont disposées de telle sorte que la tête paraît un peu trop grosse. Les détails musculaires des deux aisselles sont indiqués avec franchise, et révèlent, chez M. Maindron, le désir sincère de copier la nature qu'il a sous les yeux. Peut-être ce désir est-il chez lui poussé trop loin ; peut-être eût-il mieux valu ne pas transcrire, avec l'ébauchoir, tout ce que l'œil aperçoit dans le modèle vivant. L'omission volontaire de plusieurs détails eût donné, à la partie supérieure de cette figure, plus d'élégance et de majesté. Je n'approuve pas le

mouvement donné par M. Maindron à la cuisse gauche de son Christ, le sujet prescrivait impérieusement de placer les deux cuisses sur le même plan. J'ajouterai que les muscles de la cuisse gauche sont traduits mollement; la forme des pieds est pauvre et vulgaire. Nous devons regretter que M. Maindron n'ait pas apporté plus de soin dans cette partie de son travail. Je crois volontiers qu'il a copié la forme qu'il avait sous les yeux; mais si M. Maindron avait devant lui un modèle vulgaire, il devait le rectifier, ou, s'il se défiait de son savoir, il devait s'efforcer de trouver un modèle plus élégant et plus riche. Quoique les autres parties de la figure aient une forme plus heureusement choisie, l'ensemble de cet ouvrage n'est pas traité dans le style que réclamait le sujet. M. Maindron paraît plein de zèle; il poursuit ses études avec persévérance, et si chacun de ses ouvrages n'est pas un progrès, s'il se rencontre, dans la série de ses travaux, des aberrations fâcheuses, telles que la *Velléda* de l'année dernière, son talent est cependant supérieur à ce qu'il était il y a cinq ans. Mais il est évident pour nous que M. Maindron se préoccupe, à peu près exclusivement, du côté réel de son art, et en néglige presque toujours le côté poétique. Il consacre ses journées à lutter avec la nature vivante, et il oublie de consulter les monuments de l'art antique. Il ramène la statuaire à son point de départ, et contemple trop rarement les marbres grecs, qui lui enseigneraient l'art d'agrandir la réalité en l'interprétant. Toutefois, le Christ de M. Maindron doit être compté parmi les meilleurs ouvrages du salon de cette année. Il ne faut pas oublier, en effet, que le sujet traité par M. Maindron est, tout simplement, un des problèmes les plus difficiles que la statuaire puisse se proposer. Un Christ, pour ne rien laisser à désirer, doit offrir l'union de

la science et de l'inspiration. Il ne faut pas seulement que la tête souffre, il faut qu'elle soit divine, c'est-à-dire qu'elle présente à l'œil du spectateur la plus haute expression de la résignation et de la grandeur. Si M. Maindron avait triomphé de toutes les difficultés que renferme une telle donnée, il serait, dès aujourd'hui, un artiste consommé ; l'art antique n'aurait plus de conseils à lui offrir. En jugeant le Christ de M. Maindron, n'oublions donc pas le nombre des difficultés qu'il avait à vaincre, et tenons-lui compte du savoir et de la patience qu'il a déployés. Jusqu'à présent, il ne paraît pas avoir compris toute l'importance de la beauté linéaire ; il a presque toujours subordonné la forme à l'expression, à l'accent ; son devoir est maintenant d'étudier, sans relâche, l'art de concilier l'énergie et la forme, l'expression et la beauté. Il devra se résigner à de nouvelles études ; mais il a donné trop de preuves de persévérance pour que nous désespérions de le voir, bientôt, toucher le but que nous lui désignons.

L'*Oreste* de M. Simart est, sans contredit, la meilleure statue du salon. Le mouvement général de la figure est plein de naturel et de vérité ; les muscles de la poitrine sont rendus avec une habileté qui ne laisse rien à désirer. Le dos et les membres, sans offrir la même richesse, la même élégance d'exécution, sont traités, cependant, avec une remarquable finesse. L'expression de la tête est bien celle qui convient au sujet, mais les yeux manquent de beauté, et les joues sont trop simples pour le front. Après avoir longtemps considéré la tête de cette figure, je me suis demandé pourquoi la chevelure d'*Oreste* paraît si pesante, et je crois que cela tient à ce qu'elle recouvre entièrement les oreilles. Je suis convaincu que si les oreilles étaient à

moitié dégagées, les cheveux gagneraient beaucoup en légèreté, et que la tête entière deviendrait plus élégante. Élève de MM. Ingres et Pradier, M. Simart a dignement profité de leurs leçons. La figure dont nous parlons est, assurément, un des ouvrages les plus recommandables que nous devions à l'école de Rome. Quelles que soient pourtant les qualités qui distinguent cette figure, M. Simart est loin encore de satisfaire à toutes les conditions de la statuaire. Le mouvement de son *Oreste* est naturel et vrai, mais il convient plutôt au bas-relief qu'à la ronde bosse; envisagée sous ses différentes faces, cette figure offre un ensemble de lignes qui, sans être disgracieux, ne réussit pourtant pas à contenter le regard. Chacune de ces lignes s'explique facilement et concourt d'une façon claire à l'expression de l'épuisement; mais la sculpture ronde bosse a d'autres exigences que le bas-relief. Il faut qu'une figure isolée intéresse à peu près également le spectateur, sous quelque face qu'elle se présente. Or la statue de M. Simart, quoique traitée avec le même soin dans toutes ses parties, n'offre cependant qu'une face intéressante. Les autres côtés de la figure donnent à penser que l'*Oreste* faisait partie d'une composition dont nous ne possédons qu'un fragment. Il me reste à présenter, sur cette statue, une observation qui pourrait, malheureusement, s'appliquer aux meilleurs ouvrages de la statuaire contemporaine. J'ai dit que les plans musculaires de la poitrine d'*Oreste* se recommandent par l'élégance et la vérité : ce mérite est assez évident pour n'avoir pas besoin d'être signalé; mais le style de ce morceau n'a rien d'idéal, rien d'héroïque. En prenant le sujet de son œuvre dans Eschyle, M. Simart se mettait dans l'obligation de s'élever au-dessus de la réalité que nous avons chaque jour sous les yeux; or, je ne trouve pas, dans l'*Oreste* de

M. Simart, la grandeur que réclame un tel personnage. Sans copier servilement les monuments de l'art antique, l'auteur devait imiter les belles divisions musculaires de l'Illiissus et du Thésée. En contemplant ces deux admirables figures, chacun devine qu'il n'a pas devant les yeux des personnages ordinaires, et cette impression ne dépend pas seulement de l'habileté du statuaire, elle s'explique aussi par les belles divisions dont je parlais tout à l'heure. La poitrine du Thésée offre des plans que la nature vivante ne contredit pas, mais qui sont d'une largeur, d'une hardiesse idéale. Ce que je reproche à l'*Oreste* de M. Simart, c'est de rappeler trop fidèlement la réalité. En étudiant cette figure, nous prenons plaisir à retrouver, dans le torse et les membres, tous les détails du modèle humain ; mais cette figure est traitée avec une vérité si littérale, elle reproduit si scrupuleusement toutes les parties de la réalité, qu'elle nous empêche d'ajouter foi à la création de l'auteur. Au lieu d'*Oreste*, nous ne voulons voir qu'un jeune homme épuisé, haletant ; au lieu d'un personnage tragique, nous n'avons qu'une figure d'étude.

Ces considérations résument, assez nettement, toute notre pensée sur le salon de cette année. Ce qui manque, en effet, à la plupart des ouvrages de statuaire et de peinture, souvent même à ceux qui se recommandent d'ailleurs par des qualités solides, c'est une grandeur, une harmonie, que les artistes chercheraient vainement dans l'imitation littérale de la nature, et qui ne relève que de la pensée. Si les statuaires et les peintres de nos jours veulent obtenir une gloire durable, il faut qu'ils se pénètrent, profondément, d'une vérité qui semble aujourd'hui méconnue : le modèle humain le

plus riche, le paysage le plus séduisant, ne peut être imité heureusement qu'à condition d'être interprété par l'intelligence du peintre ou du statuaire ; la reproduction littérale de la réalité ne pourra jamais enfanter que des ouvrages incomplets.

SALON DE 1846.

I

LA PEINTURE.

Il est impossible de méconnaître le talent et le savoir déployés, par M. Horace Vernet, dans la *Bataille d'Isly*. Il y aurait de l'injustice à ne pas louer la profondeur que le peintre a su donner au paysage, à ne pas signaler l'habileté avec laquelle il a mis en selle tous les cavaliers, à ne pas appeler l'attention sur les attitudes naturelles de chaque personnage. Toutes ces qualités sont assurément fort recommandables, et nous les proclamons avec plaisir; mais elles ne suffisent pas pour composer, je ne dis pas un bon tableau, mais seulement un tableau. Le reproche que j'adresse à la toile de M. Vernet ne porte ni sur les têtes, ni sur les uniformes, ni sur les chevaux, ni sur le paysage, mais bien sur la composition tout entière. A quoi se réduit, en effet, cette composition, cette prétendue bataille? A l'éparpillement d'un grand nombre de personnages qui,

en réalité, ne prennent part à aucune action importante. Le colonel Yusuf présente au maréchal Bugeaud les étendards et le parasol de commandement enlevés par les spahis et les chasseurs, à la prise du camp. Assurément, il n'y a pas, dans ce programme, de quoi inspirer une composition historique; je le sens bien, et M. Vernet n'a pas eu besoin de réfléchir, pour comprendre tout le néant du sujet proposé à son pinceau. La dimension de la toile ajoute encore au danger, ou plutôt à la nullité du programme. Et cependant, tout en reconnaissant que le sujet n'a rien qui soit digne de la peinture historique, tout en faisant la part des obstacles sérieux que M. Vernet avait à surmonter, il me semble qu'il n'a pas fait tout ce qu'il pouvait faire. Certes, il eût mieux valu pour lui avoir à peindre une bataille que la remise d'un parasol; mais, puisqu'il avait accepté le sujet, puisqu'il avait accepté une toile dont la dimension s'accordait si peu avec l'importance du programme, il devait grouper ses personnages de façon à garnir cette toile immense. Or, c'est ce qu'il n'a pas fait, ce qu'il n'a pas voulu faire. Il s'est attaché, à peu près exclusivement, à la ressemblance des personnages. Malheureusement, ce mérite, que je ne songe pas à contester, ne peut toucher que les familles auxquelles appartiennent les modèles de M. Vernet. Quant à la composition proprement dite, quant à la nécessité d'établir, sur le mouvement des acteurs, l'intérêt qui satisfait l'esprit, l'harmonie qui satisfait les yeux, M. Vernet ne paraît pas s'en être préoccupé un seul instant. On peut croire, sans malveillance et sans présomption, qu'il n'a pas élevé son ambition au-dessus du procès-verbal. Il semble s'être proposé, surtout, de contenter les officiers d'état-major, en obéissant aveuglément à leurs souvenirs. Il a réduit tous ses devoirs à la seule exactitude.

Or, M. Vernet sait mieux que nous que la réalité n'est, pour la peinture, qu'un moyen à l'aide duquel elle s'efforce d'atteindre son but. Et ce but, quel est-il ? N'est-ce pas la beauté ? Et la beauté peut-elle exister sans unité, sans variété harmonieuse, sans intérêt, sans pensée ? Toutes ces questions sont résolues depuis longtemps, et il suffit de les rappeler. Il serait superflu de s'arrêter à les discuter. Je dis donc, et je dois dire, que M. Vernet, malgré toute son habileté, n'a pas fait un tableau, et je pense que la pauvreté du programme ne le justifie pas complètement.

Toutes les compositions envoyées cette année, par M. Ary Scheffer, révèlent un ardent désir de bien faire, et je crois pouvoir affirmer que l'auteur n'a abandonné chacune de ces toiles qu'après avoir épuisé toutes les ressources de son pinceau. Malheureusement, les facultés, ou, pour parler plus poliment, les études et le savoir de M. Scheffer, ne répondent pas à cette louable intention. Il fait tout ce qu'il peut, je le veux bien, et l'analyse de ses ouvrages le prouve surabondamment ; mais il est loin, très-loin de pouvoir tout ce qu'il veut. La mobilité malade de sa pensée, qui depuis quinze ans l'a poussé vers des écoles si diverses et souvent si opposées, qui l'a mené d'Eugène Delacroix à Rembrandt, de Rembrandt aux profils sévères d'Albert Durer, ne lui a pas permis d'approfondir, sérieusement, les principes fondamentaux de son art. Il a consommé son temps en rêveries, en caprices, en aspirations, et il a négligé de se mettre en possession du langage qu'il voulait parler. Aussi la peinture de M. Scheffer plaît-elle, surtout, à ceux qui ne savent pas de quoi se compose vraiment la peinture. Dans chacun de ses tableaux, la forme est incomplète, modelée vaguement ; le dessin manque de

sévérité, de correction. Cependant, tous ces défauts, sur lesquels nous sommes forcé d'insister, puisqu'une notable partie du public s'obstine à ne pas les apercevoir, toutes ces taches, toutes ces preuves manifestes d'ignorance, n'empêchent pas les compositions de M. Scheffer d'éblouir et de charmer les spectateurs à qui leurs études personnelles ne permettent pas de se montrer exigeants, et qui demandent, surtout, à la peinture de provoquer chez eux la rêverie. M. Scheffer peut donc en appeler de la critique au succès. Quoi qu'il en soit, la popularité de son talent fût-elle cent fois plus grande qu'elle ne l'est aujourd'hui, nous ne voudrions pas renoncer au droit de dire toute notre pensée. Une rapide analyse des ouvrages qu'il nous a donnés, cette année, suffira pour montrer la valeur de notre opinion. Il est permis de croire que le public, malgré sa sympathie pour le talent de M. Scheffer, commence à se lasser de l'interminable série de compositions où figurent Faust et Marguerite. Mais nous ne voulons pas insister sur ce point. Acceptons ces deux personnages comme nouveaux, saluons-les comme une invention pleine de fraîcheur et de jeunesse, et voyons le parti que l'auteur en a tiré. Prenons *Faust et Marguerite au jardin*. La manière dont ces deux personnages entrelacent leurs mains est assurément très-puérile et n'a rien de naturel. Quant au cou de Marguerite, il est très-mal attaché et ne tourne pas. Parlerai-je de la forme du corps? De l'épaule à la hanche, le dessin n'est pas même suffisant, et de la hanche au pied il est complètement nul. La robe est un sac vide, et rien de plus. *Faust, au sabbat, aperçoit le fantôme de Marguerite*. Ici l'incorrection, ou plutôt l'absence du dessin, est encore plus manifeste et plus choquante. Les épaules et la poitrine de Marguerite, complètement nues, semblent

modelées d'après une sculpture en bois. La chair vivante n'offre rien de pareil. Quant au reste du corps, je défie le plus habile, le plus clairvoyant, de le deviner sous le vêtement. Non-seulement les cuisses et les jambes sont absentes, mais il n'y a pas même de place pour les loger. Ce que j'ai dit de ces deux compositions, je puis le dire, avec une égale justesse, du *Christ portant sa croix*, du *Christ et des saintes femmes*. Seulement, je dois ajouter que ce dernier tableau est absolument dépourvu de relief. Toutes les figures ont précisément l'épaisseur d'une feuille de papier, et se trouvent ainsi placées au même plan. Quant au *Christ portant sa croix*, il a quelque chose de maladif, mais on ne peut pas dire qu'il exprime la souffrance. L'*Enfant charitable* est un sujet d'aquarelle, traité, on ne sait pourquoi, dans des proportions que ne comportait pas la ballade de Goëthe. *Saint Augustin et sainte Monique* expriment assez vaguement le passage des *Confessions* cité par l'auteur. La tête de sainte Monique vaut mieux que celle de saint Augustin. Le regard de sainte Monique est plus voisin de l'extase; mais aucune des deux têtes n'est modelée suffisamment. Et puis comment expliquer la manière, toute puérile, dont sainte Monique prend la main gauche de son fils entre ses deux mains? Reste le portrait de M. de Lamennais, dont la couleur et le dessin n'appartiennent à aucune école. Le front, les pommettes, les mâchoires, sont traités avec la même négligence, ou avec la même ignorance, on peut choisir. La bouche ne pourrait s'ouvrir pour parler; les yeux ne regardent pas; derrière le front, il n'y a pas de place pour le cerveau; les mains n'ont pas de phalanges. Et pourtant il s'est trouvé des spectateurs pour louer la ressemblance de ce portrait. Je veux croire que ceux qui parlent ainsi ne peuvent invo-

quer leurs souvenirs personnels ; car, s'ils avaient vu le modèle, ils parleraient autrement. Il ne suffit pas d'imiter, en l'exagérant, la couleur du visage, pour atteindre la ressemblance. Un visage sans réalité, sans dessin, sans charpente, n'est pas, ne sera jamais un portrait ressemblant.

Les quatre compositions envoyées par M. Decamps se distinguent par des mérites variés, et nous pourrions les traiter avec indulgence, si elles n'étaient signées de son nom ; mais les facultés éminentes dont M. Decamps a donné tant de preuves nous obligent à nous montrer sévère. Il n'y a pas une de ces quatre toiles où il ne soit facile de signaler une rare habileté. Ce qui nous force à ne pas les louer sans réserve, et même à relever scrupuleusement toutes les taches que l'analyse y découvre, c'est le souvenir des compositions merveilleuses auxquelles M. Decamps nous a depuis longtemps habitué. Le parti excellent qu'il sait tirer des sujets en apparence les plus ingrats, l'intérêt qu'il donne à l'emploi de la lumière, le charme qu'il prête à un pan de muraille, l'organisation exceptionnelle dont il est doué, nous imposent le devoir de le juger, non-seulement en le comparant aux peintres contemporains, mais encore, et surtout, en le comparant à lui-même. Or, pour être sincère, nous dirons que M. Decamps est, cette année, inférieur à lui-même. Malgré les qualités solides qui recommandent chacune de ses compositions, il faudrait avoir perdu la mémoire pour ne pas reconnaître que M. Decamps a souvent mieux fait. Sans nul doute, le petit paysage turc placé dans la galerie de bois a de la grâce et de la fraîcheur. Il n'y a pas un coin de cette petite toile qui ne révèle une rare habileté de main ; mais le ton rose des murailles est-il bien vrai ? Les cavaliers ne se profilent-ils pas sur le fond, comme un bas-

relief? La verdure n'a-t-elle pas quelque chose de métallique? Si cette toile était l'œuvre d'un peintre inconnu, nous applaudirions, et nous croirions faire un acte de justice. Il s'agit d'un talent éprouvé, et nous devons changer de langage. Un *Souvenir de la Turquie d'Asie* rappelle, sans les égaler, plusieurs compositions du même genre signées du nom de M. Decamps. Le sujet n'est rien par lui-même, et ne peut intéresser que par une exécution précise et définitive. Or, l'exécution de cette toile n'est ni précise, ni définitive. La muraille et l'eau sont traitées de la même manière, et le résultat est facile à prévoir : l'eau manque de limpidité, et la muraille manque de solidité. Naturellement, et par une conséquence inévitable, les figures qui s'enlèvent sur la muraille n'ont pas toute la valeur, tout le relief qu'elles auraient si la muraille était plus solide, si l'eau était plus limpide. Cette donnée est si familière au pinceau de M. Decamps, que nous comprenons, difficilement, comment il a pu tomber dans l'erreur que nous signalons, à moins pourtant qu'il ne faille expliquer sa méprise par le nombre même des compositions du même genre qu'il nous a déjà données. L'habitude aura produit chez lui la satiété, et il n'aura pas su rendre intéressant ce qui ne l'intéressait plus. L'*École de jeunes enfants (Asie-Mineure)* est une donnée qui aurait séduit l'imagination de Rembrandt, et qui devait plaire à M. Decamps. Tout l'intérêt de cette donnée consiste dans l'emploi de la lumière. C'est un problème qu'un artiste habile doit aimer à se poser ; mais je crois pouvoir affirmer, sans présomption, que Rembrandt ne l'eût pas résolu de la même manière. Le parti choisi par M. Decamps a quelque chose de trop absolu. Pour donner plus de valeur au rayon qui pénètre par la fenêtre du fond, il a volontairement exagéré l'om-

bre qui enveloppe les figures, surtout celles du premier plan ; et il a poussé si loin cette exagération, que la forme des figures est presque abolie. Il n'y a guère que la figure du maître d'école qui soit éclairée suffisamment. Il est donc permis de dire qu'en cette occasion la puissance de M. Decamps n'a pas traduit nettement sa volonté. Il s'est proposé une difficulté digne de son pinceau, mais il ne l'a pas résolue d'une façon complète, et ses précédents ouvrages nous donnent le droit de le dire, sans être accusé d'injustice.

Le Retour du berger, effet de pluie, est une composition bien ordonnée, dont toutes les parties sont utiles et concourent à l'effet général. Malheureusement, ici encore l'exécution n'est pas à la hauteur de la pensée. Les terrains, le ciel, le troupeau et le berger ont bien le ton qui leur convient ; mais le ton ne suffit pas. Il fallait donner, à chacun de ces éléments, une solidité diverse, en harmonie avec la nature même du sujet que le pinceau voulait représenter. Or, les terrains manquent de fermeté, et nuisent par leur mollesse à la valeur du ciel, du troupeau et du berger. Le ciel vient trop en avant, la forme du troupeau est confuse. Le berger, dont l'attitude est vraie, dont les haillons sont disposés avec une science consommée, le berger laisse trop à désirer sous le rapport du dessin. La chair ne se distingue pas assez nettement des haillons. Pour dire toute notre pensée, cette composition, pleine de grandeur et de vérité quant à l'intention, est plutôt une esquisse, un projet, qu'une œuvre définitive. Il semble que M. Decamps, habitué à manier, à pétrir la lumière, se soit trouvé dépaysé devant la scène morne et muette qu'il s'est efforcé de reproduire. C'est à coup sûr une tentative puissante, mais ce n'est qu'une tentative. Toutefois, nous sommes loin de penser que M. De-

camp soit en décadence. Le talent que nous admirons, qui a conquis parmi nous une popularité si légitime, qui a trouvé le secret de plaire, à la fois, aux yeux savants et aux yeux ignorants, de charmer ceux qui ne pensent pas et d'étonner ceux qui pensent, le talent le plus original peut-être que nous ayons aujourd'hui, n'a pas fléchi ; seulement il a été, cette année, moins heureux dans ses applications. Ce qui distingue M. Decamps entre tous les peintres contemporains de l'école française, ce n'est pas la grandeur du but qu'il se propose, la profondeur de ses conceptions, l'exquise pureté des figures qu'il met en œuvre ; c'est l'accord parfait, constant, de la puissance et de la volonté. En général, il ne veut que ce qu'il peut : aussi peut-il tout ce qu'il veut. Cette année, dans son *École* et dans son *Berger*, il n'a pas su réaliser cet accord merveilleux. Je ne dis pas qu'il ait voulu ce qu'il ne devait pas vouloir, je dis seulement que sa puissance n'a pas obéi à sa volonté. Ce n'est pas un échec, c'est une lutte commencée, pleine d'intérêt, mais dont l'issue ne saurait être douteuse. L'an prochain, M. Decamps, éclairé par la résistance qu'il a rencontrée, résoudra, victorieusement, toutes les difficultés au-devant desquelles il a marché hardiment, mais qu'il n'a pas surmontées cette année. Son talent ne nous inspire aucune inquiétude, et nous sommes assuré de l'applaudir encore longtemps. Sa prédilection constante pour la peinture proprement dite, son dédain profond pour les sujets qui peuvent, indifféremment, être traités par la plume ou le pinceau, nous confirment dans notre espérance.

Malgré notre profonde sympathie pour le talent énergique et varié de M. Eugène Delacroix, nous ne pouvons louer les trois compositions qu'il a exposées cette année. Ni les *Adieux de Roméo et Juliette*, ni l'*Enlèvement de Rebecca*, ni

Marguerite à l'église, ne peuvent être approuvés par la critique la plus indulgente. Nous avons prouvé, en mainte occasion, combien nous admirons les facultés éminentes de M. Delacroix, nous avons mêlé nos applaudissements aux applaudissements de la foule, toutes les fois qu'il a déployé, dans un sujet dramatique, la richesse de sa palette et la vivacité de son imagination; mais notre admiration ne va pas jusqu'à lui pardonner d'envoyer au Louvre des esquisses à peine ébauchées, obscures, confuses, intelligibles pour l'œil seul de l'auteur. Que dire des *Adieux de Roméo et Juliette*? Aucune de ces deux figures n'est dessinée avec précision. On vantera peut-être l'énergie du mouvement qui les réunit, l'étreinte amoureuse qui les confond dans un baiser. A cela, je répondrai que l'auteur me semble avoir trop sacrifié la grâce à l'énergie. Nous voulons voir deux amants jeunes et beaux. Où est la beauté de Roméo? où est la beauté de Juliette? Je doute fort qu'en partant de cette ébauche, M. Delacroix puisse jamais satisfaire à toutes les conditions du sujet qu'il a choisi. Assurément, l'énergie de la passion est une chose fort importante, dans les *Adieux de Roméo et Juliette*, mais on m'accordera bien que l'énergie ne suffit pas. On ne pourra pas nier que la jeunesse et la beauté des deux personnages n'aient, aussi, leur importance. M. Delacroix ne l'ignore pas. Pourquoi donc a-t-il réduit toute sa tâche à l'expression de l'énergie? pourquoi a-t-il négligé la grâce des mouvements, la beauté des visages? pourquoi a-t-il voulu émouvoir sans charmer? *L'Enlèvement de Rebecca* doit être jugé plus sévèrement encore que les *Adieux de Roméo et Juliette*. Rebecca est enlevée, par les ordres du templier Boisguilbert, au milieu du sac du château de Frontdeboeuf. Elle est déjà entre les mains des deux esclaves africains, chargés de la conduire loin du

théâtre du combat. Un des esclaves est monté sur un immense cheval de bataille, et saisit Rebecca à demi évanouie. L'autre, qui n'est pas encore en selle, aide son compagnon à hisser Rebecca sur son cheval. On ne peut nier que ces deux Africains ne respirent une énergie farouche, une impitoyable cruauté; mais les membres, le corps et le visage de ces deux esclaves, sont à peine indiqués. Le cheval sur lequel Rebecca va être placée n'est pas en proportion avec le cavalier. Le visage de Rebecca est dessiné, ou plutôt indiqué, avec tant de confusion, qu'il ne peut exprimer ni la terreur ni la prière. Quant au corps, il n'est pas possible de le deviner sous le vêtement. Non-seulement cette composition n'est pas peinte, dans l'acceptation sérieuse du mot, mais elle n'est pas même trouvée. Si M. Delacroix a voulu nous montrer comment il s'y prend pour chercher une composition, comment il tâtonne avec son pinceau, à la bonne heure. S'il a cru nous montrer un tableau achevé, nous devons lui dire qu'il s'est complètement trompé. Dieu merci, nous pouvons lui parler avec une entière franchise, sans craindre qu'on nous accuse d'injustice ou de malveillance. Nous n'avons jamais demandé à M. Delacroix les qualités auxquelles il ne prétend pas. Nous avons toujours vu en lui un disciple fervent de Rubens et de Paul Véronèse; nous ne l'avons jamais critiqué, au nom de l'école romaine ou de l'école florentine, mais les *Adieux de Roméo et Juliette*, mais l'*Enlèvement de Rebecca* ne peuvent être avoués par aucune école. Ce sont des ébauches qui ne devaient pas sortir de l'atelier, avant d'avoir subi une transformation laborieuse. *Marquerite à l'église* vaut mieux que les deux compositions précédentes. Ce n'est pas que j'approuve le dessin de la figure principale, il s'en faut de beaucoup. La cuisse gauche de Mar-

guerite est d'une longueur démesurée, la tête manque de noblesse et d'élégance ; mais du moins le sujet s'explique bien. L'attitude de Marguerite est pleine d'effroi et d'abattement. Son visage respire une piété fervente. Toutefois, l'exécution générale de ce tableau n'est pas assez avancée, pour contenter même un spectateur indulgent. Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible de considérer cette exécution comme définitive. L'architecture est bien disposée, j'en conviens ; Marguerite est bien agenouillée ; le démon, placé derrière elle, exprime bien la pensée du mal ; mais tout cela ne suffit pas pour faire un tableau. Pour donner à cette composition, bien conçue, toute la valeur, toute la beauté, tout l'intérêt qu'elle mérite, il faudrait corriger le dessin de la Marguerite, raccourcir la cuisse gauche, donner de l'élégance au visage, aux mains de la correction, au corps une épaisseur, une forme convenables ; en un mot, il faudrait écrire ce qui est indiqué, achever ce qui est commencé, peindre ce qui est ébauché. Si M. Delacroix n'était pas à nos yeux un artiste doué de rares qualités, nous n'aurions pas pris la peine d'analyser ces trois petites toiles avec une sévérité si scrupuleuse. Le privilège du talent est d'appeler l'attention et la rigueur de la critique. Le public comprendra, sans peine, la pensée qui nous anime. Que M. Delacroix fasse une composition digne de lui, nous serons heureux de le louer.

M. Diaz possède, incontestablement, des tons heureux. Il trouve, sans efforts, sur sa palette, des tons dont la richesse, l'éclat et la variété éblouissent les yeux. Toutefois, je suis très-loin de croire qu'il puisse jamais peindre un tableau. Il fait des esquisses charmantes, pleines de grâce, de fraîcheur, de spontanéité ; mais il est probable qu'il n'ira jamais au delà, et, s'il est bien conseillé, il n'essayera

jamais de faire une figure plus grande que la main. Il y a quelques années, ses compositions ressemblaient à un fouillis d'émeraudes et de rubis. Aujourd'hui, il est parvenu à trouver l'harmonie et l'unité. Il n'y a guère que son intérieur de foyer, qui rappelle l'éclat chatoyant de ses premières compositions. Le plus faible des tableaux de cette année, est sans contredit, celui qu'il a nommé les *Délaissées*. Pourquoi? C'est que les figures sont trois fois trop grandes pour l'inexpérience de son pinceau. Elles ne sont ni construites, ni possibles; elles n'ont ni épaisseur, ni forme. Il est évident que M. Diaz ne sait pas s'orienter dans une figure de dix-huit pouces. Le *Jardin des Amours* a le tort de rappeler une admirable composition de Rubens. Autant la composition de Rubens est claire, est facile à saisir, autant celle de M. Diaz est vague et confuse. Il y a quelque chose de séduisant dans le premier aspect de ce petit tableau; mais les figures sont incapables de se mouvoir. Une femme vue de dos, qu'il appelle l'*Abandon*, est d'une charmante couleur; mais le dessin est lourd, et l'exiguïté de la toile ne dissimule pas l'incorrection. Une *Magicienne*, *Léda*, une *Orientale*, rappellent beaucoup trop la manière de Prudhon, et je n'ai pas besoin d'ajouter que M. Diaz rappelle Prudhon sans l'égaliser. J'en puis dire autant de la *Sagesse*. Si l'auteur de ces charmantes esquisses prend soin de consulter ses forces, s'il a près de lui un ami éclairé, il n'essayera jamais de faire un tableau où les figures, par leur dimension, exigent un dessin sévère. Ou, s'il voulait tenter cette entreprise périlleuse, il faudrait qu'il se résignât à des études longues et laborieuses; mais, sans doute, il est déjà trop tard pour qu'il entreprenne des études nouvelles. Les faciles succès qu'il a obtenus, et qu'il a souvent mérités, lui font croire peut-être qu'il en sait

assez. Qu'il se désabuse et qu'il apprécie mieux son talent. Ce qu'il fait ne relève pas du savoir. Les trouvailles de son pinceau suffisent pour plaire, mais ne suffiront jamais pour contenter.

M. Granet continue de peindre avec le même bonheur, la même habileté, les scènes religieuses. Je dis le même bonheur et la même habileté. En effet, depuis vingt ans, M. Granet n'a pas varié un seul jour. Ce qu'il faisait il y a vingt ans, il le fait aujourd'hui. Il distribue toujours la lumière avec une science consommée, et c'est là certainement la meilleure, la plus solide partie de son talent. Ne lui demandez pas de modeler finement une tête, une main. Il ne sait pas, ou ne veut pas modeler : nous inclinons à croire qu'il ne sait pas, car, depuis vingt ans, les occasions ne lui ont pas manqué pour montrer son savoir. Mais il donne à toutes ses figures un véritable intérêt, par la manière merveilleuse dont il les éclaire. Dans l'*Interrogatoire de Girolamo Savonarola*, dans la *Célébration de la messe à l'autel de Notre-Dame de Bon-Secours*, il a épuisé toutes les ressources de son talent. Il n'y a pas une figure, dans ces deux toiles, qui soit dessinée d'une façon satisfaisante, pas une tête dont le modelé soutienne l'analyse, et pourtant ces deux toiles plaisent et doivent plaire. Pourquoi ? Parce que toutes les figures sont admirablement éclairées, et ce mérite si rare appelle l'indulgence sur les défauts nombreux de l'exécution. Je ne parle pas des autres compositions envoyées cette année par M. Granet, où les défauts que je signale sont encore plus sensibles. L'attention, en se concentrant sur une seule figure, provoque nécessairement un jugement plus sévère.

M. Gendron, qui pour nous est un nom nouveau, a montré dans la *Danse des Willis* une imagination gracieuse, un

véritable talent de composition. Malheureusement l'exécution n'est pas à la hauteur de la pensée. Cette ronde de fées est pleine de charité; les mouvements ont la légèreté, l'abandon que le poète se plaît à rêver; mais ces qualités, si précieuses, ne suffisent pas pour contenter les regards studieux. Gravées fidèlement, c'est-à-dire dépouillées du charme de cette lumière douteuse où elles sont plongées, réduites à leur valeur linéaire, toutes ces figures mériteraient des reproches nombreux, car elles sont dessinées avec une négligence difficile à comprendre. M. Gendron est trop indulgent pour lui-même, ou se laisse égarer par les applaudissements de ses amis. Il possède un talent plein de jeunesse et de fraîcheur; il faut qu'il le féconde, qu'il l'agrandisse par l'étude attentive de la nature et des maîtres qui l'entourent à Florence. Je ne veux pas insister sur les défauts qui déparent l'*Ange du tombeau*, du même auteur. Ici l'exécution a complètement trahi la pensée. Le choix des lignes et des tons détruit tout l'intérêt qui pouvait s'attacher à cette conception.

M. Papety ne justifie pas les espérances que le public avait conçues d'après ses débuts. *Solon dictant ses lois*, *Consolatrix afflictorum*, déplaisent généralement par l'étrangeté de la couleur, et ne rachètent pas ce défaut par l'élégance et la sévérité du dessin. Dans *Solon dictant ses lois*, aucune figure n'intéresse. La tête de Solon manque de noblesse; la figure qui écrit sous sa dictée écoute mal, et le bras droit est dessiné avec mollesse. Quant à la *Vierge consolatrice*, j'ai peine à comprendre comment M. Papety, après un séjour de cinq ans en Italie, a pu commettre une pareille bévue. A quoi lui ont donc servi les fresques du Vatican et de la Farnesine? Le ton violet qui domine dans cette composition singulière blesse les

yeux les plus indulgents, et force à détourner la tête. Il faut une résolution énergique pour étudier les figures; mais on a beau faire, et recommencer l'examen à plusieurs reprises, il est impossible de découvrir dans cette toile une qualité sérieuse. Le portrait de M. Vivenel n'est pas d'un aspect séduisant. Les mains et le visage semblent taillés dans le bois. Les plis du front, des joues, des phalanges, sont traités avec une dureté, une sécheresse que la chair vivante ne peut jamais avoir. Toutefois les étoffes et le fond révèlent une main habile. On sent que M. Papety, mieux conseillé, mieux dirigé, moins applaudi surtout, pourrait faire beaucoup mieux qu'il ne fait. Cependant nous devons lui dire qu'il a trop multiplié les détails d'architecture dans le fond de ce portrait. En peinture, il n'y a pas d'effet sans sacrifice; tous ces détails si habilement traités diminuent l'importance de la tête. Nous souhaitons vivement que M. Papety, éclairé par l'échec de cette année, s'engage dans une meilleure voie, et mette plus de goût et d'élégance dans ses prochaines compositions.

S'il fallait juger l'école de Dusseldorf d'après l'*Ecce homo* de M. Schadow, la conclusion serait sévère. Nous ne voulons pas déterminer la valeur de toute une école, sans autre renseignement que cette toile. Nous nous bornons à dire que l'*Ecce homo* de M. Schadow est d'une médiocrité incontestable; c'est une figure de carton frottée d'ocre, dessinée avec un sans-façon qui ne serait pas admis chez un débutant, et que je ne puis guère comprendre dans un maître; car, à Dusseldorf, M. Schadow est une autorité. Nous aimons à penser qu'il justifie sa renommée par des œuvres supérieures à son *Ecce homo*. Il y a, dans le fond de ce tableau, un jet d'eau qui, sans doute, doit avoir un sens symbolique. Je déclare, humblement, n'avoir pas réussi à

saisir la clé de ce mystère. La tête est sans expression, la poitrine n'est pas modelée; il est donc impossible de ne pas proclamer la médiocrité absolue de cet *Ecce homo*.

Une *Fête bourgeoise au dix-septième siècle*, de M. H. Leys, d'Anvers, est une œuvre laborieuse et sans charme. L'exécution est lourde, pénible, et révèle partout les efforts de l'auteur. Les figures manquent de vie, et, si c'est là une fête, au moins devons-nous dire que c'est une fête sans joie, sans plaisir et sans mouvement. M. Van Hove fils, de La Haye, a montré, dans son *Rembrandt*, plus d'habileté, plus de pratique. Toutefois, il est évident que le sujet choisi par M. Van Hove ne comportait pas d'aussi grandes dimensions. C'est une donnée du genre anecdotique, et que l'auteur aurait dû traiter dans un cadre beaucoup plus petit. Les figures ne sont pas très-animées, et l'architecture laisse beaucoup à désirer sous le rapport de la perspective; malgré ces défauts, je préfère le *Rembrandt* de M. Van Hove à la *Fête* de M. Leys. On pourrait demander, de bonne foi, pourquoi ces tableaux nous viennent d'Anvers et de La Haye; mais ce serait une question indiscreète.

Une *Fouille dans la campagne de Rome*, de M. Charles Nanteuil, offre plusieurs parties étudiées avec soin. Le paysage a de la profondeur, le pin qui occupe le milieu de la toile est élégant et d'un bon dessin. Les tronçons de colonne ne paraissent pas avoir une solidité suffisante. Les buffles tirent bien, et le cavalier qui les anime est plein de vigueur. Malgré toutes ces qualités, la composition de M. Nanteuil ne présente pas tout l'intérêt qu'elle aurait certainement, s'il eût adopté un parti plus franc, s'il eût subordonné le paysage aux figures, ou les figures au paysage. L'attention indécise se partage entre le paysage et les figures, ce qui est un grave inconvénient.

Deux petites toiles de M. Alfred Arago se recommandent par le mérite de la simplicité. La *Récréation de Louis XI* est une composition qui s'explique bien, dont l'exécution pourrait être plus serrée, plus complète, mais qui cependant n'offre pas d'incorrection grave. Les *Moines attendant une audience du pape*, près d'un des escaliers intérieurs du Vatican, sont très-heureusement éclairés. Il faut regretter que l'auteur n'ait pas pris la peine de modeler les têtes qu'il avait si bien groupées; il s'est contenté de les indiquer, et ne leur a pas donné la forme et l'épaisseur qu'elles doivent avoir. Néanmoins ces deux petites toiles sont un début d'heureux augure, et nous espérons que M. Alfred Arago se montrera, désormais, plus sévère pour lui-même, et ne se contentera plus d'une exécution incomplète.

Une *Halte dans les Basses-Pyrénées*, de M. Édouard Hédouin, offre des personnages habilement groupés. On pourrait demander aux terrains plus de solidité. Toute la partie lumineuse du tableau se comprend à merveille; mais les rochers placés à gauche ne sont pas modélés avec assez de précision, et nuisent à l'effet des figures par la mollesse de leurs contours.

La reine Victoria dans le salon de famille au château d'Eu, de M. E. Lami, ne se recommande ni par l'éclat de la couleur, ni par la vivacité des physionomies; mais on ne peut nier que les personnages ne soient disposés habilement. J'ai entendu louer la ressemblance de la plupart des têtes. Sur ce point délicat, d'ailleurs parfaitement étranger à la peinture, je ne me permettrai pas d'avoir un avis, et je confesse humblement mon incompetence. Je ne sais pas non plus si tous les costumes sont copiés fidèlement. Quelle que soit, à cet égard, l'opinion des témoins,

je me borne à dire que le tableau de M. Lami, quoique traité avec une adresse à laquelle l'auteur nous a depuis longtemps habitué, n'a rien de séduisant. A quoi faut-il attribuer la tristesse qui règne dans toute la composition ? Si je ne me trompe, cela tient surtout à ce que les figures manquent de relief et de solidité. Il est possible que l'œuvre de M. Lami plaise par son exactitude, mais elle manque de vie.

Le *Salon du château de Windsor* et la *Réunion en famille dans la galerie Victoria au château d'Eu*, de M. F. Winterhalter, sont, tout simplement, de la peinture de décoration. Si l'auteur a voulu faire un fond de scène, un panneau de salle à manger, nous sommes prêt à reconnaître qu'il a montré un savoir très-suffisant pour ces sortes de besogne ; mais s'il croit, s'il prétend avoir peint deux tableaux, s'il veut être pris au sérieux, nous sommes forcé de déclarer qu'il a commis une lourde méprise. Dans le *Salon du château de Windsor*, dans la *Galerie du château d'Eu*, il n'y a pas une tête, pas une main dont le dessin ne fit honte à un élève qui voudrait entrer en loge. Il est impossible de pousser plus loin l'ignorance ou le mépris de la forme. En revanche, les vêtements sont traités avec un aplomb, une sécurité, qui suffiraient peut-être pour faire le succès d'une enseigne, mais qui ne sont dans un tableau qu'un mérite très-secondaire. Il ne manque à ces habits, à ces robes de cour, pour contenter l'œil du connaisseur, qu'une seule chose, une chose, à la vérité, importante, des corps vivants pour les porter. Sur la foi du *Décameron*, on s'est mis à prôner M. Winterhalter comme un peintre appelé aux plus hautes destinées. Dans cette vignette mal dessinée, on a voulu trouver l'étoffe d'un Titien, d'un Van Dyck. J'aime à croire

que M. Winterhalter n'a pas pris cet engouement au sérieux. Toutefois il agit comme s'il était de l'avis du public. Il multiplie ses œuvres avec un sans-façon, une négligence dédaigneuse dont le public n'a pas le droit de se plaindre, digne fruit des applaudissements insensés prodigués au *Décameron*. Il nous semble que M. Winterhalter n'a pas dégénéré ; il n'a pas changé de route. Il produit plus vite, il produit davantage, mais il n'a pas varié, il est demeuré comparable à lui-même. Le portrait du roi, dont l'incorrection et la gaucherie seraient difficilement dépassées, ne doit étonner que ceux qui manquent de mémoire. Quant à ceux qui se souviennent du portrait de la duchesse d'Orléans, le portrait du roi ne les a pas surpris. Il est vrai que le portrait du roi n'est pas d'aplomb, il est vrai que les jambes et le corps ont une forme dont on chercherait vainement le modèle, que la tête n'a pas d'épaisseur, que les mains ne pourraient saisir et soulever une plume ; mais, franchement, le portrait de la duchesse d'Orléans valait-il beaucoup mieux ?

Le Roi offrant à la reine Victoria deux tapisseries des Gobelins, au château d'Eu, fait honneur au talent facile et gracieux de M. Tony Johannot. Les personnages sont groupés avec bonheur, et l'auteur a su tirer bon parti du costume moderne, ce qui, à notre avis, n'est pas un mérite sans importance. Toutes les figures ont de la noblesse ou de l'élégance, et l'ensemble du tableau offre tout l'intérêt qu'on pouvait attendre d'une pareille scène.

Entre les douze portraits de M. Perignon, je choisis celui de M^{lle} F.... comme le type achevé de sa manière, comme le résumé complet de son savoir. Certes, il est difficile de trouver un modèle plus riche, plus séduisant, dont les lignes offrent au pinceau une plus digne occasion de s'exer-

cer. Quel parti, pourtant, M. Perignon a-t-il su tirer de ce modèle? La tête n'est pas modelée, le cou est mal attaché; quant à la forme du bras droit, elle a au moins le mérite de l'originalité. Le peintre a supprimé les os du poignet, de son autorité privée; le coude est à peine indiqué, si bien que le bras tourne autour du corps comme un chiffon. La robe, je l'avoue, n'est pas traitée sans habileté, ou plutôt est ébauchée avec adresse; mais qu'y a-t-il sous cette robe? Est-ce un corps vivant? Assurément non : c'est une étoffe gonflée de vent qui ne laisse deviner ni la hanche, ni la cuisse. De tout cela, que faut-il conclure? C'est que le portrait de M^{lle} F.... ne supporte pas l'analyse. La mode avait pris M. Perignon sous sa protection et l'avait élevé; la mode l'abandonnera, et il tombera bientôt dans un juste oubli.

M. Édouard Heuss paraît, je crois, au Louvre pour la première fois. Le portrait de M. Guizot et de S. A. R. M^{me} Adélaïde ne sont pas d'heureux débuts. L'auteur paraît exceller, surtout, dans l'art d'imprimer à ses modèles un cachet de vulgarité. Tout le monde connaît le beau portrait de M. Guizot, si habilement gravé par M. Calamatta, d'après M. Paul Delaroche. M. Heuss a si bien défiguré la tête de M. Guizot, que, sans le secours du livret, il serait impossible de le reconnaître. Il a rétréci l'orbite, abaissé le front, raccourci l'axe du visage; il a donné aux chairs le ton de l'ivoire enfumé. Entre ses mains, la tête de M. Guizot est devenue une chose sans nom dont la critique ne devrait pas s'occuper, si la laideur singulière de cette toile ne contrastait, assez tristement, avec les éloges décernés à l'auteur avant l'ouverture du salon.

Le portrait de M. Granet, par M. L. Cogniet, rappelle, d'une façon si frappante, le ton des figures peintes par

M. Granet, qu'il y a sans doute, dans cette imitation, une respectueuse flatterie. Il semble que M. Cogniet ait emprunté, pour peindre ce portrait, la palette où M. Granet a trouvé son Savonarola. C'est la même raideur, la même absence de modelé; il n'y a qu'une chose que M. Cogniet n'a pas su emprunter à son modèle, c'est l'emploi de la lumière. On se demande comment un peintre, qui n'en est pas à ses débuts, a pu exposer au Louvre une pareille ébauche. La flatterie que je crois deviner dans ce portrait ne suffit pas pour intéresser le public; fausse ou vraie, ma conjecture ne saurait absoudre la négligence avec laquelle sont traitées toutes les parties du visage.

Parmi les quatre portraits de M. Hippolyte Flandrin, il y en a un qui se distingue par une rare habileté. Je veux parler d'une femme vêtue de noir, reléguée, je ne sais pourquoi, au fond de la grande galerie. On pourrait demander à cette toile une couleur plus riche; mais il est impossible de ne pas admirer le savoir consommé avec lequel M. Flandrin a modelé le visage et les mains. Les yeux sont enchâssés avec une fermeté magistrale, et regardent bien. La main gauche, qui passe sous le coude du bras droit, est dessinée avec une rare élégance. En un mot, c'est une œuvre pleine d'excellentes qualités.

Il y a beaucoup à louer dans un portrait de femme de M. Amaury Duval. La tête et les mains sont dessinées habilement; mais c'est une idée malheureuse que d'avoir placé le visage de profil comme un médaillon, d'autant plus que le visage manque de relief. Quant au choix de la robe, c'est une méprise que rien ne saurait excuser. Le ton bleu de cette robe a quelque chose de si criard, qu'il enlève à ce portrait la meilleure partie de sa valeur.

M^{me} L. de Mirbel a quelquefois envoyé au Louvre des

miniatures supérieures à celles de cette année. Dans ces deux portraits de jeunes femmes, les bras ont une forme inacceptable, et nous estimons trop haut le talent de l'auteur pour ne pas le juger avec une sévérité absolue. Toutefois, si M^{me} de Mirbel est, cette année, inférieure à elle-même, elle n'en conserve pas moins le rang qu'elle a conquis par ses études persévérantes.

La popularité de M. Gudin est aujourd'hui sérieusement menacée, et selon nous, c'est justice. M. Gudin, en effet, a tant abusé de la faveur publique, il a tellement exagéré les défauts qui déparaient ses meilleurs ouvrages, il a traité son art avec une telle insouciance, il semble attacher si peu de prix à l'approbation des esprits distingués, que l'indifférence est, de la part de la foule, une sorte d'amende honorable à laquelle nous ne pouvons qu'applaudir. M. Gudin avait reçu du ciel des dons heureux dont il n'a pas su profiter, qu'il n'a pas fécondés par l'étude. Il s'est fié sans réserve à la dextérité de son pinceau, et il a négligé obstinément de consulter la nature. Il s'est fait à son usage un ciel, une mer, un soleil, une brume dont le modèle ne se trouve nulle part, dont il porte le type en lui-même, et il a multiplié les exemplaires de ce type singulier, au point de fatiguer la patience publique et de produire la satiété. Les nombreuses toiles qu'il nous montre cette année ne sont ni pires, ni meilleures que les toiles signées de son nom il y a dix ans. C'est toujours la même facilité, la même insignifiance. Bientôt, nous l'espérons, il passera de l'indifférence à l'oubli qu'il a si bien mérité.

Nous ne pouvons passer sous silence un *Site d'Italie*, de M. Watelet. L'auteur nous dit qu'il a composé son tableau d'après des études faites à Civita-Castellana. En vérité, ce n'est pas la peine de passer les Alpes pour rapporter de

pareilles compositions. Montmartre et la plaine Saint-Denis suffisent amplement. La vue de Saint-Germain et de Ville-d'Avray serait de trop. Avant d'interroger l'Italie, qu'il ne comprend pas, M. Watelet jouissait en paix d'une petite réputation bourgeoise. Il était applaudi presque autant que MM. Bidault et Bertin. Je crains fort qu'il n'ait aventuré son nom en visitant l'Italie. Quoique sa peinture n'ait rien de commun avec le paysage, je lui conseille, dans son intérêt, de s'en tenir à sa première manière.

Les ruines de Balbeck, de M. Jules Coignet, doivent plaire singulièrement aux jeunes filles qui commencent l'étude de la peinture. Tout est neuf, luisant, épousseté, dans cette toile endimanchée. Ce n'est pas là l'Orient de Decamps, de Marilhat. Les terrains, les ruines, le ciel, se présentent dans une toilette décente. A la bonne heure ! voilà ce qui s'appelle savoir vivre. Ne me parlez pas de ces artistes entêtés qui tiennent à nous montrer l'Orient tel qu'il est. Ils manquent de goût et de bon sens, ils ne comprennent pas les exigences légitimes d'une société civilisée. Ils ôteraient l'envie de voyager aux esprits les plus intrépides. M. Jules Coignet se met à la tête d'une réaction salutaire. Son tableau, il est vrai, intéressera médiocrement ceux qui aiment la peinture, mais il plaira, j'en suis certain, à tous ceux qui aiment à lire l'histoire de France en madrigaux.

Les deux paysages de M. Cabat sont loin de valoir ses premiers ouvrages, quoiqu'ils se recommandent d'ailleurs par d'incontestables qualités. Ils n'ont ni la grâce, ni la naïveté de ses premières études ; on y sent trop le désir de lutter avec Poussin. *Un ruisseau à la Judie* (Haute-Vienne) offre un contraste fâcheux entre le style et le sujet. La première manière de M. Cabat, celle qui lui appartient

vraiment, convenait merveilleusement à cette donnée. Ici les tons de Poussin étaient sans application, et la composition est froide, malgré l'habileté de l'auteur. Je préfère le *Repos*, vue prise sur les bords d'un fleuve. On peut reprocher un peu de lourdeur aux arbres du premier plan. L'air ne circule pas dans les branches ; mais le fond est charmant, lignes et couleurs. Que M. Cabat retourne à sa première manière, qu'il renonce à l'imitation des maîtres dont le style ne convient pas à la nature de son talent, et il retrouvera, bientôt, la faveur qu'il avait si légitimement conquise.

Une *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*, de M. Corot, intéresse par le choix du site, par l'élégance majestueuse des lignes. On souhaiterait plus de solidité dans les terrains, dans les rochers, dans le tronc de l'arbre qui occupe le premier plan. Ce défaut n'est pas nouveau chez M. Corot. Toutefois, il est impossible de contempler sans plaisir cette composition, qui révèle chez l'auteur un esprit indépendant. Son pinceau n'a pas rendu fidèlement toute sa pensée ; mais il est évident que l'auteur n'a pas consulté les traditions de l'école, et qu'il a reproduit librement ce qu'il avait librement choisi. C'est un mérite dont il faut lui tenir compte.

Le talent de M. Aligny est demeuré ce qu'il était il y a quinze ans. Dans une *Vue prise à la Serpentara, dans une villa italienne*, il a traité tous les détails avec une précision qui dégénère souvent en sécheresse. Il ne sait pas s'arrêter à temps. Avec moins d'efforts, il obtiendrait un effet plus sûr. M. Aligny est un artiste sérieux, plein de science et de bon vouloir, dont les œuvres plairaient davantage, s'il consentait à sacrifier les parties secondaires pour appeler, pour concentrer l'attention sur les

parties principales. Il arriverait ainsi à l'intérêt par la variété.

Dans une *Vue prise à Saint-André* (Ain), M. Achard a montré qu'il sait copier habilement ce qu'il voit. Il y a de la vérité dans la forme et le ton de ses terrains. Ce qui manque à cette toile, c'est l'intérêt. Le talent d'exécution que l'auteur possède ne demanderait qu'à être appliqué dans de meilleures conditions. Le sujet qu'il a choisi a le double inconvénient de ne pas offrir un ensemble de lignes harmonieuses, et de ne pas se prêter par son importance à de grandes dimensions. Je ne parle pas des autres compositions de M. Achard, qui donneraient lieu aux mêmes remarques.

La *Vallée de Chevreuse* et la *Coupe de bois*, de M. Troyon, offrent plusieurs détails étudiés avec soin, mais il n'y a, dans ces toiles, ni grandeur ni fermeté. On y sent le désir plutôt que la faculté de lutter avec la nature. Plantes et terrain, tout est traité avec la même timidité. M. Troyon ne comprend que la moitié de sa tâche; il s'efforce de copier ce qu'il voit, et ne paraît pas même entrevoir la nécessité d'imprimer à ses compositions le cachet de sa pensée, de sa volonté. Ses efforts méritent d'être encouragés; mais il se trompe étrangement, s'il croit que le devoir du paysagiste se réduise exclusivement à l'imitation de la nature.

Tous les tableaux de M. Thuillier ont l'air d'être peints sur porcelaine. Une *Vue prise à Mustapha-Supérieur, près d'Alger*, la *Route d'Alger à la Kasbah*, la *Vallée de Gapeau en Provence*, le *Pont de Saint-Bénézet à Avignon*, le *Ravin de Thiers* (Puy-de-Dôme), tout a pour lui le même aspect, la même couleur. Ses voyages en Italie, en Provence, en Afrique, n'ont pu modifier l'inaltérable uniformité de sa

peinture. Il semble qu'il recommence éternellement le même tableau. Il n'est pas un coin où l'on puisse découvrir un grain de poussière, un brin d'herbe agité par le vent, une pierre noircie par la pluie. Il est difficile de rêver une peinture plus monotone, plus inanimée. C'est la perfection de la nullité.

M. Wyld a peint avec une rare finesse la *Terrasse du couvent des capucins à Sorrente*, la *Villa-Reale à Naples*, une *Vue de Florence*, une *Vue prise à Amsterdam* ; il est impossible de ne pas admirer la précision des détails, qui ne trouble aucunement l'unité harmonieuse de la composition. Je regrette seulement que M. Wyld n'ait pas modifié la lumière selon les climats.

J'avais entendu vanter M. Verboeckhoven. On disait qu'il avait retrouvé le secret de Wouvermans et de Paul Potter. Quelle a été ma surprise, en voyant à quoi se réduit ce talent prodigieux ! Les paysages de M. Verboeckhoven n'ont rien qui justifie toutes ces fanfares. La couleur est terne, la composition froide, le dessin plus qu'ordinaire. Je me suis, vainement, efforcé de découvrir le mérite mystérieux qui a pu appeler l'attention sur l'auteur. Les animaux placés dans ces paysages, dont on avait fait tant de bruit, manquent de vie et de mouvement. Je crois donc que cette renommée, élevée par un caprice de la mode, n'aura pas une longue durée.

Ici se termine la première partie de notre tâche. La série d'opinions que nous avons émises pourra paraître, à quelques-uns de nos lecteurs, entachée d'une excessive sévérité. Dans le temps où nous vivons, la louange est tellement prodiguée, que la franchise passe facilement pour injustice. Toutefois nous avons la ferme confiance que la plupart de nos jugements seront acceptés et ratifiés

par les esprits sérieux. Nous avons dit, sans ménagement, toute notre pensée sur les tableaux exposés au Louvre ; mais nous sommes loin de considérer les dix-huit cents toiles du salon comme résumant l'état de l'école française. Plus d'un nom célèbre a manqué à l'appel. MM. Ingres et Delaroche, MM. Paul Huet, Jules Dupré, Rousseau, E. Isabey, n'ont rien envoyé. Pour apprécier avec une entière équité l'état de l'école française, il faudrait parler des grands travaux de peinture monumentale exécutés à Dampierre par M. Ingres, à la Chambre des Pairs par M. Eugène Delacroix, à Saint-Germain-des-Prés par M. Hippolyte Flandrin. A cette condition seulement, il serait possible de prononcer un jugement général. Bientôt, nous l'espérons, il nous sera permis d'entretenir le public de ces travaux importants, et de tempérer, par des louanges méritées, la rudesse involontaire des pages qui précèdent.

II

LA SCULPTURE.

M. Pradier a voulu témoigner au public sa reconnaissance et le remercier des applaudissements accordés l'année dernière à sa *Phryné*. Il ne néglige rien pour soutenir, pour agrandir la popularité de son nom. Il redouble d'efforts et multiplie ses ouvrages, avec une activité qu'il ne sait peut-être pas contenir dans de justes limites. Au lieu de méditer longtemps sur chacune de ses compositions avant de prendre le ciseau, il semble qu'il improvise ; la statue du duc d'Orléans, la statue de Jouffroy, la *Poésie*

légère, révèlent chez l'auteur une habileté singulière; mais il est facile de comprendre que M. Pradier ne travaille pas assez lentement, et compte trop sur le charme de l'exécution. Personne plus que nous ne rend justice à son talent; personne n'admire plus sincèrement l'habileté avec laquelle il sait fouiller le marbre et en tirer l'étoffe et la chair. Le marbre lui obéit, et livre à sa main tout ce qu'elle lui demande. Jamais il ne trahit sa pensée en la traduisant à demi. Si les trois ouvrages que nous venons de nommer ne satisfont pas à toutes les conditions de la statuaire, c'est que M. Pradier n'a pas réfléchi assez longtemps avant de prendre un parti. La statue du duc d'Orléans manque de grandeur et de sévérité. La manière dont la figure est posée a quelque chose de théâtral, et en même temps de mesquin. C'est une idée malheureuse d'avoir relevé la cuisse droite. De cette façon, en effet, étant donné la hauteur du piédestal, le corps paraît trop court. Et lors même que cet inconvénient n'existerait pas, ce mouvement ne serait pas à l'abri du reproche, car il n'a pas la dignité qui convient à la statuaire. Si, de l'attitude générale de la figure, nous passons à l'analyse des différents morceaux dont elle se compose, nous retrouvons encore la trace de la précipitation dont je parlais tout à l'heure. La tête n'est pas étudiée avec tout le soin, avec toute l'attention que nous avions le droit d'attendre. Elle est restée à l'état d'indication, on ne peut pas dire qu'elle soit vivante. La main droite, placée sur la cuisse, est mieux étudiée que la tête, ce qui a lieu de nous surprendre. Le corps est tellement serré dans l'uniforme, qu'il manque entièrement de souplesse. Il est possible que M. Pradier ait copié fidèlement les lignes que lui donnait l'uniforme; il est possible qu'il ait reproduit avec une littéralité scrupuleuse

tout ce qu'il a vu, sans y rien ajouter, sans en rien retrancher. A notre avis, cela fût-il démontré, notre critique subsisterait. Le costume militaire de notre temps est très-peu sculptural, et le ciseau, pour en tirer parti, doit se résoudre à l'interpréter avec une certaine liberté. S'il ne s'y décide pas, il arrive nécessairement à la roideur. Ce n'est pas assez que la copie soit fidèle; si elle manque de grâce, de souplesse, le but de la statuaire n'est pas atteint. Ce n'est pas tout : la manière dont le manteau est jeté sur les épaules ne serait acceptable que dans le cas où la figure ne devrait être aperçue que d'un seul côté. Mais, puisqu'elle est placée sur un piédestal, il est naturel de penser que le spectateur éprouvera le désir d'en faire le tour. Or, la statue du duc d'Orléans ne se prête pas à l'accomplissement de ce désir. Elle n'est pas conçue, comme elle devrait l'être, pour répondre à toutes les exigences de la raison et du goût. Elle n'offre pas cet ensemble harmonieux de lignes dont la statuaire ne saurait se passer. Quant au piédestal, composé par M. Garnaud, loin d'ajouter à l'effet de la statue, il lui fait certainement un tort considérable, en distrayant l'attention par le nombre des ornements dont il est couvert. La première qualité du piédestal devait être la simplicité; or, la simplicité est ici complètement absente. Et non-seulement le piédestal fait tort à la statue, mais il ne nuit pas moins à l'effet des bas-reliefs.

La statue de Jouffroy est loin de satisfaire ceux qui ont connu le modèle que M. Pradier a voulu reproduire. Je ne dis pas que la tête manque absolument de ressemblance, mais elle n'a certainement pas la finesse, la mélancolie, la gravité contemplative, qui caractérisaient la tête de Jouffroy. Il est probable que M. Pradier n'a pu consulter que des portraits d'une vérité incomplète; s'il eût eu à sa dis-

position des documents plus précis, plus fidèles, il aurait certainement donné aux yeux, à la bouche, une expression toute différente. Je n'approuve pas la manière dont le manteau est jeté sur les épaules : la figure ainsi drapée n'a pas la noblesse, l'élévation qu'elle devrait avoir. Pour un artiste aussi habile que M. Pradier, il eût été facile de draper la figure, avec une sévérité exempte à la fois de sécheresse et d'emphèse. Le parti qu'il a choisi n'a rien de monumental.

Anacréon et l'Amour, la *Sagesse repoussant les traits de l'Amour*, sont deux groupes traités avec élégance, mais n'ajouteront rien à la renommée de l'auteur. La tête de l'Anacréon est copiée sur un buste du musée de Naples. Quant à la Minerve, qui rappelle la Minerve étrusque de la villa Albani, sa main droite n'est pas exécutée avec une précision suffisante, et les fossettes placées à la naissance des phalanges sont exagérées d'une façon que j'ai peine à comprendre.

La figure de la *Poésie légère* ne vaut pas, à mon avis, la *Phryné* si justement applaudie l'année dernière. Ce n'est pas qu'on n'y retrouve le même prestige d'exécution, la même science, la même souplesse, la même vérité dans les détails ; mais la *Phryné* avait bien le caractère que l'auteur avait voulu lui donner, le caractère indiqué naturellement par le sujet, tandis que la figure de la *Poésie légère* n'a rien de ce qui peut donner l'idée d'une muse. C'est tout au plus une danseuse, ou mieux encore une bacchante. Il faut donc renoncer à chercher, dans cette figure, l'expression que le sujet semblait indiquer. Il faut l'accepter et la juger comme une bacchante. Or, il y a dans l'exécution de cette figure un talent qu'on ne saurait trop louer : le marbre vit et respire. Assurément ce mérite, si rare parmi les sculpteurs de

notre temps, suffirait pour appeler l'admiration sur la figure dont nous parlons, et, loin de songer à le contester, nous prenons plaisir à le signaler. Cependant ce mérite, si éclatant qu'il soit, ne saurait nous ôter le droit de dire avec une franchise absolue ce que nous pensons. Or, il nous semble que toutes les parties de cette figure ne sont pas du même âge. La poitrine et les bras sont plus jeunes que le ventre et les membres inférieurs. C'est précisément parce que nous admirons l'habileté de M. Pradier que nous insistons sur ce défaut d'unité. La moitié supérieure et la moitié inférieure de cette figure sont traitées avec un talent pour lequel nous professons l'estime la plus haute ; mais les rares qualités qui distinguent chacune de ces deux moitiés produiraient un effet plus sûr, si l'auteur, au lieu de se contenter de la vérité individuelle des différents morceaux, eût cherché à établir dans son œuvre une harmonieuse unité. Et qu'on ne dise pas que ce sont là de misérables chicanes, qu'on ne dise pas que je fais la guerre à mon admiration, et que je m'épuise à chercher des raisons pour ne pas approuver sans réserve ce qui m'a charmé. Mes yeux sont parfaitement d'accord avec ma pensée : les réserves que je crois devoir faire n'altèrent pas ma vive sympathie pour le talent qui a su trouver dans le marbre le mouvement et la vie. La tête de cette bacchante n'est pas aussi bien étudiée que le corps et les membres ; c'est un défaut que, plusieurs fois déjà, nous avons dû signaler dans les ouvrages de M. Pradier. Nous sommes, malheureusement, obligé de lui adresser un reproche plus grave. Cette figure ne peut être vue que d'un seul côté. Pour la juger de la manière la plus avantageuse, il faut la regarder en face ; si l'on en veut faire le tour, il est impossible de rencontrer un ensemble de lignes satisfaisant. Si l'on se place à gauche, la jambe droite disparaît

complètement ; si l'on se place à droite, le mouvement du bras qui tient la lyre blesse les yeux les plus indulgents ; enfin, si l'on se place derrière la figure, il devient impossible de deviner la forme du corps. On n'aperçoit plus qu'une draperie capricieusement ajustée, dont les plis manquent d'élégance et semblent ne poser sur rien. Il est facile, maintenant, de comprendre pourquoi nous préférons la *Phryné* à la *Poésie légère*. La *Phryné* rappelait plusieurs morceaux de sculpture antique, mais on en pouvait faire le tour. La *Poésie légère*, malgré le mérite éminent qui la recommande à l'attention et à l'estime des connaisseurs, n'est pas un ouvrage complet, parce qu'elle ne satisfait pas à l'une des conditions fondamentales de la statuaire, je veux dire l'harmonie des lignes.

Il y a, dans l'*Hébé* de M. Vilain, plusieurs parties étudiées avec soin. La poitrine et les bras se recommandent par une remarquable habileté d'exécution. L'auteur a profité dignement des leçons de M. Pradier. Malheureusement, la conception de cette figure est loin de valoir l'exécution. Je ne veux pas m'arrêter à critiquer la draperie, dont les plis sont ajustés d'une façon mesquine et enveloppent les jambes, sans en laisser deviner la forme assez clairement ; mais le mouvement du bras droit n'est pas motivé. Il est trop évident que ce mouvement ne convient pas à la figure ; il manque de grâce, et ce n'est pas le seul reproche que nous puissions lui adresser : il semble qu'Hébé se prépare à verser sur sa tête le nectar qu'attendent les dieux. Il est probable que M. Vilain n'a cherché, dans ce mouvement, que l'occasion de montrer son savoir et d'étudier les muscles de l'aisselle et du bras. Si nous ne pouvons nier qu'il n'ait fouillé le marbre avec une rare adresse, nous persistons à penser que le mouvement du bras n'est pas ce qu'il devrait

être. Quant à la manière dont M. Vilain a placé la coupe dans la main gauche, nous ne saurions l'approuver. Cette coupe, placée dans la paume de la main, manque d'ailleurs d'élégance. Je ne comprends pas comment M. Vilain, qui a passé cinq ans en Italie, et qui a eu sous les yeux toutes les richesses du Vatican, n'a pas senti le besoin de consulter, pour ce détail si important dans sa composition, les monuments de l'art grec et de l'art étrusque. Il est évident qu'Hébé devait tenir la coupe entre ses doigts, et non dans la paume de la main. Il y avait, dans cette manière de placer la coupe, une belle occasion pour l'auteur de déployer toute l'habileté acquise sous les yeux de son maître et en présence des monuments antiques. Malgré toutes ces critiques, il y a certainement beaucoup à louer dans l'*Hébé* de M. Vilain. S'il n'a pas donné à cette figure l'attitude et le caractère que nous avons le droit d'espérer, s'il n'a pas rencontré la grâce et la simplicité imposées par le sujet, il a montré, dans l'exécution de plusieurs morceaux, une science, une adresse à laquelle nous ne sommes pas habitué. La tête, il est vrai, a le grave défaut d'être insignifiante, mais elle est modelée avec fermeté. C'est pourquoi M. Vilain mérite d'être encouragé, et la sévérité même avec laquelle je signale jusqu'aux moindres défauts de sa composition, doit lui prouver que je suis loin de considérer son œuvre comme dénuée d'importance. Si je n'y trouvais pas le germe d'un talent qui doit grandir et se développer, avec le secours de l'étude et de la réflexion, je n'aurais pas pris la peine de le discuter comme je viens de le faire.

Le *Mutius Scaevola* de M. Gruyère a déjà été exposé, l'année dernière, à l'école des Beaux-Arts. C'est un ouvrage envoyé de Rome, selon l'obligation imposée aux élèves de l'Académie. Sous quelque point de vue qu'on envisage cette

figure, que l'attention se porte sur la composition ou sur l'exécution, il est impossible de trouver dans cette statue une qualité digne d'éloge. La tête n'est pas seulement insignifiante, elle est vulgaire jusqu'à la trivialité. Il y a une évidente contradiction entre l'expression du visage et l'action que l'auteur a voulu représenter. Que voyons-nous, en effet, dans le visage que M. Gruyère a donné à Mutius Scævola ? Une espèce d'emphase théâtrale. Nous y chercherions vainement le signe de la force et d'une résolution héroïque. Parlerai-je de la manière dont les jambes sont placées ? Le mouvement général de la figure est également malheureux, sous le double rapport des lignes et de la mise en scène. Quoique l'action racontée par Tite-Live exprime plutôt l'énergie morale que l'énergie physique, cependant il semble impossible que le statuaire s'abstienne, en traitant un pareil sujet, d'attribuer au héros une force musculaire, en harmonie avec la force morale nécessaire à l'accomplissement de cette action. C'est pourtant ce que M. Gruyère a cru pouvoir faire. Après avoir donné à Mutius Scævola une tête sans énergie, il lui a donné un torse et des membres empreints du même caractère. Avec la meilleure volonté du monde, il est donc impossible de se montrer indulgent pour cette figure. En présence d'une œuvre aussi complètement dépourvue de vérité, la critique n'a pas de conseils à donner. Quant au *Chactas* du même auteur, sans vouloir proscrire d'une façon absolue les sujets de ce genre, nous pensons toutefois qu'ils conviennent plutôt à la peinture qu'à la statuaire. Nous sommes loin de croire que la statuaire doive s'enfermer obstinément dans les sujets antiques ; toutefois il y a certaines lois, telles que l'harmonie linéaire, que la statuaire ne doit jamais oublier. Or, en admettant que l'attitude donnée à *Chactas* par M. Gruyère

soit vraie, il est impossible de ne pas reconnaître qu'elle offre un ensemble de lignes dépourvu d'élégance et d'harmonie. C'est pourquoi, lors même que l'auteur eût réussi à traiter chaque partie de cette figure avec une science, une adresse que nous y chercherions vainement, nous serions encore forcé de ne pas approuver le choix du sujet. L'exécution la plus habile rachèterait, à peine, les inconvénients d'une telle conception. Or, dans le *Chactas* de M. Gruyère, l'exécution ne vaut pas mieux que la conception. Nous sommes donc forcé de blâmer sans restriction le *Chactas* de M. Gruyère.

Un Chasseur indien surpris par un boa, de M. Ottin, offre au spectateur un groupe d'une composition symétrique et sans énergie. La tête du chasseur n'exprime pas assez clairement l'effroi. La poitrine et les bras sont indiqués plutôt qu'étudiés. Le mouvement du cheval, qui devrait exprimer tout à la fois l'épouvante et la souffrance, puisque le boa s'enroule autour de ses flancs, a quelque chose de théâtral et d'apprêté qui détruit tout l'effet de la scène que M. Ottin a voulu représenter. Quant au boa, il est lui-même placé avec une telle précision en face du chasseur, il tend si bien le gosier à la flèche qui le menace, qu'il semble défendre au spectateur de s'épouvanter. M. Ottin, en composant ce groupe, me paraît avoir entrepris une tâche au-dessus de ses forces. Non-seulement l'exécution du cavalier, du cheval et du boa, n'est pas assez avancée, mais encore l'attitude des trois acteurs de cette scène n'est pas ce qu'elle devrait être. Pour traiter un pareil sujet, la science ne suffirait pas, il faudrait une imagination ardente, une pensée énergique. Or, dans le groupe que nous étudions, l'œil le plus complaisant ne saurait découvrir ces deux qualités si impérieusement exigées, qui seules peuvent exciter l'intérêt. Si M. Ottin est entouré d'amis éclairés, il ne se com-

promettra plus, désormais, dans des entreprises aussi périlleuses, il consultera ses forces avant de se mettre à l'œuvre, et, sans doute, alors nous pourrions le juger avec plus d'indulgence.

La Vierge enseignant à son Fils à bénir le monde convient mieux à la nature du talent de M. Ottin. Un tel sujet n'exige en effet ni ardeur ni énergie. L'élégance et la grâce suffiraient pour contenter le spectateur le plus sévère ; mais, pour atteindre ces deux qualités précieuses, il faudrait étudier, avec soin, les plis de la draperie aussi bien que les traits du visage. Or, c'est ce que M. Ottin n'a pas su ou n'a pas voulu faire. Il a été trop indulgent pour lui-même et s'est contenté trop facilement. La tête de la Vierge est modelée sans finesse ; le torse de l'enfant Jésus est trop court ; la main qui bénit le monde n'est qu'ébauchée. Quant aux draperies, elles manquent de souplesse et d'élégance. La donnée choisie par M. Ottin ne pouvait être rajeunie que par le charme de l'exécution. Or, le groupe dont nous parlons n'est pas étudié. Pour obtenir l'attention, pour conquérir la sympathie, il faut une persévérance, une sévérité pour soi-même, dont l'auteur ne paraît pas comprendre la nécessité. Ici le sujet n'était pas au-dessus de ses forces, et pourtant il n'a pas réussi, parce qu'il n'a pas mesuré toute l'étendue de sa tâche.

M. Rauch jouit à Berlin d'une popularité qu'on s'accorde à proclamer légitime. Il a voulu, aux suffrages de l'Allemagne qu'il a obtenus depuis long-temps, ajouter les suffrages de la France, que tant d'artistes étrangers briguent à l'envi. Loin de moi la pensée de prétendre juger M. Rauch d'après la figure qu'il nous a envoyée cette année ! Il a produit, depuis quinze ans, des œuvres nombreuses ; il a peuplé l'Allemagne de ses statues. Il y aurait donc de la

présomption, de la témérité, à chercher, dans la figure exposée au Louvre, la mesure précise et complète de son talent. La seule chose qui nous soit permise, c'est de juger cette figure en elle-même, sans essayer d'en tirer une conclusion générale sur le savoir et l'habileté de l'auteur. C'est une des statues de la Victoire qui décorent la Walhalla en Bavière. Nous ne savons pas si le modèle en plâtre, que nous avons sous les yeux, est exécuté dans les mêmes proportions, ou si les proportions sont agrandies ; ce que nous devons dire comme l'expression sincère de notre conviction, c'est que cette figure n'a pas un caractère monumental. La tête manque de noblesse et de fierté ; les bras n'ont pas la force semi-virile, qu'on s'attend à trouver dans une figure de la Victoire. Quant à la draperie, elle n'a ni l'ampleur, ni la souplesse qui conviennent à tous les sujets, ni la majesté qui convient, expressément, à une figure presque divine. Si la statue de M. Rauch n'a pas attiré l'attention, l'auteur ne doit s'en prendre qu'à lui-même. Il ne doit pas accuser la France d'injustice ou d'indifférence. Qu'il envoie à Paris un ouvrage d'une véritable importance ; qu'il choisisse, parmi ses nombreuses créations, une de celle qu'il préfère, et qu'il ne doute pas du soin avec lequel nous l'étudierons. La France se distingue, entre toutes les nations, par son impartialité généreuse. Elle juge les œuvres des artistes étrangers sans aveuglement, sans jalousie ; mais elle n'est pas habituée à prodiguer ses suffrages, elle ne les accorde qu'à ceux qui se donnent la peine de les mériter. Si M. Rauch veut être applaudi chez nous, comme il l'est depuis longtemps en Allemagne, qu'il nous traite moins légèrement, et il n'aura pas à se repentir du respect qu'il nous aura témoigné. Nous ajournons, volontiers, toute conclusion générale sur la valeur de son talent. Nous n'approu-

vons pas ce qu'il nous a montré cette année, mais nous sommes très-disposé à croire qu'il a, souvent, fait beaucoup mieux. Qu'il nous prouve que notre espérance est fondée sur la raison, et nous le proclamerons avec plaisir.

Il y a dans le groupe des *Fils de Niobé*, de M. Grass, une connaissance évidente des problèmes que le sculpteur doit se proposer. Le sujet est bien choisi, et convient merveilleusement à l'art que M. Grass professe. L'exécution a-t-elle complètement répondu aux excellentes intentions, au goût éclairé de l'auteur? C'est à l'analyse qu'il appartient de répondre à cette question. Les lignes de ce groupe sont-elles heureuses? charment-elles par la simplicité, par l'harmonie? Il suffit de faire le tour de ce groupe, pour savoir, précisément, à quoi s'en tenir sur ce point important. Les membres, au lieu de s'entrelacer avec énergie, forment des angles multipliés, et n'expriment, que très-imparfaitement, le sujet que M. Grass a choisi dans les *Métamorphoses d'Ovide*. Je ne voudrais pas conseiller aux statuaires, d'une façon absolue, de suivre littéralement les programmes qu'ils empruntent aux poètes; mais ici, je dois le dire, en suivant fidèlement les indications données par *Ovide*, M. Grass eût été sûr de ne pas se tromper, et de satisfaire pleinement à toutes les conditions de son art. « Phédime et Tantale, après avoir terminé leur course, exerçaient à la lutte leur force et leur adresse. Déjà leurs poitrines se touchent fortement pressées. Un même trait les atteint, les perce l'un et l'autre; ensemble ils gémissent, ensemble ils tombent, leurs corps sont encore entrelacés; ils ferment ensemble les yeux, et descendent ensemble chez les morts. » Il est clair que, dans la pensée du poète, Phédime et Tantale, au moment de leur mort, formaient ensemble un groupe de lutteurs. Or, tel n'est pas le groupe de M. Grass. Dans

sa composition, un des deux personnages semble tomber sur l'autre et le saisir pour se soutenir. A parler franchement, l'action si nettement exprimée par le poète est rendue confusément par le statuaire. Sans conseiller à M. Grass, ce qu'il ne faut conseiller à personne, l'imitation servile des monuments de l'art antique, il est permis de lui rappeler qu'il avait, dans le groupe des lutteurs de la tribune de Florence, un modèle dont il pouvait heureusement profiter. Si, de ces considérations générales, nous descendons à l'étude spéciale des différents morceaux, nous pourrions justement critiquer le caractère des têtes, qui manquent d'élégance. Sans sortir de Paris, il est pourtant facile de voir ce que l'art antique avait su faire des *Fils de Niobé*. M. Grass aurait grand tort de copier ces précieux ouvrages ; mais il peut les consulter et s'en inspirer, sans avoir à redouter le reproche de plagiat. Croire qu'il suffit de consulter la nature est une erreur profonde, que nous combattons en toute occasion. Négliger les enseignements de l'art antique, c'est renoncer, follement, à l'une des ressources les plus puissantes qui appartiennent à la statuaire. En s'aidant de cette ressource, la véritable originalité ne court aucun danger. L'élégance et la beauté du langage n'ont jamais altéré la personnalité de la pensée.

La statue de *Senefelder*, de M. Maindron, se recommande à l'attention par la simplicité de la pose, et par le soin studieux avec lequel l'auteur a exécuté les différentes parties de cet ouvrage. On sait que *Senefelder* est l'inventeur de la lithographie. M. Maindron a eu raison de nous représenter son modèle avec le costume moderne. Je crois, toutefois, qu'il aurait pu, qu'il aurait dû interpréter ce costume, tout en le respectant. La redingote, le gilet et le pantalon que nous portons n'ont rien de sculptural. Pour

les traduire en bronze, en marbre ou en pierre, il faut les enrichir en leur donnant plus d'ampleur et de souplesse. M. Maindron a cru pouvoir s'en tenir à la reproduction littérale de la réalité, il s'est borné à copier ce qu'il avait devant les yeux, et, selon nous, il s'est trompé. L'attitude du personnage est bonne, la tête pense, les mains sont traitées avec largeur ; mais le vêtement n'a pas l'ampleur et la souplesse que l'auteur pouvait lui donner. Les plis du pantalon sont disposés avec une symétrie qu'il eût été facile de corriger. Quant à la redingote, elle a dans quelques parties la raideur d'une lame de tôle. J'ai dit que la tête pense, et en effet elle a toute la gravité que le sujet demandait. Le front est modelé habilement, sans exagération. Les lèvres ont de la finesse. Je regrette seulement que M. Maindron, sans doute pour donner au regard un caractère plus réfléchi, ait exagéré, outre mesure, l'épaisseur de la paupière supérieure. S'il veut obtenir dans la statuaire une renommée durable, il doit renoncer sans retour à confondre, comme il l'a fait trop souvent jusqu'ici, les devoirs de son art et ceux de la peinture. Il cherche les effets que le pinceau peut seul atteindre et doit seul se proposer. Le regard de Senefelder, tel qu'il l'a conçu, tel qu'il a voulu le rendre sans y réussir, aurait pu se traduire sur la toile. La pierre et le marbre ne peuvent lutter, sans désavantage, avec la couleur. C'est une vérité que nous ne devons pas nous lasser de répéter, puisqu'elle est encore méconnue par un si grand nombre de sculpteurs. Il y a, dans l'ouvrage de M. Maindron, des qualités précieuses que nous signalons avec plaisir. Quant aux reproches que nous lui adressons, nous les croyons fondés et nous les formulons sans hésiter. Que M. Maindron persévère courageusement dans la voie studieuse qu'il a choisie ; qu'il s'efforce d'allier à la simplicité,

qu'il possède dès à présent, la grandeur et la noblesse, dont il ne paraît pas se préoccuper assez, et ses ouvrages obtiendront une légitime popularité. Nous serions heureux si nos conseils pouvaient l'éclairer sur la véritable étendue de sa tâche, sur le véritable but de son art. Nous espérons qu'il verra dans notre franchise une preuve de l'intérêt que son talent nous inspire.

Le *Christ*, de M. Bion, n'a de monumental que sa dimension. La tête, nous sommes forcé de le dire, est d'une parfaite insignifiance. Ses précédents ouvrages ne nous avaient pas habitué à la négligence avec laquelle sont traitées les différentes parties de cette statue. Il semble que l'auteur n'ait vu, dans cette figure colossale, que l'occasion d'ajuster une draperie. L'expression du visage est tellement nulle, qu'on est tenté de croire que M. Bion n'a voulu lui donner aucune importance. Et, cependant, une telle supposition ne peut être admise. Quel sentiment se peint sur le visage du *Christ*? Je ne me chargerais pas de le deviner. Quant à la draperie, dans l'ajustement de laquelle M. Bion paraît avoir concentré toute son attention, elle manque d'élégance et de grandeur. Les lignes sont ordonnées de façon à former des sacs multipliés, mais n'accusent nulle part la forme du corps. Pour exécuter une figure dans de pareilles proportions, il faut une hardiesse, une science que M. Bion ne semble pas posséder. J'ajouterai que j'avais trouvé, dans ses précédents ouvrages, une élégance qui ne se rencontre pas dans le *Christ* de cette année.

La *Valentine de Milan*, de M. Huguenin, est loin de satisfaire à toutes les exigences d'un pareil sujet. Cette figure, en effet, dont le modèle appartient à la renaissance, est traitée dans un style qui conviendrait, tout au plus, aux sculptures d'une cathédrale gothique. Que M. Huguenin

aille visiter le musée d'Angoulême, qu'il regarde attentivement les ouvrages que la renaissance nous a légués, et qu'il se demande s'il a donné à *Valentine de Milan* l'élégance et la beauté que l'histoire lui attribue. Cette figure est destinée au jardin du Luxembourg, on pourra donc la voir de près. Or, l'exécution du visage, des mains et du vêtement, n'a pas la finesse et la variété que nous avons le droit d'attendre. Je sais que le marbre ne se prête pas facilement à la représentation des étoffes. Pourtant, il y a des modèles en ce genre, M. Huguenin pouvait les consulter. Dans la statue qu'il nous a donnée, *Valentine* semble accablée sous le poids de son vêtement.

Que dire du *Descartes* de M. Nieuwerkerke? Il est difficile d'imaginer un ouvrage plus vulgaire. Pour un sculpteur habile, en possession d'une vraie science, c'eût été une occasion éclatante de montrer toutes les ressources de son talent. M. Nieuwerkerke, qui a débuté par des statuettes, ne s'est pas aperçu qu'il faut autre chose que l'adresse pour exécuter des figures de six pieds. La statue équestre de *Guillaume-le-Taciturne* nous avait pleinement révélé toute son insuffisance. La statue de *Descartes* ne pouvait donc rien nous apprendre à cet égard. Nous engageons l'auteur à choisir, pour sujet de ses prochaines études, un personnage dont le nom soit moins célèbre : à cette condition, peut-être le public sera-t-il moins exigeant.

La statue de Cambronne, de M. De Bay, est une erreur que j'ai peine à m'expliquer. De quelque côté, en effet, qu'on regarde cette statue, il est impossible de trouver un ensemble de lignes satisfaisant. Il y a, dans l'attitude et la physionomie du général, une emphase théâtrale qui peut convenir au Cirque-Olympique, mais dont la statuaire ne saurait s'accommoder. La bravoure et l'énergie de Cam-

bronze, pour se manifester clairement, n'ont pas besoin de cette pantomime exagérée. Si nous laissons de côté la composition pour nous occuper de l'exécution des morceaux, nous ne pouvons nous montrer moins sévère. La tête, les mains et le vêtement sont restés à l'état d'ébauche. Si cette statue doit être coulée en bronze pour la ville de Nantes, l'auteur fera bien, avant de la livrer au fondeur, de donner à la pantomime de sa figure un peu plus de simplicité ; quant à l'exécution de la tête et des mains, je suppose qu'il ne la considère pas comme définitive.

Il y a de la grace, de l'élégance, dans une statue de la *Mélancolie*, de M. Corporandi. La pose est naturelle et plaît par son abandon ; mais on souhaiterait, dans la forme du corps, plus de précision et de réalité. Je ne conseille pas à M. Corporandi de copier, littéralement, tous les détails que pourra lui offrir le modèle vivant ; il fera bien, toutefois, de le consulter avec plus d'attention, car le torse et les membres de sa figure, qui présentent un ensemble de lignes harmonieux, sont exécutés dans un style qui manque de richesse et d'ampleur. En simplifiant les détails, il n'a pas su s'arrêter à temps. Dans ce travail de simplification, qui peut conduire à la beauté, il faut prendre garde d'appauvrir le modèle. C'est un danger que M. Corporandi n'a pas su éviter. Cependant, malgré cette faute, dont la gravité ne peut être méconnue, il y a dans cet ouvrage un mérite de composition que la critique doit signaler. Que l'auteur comprenne mieux, désormais, quels détails il doit omettre, quels détails il doit respecter. La limite, je le sais, est difficile à saisir ; mais l'étude comparée des beaux modèles que la nature nous présente, et des belles œuvres que l'antiquité nous a laissées, est un guide qui ne peut tromper. Dans les fragments les plus précieux et les plus justement

admirés de la sculpture grecque, les détails ne manquent pas, ils ne sont pas tous effacés, mais ils ont été triés avec un goût sévère, et le marbre est vivant, quoiqu'il ne reproduise pas tous les accidents de la réalité : il reproduit les détails principaux, et cela suffit pour lui donner du mouvement, pour l'animer.

Un buste de femme, de M. Auguste Barre, offre des parties finement étudiées. Les yeux regardent bien, et les lèvres ont de la souplesse. On voit que l'auteur s'est efforcé de reproduire, autant qu'il était en lui, le modèle qu'il avait choisi. C'est un travail exécuté avec persévérance, et ce mérite est, aujourd'hui, assez rare pour que nous prenions la peine de le signaler. M. Barre a voulu donner à son œuvre une réalité complète, et comme il s'agit d'un portrait, cette volonté peut être accueillie avec indulgence. Cependant, il y aurait de l'avantage à simplifier plusieurs détails, sans toutefois les effacer. Tel qu'il est, ce portrait se recommande d'ailleurs par des qualités solides.

Le buste d'Artot, de M. Desprez, n'a guère d'autre mérite que la ressemblance. Ce mérite paraîtra peut-être suffisant à ceux qui ont connu personnellement le modèle que M. Desprez avait à représenter. Quant à moi, je l'avoue, je ne saurais m'en contenter. D'ailleurs, cette ressemblance a quelque chose de mesquin. Quand il s'agit de reproduire les traits d'un artiste ou d'un poète, il faut choisir le moment où sa physionomie exprime l'enthousiasme ou la rêverie. Or, c'est ce que M. Desprez n'a pas fait. Quand Artot était applaudi comme il méritait de l'être, son visage, qui n'était pas régulièrement beau, s'animait, s'illuminait, et prenait un caractère nouveau. Peut-être M. Desprez n'a-t-il pas été témoin de cette transformation; mais, s'il ne l'a pas vue de ses yeux, comment

les amis d'Artot n'ont-ils pas insisté pour qu'il en tînt compte?

Le buste de M. Provost, de M. Feuchères, mérite une partie des reproches que je viens d'adresser à l'œuvre de M. Desprez. C'est à coup sûr un portrait ressemblant; la physionomie de M. Provost est tellement caractérisée, que l'auteur a dû la saisir sans difficulté. Malheureusement, il n'a pas su tirer, de cette physionomie, tout le parti qu'on pouvait espérer. Il n'a pas reproduit assez vivement l'expression sardonique du visage de son modèle. Toutefois ce portrait mérite des éloges, car il est étudié avec soin, et, s'il n'a pas toute la finesse que nous pourrions désirer, il ne manque pas d'une certaine vérité.

M. Bonnassieux a fait preuve de savoir dans les bustes de M. Terme et de M^{me} la duchesse de C... Je regrette, seulement, qu'il n'ait pas donné à la tête de M^{me} de C... un peu plus de fermeté, et à celle de M. Terme un peu moins de sécheresse. Ces deux bustes, recommandables sous plusieurs rapports, n'ont peut-être pas toute l'élégance qu'ils auraient, si l'auteur eût adopté ce parti.

M. Desnoyers a gravé la Vierge de Dresde, dite de *Saint-Sixte*. On ne peut nier que ce travail ne soit exécuté avec un soin studieux; mais il est permis de douter qu'il reproduise fidèlement le caractère de l'original. L'auteur nous apprend qu'il a fait sa gravure d'après une copie à l'huile, peinte par lui-même. Je crois que cette manière de procéder est condamnée par la raison. Nous savons, en effet, quel est le talent de M. Desnoyers comme graveur; comme peintre, il nous est entièrement inconnu, et l'on peut supposer, sans présomption, que s'il se fût contenté de faire un dessin avant de commencer sa gravure, et surtout s'il l'eût terminé en présence de l'original, nous au-

rions aujourd'hui une gravure moins froide et moins sèche. Je me souviens d'avoir vu une gravure de la Vierge de Dresde faite, je crois, par Müller, où les traits de burin n'avaient peut-être pas la même régularité, mais qui avait certainement plus de grandeur et de vie.

Le portrait du duc d'Orléans, gravé par M. Calamatta, d'après M. Ingres, est un ouvrage remarquable et digne du nom de l'auteur. La tête est modelée avec fermeté. Les yeux sont bien enclavés, les lèvres ont de la finesse. Peut-être la saillie du menton est-elle un peu exagérée. Quant au parti adopté pour le vêtement, il est d'un effet sûr et plaira, parce qu'il contraste heureusement avec le ton de la tête. Cependant, je l'avouerai, j'aimerais mieux un travail plus varié, qui exprimerait mieux la forme du corps. La main gauche, qui est gantée, n'a pas non plus toute l'élégance, toute la précision qu'on pourrait souhaiter. Quant à la main droite, qui est nue, on ne saurait trop louer la science avec laquelle M. Calamatta en a rendu tous les détails. Un peintre doit s'estimer heureux de rencontrer un tel interprète.

Dans une *Vierge à la Rédemption* de Raphaël, M. Achille Martinet a montré de la grace et de la finesse. Les têtes ont de l'élégance, les extrémités sont traitées avec soin. Peut-être serait-il permis de demander un peu plus de solidité dans les terrains, un peu plus de légèreté dans les nuages ; mais l'ensemble de cette gravure est d'un bon effet.

Une autre Vierge de Raphaël, connue sous le nom de *Vierge Niccolini*, et possédée aujourd'hui par lord Cowper, révèle chez M. Bein une profonde intelligence des maîtres italiens. Sévérité dans le dessin, sobriété dans l'emploi du burin, c'est plus qu'il ne faut pour assurer à cette planche l'estime des connaisseurs.

M. Adolphe Caron a traduit, avec une élégante fidélité, une des meilleures compositions de M. Ary Scheffer : *Faust apercevant Marguerite pour la première fois*. Les têtes ont du charme et de la finesse, tous les personnages sont sur le même plan, et semblent n'avoir que l'épaisseur des êtres immatériels. Cependant, on ne saurait sans injustice en faire un reproche à M. Caron ; car ce défaut, on le sait, se retrouve dans presque tous les tableaux de M. Scheffer.

M. Aligny a gravé à l'eau-forte l'acropole d'Athènes, l'Attique vue du mont Pentélique, Délos, Corinthe, le temple de la Victoire Aptère, et la vue d'une des sources du mont Pentélique. Je regrette que l'auteur n'ait pas exposé, en même temps, les dessins à la plume d'après lesquels ces planches ont été faites. On pourrait souhaiter, dans l'exécution des premiers plans, un peu moins de régularité, un peu moins de symétrie. Les sites admirables que M. Aligny a représentés auraient, ainsi, plus de grandeur et de vie. Pourtant, malgré le souhait que j'exprime, il est impossible de contempler sans plaisir et sans émotion les eaux-fortes dont nous parlons. C'est un travail exécuté avec conscience et qui mérite d'être encouragé.

M. Landron, dont le nom est nouveau pour nous, a rapporté, de son voyage en Grèce, deux vues d'Athènes qui se distinguent par une grandeur, une élégance à laquelle nous ne sommes pas habitué. Dans ces deux charmantes aquarelles, la précision des détails d'architecture ne nuit en rien à la profondeur, à la variété, à l'harmonie du paysage. De ces deux vues, l'une est prise des Propylées, l'autre de la prison de Socrate. La première est la plus belle des deux. Nous souhaitons bien vivement que M. Landron n'en reste pas là, et qu'il nous montre, l'an prochain, quelques pages nouvelles de son voyage.

M. Eugène Lacroix nous a donné un projet de temple luthérien, dont nous devons louer l'élégance et la simplicité. L'auteur, sans oublier un seul instant la destination spéciale de son projet, a su éviter la tristesse et la nudité qu'on est trop souvent forcé de reprocher aux temples protestants. Il n'a pas répudié, systématiquement, tout ce qui pouvait charmer les yeux ; mais il a distribué les ornements avec sobriété, et, grâce à cette manière de comprendre son sujet, il a composé une œuvre qui réunira de nombreux suffrages. Il serait à désirer que l'exemple donné par M. Lacroix trouvât de nombreux imitateurs, et que les jeunes architectes, en attendant l'heure de réaliser leur pensée d'une façon définitive, en pierre ou en marbre, ne s'en tinsent pas à de simples restaurations. Dans l'architecture, comme dans les autres arts du dessin, la connaissance du passé est sans doute une chose fort importante ; mais, tout en étudiant le passé, ils ne devraient pas se croire dispensés d'inventer.

Avant de terminer, nous avons quelques omissions à réparer. Nous n'avons rien dit d'un très-beau lion, exécuté à l'aquarelle, par M. Eugène Delacroix. Nous n'avons pas mentionné, non plus, un charmant petit paysage de M. Français, dont les figures sont de M. Meissonnier. Nous aurions dû parler des *Contrebandiers espagnols*, de M. Adolphe Leleux ; de *la Noce bretonne*, de M. Couveley ; du *Lendemain d'une tempête*, de M. Duveau. Il y a dans ces trois derniers ouvrages un naturel, une vérité, que nous signalons avec plaisir.

Pouvons-nous maintenant formuler une conclusion générale sur l'état de l'école française en 1846 ? pouvons-nous, avec une sécurité parfaite, sans être accusé de présomption, dire quelle est la tendance, quelles sont les doctrines de l'école française ? Nous ne le pensons pas. Trop de nom

importants ont manqué à l'appel, pour qu'il nous soit permis de ne pas tenir compte de leur absence; nous avons vu, de M. Jules Dupré, de beaux paysages qui signalent chez lui un progrès éclatant. M. Paul Huet a rapporté d'Italie des dessins à la plume qui se distinguent par le mouvement et la franchise. M. Barye a terminé un groupe en bronze d'Angélique et Roger, dans lequel il a su allier la grâce et l'énergie. Si nous voulions formuler une conclusion générale, il faudrait donc faire figurer, parmi les éléments de notre conviction, plusieurs ouvrages qui n'ont pas été exposés au Louvre. Aussi croyons-nous devoir ne pas conclure aujourd'hui, puisque nous ne pourrions le faire sans témérité. Quant au reproche de pessimisme qui nous a été adressé par quelques esprits irréfléchis, nous l'avons entendu sans l'accepter. Nous avons pu nous tromper, c'est le lot commun de tous ceux qui expriment leur pensée sur les œuvres divines ou humaines; mais du moins, en parlant, nous n'avons jamais consulté que l'intérêt de la vérité, ou, si l'on veut, de ce que nous avons pris pour la vérité. Nous avons étudié, selon les forces de notre intelligence, les œuvres que nous voulions juger, et nous avons dit ce que nous en pensons avec une franchise absolue, sans tenir compte de nos amitiés: car nous sommes de ceux qui croient qu'on doit la vérité, même à ses amis. C'est un principe profondément enraciné dans notre conscience, avec lequel nous vivons depuis longtemps, qui nous a guidé depuis que nous écrivons, et que nous ne voulons pas abandonner.

SALON DE 1847.

I

LA PEINTURE.

On parlait, depuis deux ans, du tableau de M. Couture, comme d'une œuvre capitale qui devait régénérer la peinture française. Que dis-je ? il ne s'agissait pas seulement de régénérer l'école française, il s'agissait de la créer. Poussin et Lesueur étaient comme non venus ; le nom de Lebrun n'était pas même prononcé. L'école française devait commencer avec M. Couture. Que reste-t-il, aujourd'hui, de tout le bruit qui s'est fait autour des *Romains de la décadence* ? Sans tenir compte des louanges exagérées dont l'auteur n'a pas à répondre, que devons-nous penser de cette œuvre capitale, si pompeusement annoncée ? La partie sensée du public commence déjà à revenir de son engouement ; tous ceux qui s'étaient pressés d'admirer sur parole lâchent pied, de jour en jour, et osent à peine défendre leur premier sentiment. Il est permis maintenant, à la

critique impartiale et désintéressée, d'exprimer son opinion sans s'exposer au sort de saint Étienne. Nous pouvons, sans courir le risque d'être lapidé, signaler franchement les défauts et les qualités du tableau de M. Couture. Le dessin, il faut bien le dire, ne se distingue ni par l'élégance, ni par l'élévation, ni même par la correction. Toutes les figures sont vulgaires; l'expression des visages manque de variété. Il y a même, dans cette toile, des erreurs singulières que je ne sais comment nommer, et qui étonnent le spectateur le plus bienveillant, pourvu qu'il soit attentif. Je veux parler d'une femme dont l'épaule droite est plus haute que l'épaule gauche. Par un caprice difficile ou plutôt impossible à expliquer, l'auteur a placé la mamelle gauche au-dessus de la mamelle droite. Je serais curieux, je l'avoue, de voir le modèle qui a posé devant lui. Les deux vers de Juvénal qu'il a pris pour thème de sa composition sont assez pauvrement rendus. Assistons-nous à la fin de l'orgie? C'est ce que disent les admirateurs persévérants de M. Couture. Pour moi, je ne saurais le croire; car le visage des acteurs, au lieu de trahir l'épuisement de la débauche, n'exprime tout au plus que la souffrance et la décomposition. A proprement parler, ce n'est pas une orgie, c'est un lazaret. Il y a, je le reconnais volontiers, une certaine habileté dans la disposition et même dans l'exécution de l'architecture; les draperies, quoique un peu trop chiffonnées, ne sont pas mal conçues, mais la couleur est d'une monotonie désespérante. Il règne sur toute cette toile un ton gris qui, assurément, n'a rien d'italien. Ce n'était vraiment pas la peine d'emprunter à Paul Véronèse toute la richesse de son architecture, pour éclairer les figures d'une lumière si triste et si uniforme. S'il faut dire toute notre pensée, M. Couture n'a rien de

commun avec Poussin ni avec Lesueur, dont il devait effacer jusqu'au souvenir. Il relève de Natoire et de Restout, comme un disciple fidèle et dévoué. Peut-être a-t-il marché sur leurs traces sans le savoir ; mais, qu'il le sache ou qu'il l'ignore, il est avéré pour tous les yeux exercés qu'il n'a rien régénéré, et qu'il nous reporte aux plus mauvais jours de la peinture française. Je crois sincèrement que M. Couture, en empruntant le sujet de sa composition à la sixième satire de Juvénal, n'a pas assez consulté ses forces. Pour traiter un pareil sujet, il fallait, avant tout, posséder le sentiment de la beauté antique ; or, M. Couture ne semble pas même l'avoir entrevue. Sans étudier les ruines de Pompéi et le musée de Naples, sans consulter les noces *Aldobrandines*, avec le seul secours des richesses que nous possédons à Paris, il n'était pourtant pas impossible de pénétrer familièrement dans le secret de la beauté antique. M. Couture ne paraît pas avoir compris toute la portée du problème qu'il s'était proposé. Plein de confiance en lui-même, il s'est mis à l'œuvre sans mesurer la carrière qu'il voulait parcourir. Étourdi par les louanges, il a cru sans doute posséder un talent sérieux, une science profonde, et son talent se réduit jusqu'ici à une habileté toute matérielle. Les deux portraits qu'il a envoyés au Louvre justifient, pleinement, le jugement sévère que nous sommes forcé de porter sur les *Romains de la décadence*. En étudiant ces deux portraits, on voit, en effet, en quoi consiste le savoir positif de l'auteur : il est prouvé qu'il ne sait pas modeler. Les chairs ne sont pas soutenues. De la pommette à la mâchoire inférieure, il n'y a qu'un seul plan. Le front et les orbites sont d'une forme indécise. Le visage est malade, soufflé, et n'a pas de charpente. Si M. Couture veut mériter la moitié de la renommée préma-

turée dont il a joui pendant quelques jours, il faut qu'il se résigne à des études persévérantes, et qu'il abandonne, pour longtemps, les sujets qui exigent un sentiment profond de l'antiquité. Il faut qu'il s'exerce patiemment dans la partie élémentaire et positive de la peinture. Avant d'aborder les compositions complexes, il doit essayer ses forces sur des données d'une nature plus modeste. Puisse-t-il résister courageusement à l'enivrement de la louange ! puisse-t-il écouter les conseils désintéressés, et ne pas demeurer dans la fausse voie où il est engagé !

Le portrait du roi et de ses cinq fils, par M. Horace Vernet, ne nous apprend rien de nouveau sur le talent de l'auteur. Il y a dans cette toile une incontestable habileté. Toutes les figures sont solidement posées : les chevaux, vus de face, sont dessinés avec une adresse à laquelle nous applaudissons ; mais, la part de l'éloge une fois faite, nous devons dire que ce portrait de famille manque d'élégance et d'élévation. L'aspect du tableau est celui d'un papier peint. L'adresse même dont l'auteur a fait preuve ne dissimule pas, complètement, la rapidité de l'exécution. Les principales difficultés ont été plutôt éludées que résolues. Le portrait de Charles X, vu de face, comme celui du roi et de ses cinq fils, était étudié avec plus de soin ; la robe du cheval ressemblait un peu trop au satin ; à tout prendre, cependant, c'était une œuvre plus sérieuse. La *Judith* de M. Vernet est une erreur que rien ne saurait excuser. Déjà une première fois, l'auteur avait traité ce sujet de façon à prouver, victorieusement, qu'il ne le comprend pas : comment a-t-il été assez mal inspiré pour aborder, de nouveau, cette donnée qui répugne si complètement à son talent ? La première *Judith*, malgré le visage farouche d'Holopherne, n'avait rien d'effrayant et appartenait à l'opéra-

comique. La seconde *Judith*, plus vulgaire, plus mal dessinée que la première, appartient au mélodrame, et devrait être la dernière tentative de M. Vernet dans le genre biblique. Comment ne se trouve-t-il pas, près de lui, un ami clairvoyant et résolu qui lui dise ce que le public a dit depuis longtemps? Comment l'auteur de tant de charmantes compositions, de tant de batailles finement esquissées, ne comprend-il pas la véritable portée, la véritable destination de son talent? Comment se trompe-t-il à ce point? La *Judith* de cette année est assurément l'ouvrage le plus déplorable que M. Vernet ait signé de son nom. La couleur, le dessin, la pantomime, tout est de la même force. Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible de trouver dans cette toile quelque chose à louer.

La *Judith* de M. Ziegler ne vaut guère mieux que celle de M. Vernet. Le visage de l'héroïne est complètement dépourvu d'énergie. On ne comprend pas qu'une fille, dont les traits n'expriment ni le courage ni l'exaltation, tienne à la main la tête sanglante d'Holopherne. Le vêtement ne laisse pas deviner la forme du corps. La figure se compose d'une tête et d'un sac. En parlant de *Daniel dans la fosse aux lions*, de M. Ziegler, nous avons dû exprimer le même reproche. L'auteur paraît oublier que les étoffes n'ont jamais qu'une importance secondaire et doivent, dans tous les cas, suivre et traduire le mouvement des personnages.

Le *Songe de Jacob* est une composition singulière, et qui se comprendrait difficilement sans le secours du livret. Les anges, malgré la gaze bleue qui les sépare du spectateur, semblent aussi voisins de l'œil que le personnage principal. Le dessin de ces figures est, d'ailleurs, très-peu sévère, et n'exprime aucunement le caractère que l'auteur leur attribue. Quant au personnage principal, il n'est pas

modelé, et je prends ici le mot dans son acception la plus élémentaire. Non-seulement les os manquent, et la figure, en se levant, ne pourrait ni marcher ni se tenir debout ; mais on peut affirmer, sans présomption, que la chair même est absente. S'il y a quelque chose sous la peau, c'est de l'air tout au plus. Les débuts de M. Ziegler ne nous avaient préparé ni à la *Judith* ni au *Songe de Jacob*.

Le *Napoléon législateur* de M. H. Flandrin est une triste méprise. Après les peintures murales de Saint-Germain des Prés, nous avons le droit d'espérer que M. Flandrin comprendrait autrement le sujet difficile qu'il avait accepté. La tête ne ressemble à aucun des portraits considérés comme authentiques. Parcourez la série entière des portraits faits d'après nature par les artistes les plus habiles, prenez ceux d'Ingres ou de Gros, la miniature de Guérin ou le buste de Canova, vous ne trouverez nulle part la physionomie que M. Flandrin prête à Napoléon. Le visage qu'il nous donne, pour celui de Napoléon, n'exprime clairement ni la volonté ni la pensée ; or, est-il possible de concevoir un législateur, sans cette double expression ? Le type imaginé par M. Flandrin est d'une élégance fade et inanimée. Quant au manteau impérial qui enveloppe le corps de Napoléon, il est absolument vide. Sans exiger, ce qui serait souverainement injuste, qu'il explique et traduise la forme comme une toge romaine, il est naturel de vouloir qu'il l'indique, au moins, et permette à l'œil de la suivre et de la deviner. Le manteau impérial du Napoléon de M. Flandrin ne satisfait pas même à cette condition indulgente. Entre la poitrine et le dos il n'y a pas l'épaisseur de la main. Je ne dis rien du bleu cru sur lequel se détache le visage ; car la crudité du fond, comparée aux défauts que je viens de signaler, n'est qu'un défaut secon-

daire. Un portrait d'homme, du même auteur, mérite de grands éloges pour la fermeté du modèle; les yeux sont bien enchâssés, les tempes et les pommettes bien accusées. Et pourtant, malgré toutes ces qualités éminentes que je me plais à reconnaître, la tête ne vit pas. Tous les plans du visage, si savamment étudiés, semblent traduits plutôt par l'ébauchoir que par le pinceau; sous cette peau dont les moindres plis sont finement indiqués, le sang ne circule pas. C'est une œuvre pleine de science, mais une œuvre inanimée.

Entre les trois tableaux de M. Papety, le seul qui me plaise est celui qui représente des *Moines caloyers décorant une chapelle du mont Athos* : le mouvement des figures est vrai, et le choix des tons est heureux. Il y a dans cette petite composition une naïveté, une simplicité qui me charment et que l'auteur n'avait pas encore rencontrées. *Le Récit de Télémaque* est de la même famille que la *Vierge consolatrice* exposée l'année dernière. Le ton bleu qui couvre toute la toile donne aux personnages un caractère fantasmagorique dont je ne saurais m'accommoder. *Le Présent, le Passé et l'Avenir* nous offrent une énigme à deviner. Le dessin et la couleur des trois figures qui personnifient les trois moments de la durée n'ont rien de séduisant, et ne résisteraient pas à l'analyse. Je ne m'explique pas comment M. Papety, qui a vu tant de belles choses et qui a rapporté d'Italie et de Grèce tant de souvenirs précieux habilement fixés, peut se tromper si étrangement quand il se met à l'œuvre. Il est arrivé plus d'une fois à Poussin et à Prudhon de choisir pour thème de leurs compositions une idée qui d'abord ne semblait pas se prêter à la peinture; mais cette idée rebelle, qui relevait plutôt de la philosophie que de l'art, ils savaient l'expliquer, l'animer, la

montrer aux yeux ; ils la fécondaient par la réflexion et la douaient de vie par la toute-puissance de leur pinceau. Les trois figures peintes par M. Papety ne sont malheureusement ni intelligibles, ni vivantes. L'auteur ne me semble pas appelé à l'expression des idées philosophiques, et agirait sagement en y renonçant dès à présent. Qu'il applique, au plus tôt, son savoir et son talent à quelque sujet facile à expliquer. Qu'il demande à l'histoire ce que la philosophie lui refuse, une véritable inspiration. Les douze dessins exécutés par M. Papety, d'après les fresques du mont Athos, sont pleins d'intérêt et révèlent chez l'auteur le sérieux amour de son art. S'il m'était permis de hasarder une conjecture sur ces monuments précieux que je n'ai pas vus, je dirais que les têtes sont probablement copiées avec moins de fidélité que le reste, et que l'auteur les a interprétées ; car le caractère des têtes a quelque chose d'académique, et ne s'accorde pas avec l'attitude et le costume des personnages. Malgré cette conjecture, que je donne pour ce qu'elle vaut, c'est-à-dire pour une conjecture, les douze dessins de M. Papety méritent d'être étudiés, et se recommandent par une grande habileté d'exécution. Je regrette de voir un talent si réel, si positif, se fourvoyer dans des compositions où il ne devrait jamais s'aventurer. Espérons que M. Papety nous montrera l'an prochain une œuvre digne de lui, digne de son savoir, une œuvre que nous pourrions louer avec une entière justice.

Eudore dans les catacombes de Rome est une des meilleures compositions de M. Granet. Le sujet s'explique bien ; l'expression des visages est habilement variée ; l'attention se porte naturellement sur le personnage principal. Toute la scène est bien éclairée. Je ne mentionne que pour mé-

moire ce dernier mérite, auquel M. Grânet nous a depuis longtemps habitué. Si l'exécution répondait à la conception, ce tableau serait tout simplement une œuvre éminente; mais il s'en faut de beaucoup que le dessin et la peinture soient à la hauteur de la pensée. L'auteur a su trouver pour chaque physionomie un type individuel, ce qui est assurément un bonheur bien rare; mais il n'y a pas une tête qui soit modelée, pas une main qui soit, je ne dis pas faite, mais seulement ébauchée. Bien que M. Grânet donne à ses œuvres une valeur constante par l'habileté proverbiale avec laquelle il distribue la lumière; il n'est pas permis de négliger, comme il le fait, le dessin des figures. Personne n'admire plus que moi le parti, quelquefois prodigieux, qu'il sait tirer de l'architecture; personne ne rend plus volontiers justice à la simplicité, à la netteté des effets qu'il se propose et qu'il obtient habituellement avec une sécurité magistrale. Pourtant, malgré mon admiration, je ne peux lui pardonner l'état inachevé où il laisse toutes ses figures.

Dans le *saint François d'Assise* de M. Charles Lefebvre, on peut louer le caractère vraiment religieux de la composition. Le saint est bien posé, et l'expression du visage est ce qu'elle doit être. Je regrette que l'exécution ne soit pas assez précise, et que les personnages manquent de relief.

Le *Triomphe de Pisani*, de M. Alexandre Hesse, ne signale aucun progrès dans la manière de l'auteur. *Léonard de Vinci*, les *Funérailles du Titien*, avaient sur le tableau de cette année l'avantage de la clarté. Quant à la peinture proprement dite, c'est toujours le même procédé. On voit sans peine que M. Hesse a étudié avec persévérance, avec fruit, tous les procédés de l'école vénitienne; mais il n'a dérobé à ces maîtres habiles que la partie ma-

térielle de leur talent. Il sait à merveille comment Titien, Paul Véronèse, Bonifazio, faisaient les étoffes éblouissantes de leurs tableaux ; il n'a oublié qu'une chose assez importante, il est vrai, l'art d'intéresser. Dans le *Triomphe de Pisani*, l'œil cherche longtemps le personnage principal ; l'attention ne sait où se porter. Ce n'est pas, d'ailleurs, le seul défaut de cette composition. Les étoffes sont bien faites, je le reconnais volontiers : quant aux acteurs cachés sous ces étoffes, il m'est vraiment impossible d'en deviner la forme, et je crois que M. Hesse ne s'est pas préoccupé longtemps de cette question. S'il veut prendre une place honorable dans son art, il fera bien d'adopter, à l'avenir, une autre méthode.

Le *Christophe Colomb* et le *Galilée* de M. Robert Fleury sont deux compositions sagement conçues. Peut-être cependant le personnage de Galilée n'a-t-il pas toute la noblesse, toute la dignité qu'on pourrait désirer. Dans le *Christophe Colomb*, toutes les figures sont bien ordonnées et concourent heureusement à l'effet du tableau. Je conseille à l'auteur d'employer les tons roux avec plus de discrétion.

La *Ronde du Mai*, de M. Müller, compte de nombreux partisans, je suis bien forcé de l'avouer. Tous ceux qui ont admiré le *Décameron* de M. Winterhalter admirent avec le même bonheur, le même courage, la même persévérance, la *Ronde du Mai* ; à mon avis, ils ont parfaitement raison. Qu'est-ce, en effet, que la *Ronde du Mai* ? Le *Décameron*, avec une légère variante : les femmes étaient assises, elles se sont levées. Quant au dessin, c'est la même science, la même sévérité, la même précision. La lumière est capricieusement distribuée sur les visages, sur les épaules, sur les vêtements et se promène partout sans

s'arrêter nulle part. C'est une peinture de boudoir, dont l'unique mérite consiste à montrer des jambes assez mal faites. M. Müller a trouvé dans M. Vidal un rival redoutable que la mode protège depuis quelques années, et qui a recours aux mêmes artifices. Toutes les femmes de M. Vidal, comme celles de M. Müller, sourient et montrent leurs dents et leurs jambes. Ne cherchez pas à deviner la forme du corps, ce serait peine perdue. Pourvu que la bouche sourie et que la robe soit relevée, les partisans de M. Vidal se déclarent satisfaits. Protester sérieusement contre cet engouement puéril serait gaspiller son temps. La mode, qui a élevé ces deux noms, saura bien en faire justice : elle les a tirés de l'obscurité, elle saura bien les condamner à l'oubli.

M. Pérignon, autre enfant gâté de la mode, jouit nonchalamment de sa renommée, et ne songe pas à justifier la bienveillance avec laquelle ont été accueillis ses premiers ouvrages. Non-seulement il ne fait pas mieux, mais encore il fait moins bien que l'année dernière. A l'époque de ses débuts, il ne savait pas modeler une tête ou une main, et le public complaisant oubliait de le gourmander sur son ignorance. Les étoffes, du moins, étaient traitées avec une certaine habileté. Cette année, les têtes et les mains sont restées ce qu'elles étaient, c'est-à-dire nulles ; quant aux étoffes, elles ont à peu près la même valeur que les têtes. Il est impossible de prévoir où s'arrêtera le dédain de M. Pérignon pour la précision et la réalité. Il a commencé par négliger les têtes et les mains, aujourd'hui il néglige les étoffes : que fera-t-il l'an prochain ? Le portrait de M. Zimmermann, par M. Dubufe, vaut mieux, à mon avis, que tous les portraits signés du même nom. Peut-être pourtant l'auteur a-t-il exagéré la sévérité

du visage. La figure est bien posée, il y a dans l'exécution une fermeté à laquelle M. Dubufe ne nous avait pas habitués.

Les portraits de M. Champmartin se recommandent par l'éclat de la couleur ; l'exécution est généralement incomplète. On voit que M. Champmartin se contente trop facilement. Le portrait d'Ibrahim-Pacha est bien posé, mais la tête et les mains n'ont pas la valeur et la réalité que l'auteur pourrait leur donner, car ce n'est pas le savoir qui lui manque. Il est heureusement doué, et l'étude a développé ses facultés. S'il avait eu le courage de résister à ses premiers succès, s'il n'avait pas pris à la lettre les louanges qui lui ont été prodiguées, ses ouvrages compteraient parmi les meilleurs de notre temps. *L'Accord et la Visite* sont deux charmantes compositions, très-habilement traitées. Les chats sont rendus avec une grande finesse.

Deux portraits de M. Cornu, celui du comte G. de B... et celui de madame B..., se distinguent par l'élégance et la solidité de l'exécution. Les deux têtes sont bien modelées. Il y a dans ces deux portraits un véritable savoir ; tous les détails sont traités avec un soin scrupuleux qui mérite d'être signalé. On voit que M. Cornu se contente difficilement, et il a raison. C'est à cette condition seulement qu'il est possible d'obtenir et de garder l'approbation des juges éclairés.

Les miniatures de madame de Mirbel sont cette année, comme toujours, les plus belles miniatures du salon. L'élégance et la finesse des têtes ne laissent rien à désirer. Les portraits d'Ibrahim-Pacha, de M. His de Butenval, de M. le comte Pajol, prendront rang certainement parmi les meilleurs ouvrages de l'auteur. Ce qui assigne à ma-

dame de Mirbel la première place, ce qui la recommande d'une façon toute spéciale, c'est la souplesse et la vérité des chairs. Elle lutte avec la peinture à l'huile, et parfois il lui arrive de soutenir dignement la comparaison. Elle possède, à mes yeux, un autre mérite non moins précieux : le succès ne l'a pas éblouie, la popularité ne l'a pas enivrée. Aujourd'hui, comme à l'époque de ses débuts, elle traite avec le même soin toutes les parties de son œuvre. Son zèle ne s'est point ralenti. Elle n'a vu dans la louange qu'un encouragement à mieux faire, et elle s'est efforcée, par des études persévérantes, de garder son rang. C'est un bonheur pour la critique de rencontrer un talent aussi éminent, uni à une volonté aussi constante.

Les miniatures de madame Herbelin, sans pouvoir se comparer à celles de madame de Mirbel, offrent pourtant un intérêt sérieux. La *Prière*, étude d'après nature, révèle chez madame Herbelin un savoir très-positif, une connaissance approfondie des ressources de son art. La tête est d'une belle expression, le front pense, les yeux lisent bien. En un mot, l'auteur a su nettement ce qu'il voulait faire, et il a trouvé dans son pinceau un instrument obéissant. Toutefois, madame Herbelin doit se défier de sa prédilection pour la fermeté. Pour obtenir un contour pur et précis, il lui arrive de simplifier, au-delà de toute mesure, les plans du visage. Ainsi dans la *Prière*, depuis la pommette gauche jusqu'au menton, il n'y a qu'un seul plan, et la joue n'a pas la souplesse qu'elle devrait avoir. L'auteur dessine généralement bien ; il faut qu'il s'applique à mettre dans son travail un peu plus de variété. Les quatre portraits qui accompagnent la *Prière* donneraient lieu à des remarques du même genre. En étudiant attentivement les ouvrages de madame de Mirbel, madame

Herbelin comprendra sans peine ce qui lui manque, et la critique n'aura bientôt plus de conseils à lui donner.

Parmi les miniatures de M. Maxime David, il en est deux qui méritent une attention spéciale : le portrait de Suleiman-Pacha et celui de madame J. S... La tête du pacha offre un mélange heureux de finesse et de gravité. Quant à la tête de madame J. S..., elle est pleine de grâce et de fraîcheur. Les yeux et la bouche sont rendus avec une rare délicatesse. Les cheveux ont de la souplesse, de la légèreté. M. David n'avait encore rien fait d'aussi vivant.

Il y a beaucoup à louer dans les *Espagnols des environs de Peuticosa*, de M. Camille Roqueplan. Le talent de l'auteur, qui jusqu'ici ne s'était révélé que sous une forme séduisante, se montre aujourd'hui sous une forme sévère. On pourrait souhaiter un peu plus de richesse dans le choix des tons ; mais la tête du personnage principal est d'un beau caractère, et tous les plans du visage sont indiqués avec une netteté, une précision que nous n'avions jamais rencontrées dans les précédents ouvrages de M. Roqueplan.

Une Cérémonie dans l'église de Delft au XVI^e siècle, de M. E. Isabey, offre une réunion charmante de têtes fines et de costumes variés. M. Isabey n'a jamais rien fait de plus coquet, de plus gracieux. Cependant, malgré le plaisir très-réel que m'a donné cette toile, je dois dire qu'elle mérite plus d'un reproche. Toutes les figures sont à peu près au même plan ; l'architecture manque de profondeur, et les couleurs ont une sorte de crudité qui n'est pas sans analogie avec la peinture des vases chinois. Je ne prétends pas contester le charme de cette composition ; seulement je pense que M. Isabey devrait être plus sévère pour lui-

même. Le goût sûr dont il a donné tant de preuves sera pour lui le meilleur des conseillers.

Ce que je disais de M. Diaz l'année dernière, je dois le redire cette année. M. Diaz, en effet, est toujours au même point. Qu'il peigne une figure ou un paysage, il trouve toujours sur sa palette des tons charmants dont il compose des esquisses ingénieuses ; mais, ce premier pas une fois fait, la force ou la volonté lui manque pour aller au delà. Il n'offre donc à nos yeux qu'une suite d'ébauches qui plaisent au premier aspect, mais ne supportent pas l'analyse. M. Diaz gaspille les dons heureux qu'il a reçus en partage. Quand il a commencé à se produire, on pouvait se montrer indulgent pour ses premières tentatives ; l'heure de la sévérité est maintenant venue. Il n'est plus permis d'accepter, comme des œuvres définitives, tous les caprices de son pinceau ; il faut, même dans une figure de six pouces, respecter les lois du dessin, et M. Diaz ne paraît pas s'en soucier. Il faut aux arbres des feuilles, aux allées de l'air, de l'espace, et M. Diaz ne tient aucun compte de ces notions élémentaires. Pourvu qu'il présente, à l'œil étonné, une succession éclatante et variée de tons souvent pris au hasard, il ne s'inquiète pas du reste et se tient pour satisfait. Que tous les arbres soient au même plan, que les terrains manquent de solidité, peu lui importe. Si l'œil est ébloui, si l'émeraude et le rubis se disputent l'attention, il a touché le but qu'il se proposait, et il prend en pitié toutes les objections. Qu'arrive-t-il pourtant ? Ces ébauches finissent par lasser le spectateur le plus bienveillant. Toutes ces forêts sans air, toutes ces figures sans charpente, ne peuvent intéresser longtemps. Si M. Diaz ne veut pas perdre sa popularité, il faut qu'il se résigne à de sérieuses études. Ses ébauches

capricieuses ont été, jusqu'ici, applaudies comme des promesses. S'il n'est pas en mesure de réaliser ces promesses, l'oubli, un oubli légitime, l'atteindra bientôt. Vainement ses amis s'obstineront à le présenter comme un maître, comme un modèle : le public ne tiendra aucun compte de ces affirmations sans preuves ; il ne daignera même plus jeter les yeux sur les ébauches de M. Diaz.

M. Gérôme débute par un ouvrage charmant : *Deux jeunes Grecs faisant battre des coqs*. Il y a dans cette composition une grâce, une fraîcheur en harmonie parfaite avec le sujet. Toute la figure du jeune homme est modelée avec une rare élégance. La figure de la jeune fille n'a pas moins de finesse, moins de précision. Seulement, il me semble que l'expression du visage ne s'accorde pas assez nettement avec la nature de la scène que M. Gérôme a voulu représenter. Le jeune homme regarde bien, ses yeux sont pleins d'attention et de curiosité ; il règne sur le visage de la jeune fille une mélancolie rêveuse, qui serait tout aussi bien placée dans une scène d'un autre genre. La draperie qui enveloppe les hanches a le défaut très-grave de masquer la forme qu'elle devrait expliquer. Toutefois, ces deux figures sont empreintes d'une jeunesse qui réjouit la vue. M. Gérôme a dignement profité des leçons de M. Gleyre. Peut-être eût-il mieux valu traiter le sujet dans de moindres proportions. C'est une question de goût sur laquelle les avis peuvent varier. Quelle que soit, à cet égard, la décision des esprits scrupuleux, elle ne saurait entamer le mérite réel de l'œuvre que nous examinons. C'est un beau début, c'est plus qu'une promesse. Les encouragements ne manqueront pas à M. Gérôme, s'il persévère dans la voie où il est entré cette année.

Les femmes juives à la fontaine, de M. Charles Nanteuil, présentent plusieurs figures étudiées avec soin. Les vêtements ont de la richesse, les mouvements sont bien compris et rendus avec bonheur. Je voudrais que la fontaine eût moins d'importance, et je suis sûr que la composition y gagnerait. J'avais fait, l'année dernière, une remarque du même genre sur les *Fouilles dans la campagne romaine*, de M. Nanteuil; comme je n'ai pas changé d'avis, je ne dois pas changer de langage. Il faut, évidemment, sacrifier ou du moins subordonner les personnages à l'architecture, ou l'architecture aux personnages, selon l'effet qu'on se propose. Si l'on donne à ces deux éléments de la composition une importance à peu près égale, l'effet manque nécessairement de netteté.

Le *Tournoi d'enfants*, de M^{me} Cavé, est conçu d'une façon ingénieuse. Le ton général du tableau, quoique un peu pâle, n'est pas sans charme. C'est une œuvre gracieuse qui appelle le sourire sur les lèvres. Le dessin des figures n'est pas sans reproche; mais l'incorrection n'est pas assez grave pour blesser les yeux.

Le *Tripot* et le *Mendiant*, de M. Penguilly, intéressent par la vérité de la pantomime, par la finesse de l'exécution. Le *Mendiant* surtout est traité dans toutes ses parties avec un soin, une patience que je ne me lasse pas d'admirer. La tête peut se placer, sans désavantage, à côté des morceaux les plus achevés de l'école hollandaise. Les hailons sont très-bien faits; peut-être eût-il mieux valu en diminuer la masse, pour donner à la figure moins de pesanteur. Le *Tripot* est d'un effet sinistre; le joueur dont le sang coule, dont les jambes fléchissent, tandis que le meurtrier s'enfuit par la fenêtre, est très-bien posé. Ces deux compositions révèlent, chez M. Penguilly, un rare talent

d'observation. Le *Paysage par un temps de pluie* n'est pas moins terrible que le *Tripot*. Dans ce tableau étrange, le ciel semble fait pour le gibet, et le gibet pour le ciel.

Les *Jeunes Pâtres espagnols*, de M. Adolphe Leleux ; les *Mendians espagnols*, de M. Armand Leleux ; le *Souvenir d'Espagne*, de M. Edmond Hédouin, appartiennent à la même famille et méritent à peu près les mêmes reproches. Il y a dans ces trois compositions du naturel, de la vérité, mais le dessin est trop sacrifié à la couleur. Dans les *Pâtres espagnols*, de M. Adolphe Leleux, la forme est tellement négligée, que les personnages ressemblent plutôt à des taches ou à des chiffons, qu'à des créatures vivantes. Les débuts de M. Adolphe Leleux ont été justement applaudis, et le public, en le voyant si peu sévère pour lui-même, aurait le droit de l'accuser d'ingratitude. Le *Souvenir d'Espagne*, de M. Hédouin, quoique la forme y soit traitée avec un peu plus de respect, n'est cependant pas dessiné aussi nettement qu'on pourrait le souhaiter. Que M. Adolphe Leleux se corrige, M. Armand Leleux, M. Edmond Hédouin, profiteront certainement de son exemple, et se corrigeront à leur tour. S'ils s'obstinaient à négliger la forme comme ils l'ont fait cette année, bientôt le public n'apercevrait plus les qualités heureuses dont ils sont doués, et passerait devant leurs ouvrages avec indifférence.

Les *Lutteurs*, paysage de M. Paul Flandrin, sont d'un bon aspect. Le mouvement des figures est énergique et vrai. Le fond est bien composé et offre de belles lignes ; malheureusement les arbres sont lourds et nuisent un peu à l'effet du tableau. Cependant, malgré ce défaut, l'œuvre de M. Paul Flandrin mérite de grands éloges. Une *Vue de la campagne de Rome*, de M. Flachéron, se recommande par un style sévère. Il y a de la grandeur, de l'élévation

dans ce paysage; on y sent la main et la pensée d'un homme qui a longtemps étudié la campagne romaine et qui la comprend bien. Quelques détails sont traités avec un peu de dureté, mais l'ensemble est satisfaisant. *Le pont et Cantara, à Constantine*, de M. Thuillier, manque absolument d'intérêt et de caractère. Ce n'est pas que ce paysage soit dépourvu de mérite. Les fonds sont rendus avec finesse, mais les premiers plans sont plâtreux; et puis cette toile a le défaut commun à toutes les toiles de M. Thuillier: elle manque d'originalité; qu'il s'agisse de la Provence ou de l'Auvergne, de l'Italie ou de l'Afrique, M. Thuillier imprime à tous ses tableaux une éternelle monotonie; il voit partout, il met partout la même couleur. Cette uniformité, cette monotonie rend à peu près nul l'effet de ses meilleurs ouvrages. M. Thuillier a beaucoup vu, beaucoup étudié; mais ses études et son talent demeureront stériles, tant qu'il ne saura pas distinguer et reproduire la couleur individuelle de chaque pays. M. Achard a choisi, dans le parc du Rainey, une vue dont il a rendu toutes les parties avec un soin scrupuleux. Les arbres, l'eau et les terrains sont traités avec habileté. C'est une fidèle imitation de la nature. Ce n'est pas là, selon nous, toute la tâche du paysagiste, mais nous devons reconnaître que M. Achard a touché le but qu'il se proposait, et nous louons sa persévérance.

Une *Vue de la terrasse de Richemond*, de M. Watelet, ressemble à tous les paysages passés et, je le crains bien, à tous les paysages futurs du même auteur. Pour M. Watelet comme pour M. Thuillier, le monde entier est toujours et partout de la même couleur. Cependant, sauf ce point capital, je ne voudrais établir aucune comparaison entre M. Thuillier et M. Watelet. Les ouvrages de M. Thuillier

sont trop souvent monotones, les ouvrages de M. Watelet sont constamment vulgaires ; la *Vue de Richemond* est absolument inanimée. L'eau, les feuilles, les animaux, tout est immobile. En regardant ce paysage, que la mort habite et remplit de son souffle glacé, on se sent frissonner, et pourtant M. Watelet a prodigué la verdure ; mais le vent traverserait la plaine sans déranger un brin d'herbe, dans ce paysage dont le modèle n'existe heureusement nulle part.

Une petite toile de M. Corot attire tous les yeux et réunit tous les suffrages. C'est un effet du soir très-finement saisi et très-habilement rendu. Je dis très-habilement, quoiqu'il faille se placer à une certaine distance, pour jouir pleinement du paysage de M. Corot. L'eau, le ciel et les arbres sont alors en parfaite harmonie et charment les juges les plus sévères ; mais si l'on s'approche, on aperçoit, sans peine, tout ce qu'il y a d'incomplet dans l'exécution. L'eau paraît crayeuse, les feuilles manquent d'air, le tronc des arbres céderait sous le doigt. Tous ces défauts sont faciles à relever, et pourtant, malgré tous ces défauts, cette toile est charmante ; il est impossible de la voir une fois, sans éprouver bientôt le désir de la revoir et de la contempler à loisir. M. Corot est assurément une des imaginations les plus poétiques de notre temps, et chacune de ses œuvres porte l'empreinte de son imagination. Depuis son *Berger jouant de la flûte*, qui pouvait se comparer aux plus fraîches idylles de Théocrite, il n'avait rien montré d'aussi heureusement composé que le petit paysage de cette année. Bien que l'exécution laisse beaucoup à désirer, le tableau de M. Corot est une perle que les amateurs les plus dédaigneux se disputeront, et leur empressement ne sera que justice ; car on aurait mauvaise grâce à compter les imperfections d'un

ouvrage si poétiquement conçu. Heureux celui qui le possédera !

M. Adolphe Yvon, dont le nom est nouveau pour nous, a montré, dans plusieurs dessins dont les sujets sont empruntés à la Russie, un talent original et vigoureux. C'est un début de bon augure, que sans doute M. Yvon ne démentira pas. La *Mosquée tartare de Moscou*, le *Droski*, la *Route de Sibérie*, sont l'œuvre d'une main exercée. Toutes ces études ont un caractère de vérité que je me plais à louer.

Tant de noms justement célèbres ont manqué à l'appel cette année, qu'il y aurait de la présomption à vouloir juger l'état réel de l'école française d'après les toiles exposées au Louvre. Quand MM. Ingres et Delaroche, quand MM. Decamps, Jules Dupré, Paul Huet, Cabat, sont absents, on ne peut se former une idée juste et complète de l'art contemporain. Toutefois, en nous restreignant, bien entendu, aux ouvrages que nous venons d'analyser, nous sommes amené à une conclusion sévère. Le goût des grands ouvrages, le goût du grand style, s'affaiblit de plus en plus. Sauf quelques rares exceptions, le salon est plutôt un bazar qu'une lutte ardente entre des talents sincères, dévoués sans réserve à l'étude, à l'intelligence, à l'expression de la beauté. Le tableau pour lequel le public s'est passionné pendant quelques jours ne résiste pas à la discussion. Le Louvre n'est plus qu'une succursale de Susse et de Giroux. La réunion de tels ouvrages n'apprend rien, n'excite aucune émulation. Il est parfaitement inutile d'offrir à la curiosité deux mille toiles, dont la plupart sont insignifiantes. Il serait beaucoup plus sage de limiter le nombre des ouvrages que chaque peintre pourrait envoyer. L'attention publique n'étant plus éparpillée comme aujourd'hui, l'opinion deviendrait plus sévère, les jugements plus précis ; alors peut-être on

verrait s'engager un combat sérieux, et le salon deviendrait un enseignement.

II

LA SCULPTURE.

M. Pradier s'est essayé cette année dans un genre qui malheureusement ne convient pas à son talent, dans la sculpture chrétienne. Il possède, en effet, un talent essentiellement païen, et il doit savoir, mieux que personne, à quoi s'en tenir sur la valeur du groupe qu'il a envoyé au Louvre. Sa *Pietà*, nous devons le dire, ne satisfait à aucune des conditions du sujet. Ni le Christ, ni la Vierge, n'ont l'expression et l'attitude qu'ils devraient avoir. Sans doute, il y a dans le torse et les membres du Christ plusieurs morceaux exécutés avec une remarquable habileté; à cet égard, M. Pradier a fait ses preuves depuis longtemps. Qu'il choisisse un sujet païen ou chrétien, nous sommes sûr de retrouver dans chacun de ses ouvrages une imitation savante de la forme humaine; mais les lignes générales du corps manquent absolument d'harmonie; le pied droit qui va rejoindre la main du même côté blesse le goût, et nous étonne dans un ouvrage de M. Pradier. Si l'on peut, en effet, contester à bon droit l'originalité des œuvres que l'auteur a signées depuis vingt ans, si ces œuvres, étudiées attentivement, relèvent plutôt de la mémoire que de l'imagination proprement dite, il est impossible de méconnaître, il est impossible de ne pas louer le goût sévère qui a presque toujours présidé à la combinaison ingénieuse de

ces souvenirs. M. Pradier connaît à merveille tous les musées de l'Italie, et il met son savoir à profit avec une adresse que personne encore n'a surpassée. Par malheur, ses études jusqu'ici n'ont jamais été dirigées du côté de l'art chrétien, et comme il a l'habitude de se fier à sa mémoire avec une entière sécurité, ne trouvant en lui-même aucun modèle qu'il pût imiter, il a composé un ouvrage sans signification, sans expression définie. Le visage du Christ n'a rien de divin. Le torse et les membres, louables dans plusieurs parties, si l'on ne tient pas compte de la nature du personnage, soulèvent de graves objections, dès qu'on se décide à comparer ce que l'auteur a fait à ce qu'il a dû vouloir faire. Le torse et les membres ne sont pas ceux du Christ mort sur la croix, mais tout au plus ceux d'un homme endormi, affaissé sur lui-même. Quant à la Vierge de M. Pradier, elle est encore plus éloignée que le Christ de l'idée nécessaire que nous devons nous former d'un tel personnage. La tête, modelée d'ailleurs avec une certaine négligence, pourrait tout au plus convenir à Clytemnestre, à Melpomène; j'y cherche vainement la candeur virginale, la douleur résignée, attribuées par l'Évangile à la mère du Christ. Le visage exprime plutôt la colère, la soif du sang, comme pourrait, comme devrait le faire Clytemnestre poussée par Egisthe vers le lit d'Agamemnon qu'elle va frapper. La *Piété* de M. Pradier est donc une méprise complète, et nous espérons que l'auteur de tant de gracieux ouvrages empruntés à la mythologie grecque renoncera dès à présent à l'art chrétien, qu'il n'a pas étudié, sans se compromettre dans une nouvelle tentative du même genre.

Entre les deux statues couchées, exécutées par M. Pradier pour la chapelle de Dreux, il en est une qui mé-

rite une attention spéciale; je veux parler de la statue de mademoiselle de Montpensier. La statue du duc de Penthièvre est convenablement ajustée, et rappelle assez heureusement le style des tombeaux placés dans une église de Bruges, tombeaux qui ont été moulés et dont les plâtres sont, depuis plusieurs années, dans une salle du Louvre. Toutefois, malgré la valeur des modèles que M. Pradier a pu librement consulter sans sortir de Paris, la statue du duc de Penthièvre n'a vraiment rien de remarquable. Quant à la statue de mademoiselle de Montpensier, c'est à coup sûr, sous le rapport de l'exécution, un des meilleurs ouvrages de l'auteur. L'attitude de l'enfant est pleine de grâce, le visage plein de sérénité. La draperie est bien ajustée et laisse apercevoir la forme, sans la suivre trop servilement. On pourra dire, avec raison, que c'est plutôt un enfant endormi qu'un enfant mort; mais cette remarque, bien que juste en elle-même, ne saurait diminuer la valeur de la figure que nous examinons. Le visage, en effet, le visage tout entier, est un morceau charmant, qui fait le plus grand honneur au ciseau de M. Pradier. Pourquoi faut-il que ce visage réveille en nous des souvenirs tellement précis, qu'il nous est impossible de les passer sous silence! L'original de ce morceau est connu depuis longtemps: c'est une tête de François, qui se trouve dans le commerce, et que chacun peut se procurer. La seule modification qui appartienne à M. Pradier, c'est l'ouverture de la bouche, qui, dans l'original, est fermée. Sauf cette variante sans importance, la tête de mademoiselle de Montpensier est littéralement copiée sur une tête de François. Il y a, je le reconnais volontiers, dans l'imitation que nous avons sous les yeux, une vérité, une souplesse bien difficiles à surpasser. Je ne crois pas même qu'il soit donné au ciseau d'aller au

delà ; je ne crois pas que l'art humain puisse animer le marbre plus heureusement que ne l'a fait M. Pradier. Je dis animer, car cet enfant respire et n'est qu'endormi. Oui, sans doute, c'est un chef-d'œuvre d'exécution ; mais ce chef-d'œuvre aurait une bien autre valeur, si l'auteur eût consulté directement la nature, au lieu de copier un morceau connu depuis longtemps. La mémoire est une excellente chose dont il ne faut cependant pas abuser, si l'on ne veut pas mériter le même reproche que le repas de langues apprêté par Ésope. Et pourtant il y a, dans la statue couchée de mademoiselle de Montpensier, tant d'abandon, tant de naïveté, tant de grâce enfantine, qu'il faut remercier M. Pradier de son heureux plagiat. Pour ceux qui savent, l'original diminue singulièrement la valeur de la copie ; pour ceux qui ne savent pas, et le nombre en est grand, l'original est comme non venu ; la foule pourra donc se livrer sans inquiétude à son admiration, et je suis loin de la blâmer.

Des trois bustes envoyés par M. Pradier, le meilleur, à mon avis, est celui de M. Auber. La ressemblance est très-satisfaisante, et les différentes parties du visage sont étudiées et rendues avec un soin qui, chez l'auteur, n'est pas habituel. Il lui arrive rarement, en effet, de traiter la tête avec autant d'attention et de persévérance que le torse et les membres. Tout entier au choix des lignes harmonieuses qui doivent séduire et captiver l'œil du spectateur, il néglige presque toujours l'expression et la réalité du visage. Pour le buste de M. Auber, il a donc dérogé à ses habitudes. L'œil et la bouche ont de la finesse ; le front pense ; les plis des paupières sont indiqués avec précision et sans sécheresse. Je crois que l'auteur pourrait faire mieux encore ; cependant c'est un ouvrage très-recommandable,

et je voudrais que M. Pradier se décidât à étudier plus souvent le masque humain, comme il l'a fait cette fois. Le buste de M. le comte de Salvandy est d'une exécution beaucoup moins précise que l'ouvrage précédent. Je ne dis rien de la ressemblance, qui pourrait être certainement plus complète, mais qui cependant est suffisante. Sous le rapport de la réalité, il laisse beaucoup à désirer. Le front et les joues, le menton sont plutôt indiqués que rendus, dans la véritable acception du mot. La bouche ne parle pas, les yeux ont un regard vague, indécis; les cheveux manquent de souplesse, de légèreté. Pour moi, c'est un travail plutôt préparé qu'achevé. M. Pradier, dont la main obéit si bien à sa pensée, se doit à lui-même de ne pas nous montrer une œuvre aussi incomplète. Quelques jours lui auraient suffi pour amener le portrait de M. de Salvandy au même degré de réalité que le portrait de M. Auber; l'imperfection de son œuvre ne doit être imputée qu'à sa volonté. Le buste de M. Le Verrier me semble inférieur au buste de M. de Salvandy. On dirait que l'auteur a traité ce portrait comme une œuvre sans importance, et s'est contenté d'une ressemblance vulgaire. Le modèle n'a-t-il pas posé assez longtemps? M. Pradier n'a-t-il pas pu étudier à loisir le visage qu'il voulait copier? A-t-il dû compléter par ses souvenirs ce qu'il avait ébauché en présence du modèle? Je ne sais vraiment à quelle conjecture m'arrêter. Quelle que soit la véritable origine des défauts qui déparent ce portrait, ces défauts sont constants et frappent les yeux les moins clairvoyants. Sans avoir la prétention de retrouver sur le visage l'empreinte d'une pensée spéciale, prétention qui transforme trop souvent l'art en caricature, il nous est permis du moins d'exiger que la tête pense, surtout lorsqu'il s'agit d'un homme aussi émi-

ment que M. Le Verrier. Or, le buste exécuté par M. Pradier est loin de satisfaire à cette condition impérieuse. Le front et la bouche sont modelés d'une façon très-incomplète. Je regrette sincèrement que l'auteur, volontairement ou involontairement, ait exprimé avec tant de confusion, je devrais dire avec tant d'obscurité, la nature du modèle qu'il voulait reproduire. C'est une faute facile à réparer, car sans doute M. Le Verrier ne refusera pas de poser quelques jours de plus.

Je suis très-loin de partager l'engouement de la foule pour la *Femme piquée par un serpent*, de M. Clesinger. Cet engouement, il faut l'espérer, ne sera pas de longue durée. S'il en était autrement, le goût public serait singulièrement dépravé. J'aime à penser que la foule, éclairée par les remontrances des hommes sensés, comprendra toute la gravité de sa méprise, et ne se souviendra plus, l'an prochain, du nom qu'elle exalte, qu'elle glorifie depuis six semaines. L'année dernière, M. Clesinger jouissait encore d'une parfaite et légitime obscurité. Est-il cette année plus savant, plus habile que l'année dernière? Pour ma part, je ne le pense pas. En premier lieu, cette femme piquée par un serpent n'exprime aucunement la douleur; le serpent est un véritable hors-d'œuvre, il est très-évident qu'il a été ajouté après coup. S'il fallait à toute force déterminer l'expression de cette figure, s'il fallait dire ce qu'elle signifie, quel sentiment elle révèle, certes un homme de bonne foi, un homme de bon sens ne se prononcerait pas pour la souffrance. Il est impossible, en effet, d'y voir autre chose que les convulsions de la volupté. Ainsi, quant à l'expression, l'auteur s'est grossièrement trompé. Il a confondu deux sentiments qui ne sont unis entre eux par aucune analogie. Reste à examiner l'exécution. Or, je n'hésite pas à le dire,

et j'ai la certitude que tous les hommes familiarisés avec les monuments les plus purs de l'art antique et de l'art moderne formuleraient au besoin la même opinion, le procédé employé par M. Clesinger est, à la statuaire, ce que le daguerréotype est à la peinture. Ce procédé, quel est-il ? A cet égard, il me semble que le doute n'est pas permis. L'œuvre de M. Clesinger n'a pas le caractère d'une figure modelée, mais bien d'une figure moulée. Pour le croire, pour l'affirmer, il suffit d'étudier attentivement tous les morceaux dont se compose cette figure. Partout l'œil aperçoit les traces manifestes d'un art impersonnel. Le modèle offrait de belles parties qui sont demeurées ce qu'elles étaient et qui séduisent ; mais il offrait aussi bien des pauvretés, bien des détails mesquins, que l'art sérieux dédaigne et néglige à bon droit, et que M. Clesinger n'a pas su effacer. L'auteur a respecté les plis du ventre, parce que le plâtre les avait respectés. Il a conservé follement la flexion des doigts du pied gauche, qui ne se comprendrait pas, s'il eût modelé au lieu de mouler. Que signifie, en effet, cette flexion ? Rien autre chose que l'habitude de porter une chaussure trop courte. Les mains manquent d'élégance, parce que les phalanges ne sont pas assez longues. La tête, qui sans doute n'a pas été moulée, et que l'auteur n'a pas su modeler, est très-inférieure, comme réalité, au reste de la figure. Ce que j'ai dit des plis du ventre, je pourrais le dire avec une égale justesse de bien d'autres détails non moins mesquins. Les plis de la peau au-dessus de la hanche gauche sont beaucoup trop multipliés ; la forme des genoux est loin d'être satisfaisante. Parlerai-je des lignes générales de cette figure ? Il est impossible de découvrir de quel côté il faut la regarder. Si l'on veut la regarder en face, c'est-à-dire en se tournant

du côté de la poitrine, la tête disparaît complètement. Si l'on se tourne du côté du dos, la tête ne se voit pas davantage. Si l'on se place au pied de la figure, on ne voit absolument que la jambe, la cuisse, la hanche et l'épaule gauche. Avec la meilleure volonté du monde, il n'est jamais permis d'embrasser d'un regard l'ensemble de cette figure. Dire que les lignes sont mauvaises, dire qu'elles manquent d'harmonie, d'élégance, serait traduire ma pensée d'une façon bien incomplète. Un seul mot exprime nettement l'impression que j'éprouve en regardant cette figure. Les lignes sont nulles, car dans la statuaire les lignes brisées n'ont aucune valeur. Si M. Clesinger se fût borné à mouler quelques morceaux pour les interpréter, pour les copier à loisir quand le modèle n'était plus devant lui, je ne songerais pas à le blâmer ; et pourtant, il vaut toujours mieux travailler d'après la nature vivante, que d'après des morceaux moulés. Dans son amour aveugle pour la réalité, il ne s'en est pas tenu là. Au lieu de mouler quelques parties, il est évident qu'il a moulé la figure entière, à l'exception de la tête, qu'il a réunie les morceaux et livré le plâtre au praticien, qui l'a mis au point. Un tel procédé peut éblouir, pendant quelques semaines, les yeux de la foule, mais n'a rien à démêler avec la statuaire proprement dite.

S'il pouvait d'ailleurs rester quelque doute dans l'esprit du spectateur éclairé, sur la nature du procédé employé par M. Clesinger, sur la manière dont il a reproduit la réalité, ce doute s'effacerait bientôt en présence des enfants de M. le marquis de Las Marismas. Dans ce groupe, qui pouvait être charmant, la réalité est complètement absente. Si la figure piquée par un serpent n'est pas moulée, pourquoi cette différence qui frappe les yeux les moins exercés ?

Pourquoi cette femme est-elle si réelle, tandis que ces enfants ont si peu de réalité? Ces deux œuvres, qui se ressemblent si peu, sont-elles sorties de la même main? Je ne puis consentir à le croire. Dans la première de ces œuvres, M. Clesinger nous a donné le modèle tel qu'il est, sans rien y mettre de personnel; dans la seconde, il nous a donné la nature telle qu'il la voit, et comme il la voit mal, comme il ne sait pas la reproduire, comme l'éboueur entre ses mains ne sait pas lutter avec la réalité, il nous a montré deux enfants dont le modèle n'existe nulle part. Les proportions qui appartiennent à l'enfance ne sont pas observées. Le torse n'a pas la longueur voulue, le ventre n'est pas assez développé, la poitrine est celle d'un adulte, les membres inférieurs sont trop longs. En un mot, ces deux enfants sont tout simplement deux hommes vus à travers une lorgnette retournée. A coup sûr, celui qui a fait ces deux enfants ne peut pas avoir fait la figure de femme dont nous parlions tout à l'heure. Il n'y a qu'une seule manière plausible d'expliquer la différence profonde qui sépare ces deux ouvrages, c'est de voir, dans le premier, la reproduction impersonnelle de la réalité, et, dans le second, une lutte impuissante contre la nature que l'auteur avait sous les yeux. Pour arriver à cette conclusion, il n'est pas nécessaire d'avoir vu assembler les morceaux dont se compose la figure, qui, pour nous, est une figure moulée; il suffit de la comparer au groupe des enfants du marquis de Las Marismas.

Je ne dis rien du buste de M. de Beaufort : c'est un ouvrage insignifiant dont la critique ne doit pas s'occuper; mais je me crois obligé de parler du buste de M^{me} *** , parce que la foule s'est engouée de ce portrait, comme elle s'était engouée de la figure piquée par un serpent. Ici, le

savoir de M. Clesinger se montre dans toute son indigence. A propos de ce portrait, j'ai entendu prononcer le nom de Coustou ; il n'y a rien de commun entre Coustou et M. Clesinger. Coustou, sans être un Phidias, a montré dans ses ouvrages une véritable habileté, une grâce, une élégance, qui lui assurent un rang élevé dans l'histoire de l'art. Il lui est arrivé plus d'une fois de blesser le goût des juges sévères dans l'ajustement de ses draperies, de chercher des effets que la statuaire doit s'interdire ; mais ces fautes, qui appartiennent à son temps, ne sauraient effacer le mérite réel de ses ouvrages. Le buste de M^{me} *** ne peut faire illusion qu'aux yeux mal exercés. Ce qu'on prend pour de la souplesse dans les cheveux, pour de la mollesse dans les chairs, est dû à un artifice où la statuaire n'a rien à voir. Ce n'est pas le ciseau qui a donné aux chairs et aux cheveux l'aspect que vous admirez ; c'est tout simplement la cire fondue appliquée sur le marbre, dont l'eau-forte a ouvert les pores. Cet aspect, d'ailleurs, n'a rien de séduisant, et, pour peu qu'on prenne la peine d'étudier attentivement ce portrait de femme, on s'aperçoit bien vite qu'il a quelque chose de savonneux. Jamais Coustou n'a eu recours à l'artifice grossier employé par M. Clesinger ; jamais une figure sortie de ses mains n'a eu le caractère du portrait que nous avons sous les yeux. Le regard et le sourire ont quelque chose de mignard, qui nous reporte aux plus beaux jours du style Pompadour.

Je ne sais comment qualifier une *jeune Néréide portant des présents*. Toute cette figure est modelée avec tant de négligence, que M. Clesinger eût bien fait de la garder dans son atelier. Cet ouvrage, mieux encore que le groupe des deux enfants, prouve que la figure piquée par un serpent n'est pas une œuvre personnelle. Il n'y a pas, en effet,

dans cette Néréide, un seul morceau qui porte le cachet de la réalité. Le torse et les membres seraient à peine acceptables après une année d'étude. La forme est lourde et manque absolument de jeunesse. Cette Néréide est, à mon avis, le plus terrible des arguments que M. Clesinger ait fournis contre lui-même. En signant un ouvrage si parfaitement nul, il semble avoir pris à tâche de réfuter tous les éloges prodigués à son savoir, à son talent d'imitation. Les admirateurs les plus complaisants ne sauraient comment s'y prendre pour louer cette figure, dont l'attitude est pleine de roideur, dont le visage n'exprime rien, dont les yeux ne regardent pas, dont la bouche immobile ne respire pas. Après avoir vu ce dernier ouvrage, il n'est plus permis de s'abuser sur la valeur de M. Clesinger. Encore quelques semaines, et sans doute notre opinion n'étonnera plus personne.

J'ai peine à comprendre, je l'avoue, comment M. Lemaire a pu être amené à baptiser, ainsi qu'il l'a fait, la figure colossale que nous voyons au Louvre; *Archidamas se prépare à lancer le disque* : telles sont les paroles que nous lisons dans le livret. Nous croyons naturellement que le marbre doit traduire la pensée de l'auteur; pourtant il n'en est rien. Archidamas ramasse le disque, mais il est impossible de deviner qu'il se prépare à le lancer. L'attitude de cette figure s'accorde très-mal avec le sujet choisi par l'auteur. Archidamas est accroupi, et rien en lui ne révèle la force et l'énergie, dont il aura besoin pour lancer le disque placé à ses pieds, car l'exécution est à la hauteur de la pensée. Le torse et les membres sont empreints d'une mollesse difficile à expliquer. Il existe une statue antique, bien connue de tous les élèves de l'académie, qui s'appelle le Discobole. Dans cette statue, le mouvement est en har-

monie parfaite avec l'action que le sculpteur a voulu exprimer. M. Lemaire, par un étrange caprice, semble s'être proposé de donner à sa figure un mouvement qui ne permette pas de deviner ce qu'elle va faire. Si telle a été sa pensée, s'il a voulu exciter la curiosité, et en même temps dérouter l'intelligence du spectateur, je dois convenir qu'il a réussi. Pourtant j'aimerais mieux qu'il se fût humblement soumis aux vieilles traditions de l'école, et que le mouvement expliquât l'action. Un homme qui se prépare à lancer le disque devrait, selon moi, et le statuaire antique est de mon avis, montrer dans les muscles de la poitrine et des bras l'énergie nécessaire à l'accomplissement de sa volonté. M. Lemaire ne partage pas cette opinion, et il l'a bien prouvé. Son Archidamas semble à peine capable, je ne dis pas de lancer, mais de soulever seulement le disque placé entre les doigts de sa main droite. De pareils jeux ne sont pas faits pour un homme ainsi construit. Les phalanges de cette main ne peuvent rien étreindre, et ne sauraient lancer le disque à dix pas.

Dans le buste d'Apollodore Callet, M. Lemaire a pris une revanche éclatante, et si quelque chose pouvait effacer le souvenir d'une figure telle que l'Archidamas, le buste d'Apollodore Callet obtiendrait grâce pour cette faute. Il y a, dans ce portrait, une remarquable élégance que l'Archidamas ne permettait pas d'espérer. Les yeux et la bouche sont pleins de vie ; les cheveux ont de la légèreté. Quoiqu'on puisse reprocher au front et aux joues une simplicité un peu exagérée, c'est, à tout prendre, un bon portrait, et nous désirons que M. Lemaire, au lieu de se fourvoyer dans des sujets antiques, s'attache à reproduire la réalité qu'il a sous les yeux. Le buste d'Apollodore Callet est, à coup sûr, un des meilleurs du Salon.

M. Petitot a voulu traiter, en marbre, un de ces sujets si familiers au pinceau de M. Schnetz. *Un pauvre Pèlerin calabrais et son fils, accablés de fatigue, se recommandant à la Vierge*, telle est la donnée choisie par M. Petitot. Il y avait là peut-être de quoi faire un bas-relief, mais je doute fort qu'il y ait de quoi composer un groupe colossal. Il n'eût pas été inutile de montrer la madone à qui s'adressent les prières des deux pèlerins, et le bas-relief se prêtait facilement à cette exigence. Si pourtant l'auteur tenait à traiter le sujet en ronde-bosse, il devait au moins respecter la vérité locale; or, c'est ce qu'il n'a pas fait. Toutes les fois que M. Schnetz a traduit sur la toile une scène de la vie italienne, sans donner à sa composition la grandeur épique des *Moissonneurs*, dont Léopold Robert semble avoir emporté le secret, il a respecté fidèlement le costume et la physionomie de ses personnages. M. Petitot, loin de montrer pour la vérité la même déférence, s'est efforcé, autant qu'il était en lui, de supprimer tout ce qui pouvait convenir à la statuaire. Ainsi, par exemple, s'il eût voulu consulter les épisodes naïfs et touchants que nous devons à M. Schnetz, il aurait appris que les paysans calabrais ont les jambes nues, et il eût ainsi trouvé l'occasion de modeler l'étoffe. Quelle étrange fantaisie a-t-il substituée à la réalité? Au lieu de nous montrer les jambes nues de ses personnages, il les a couvertes de haillons qui déguisent la forme et réduisent à rien la tâche du statuaire; et, non content de cette déplorable substitution, il a multiplié à plaisir les déchirures du manteau pour se donner la gloire d'imiter les coutures grossières, les pièces rapportées, les reprises maladroites. Belle gloire, vraiment, et bien digne d'envie! Conçoit-on qu'un statuaire perde son temps à imiter ce qui serait, tout au plus, à sa place dans un tableau

de genre ? conçoit-on qu'il fouille le marbre pour reproduire tous ces détails mesquins, et que les proportions de la nature ne lui suffisent pas pour traiter un pareil sujet ? Si M. Petitot, comme je le disais tout à l'heure, comprenant toute la simplicité, toute la naïveté de la scène qu'il voulait reproduire, eût donné à la physionomie de ses personnages l'expression fervente et pieuse que nous avons le droit d'attendre, s'il eût copié fidèlement le costume calabrais, si l'attitude des acteurs eût été d'accord avec leur physionomie, si enfin l'image de la madone eût expliqué la scène, une telle composition aurait certainement attiré les regards. Le groupe que nous avons sous les yeux est tellement vulgaire, le sujet s'explique si mal, il y a si peu de ferveur sur ces deux visages, que l'esprit se lasse bien vite et renonce à deviner ce que l'auteur a voulu dire. L'exécution est laborieuse sans être précise. Je suis très disposé à croire que M. Petitot a fait tout ce qu'il pouvait faire, et n'a rien négligé pour reproduire la réalité, telle qu'il la concevait. Malheureusement, il ne l'a pas conçue telle qu'elle est, et son œuvre est absolument dépourvue d'intérêt.

Je crains que M. Daniel n'ait pas assez consulté ses forces, en choisissant, dans Plutarque, un sujet aussi difficile que la mort de Cléopâtre. Les lignes mêmes qu'il a transcrites, et qui sont tirées de la vie d'Antoine, renferment la condamnation la plus formelle de la statue qu'il nous donne. « Elle n'eut pas plutôt ôté les feuilles qui couvraient le panier, qu'elle aperçut le serpent; elle jeta un grand cri, et présenta son bras à sa piqûre. » Or, dans la figure que M. Daniel appelle Cléopâtre, rien ne révèle le désespoir, rien n'exprime la résolution de mourir. Non-seulement le visage de cette femme n'exprime pas l'effroi,

non-seulement sa bouche ne crie pas, mais le mouvement du corps tout entier est celui d'une femme qui ne songe qu'au repos, qui n'a d'autre souci que de prendre, sur sa couche, une attitude qui fasse valoir la beauté de son corps. Assurément, ce n'est pas là le personnage singulier dont Plutarque nous a raconté les passions ardentes et la fin tragique. La Cléopâtre de M. Daniel semble se contempler avec complaisance et admirer la souplesse, l'élégance dont la nature l'a douée; on dirait qu'elle remercie le ciel de l'avoir traitée si généreusement. Et pourtant elle est bien loin d'être belle. Le torse et les membres sont modelés d'une façon vulgaire; à proprement parler, il n'y a pas, dans toute cette figure, un morceau qui soit étudié avec soin, rendu avec précision. Si l'on renonce à chercher dans cette statue le personnage que l'auteur a voulu représenter, si l'on oublie que cette femme nous est donnée pour la maîtresse d'Antoine, si l'on se contente, en un mot, de demander au marbre la reproduction fidèle de la nature, on éprouve un désappointement qui ne permet pas l'indulgence. La tête n'est pas seulement dénuée d'expression, elle est à peine construite. La bouche est laide, d'une laideur malade. Les mains ne sont pas traitées avec plus de précision, plus d'élégance que le visage. La statue de M. Daniel ne peut pas même être acceptée comme une étude. Cependant il se rencontre, parmi les spectateurs, des esprits assez peu éclairés pour admirer cette statue. A quelle cause faut-il attribuer cette singulière méprise? A la beauté de la matière. Le marbre est si beau, le grain en est si fin, que les yeux se laissent facilement abuser. Il en est d'une mauvaise statue, taillée dans un bloc de Carrare, comme d'un mauvais opéra exécuté par d'habiles chanteurs. Parmi les auditeurs, il y en a

» bien peu qui aient le goût assez délicat pour juger la pensée du compositeur, sans tenir compte de l'exécution ; parmi les spectateurs réunis autour d'une statue, il y en a bien peu qui soient capables de juger la forme, abstraction faite de la matière. Si la Cléopâtre de M. Daniel n'était pas taillée dans le Carrare, si nous n'avions devant nous qu'un modèle en plâtre, l'impartialité, la clairvoyance, deviendraient plus faciles. La forme, réduite à sa valeur intrinsèque, ne séduirait plus les yeux de la foule ; l'œuvre de M. Daniel serait appréciée avec justice, avec sévérité.

Il y a beaucoup à louer dans le buste de M^{me} la comtesse d'Agoult, par M. Simart. Le masque est modelé avec une remarquable fermeté ; le front est d'une belle forme, les yeux ont de la vivacité, la bouche est d'une expression sérieuse ; les narines, minces, transparentes et dilatées, donnent à la physionomie quelque chose d'idéal et d'exalté. Cependant, malgré tous ces mérites que je me plais à reconnaître, que je proclame avec plaisir, j'adresserai à ce portrait un reproche assez grave : la coiffure et l'ajustement sont conçus de telle sorte, que le sexe du personnage demeure parfaitement indécis. Étant donné le parti adopté par l'auteur, on peut dire que les cheveux sont bien faits, bien rendus ; mais ces cheveux appartiennent-ils à un homme ou à une femme ? Je crois qu'il serait vraiment difficile de résoudre cette question, sans le secours du livret. La même remarque s'applique, avec une égale justesse, au vêtement qui couvre la poitrine. Ce vêtement, il faut le dire, convient tout aussi bien à un jeune homme qu'à une jeune femme, et, comme il n'explique pas la forme, il ne permet pas au spectateur de deviner le sexe du personnage. Je ne veux pas exagérer l'importance de ces deux objections ;

toutefois, il est évident qu'elles doivent être prises en considération. L'art, quelque langue qu'il choisisse, ne peut se passer de clarté. Pour juger une tête peinte ou sculptée, il est utile, il est nécessaire de savoir si l'on a devant soi une tête d'homme, ou une tête de femme. Or, le buste de M^{me} d'Agoult, avec son ajustement et sa coiffure, ne satisfait pas à cette condition. Si l'auteur n'eût pris soin de nous dire le nom du modèle, nous aurions pu étudier longtemps son œuvre, sans découvrir quel personnage il avait essayé de reproduire. Je ne m'arrêtera pas à relever cette double faute, si le talent de M. Simart ne méritait l'estime la plus sérieuse. Les amis de la statuaire n'ont pas oublié son *Oreste*, qui réunit de si nombreux, de si légitimes suffrages. Par ses études, par sa persévérance, M. Simart occupe un rang élevé parmi les artistes contemporains. Il doit au public, dont les encouragements ne lui ont pas manqué, il se doit à lui-même de traiter, avec un soin égal, toutes les parties de chacune de ses œuvres. Or, un buste de femme coiffé, ajusté comme celui de M^{me} d'Agoult, ressemble trop à une énigme. Ajoutons que la coiffure, lors même qu'elle appartiendrait à un homme et ne pourrait éveiller aucun doute dans la pensée du spectateur, devrait encore être répudiée par la statuaire; car les cheveux, ainsi réunis en masse compacte, manquent absolument de grâce et de vie. Il faut que l'air soulève les cheveux, leur donne du mouvement et de la légèreté. M. Simart le sait mieux que nous, et sans doute il n'a cédé qu'à la fantaisie de son modèle. C'est une complaisance, une faiblesse que nous ne pouvons accepter. Au nom du bon goût, au nom du bon sens, il devait résister, et nous donner un portrait dont le sexe ne demeurât douteux pour personne.

Je me suis montré sévère, l'an dernier, pour M. Ottin. J'ai blâmé énergiquement le groupe de la *Vierge et du Christ*, le groupe du *Chasseur indien*. Je suis heureux de pouvoir, cette année, parler en termes plus indulgents de la figure de *Leucosis*. Il y a, dans ce morceau, un talent d'exécution qui révèle chez l'auteur des études persévérantes. Le corps a de la souplesse, de la grâce; toutes les parties du torse et des membres sont traitées avec une habileté qui ne se rencontrait ni dans le groupe de la *Vierge*, ni dans le groupe du *Chasseur indien*. Je disais, l'an dernier, que M. Ottin avait eu tort de ne pas mesurer ses forces, de ne pas interroger l'instinct de sa pensée, avant de commencer ces deux œuvres si diverses; je ne sais s'il a tenu compte de mes remontrances, de mes conseils, en choisissant le sujet qu'il a traité cette année. Ce que je puis affirmer, c'est que la *Leucosis* est très-supérieure aux deux ouvrages que M. Ottin nous a montrés au dernier Salon. Cependant, quelle que soit mon estime pour cette figure, je ne dois pas, je ne peux pas la louer sans réserve. Cette figure, en effet, souple et gracieuse, n'est pas exempte d'afféterie. Le mouvement du bras gauche, qui tient la draperie, rappelle trop les compositions de Boucher. M. Ottin, qui a fait à Rome un séjour de quatre ans, qui a vécu familièrement avec les monuments de l'art antique, dont le goût s'est formé dans les musées du Vatican et du Capitole, doit savoir ce que vaut le mouvement du bras gauche de sa *Leucosis*. Puisqu'il a trouvé sa voie, qu'il y marche désormais d'un pas sûr, et qu'il ne tente plus les genres qui répugnent à son talent. Son *Hercule* et sa *Vierge* lui ont montré assez clairement que l'énergie musculaire et le sentiment religieux trouvent dans son ciseau un interprète infidèle. A cet égard, je le pense du moins, il est

parfaitement édifié. Puisque l'expression de la grâce et de la mollesse lui semble dévolue, puisque la *Leucosis* satisfait à presque toutes les conditions du sujet, M. Ottin sait, dès à présent, quelle direction il doit donner à ses travaux. Qu'il soit sévère pour lui-même, qu'il s'interdise l'afféterie, et nous pourrions alors le louer sans réserve. Je ne crois pas qu'il attache une grande importance au groupe de l'*Amour et Psyché*. C'est une bagatelle assez insignifiante qu'il eût mieux fait de ne pas envoyer au Louvre. Quel moment a-t-il choisi dans la vie de Psyché? Il a négligé de nous le dire, et j'avoue que je n'ai pas su le deviner. Je suis donc forcé de m'en tenir à l'exécution, pour juger l'œuvre de M. Ottin. Or, l'ensemble des lignes n'est pas heureux, et la forme a, tout au plus, une précision suffisante pour un de ces groupes d'albâtre qu'on place au-dessus d'une pendule. Ce n'est pas au Salon qu'appartiennent de telles œuvres, car elles ne peuvent rien ajouter au nom de l'auteur. Les salles du Louvre ne sont pas ouvertes pour nous montrer des caprices aussi insignifiants. La composition de M. Ottin, fût-elle d'ailleurs aussi claire qu'elle est obscure, pour nous du moins, l'exécution fût-elle aussi précise que nous pourrions le souhaiter, nous penserions encore que les proportions de ce groupe conviennent mieux au bronze qu'au marbre. Le choix de la matière mérite la plus sérieuse attention, et lorsqu'il n'est pas fait avec intelligence, il compromet souvent le succès de la composition la plus heureuse.

L'*Amour enfant*, de M. Jaley, plaît généralement, et l'approbation unanime qui accueille cet ouvrage n'est vraiment que justice. Presque toutes les parties de cette figure sont exécutées avec un talent, une grâce, qui méritent les plus grands éloges. Il y a dans le torse et les membres de

cet enfant une souplesse, une vie qui se rencontrent bien rarement sous le ciseau du statuaire. Si l'invention de cette figure appartenait à M. Jaley, l'auteur pourrait dès à présent se placer au premier rang, et son nom serait compté parmi les noms les plus glorieux; mais il faut faire à chacun sa part, et rapporter à l'art antique la première pensée de la statue dont nous parlons. Ce que M. Jaley appelle ici *l'Amour enfant* est connu, dans tous les ateliers, sous le nom de *l'Enfant à l'oie*. L'original se voit au musée du Vatican, et jouit depuis longtemps d'une légitime renommée. En supprimant l'oiseau, M. Jaley aurait dû comprendre la nécessité de modifier, c'est-à-dire de modérer le mouvement du bras droit. Dans la figure que nous étudions, ce mouvement semble exagéré, parce qu'il n'est pas suffisamment motivé. La tortue placée aux pieds de l'Amour ne peut l'épouvanter. Elle suffit, tout au plus, pour exciter sa curiosité. Il était donc absolument nécessaire de modifier le mouvement, en éliminant un des éléments de la composition. La faute commise par M. Jaley n'est pas nouvelle dans l'histoire de l'art. Plus d'une fois déjà des hommes, chez qui la main était supérieure à la pensée, ont dérobé à l'antiquité des figures tout entières, et ont trouvé moyen de rendre obscurs ou faux les mouvements qui, dans le modèle, étaient d'une parfaite clarté, d'une incontestable justesse. Dans *l'Amour enfant* de M. Jaley, la tête n'est pas exécutée avec autant de soin, autant de vérité que le torse et les membres. Les paupières sont lourdes et le regard manque de vivacité. Cependant, malgré toutes ces restrictions, il reste encore dans cette figure assez de qualités solides, assez de finesse, assez de naïveté pour charmer les yeux, pour captiver la pensée, pour attester que l'auteur a dignement profité de

son séjour en Italie. Seulement, il fera bien, à l'avenir, d'y regarder à deux fois; avant de porter la main sur une composition antique. De pareilles hardiesses réussissent rarement. L'imitation, d'ailleurs, si habile qu'elle soit, ne peut jamais fonder une renommée de quelque durée, et tous ceux qui cultivent les arts libéraux, animés d'un noble orgueil, doivent imprimer à leurs œuvres un cachet personnel. Il faut demander à l'art antique des inspirations, et ne pas le copier servilement. Complètes ou mutilées, les œuvres du passé ne sauraient former le patrimoine d'un homme nouveau. Que M. Jaley ne l'oublie pas, qu'il ne se laisse pas étourdir par les louanges, et qu'il ne sépare plus, comme il l'a fait cette année, la pensée de l'exécution. Les plagiats les plus heureux, les plus adroits, trouvent toujours, tôt ou tard, une mémoire fidèle qui les découvre, une voix sévère qui les signale : c'est un danger auquel il ne faut jamais s'exposer.

Entre les cinq statues, destinées à la décoration du jardin du Luxembourg, que nous voyons au Louvre, une seule mérite quelque attention, la *Marguerite de Provence*, de M. Husson. La tête ne manque pas de finesse et la draperie est habilement ajustée ; il y a là un heureux souvenir de la sculpture de la renaissance. L'*Anne de Bretagne*, de M. De Bay, a quelque chose de roide et de guindé ; l'*Anne d'Autriche*, de M. Ramus, respire l'emphase ; la *Marie de Médicis*, de M. Caillouet, est d'une insignifiance parfaite. Quant à l'*Anne de Beaujeu*, de M. Gatteaux, je renonce à la caractériser ; je me demande comment un pareil travail a pu être confié à un homme qui paraît ignorer jusqu'aux premiers éléments de son art. L'*Anne de Beaujeu* est tout bonnement une tête au bout d'une gaine ; ce n'est pas une statue. Le *marquis de La Place*,

de M. Auguste Barre, est sagement conçu, et l'exécution est assez habile; mais la tête pourrait avoir un caractère plus idéal. L'homme illustre, à qui nous devons *la Mécanique céleste*, ne se présente jamais à notre pensée avec cette physionomie prosaïque. Quels que soient les documents mis à la disposition de M. Barre, il devait donner à son modèle plus d'élévation, plus de grandeur : pour une statue de La Place, la réalité ne suffit pas. Le *Christ au tombeau*, de M. Bion, se compose de deux parties distinctes, ou plutôt manifestement contradictoires. La tête et le torse s'accordent avec le caractère du personnage; quant aux membres, je n'en puis dire autant : les membres, en effet, appartiennent à un homme plein de vigueur et de santé. C'est une faute grave que M. Bion fera bien de corriger, avant de placer sa statue dans la chapelle d'Arras. Le buste du révérend père Lacordaire, par M. Bonassieux, est d'une sécheresse difficile à comprendre, pour tous ceux qui ont vu le modèle aux conférences de Notre-Dame. Les cheveux ressemblent à des lanières; les lèvres sont taillées dans le bois; l'œil n'exprime ni la méditation ni la foi : c'est un ouvrage médiocre et plein de prétention. Il y a du naturel, de la vérité dans le groupe de deux chartreux, de M. Pascal. Ce groupe rappelle ingénieusement la sculpture du quatorzième siècle. Deux médaillons de M. Boyv se distinguent par une grande fermeté de modelé. Le portrait de M. Arago est d'un beau caractère; la physionomie respire à la fois l'énergie et l'intelligence. Quant au portrait de madame de R..., c'est à coup sûr une des œuvres les plus gracieuses qui se puissent rencontrer. Le visage est d'une jeunesse, d'une douceur qui ne laissent rien à désirer; les cheveux ont une grâce, une souplesse qui reportent la pensée aux monuments de l'art grec. M. Main-

dron avait envoyé un groupe d'*Attila et sainte Geneviève*, dont la composition est bien conçue, et que le jury a refusé. La moitié des ouvrages exposés au Louvre mériteraient, certainement, plus de reproches que le groupe de M. Maindron ; tous ceux qui l'ont vu dans l'atelier de l'auteur partagent mon opinion. Si le jury, en écartant l'*Attila* de M. Maindron, a voulu protester contre l'abandon des doctrines académiques, c'est de sa part un entêtement puéril que nous ne saurions excuser. Je regrette vivement que M. Barye n'ait pas envoyé, au Louvre, le lion qu'il vient de terminer pour le jardin des Tuileries. Il y a dans cette œuvre nouvelle une grandeur, une simplicité, qui la placent bien au-dessus du lion de bronze que nous possédons déjà. Éclairé par la réflexion, par l'étude comparée de la nature vivante et des monuments antiques, M. Barye a compris la nécessité de sacrifier quelques détails de la réalité pour obtenir des masses plus faciles à saisir ; une fois résolu à marcher dans cette voie, il ne pouvait manquer de réussir, et il a réussi. Le lion que nous verrons bientôt aux Tuileries assure à M. Barye, d'une façon définitive, le premier rang parmi ceux qui traitent ce genre de sculpture. Son groupe de *Thésée combattant le Minotaure*, conçu dans le style Éginétique, mériterait d'être exécuté pour la décoration d'une promenade publique. Je ne connais personne, parmi les artistes contemporains, qui puisse surpasser l'énergie et la simplicité de cette composition.

Parmi les gravures en taille-douce, une seule m'a frappé : les *Pèlerins* de M. Jules François, d'après M. Paul Delaroche. Toute cette planche est exécutée avec une conscience, une exactitude scrupuleuse dont le peintre doit être content. Il est malheureux que ce tableau n'offre pas

un plus vif intérêt; le burin de M. François était digne de s'exercer sur une œuvre plus importante.

M. Laval a exposé six dessins très-bien compris et très-bien rendus, qui attestent chez ce jeune architecte des études persévérantes et sagement dirigées. La cathédrale de Ravello, l'autel de la Vierge par Orcagna, à Florence, sont des morceaux qui intéressent par la finesse de l'exécution; M. Laval a su profiter habilement de son voyage en Italie. M. Eugène Lacroix a montré, dans la restauration de l'hôtel de ville de Saint-Quentin, un savoir étendu et varié. La façade est très-ingénieusement recomposée. Le clocher ajouté par l'architecte est bien conçu. La partie supérieure a toute la simplicité qui convient aux constructions en bois et en plomb, si différentes, par le style, des constructions en pierre. Nous regrettons que l'auteur ait cru devoir ajouter, à la base de son clocher, des contre-forts qui l'alourdisaient inutilement. M. Lacroix accomplit dignement la mission qui lui a été confiée par le comité des monuments historiques et la ville de Saint-Quentin. L'hôtel de ville, dont il entreprend la restauration, est un des plus beaux monuments de la fin du quinzième siècle. Il serait fort à désirer que tous les artistes chargés de travaux du même genre fissent preuve du même zèle, de la même intelligence, et comprissent, comme M. Lacroix, la nécessité absolue de respecter fidèlement le style et la donnée générale des œuvres d'architecture qu'on les prie de restaurer, et non de corriger selon leurs vues personnelles.

M. Landron, dans la restauration du théâtre et du stade d'Aizani (Asie Mineure), s'est montré plein de sagacité. Il a retrouvé l'étage inférieur de ce monument, qui n'appartient pas à la grande époque de l'art grec, étage que M. Texier ne connaissait pas, lorsqu'il a publié son travail.

Les vomitoires ont une forme qui diffère de celle que leur avait assignée M. Texier. M. Landron a fait un bon emploi de deux grandes colonnes qu'il a trouvées couchées sur la scène ; il en fait la décoration de la porte principale. Cette restauration, ajoutée aux beaux dessins que nous avons admirés l'année dernière, place l'auteur parmi les explorateurs les plus ingénieux de l'antiquité.

Pour la peinture, j'ai quelques omissions à réparer. La *Madeleine recueillant les dernières gouttes de sang du Christ*, de M. Gambard, rappelle heureusement le style de Lesueur ; il y a dans cette composition une élévation de sentiment, une sévérité de pensée, qui méritent les encouragements de la critique. *Dante à la Verna*, de M. Henri Laborde, se recommande par de solides qualités. La figure de Dante a de la profondeur ; peut-être le paysage est-il un peu dur. M. Albert Barre a trouvé, dans la *Vie nouvelle* de l'illustre Florentin, le sujet d'une œuvre pleine de naïveté, dont l'exécution est très-satisfaisante. Les *Moutons au pâturage*, de M^{me} Rosa Bonheur, sont peints avec une grande finesse. *Molière chez le barbier*, de M. Vetter, est une scène de comédie d'une pantomime excellente. M. Édouard Dubufe s'efforce de justifier la bienveillance avec laquelle ont été accueillis ses débuts. Le portrait de M^{me} L. R... révèle chez lui le sincère désir de bien faire. Il y a de l'élégance dans l'ajustement de ce portrait ; la bouche n'est pas d'un dessin assez pur, assez sévère. Les bras et les mains ne sont pas modelés avec assez de fermeté. Pourtant les progrès de l'auteur ne sauraient être contestés.

Arrivé au terme de cette revue, nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de tristesse. Dans la sculpture, en effet, comme dans la peinture, que voyons-nous ? L'habi-

leté matérielle devient plus générale de jour en jour. Les ouvriers adroits se multiplient, et le nombre en sera bientôt difficile à compter ; les vrais artistes deviennent de plus en plus rares, et pour retenir leurs noms, il n'est pas besoin d'une vaste mémoire. La partie intellectuelle des arts du dessin semble à peine comprise de ceux qui les cultivent, et, disons-le avec une égale franchise, de ceux qui regardent et qui jugent. Les données les plus élémentaires, les principes les plus évidents sont méconnus avec obstination ; le réalisme le plus prosaïque envahit le domaine de la peinture et de la statuaire. Le temps est venu de réagir avec énergie contre les doctrines déplorables qui transforment l'art en métier. C'est une mission que la critique la plus sévère, la plus éclairée, ne pourrait accomplir avec ses seules forces. C'est aux artistes éminents qui comprennent encore la grandeur, le caractère divin de la pensée, qu'il appartient de ramener la peinture et la statuaire dans la voie de la vérité.

SALON DE 1852.

On se plaignait, sous la restauration, de la rareté des expositions, et je crois qu'on avait raison, car souvent un artiste nouveau, doué de facultés puissantes, était forcé d'attendre trois ou quatre ans pour produire au grand jour l'œuvre qu'il avait achevée, et qui devait fonder sa renommée. C'était là sans doute un grave inconvénient, et je conçois très-bien que l'administration, docile au vœu public, se soit empressée de multiplier les expositions. Toutefois, je pense que les expositions annuelles sont très-loin de servir au développement de l'art : envisagée comme industrie, assimilée aux toiles peintes de Mulhouse, aux indiennes de Rouen, la peinture peut s'en réjouir, en tirer parti; considérée comme l'une des formes de l'imagination humaine, elle ne peut que s'en attrister. Quand les salons se succédaient à des époques irrégulières, les peintres, les statuaires travaillaient pour lutter : l'exposition devenait un champ de bataille. Aujourd'hui que les salons sont loin d'avoir la même importance, la lutte s'engage à peine entre quelques esprits d'élite; la plupart des artistes

ne voient, dans les expositions annuelles, qu'une occasion de placer les produits de leur industrie : l'activité mercantile a remplacé l'émulation. Assurément le travail de la pensée ne saurait se contenter des applaudissements, il est juste que la renommée se traduise en bien-être ; malheureusement, les expositions annuelles suppriment la renommée et ne laissent debout que la soif du gain. Le plus grand nombre se hâte de produire, et prend en pitié les âmes assez ingénues pour rêver la gloire ; le désir de bien faire s'attédie de jour en jour, les ateliers se transforment en usines, et, pour peu que cette fièvre de gain continue, il sera bientôt impossible de distinguer l'art de l'industrie.

Je sais que l'expression de la beauté compte encore de fervents adorateurs : je connais des peintres, des sculpteurs, sévères pour eux-mêmes, qui s'efforcent de produire des œuvres durables ; mais il serait trop facile de les compter. Quant au plus grand nombre, on m'accordera sans peine qu'ils ne songent guère à la renommée. Or, n'y a-t-il aucun moyen de réveiller l'émulation, de substituer à l'ardeur industrielle une ardeur plus généreuse ? Il suffirait, à mon avis, pour rendre aux expositions la meilleure partie de leur importance, de les séparer l'une de l'autre par un plus long intervalle. Si l'on choisissait le terme de deux ans, j'aime à penser que nous verrions rentrer dans la lice ceux même qui ont déjà obtenu de nombreux applaudissements. Dès qu'ils sentiraient le réveil de l'émulation dans la génération nouvelle, ils quitteraient leur retraite pour lui disputer la popularité. Chacun alors se présenterait au Salon, je ne dis pas avec une œuvre accomplie, mais du moins avec une œuvre capable de soutenir la discussion. Les vieilles renommées défendraient pied à pied le terrain que les renommées nouvelles essaieraient

d'envahir. L'industrie de la peinture, si florissante aujourd'hui, languirait peut-être, mais l'art se relèverait. Et n'est-ce pas ce que le public désire, ce que l'administration doit se proposer ? On m'objectera peut-être les plaintes proférées sous la restauration : je répondrai que ces plaintes ne s'adressaient pas tant à la rareté qu'à l'incertitude des expositions, car souvent l'intervalle s'étendait jusqu'à cinq ans. Dès que les artistes seraient assurés de pouvoir, tous les deux ans, produire en public l'œuvre qu'ils auraient achevée, ils n'auraient plus le droit de se plaindre.

Pour obvier aux dangers des expositions annuelles, l'administration a pris cette année une mesure très-sage : elle a limité à trois le nombre des tableaux que chaque peintre pourrait envoyer. C'est à coup sûr un grand pas de fait dans la voie de la réforme ; toutefois, je ne pense pas que cette mesure suffise pour réveiller l'émulation. Les médailles d'or et d'argent, excellentes en elles-mêmes, n'auront une véritable importance que le jour où le Salon cessera d'être un bazar pour se transformer en arène, et cette transformation ne pourra s'accomplir, tant que le Salon reviendra tous les ans. Comme il faut que chacun vive de sa profession, les peintres emploient neuf mois de l'année à travailler pour les amateurs, et quand le Salon approche, alors ils se hâtent de composer une œuvre quelque peu sérieuse ; mais ils ont beau redoubler de zèle, se lever avec l'aube et n'abandonner le pinceau qu'au moment où le soleil disparaît, le temps leur manque pour méditer, pour concevoir, pour achever. Si le Salon ne revenait que tous les deux ans, les artistes vraiment dignes de ce nom, qui n'ont pas fait de leur atelier une boutique, ne se laisseraient pas prendre au dépourvu. Tout en continuant de travailler pour les amateurs, qui trop souvent

encouragent les vices de leur talent, au lieu de les aider à s'en affranchir, ils prépareraient, de longue main, une œuvre selon leur pensée, et cette œuvre, conçue à loisir, lentement poursuivie, achevée sans précipitation, nous donnerait la mesure fidèle de leurs facultés.

On a beaucoup parlé de la sévérité du jury ; je n'ai pas à ma disposition les documents nécessaires pour décider ce qu'il y a de juste ou d'injuste dans cette question ; je ne sais pas si tous les membres du jury étaient pourvus d'un rare discernement ; je ne sais pas s'ils étaient capables de distinguer le beau du joli, le simple du maniéré. Ce que je peux affirmer sans crainte d'être démenti, c'est que, parmi les mille deux cent quatre-vingts tableaux admis à l'exposition du Palais-Royal, il y en a un tiers au moins qui ne devraient pas être offerts aux yeux du public. Je regrette sincèrement que la composition du jury ait été changée. En effet, dès que le jury était électif, personne ne songeait à se plaindre. Comme les exposants avaient eux-mêmes nommé leurs juges, ils n'avaient pas à discuter leurs décisions. L'administration, en prenant à son compte la moitié des nominations, a commis une faute, à mon avis. Les arrêts les plus sévères prononcés par un jury, purement électif, seraient acceptés sans murmure ; prononcés par un jury où l'administration s'est attribué la majorité, ils sont nécessairement soumis à la discussion, et voilà précisément ce qu'il fallait prévenir. Lorsque les juges étaient pris parmi les exposants, personne n'avait le droit d'élever la voix, car la décision, juste ou injuste, relevait du suffrage universel. Aujourd'hui, tout est changé : la nomination de la moitié du jury semble attribuée à l'élection ; mais, avec un peu d'attention, on reconnaît bien vite que cette moitié est comme la moitié dont parle Arnolphe en

s'adressant à Agnès. Il y a dans le jury deux moitiés parfaitement distinctes : la moitié suprême et la moitié subalterne. La moitié suprême, c'est la moitié nommée par l'administration ; la moitié subalterne, c'est la moitié nommée par l'élection. J'admets que l'élection puisse donner des juges peu compétents, j'admets que l'élection puisse donner raison aux coteries : tout cela sans doute est fâcheux ; mais n'est-il pas plus fâcheux encore de soulever des objections sans nombre, en nommant la moitié des juges directement, et surtout en nommant le président de chaque jury ? De cette façon, la majorité est assurée à l'administration. Le président, dans toutes les délibérations, a voix prépondérante ; ainsi, l'administration ne possède pas seulement la moitié des voix plus une, mais la majorité plus deux, c'est-à-dire la majorité assurée. Il était sage, il était juste de fermer la bouche à toutes les plaintes, et le plus sûr moyen était à coup sûr de laisser le jury purement électif. On a présenté cette année trois mille tableaux, le jury en a exclu treize cents ; si tous les juges eussent été purement électifs, personne n'eût songé à se plaindre. La composition du jury, telle qu'elle a été arrêtée par l'administration, a suffi, je ne dis pas pour donner raison, mais du moins pour donner un prétexte plausible à tous les reproches. Il est possible, en effet, que les amateurs choisis par l'administration soient parfaitement éclairés, il est possible qu'ils aient rendu des jugements parfaitement justes ; mais le jury n'en reste pas moins pour la foule un sujet de défiance : les juges qui ont rendu cet arrêt étaient-ils parfaitement libres ? n'étaient-ils enchaînés par aucun préjugé ? Toutes ces objections, qui, soumises à une analyse sévère, pourraient se réduire à néant, gardent un caractère sérieux, parce que les éléments de discussion ne sont pas

à la disposition du public. Ainsi, lors même que le jury aurait cent fois raison, l'opinion générale ne l'amnistie pas. Ne serait-il pas plus sage de mettre l'opinion de son côté ? Personne, je l'espère, ne voudra soutenir l'avis contraire. Puis, dans cette question, qui semble si vulgaire et si peu digne d'attention aux esprits frivoles, se trouve engagée une question plus délicate : tous ceux qui, précédemment, étaient dispensés de subir l'épreuve du jury se trouvent, par le nouveau règlement, soumis à cette épreuve, et je conçois très-bien qu'ils restent sous leur tente, au lieu de se soumettre à la clairvoyance incertaine d'un jury composé d'éléments aussi divers. S'il est vrai que les amateurs peuvent posséder sur la peinture des notions assez précises, il n'est pas moins vrai que les peintres possèdent, seuls, des notions techniques étrangères à tous les préjugés d'école. Or, voilà précisément ce que l'administration a méconnu. En formant la majorité avec des amateurs, elle a mis l'opinion publique en défiance, et c'est à mes yeux une faute regrettable, car les jugements qui soulèvent aujourd'hui tant d'objections passeraient inaperçus, s'ils eussent été rendus par un jury purement électif.

J'avais entendu parler avec admiration d'un tableau de M. Courbet, qui devait fermer la bouche à tous ses détracteurs, et je souhaitais, de grand cœur, que l'enthousiasme de l'amitié se trouvât d'accord avec le bon sens ; car, tout en reconnaissant ce qu'il y avait d'exagéré dans les éloges prodigués à l'auteur d'*un Enterrement à Ornans*, il était impossible de nier la puissance de réalité qu'il avait su donner à ses personnages. Toutes les figures étaient laides, personne n'oserait le nier ; mais ces figures vivaient, et ce mérite n'est pas assez vulgaire pour qu'on n'en tienne pas compte. J'espérais donc que M. Courbet, corrigé par les

remontrances de la foule aussi bien que par les conseils des hommes éclairés, aurait consenti à tempérer quelque peu sa prédilection pour la laideur. Malheureusement, il n'a tenu compte ni des remontrances, ni des conseils; il est demeuré ce qu'il était. Il a gardé l'habileté qu'il possédait l'année dernière pour l'expression, je pourrais dire pour la transcription des détails; mais il a gardé, en même temps, toute son inaptitude pour la composition, et cette inaptitude est tellement évidente, que ses toiles sont tout bonnement des morceaux copiés et ne ressemblent pas à des tableaux. Ce qu'on disait avec justice d'un *Enterrement à Ornans* et des *Casseurs de cailloux*, on peut le répéter à propos des *Demoiselles de village*. C'est en effet le même mépris, le même dédain pour tout ce qui ressemble à la beauté, à l'élégance des formes. Ces jeunes filles qui font l'aumône sont laides à faire peur. On dirait qu'elles ont résolu de lutter ensemble de gaucherie et de vulgarité. Difformité du visage, violation de l'harmonie, profusion de tons criards, M. Courbet n'a rien négligé pour offenser, pour scandaliser le goût; s'il a voulu, par cette peinture brutale, attirer l'attention, je l'avertis qu'il n'a réussi qu'à moitié. Il est très-vrai que les promeneurs, les oisifs s'arrêtent quelques instants devant les *Demoiselles de village*; mais les hommes habitués à contempler des œuvres sérieusement conçues, exécutées selon les lois du goût, détournent la tête avec un étonnement mêlé de dépit. Si M. Courbet veut signifier quelque chose dans l'histoire de l'école française, il faut absolument qu'il renonce au plus vite à cette peinture plus que rustique. Ce n'est pas en donnant aux jeunes filles des nez bourgeonnés, tels qu'on en voit aux cabarets, qu'il réussira à fonder sa renommée. Ses amis pourront l'applaudir et lui faire accroire pendant

quelques semaines qu'il a pleinement réussi. Quant aux hommes de bon sens, ils laisseront au temps le soin de réduire le succès à sa juste valeur. Si, par malheur, les éloges prodigués à cette œuvre devaient se confirmer, si l'engouement de quelques jeunes esprits se transformait en popularité, il faudrait tout simplement désespérer du goût et de la raison ; car, il est impossible de s'y méprendre, les *Demoiselles de village*, comme les *Casseurs de cailloux*, n'ont rien à démêler avec la peinture prise dans son acception la plus élevée. C'est une habileté tout au plus suffisante pour l'exécution d'une enseigne, et si le mot paraît dur, je ne crois pourtant pas manquer à la vérité. La seule chose que je puisse louer dans les *Demoiselles de village*, c'est la manière dont les terrains sont traités. Il n'y a, certainement, aucune comparaison à établir entre les terrains et les figures. Encore faut-il restreindre l'éloge aux premiers plans, car les plans plus éloignés manquent de perspective, et cela est si vrai, que les vaches sont parfaitement inintelligibles. Si l'on ne considère que leurs proportions, elles doivent être loin du spectateur ; si l'on s'attache au terrain qu'elles foulent, elles doivent être voisines de nos yeux, et alors leurs proportions deviennent une véritable énigme, car elles ont juste la grandeur des vaches en bois qu'on donne aux enfants. Un seul pli de terrain eût suffi pour motiver les proportions de ces deux figures ; M. Courbet, en négligeant cette précaution vulgaire, leur a donné un caractère ridicule.

Je crois donc, sincèrement, que l'école réaliste qu'a voulu fonder l'auteur des *Demoiselles de village* ne ralliera pas des disciples nombreux. Non-seulement ces jeunes filles sont laides, mais elles sont dessinées sans précision. Les vêtements, mal choisis, ne laissent pas deviner assez clai-

rement la forme du corps. Ainsi l'indécision s'ajoute à la laideur, et je concevrais difficilement que l'exemple de M. Courbet fût suivi par la génération nouvelle. L'engouement qu'il a excité l'année dernière s'attéduit, heureusement, cette année; le bon sens et le bon goût reprennent le dessus, et le réalisme tant vanté des *Casseurs de cailloux* est réduit à sa juste valeur. Pour ma part, je m'en rejouis, car les éloges prodigués à M. Courbet pouvaient, à bon droit, passer pour une injure adressée à tous les esprits laborieux, qui n'ont jamais séparé l'imitation de la nature de la beauté idéale. Du moment que l'imitation littérale, prosaïque, vulgaire, était acceptée comme le dernier mot de l'art, du moment que l'imagination était proscrite comme un hors-d'œuvre, comme un luxe futile, les hommes qui se rattachent, sinon par leurs œuvres, du moins par leurs doctrines et leurs efforts, aux traditions de la renaissance, devaient se croire méconnus et bafoués. L'heure de la réparation me semble aujourd'hui arrivée. M. Courbet reprend la place qu'il n'aurait pas dû quitter; il est rangé parmi les imitateurs qui n'ont jamais entrevu la vraie mission de l'art. Quant à ceux qui rêvent et poursuivent la beauté, ils reprennent le rang qui leur appartient. Ils le dominant de toute la hauteur qui sépare l'idéal de la réalité. Que M. Courbet profite de cet avertissement, et peut-être sera-t-il un jour admis parmi les peintres.

Je regrette que M. Horace Vernet ait conçu et rendu le *Siège de Rome* dans les mêmes conditions que la *Prise de la Smala*. Je professe, en toute occasion, le plus grand respect pour l'exactitude, je suis toujours disposé à traiter avec les plus grands égards ceux qui s'entourent de documents authentiques, avant d'essayer le récit ou la représentation d'un fait. Cependant, je l'avouerai sans détour, je ne com-

prends guère les tableaux composés, exclusivement, d'après les données fournies par l'état-major. Il est probable que M. Vernet n'a rien négligé pour connaître les éléments réels du sujet qu'il avait à traiter. J'incline à penser que les officiers présents à l'action trouveront, dans le tableau de M. Vernet, la transcription littérale de leurs souvenirs. C'est là sans doute un mérite très-positif; est-ce un mérite qui relève de la peinture? Je ne le pense pas. L'exactitude la plus scrupuleuse n'a rien à démêler avec la composition d'un tableau. Qu'importe, en effet, que l'aide de camp du général Oudinot ou du général Vaillant reconnaisse, sur le tableau de M. Vernet, ce qu'il a vu de ses yeux au milieu de l'action? Cette question ne peut être décidée qu'au dépôt de la guerre. Les officiers qui ont sous les yeux le plan de la ville, le plan des fortifications et le plan des campagnes adjacentes, peuvent louer, tout à leur aise, la précision des notes fournies à M. Vernet et l'adresse avec laquelle il en a fait usage : je ne veux pas, je ne peux pas engager la discussion sur ce terrain. Le point important dans la composition d'un tableau n'est pas de plaire à l'état-major, mais de plaire aux peintres et au public; or le *Siège de Rome*, de M. Vernet, viole toutes les lois fondamentales de la peinture. Où est l'unité? où est le centre de la composition? sur quel point l'attention doit-elle se concentrer? Bien habile serait celui qui le devinerait. Toutes les parties de cette toile, qui peut se comparer, pour l'étendue du moins, avec les *Noces de Cana*, offrent le même intérêt, c'est-à-dire excitent la même indifférence. Je ne conteste pas l'exactitude des uniformes, je ne conteste pas le pointage des pièces; ce sont là des problèmes qui doivent s'agiter, se résoudre à Metz ou à Vincennes, et que je n'ai pas mission de poser. Ce que je puis affirmer, c'est qu'il

n'y a pas, dans cette toile immense, les premiers éléments d'un tableau. Que les élèves de l'École polytechnique ou de l'École d'application reconnaissent avec joie, dans l'œuvre de M. Vernet, la première et la seconde parallèle, qu'ils signalent avec empressement le chemin couvert et les travaux d'approche, c'est une joie que je conçois sans peine. Et pourtant, dussent tous les élèves du général Haxo me traiter d'esprit obtus, je persiste à croire que le tableau de M. Vernet, excellent sans doute pour les officiers, est absolument nul pour les peintres et le public. Je sais que mon opinion trouvera des contradicteurs, surtout parmi les disciples du réalisme : toutefois ces contradicteurs n'ébranlent pas ma conviction. Depuis la belle mosaïque de Pompéï qui représente la bataille d'Arbelles, comme l'a victorieusement démontré M. Fabbricatori, jusqu'aux batailles de Salvator Rosa et de Gros, il n'y a pas une œuvre de ce genre qui ait méconnu impunément la loi de l'unité, et je défie les plus habiles de m'indiquer le centre de la composition conçue par M. Vernet. Si cette toile était partagée comme une vieille tapisserie dont on fait des portières, j'ai lieu de penser que tous les lambeaux seraient contemplés avec la même attention. Il n'y a pas un de ces lambeaux qui, soumis à l'analyse, n'offre les mêmes qualités et ne choque par les mêmes défauts. Or, je le demande à tous les hommes de bonne foi qui connaissent les œuvres capitales de la peinture, y a-t-il, parmi ces œuvres, quelque chose qui ressemble au *Siège de Rome*? Qu'on me cite une seule composition dont toutes les parties offrent le même intérêt. Dans toute œuvre sérieusement conçue, il y a, nécessairement, une partie principale et des parties accessoires; dans le tableau de M. Vernet, je ne trouve rien de pareil : ni partie principale

ni parties accessoires. De telles données sont bonnes, tout au plus, pour les artistes amoureux du passé ; quant aux artistes qui ne tiennent compte que du présent, ils doivent prendre en pitié toutes ces lois que j'ai l'ingénuité de rappeler. Qu'est-ce en effet que l'unité de composition ? Un rêve conçu par quelques esprits singuliers, réalisé par quelques ouvriers persévérants. Les artistes ne s'inquiètent guère de toutes ces misérables chicanes : ils transcrivent ce qu'ils ont vu, ou le témoignage de ceux qui ont vu. Quant à l'intervention de l'intelligence, de l'imagination, de la volonté dans la composition d'un tableau, ils n'en tiennent aucun compte, et je le conçois sans peine ; car, s'ils descendaient jusqu'à ces vulgaires soucis, ils seraient forcés de recourir à la réflexion, et ce serait pour eux une tâche bien laborieuse. Ce n'est donc pas sur ce point que je veux gourmander M. Vernet, car il se riraît de mes remontrances ; c'est sur le terrain même de la réalité que je veux engager la discussion. Or, en acceptant comme parfaitement vrai ce qu'il ne m'est pas permis de discuter, l'uniforme des soldats et le pointage des pièces, je ne saurais accepter la couleur des montagnes. Tous ceux qui ont vécu sous le ciel de Rome savent très-bien que les montagnes de la campagne romaine n'ont jamais eu la couleur que M. Vernet leur a prêtée. Je conçois très-bien les tons des paysages de Nicolas Poussin ; il suffit d'avoir visité Tivoli, Subiaco et la Cervara, pour comprendre l'horizon de ces admirables paysages. Quant aux montagnes inventées par M. Vernet, je ne crois pas que les esprits les plus bienveillants puissent en retrouver le type dans leurs souvenirs. Jamais l'œil d'un observateur attentif n'a pu saisir des tons si crus, et je dirais même si criards. Si l'invention est nulle dans ce tableau, l'exactitude du paysage ne rachète

pas l'absence d'invention. Les disciples de Claude Gelée et de Ruysdael ne partageront pas l'enthousiasme des officiers d'état-major ; aussi je crois que le tableau de M. Vernet sera considéré, par ses amis mêmes, comme un véritable échec.

Le tableau de M. Gallait nous est arrivé précédé d'une immense réputation. Les *derniers Honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn par le grand-serment de Bruxelles* ont obtenu, en Belgique, une véritable ovation. Non-seulement les éloges les plus pompeux ont été prodigués à l'auteur, mais pour donner à ces éloges une valeur positive, une autorité sans réplique, la ville de Tournai s'est empressée d'acquérir l'œuvre de M. Gallait, au prix de trente-huit mille francs. Aux yeux de bien des gens, c'est un argument victorieux qui tranche, ou plutôt qui interdit toute discussion. Comment oser, en effet, remettre en question le mérite d'un tableau proclamé parfait par les amis de l'auteur, et payé comme parfait par sa ville natale ? Il n'y a qu'un esprit téméraire et présomptueux qui puisse tenter une pareille tâche. La ville de Tournai n'aurait pas donné, pour le tableau de M. Gallait, le prix d'un Van Dyck ou d'un Rubens, si M. Gallait n'était pas lui-même l'héritier légitime, l'héritier authentique de ces deux maîtres. Et voyez pourtant à quelles chances, à quels retours est soumise la gloire humaine ! Le tableau de M. Gallait réunit plus de curieux que d'admirateurs : il y a, certainement, de l'habileté dans l'exécution de cet ouvrage, mais cette habileté, qui frappe tous les yeux, est purement matérielle. L'auteur a poussé très-loin l'imitation de la pâleur cadavérique, de la rigidité des mains glacées par la mort, des étoffes, des armures, et c'est là, sans doute, un talent dont nous devons lui tenir compte. Quant à la partie poétique du sujet, il ne s'en est pas in-

quiétude un seul instant. Il n'y a pas une tête qui rappelle, par l'élévation du style, la grandeur de la donnée. La mort héroïque des comtes d'Egmont et de Horn demandait un autre pinceau que celui de M. Gallait. Espagnols et Flamands sont traités avec le même soin, et j'ajouterai avec la même vulgarité. Qu'un peintre, choisissant pour thème un pan de mur et des poules, une table couverte de légumes et un escabeau boiteux, pousse l'imitation jusqu'à ses dernières limites, et se contente de l'imitation, je le conçois très-bien, et je ne songe pas à lui reprocher la modestie de son ambition ; mais lorsqu'il choisit un sujet héroïque, il faut qu'il se résigne à tenter le style héroïque. Si, après avoir consulté ses forces, il reconnaît son aptitude exclusive pour l'imitation, il n'a rien de mieux à faire que de choisir un autre sujet. Or, je crois pouvoir affirmer que M. Gallait ne s'élèvera jamais au-dessus de l'imitation littérale. Le style de ses ouvrages n'aura jamais rien d'héroïque : il aura beau s'exciter, il n'arrivera pas à changer sa nature. Les têtes de son tableau ne rappellent ni la manière de Rubens, ni la manière de Van Dick ; elles réveillent, tout au plus, le souvenir de Jordaens, et je n'ai pas besoin d'expliquer pourquoi la manière de Jordaens ne convient pas au sujet choisi par M. Gallait : tous ceux qui connaissent les œuvres de ce maître me comprendront à demi-mot ; quant à ceux qui ne les connaissent pas, mes paroles ne leur apprendraient rien.

J'ai entendu comparer M. Gallait à M. Paul Delaroche, et les réalistes n'hésitent pas à préférer le peintre belge au peintre français. Je ne saurais partager leur opinion. Bien que M. Paul Delaroche ne se recommande pas, précisément, par une grande richesse d'imagination, il faut reconnaître pourtant qu'il se préoccupe de l'idéal : il ne se

contente pas de copier servilement ce qu'il voit ; il s'efforce de l'agrandir en l'interprétant. S'il lui arrive, rarement, de réussir dans cette difficile entreprise, il faut du moins lui savoir gré de ses efforts. Et si nous comparons M. Delaroche et M. Gallait dans le champ de l'imagination pure, nous sommes amené à préférer M. Delaroche, car le peintre français apporte, dans la transcription du modèle, une élégance que le peintre belge ne connaît pas : M. Gallait prend trop souvent la vulgarité pour la fidélité. M. Delaroche n'eût jamais donné aux membres du grand-serment de Bruxelles ces physionomies où l'excès de la santé lutte si malheureusement avec une tristesse officielle. Il eût compris la nécessité de sacrifier une part de la réalité pour atteindre à l'émotion. M. Gallait a circonscrit sa tâche dans des limites infiniment plus étroites ; il a copié ce qu'il voyait et n'a rien rêvé, rien tenté au delà. Si la peinture n'était destinée qu'à reproduire la nature, je m'associerais de grand cœur aux applaudissements qu'il a recueillis ; mais je crois, avec tous les maîtres qui ont laissé de leur passage une trace lumineuse, que l'art doit se proposer un but plus élevé. L'école italienne, l'école espagnole, l'école flamande elle-même nous enseignent cette croyance. Rubens ; qui semble au premier aspect purement réaliste, si on le compare à Raphaël, à Murillo, Rubens idéalise la nature à sa manière. La *Descente de Croix* placée dans la cathédrale d'Anvers relève de l'imagination aussi bien que de l'imitation. S'il a trouvé parmi les femmes de Bruges le type de ses naïades, il a su l'enrichir par son génie. M. Gallait conçoit et achève ses tableaux, comme un homme chez qui la doctrine de l'idéal n'a jamais rencontré que le dédain ou l'incrédulité. Les *derniers Honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn* sont

l'œuvre d'un imitateur habile, mais d'un esprit peu familiarisé avec la réflexion. C'est pourquoi je pense que le succès de cette toile ne sera pas de longue durée. L'admiration ne tardera pas à s'attédir. Les armes, les casques, les étoffes, quelle que soit l'habileté du peintre, ne suffisent pas pour composer un tableau, et surtout un tableau du genre héroïque : il faut avant tout une pensée, et comme M. Gallait a négligé cette condition élémentaire, je ne m'étonne pas que le spectateur demeure froid, en présence de son tableau. Il étudie avec plaisir les détails de l'exécution, et cette étude est d'autant plus facile qu'elle n'est pas troublée par l'émotion. Il ne pense ni au comte d'Egmont ni au duc d'Albe : il ne voit devant lui que deux cadavres fidèlement imités, et des curieux qui les contemplent. C'est là un succès que je ne veux pas contester à M. Gallait, mais je ne crois pas qu'un peintre épris de son art doive s'en contenter.

Parmi les trois tableaux envoyés par M. Meissonnier, il y en a deux qui répondent, victorieusement, à tous les reproches qu'avait mérités le talent de ce peintre ingénieux. Tous ceux, en effet, qui admiraient son adresse singulière s'affligeaient, à bon droit, de ne pas trouver dans sa manière plus de largeur et de souplesse. Un *Homme choisissant une épée* et les deux *Bravi* nous prouvent, aujourd'hui, que M. Meissonnier peut, quand il le veut, lutter de souplesse et de largeur avec les maîtres les plus habiles de l'école hollandaise. Un *Homme choisissant une épée* est, à mon avis, le meilleur tableau que l'auteur nous ait jamais donné. La pantomime est d'une vérité saisissante, et toutes les parties de la figure sont rendues avec le même soin, le même bonheur. Il est permis d'affirmer que M. Meissonnier a pleinement réalisé sa volonté, et tous les artistes qui

méditent longtemps, avant de produire, comprendront toute la portée d'une telle affirmation. Les *deux Bravi*, bien que traités avec une grande énergie, me plaisent moins que l'œuvre précédente ; l'exécution proprement dite ne répond pas à l'excellence des lignes. Les mouvements sont très-vrais, mais il me semble que ces deux bandits ne sont pas peints avec la même fermeté que l'*Homme choisissant une épée*, et cependant, malgré ces réserves, les *Bravi* sont un délicieux tableau. Quant au *Jeune homme qui étudie*, j'avouerai franchement que je ne puis m'associer à l'admiration générale qu'il excite. Je ne conteste pas la finesse de l'exécution, ce serait contester l'évidence ; mais je regrette que M. Meissonnier ait fait de cette figure, d'ailleurs si expressive, quelque chose qui rappelle aux esprits les plus bienveillants la peinture sur porcelaine. Les deux toiles dont je viens de parler peuvent se comparer aux meilleurs ouvrages de Terburg : un *Jeune homme qui étudie* est loin de mériter un tel honneur. M. Meissonnier a trop de savoir et de talent, pour ne pas comprendre l'intervalle qui sépare ce dernier tableau des deux premiers. Que les badauds admirent et célèbrent à l'envi, comme le dernier mot de l'art, une figure peinte sur une toile grande comme l'ongle, je ne m'en étonne pas, et je n'irai pas troubler leur joie ; mais les hommes habitués à contempler les monuments les plus purs de l'art antique et de l'art moderne ne tiennent aucun compte de ces enfantillages. Il ne s'agit pas en effet, pour estimer un tableau, de mesurer la difficulté vaincue, mais bien l'effet obtenu. Or, il est incontestable que un *Homme choisissant une épée* et les *Bravi* agissent sur le spectateur d'une façon plus puissante que un *Jeune homme qui étudie*. Pourquoi ? C'est que les deux premières compositions sont traitées

largement, dans le style des maîtres vraiment dignes de ce nom, tandis que la dernière est traitée avec une finesse qui touche à la mignardise. La vérité de la pantomime, que M. Meissonnier ne méconnaît jamais, rend plus saillant encore le défaut que je signale. On se demande comment un personnage, si bien conçu, a pu être peint dans un style si peu élevé.

Il y a dans le succès obtenu par l'auteur de ces charmantes compositions une leçon qui, je l'espère, ne sera pas perdue pour ses contemporains. Si la renommée de M. Meissonnier repose en effet sur une base solide, ce n'est pas seulement parce qu'il apporte dans l'exécution de tous ses ouvrages un soin scrupuleux, c'est aussi, et surtout, parce qu'il a mesuré sa volonté à sa puissance. Il n'a rêvé, il n'a conçu, il n'a tenté que ce qui s'accordait avec la nature de ses facultés. C'est une preuve de sagacité que je ne saurais trop louer. Observateur attentif, il a débuté par des chefs-d'œuvre d'adresse et de patience. Parfois même il a poussé si loin le nombre et la précision des détails, que ses tableaux semblaient peints à l'aide de la loupe. On se demandait si l'œil, réduit à sa puissance naturelle, pouvait discerner ce que l'auteur avait copié, et l'on était tenté de croire qu'il transcrivait ce qu'il n'avait pas vu directement, qu'il traduisait avec le pinceau une image obtenue par le daguerréotype. Heureusement, un *Homme choisissant une épée* et les *Bravi* sont venus imposer silence à tous nos doutes. Si, dans le passé, M. Meissonnier a eu recours à des procédés que l'art sérieux n'avoue pas, la méthode qu'il suit aujourd'hui ne mérite aucun reproche. Il peint franchement ce qu'il voit, et son regard est pénétrant. Content de son domaine, si étroit qu'il paraisse, il ne cherche pas à l'agrandir, et c'est là sans doute le secret de sa renommée. Tandis

que tant d'autres se consomment en efforts inutiles, et interrogent l'histoire ou la fantaisie, il parcourt d'un pas ferme la voie modeste qu'il s'est frayée. Au lieu de traiter en peintre de genre des sujets d'une nature épique, il a traité dans un style sévère des sujets familiers. Sans inventer, il a trouvé moyen de se faire une place à part, et cette place est assez belle pour exciter l'envie. A moins de renoncer à la raison, il n'est certes pas permis de lui assigner le premier rang parmi les peintres vivants de l'école française ; mais il n'y a que justice à le compter parmi les plus habiles. Ce qui me frappe surtout dans ses compositions, c'est la netteté de l'exécution, en parfaite harmonie avec la netteté de la pensée. Il est impossible de se méprendre sur la nature du sentiment qu'il a voulu exprimer. Or, c'est là un don précieux. Parmi les esprits qui se recommandent par la fécondité, par la hardiesse, combien y en a-t-il qui réussissent à traduire complètement leur intention ? Il serait trop facile de les compter. M. Meissonnier, par un heureux privilège, exprime toujours ce qu'il a conçu, avec tant d'évidence, que le spectateur n'est jamais embarrassé. Peut-être serait-il capable d'aborder des sujets plus élevés, d'un caractère complexe : c'est à lui seul qu'il appartient de trancher cette question délicate. Quant à moi, je suis très-loin de blâmer sa prudence ; il vaut mieux tenter une tâche au-dessous de ses forces que d'engager une lutte inutile. Dans le genre qu'il a choisi, M. Meissonnier est sûr de demeurer excellent : qui sait ce qu'il pourrait faire dans un ordre d'idées plus élevé ? Je voudrais que son exemple amenât les peintres de notre temps à faire un examen de conscience. S'ils consentaient à ne rien tenter au delà de leurs forces, ils réussiraient bientôt à sortir de l'obscurité, tandis qu'en plaçant trop haut le but de leur

ambition, ils épaississent les ténèbres autour de leur nom.

La *Comédie humaine*, de M. Hamon, est une charmante fantaisie, et je ne comprends pas que des esprits chagrins se soient évertués à prouver que cette composition n'est pas intelligible. Je ne veux pas essayer de justifier toutes les parties de ce tableau. Il y a, sans doute, quelques personnages dont la présence et le caractère ne sont pas faciles à expliquer. Il est permis de se demander pourquoi Homère aveugle assiste à la *Comédie humaine*, comédie réduite à la pantomime dans la pensée de l'auteur. On peut blâmer la jeunesse de Diogène. Toutefois, malgré ces réserves, il est impossible, pour peu qu'on soit de bonne foi, de ne pas admirer l'élégance de tous les groupes rangés autour du théâtre. Je crois que M. Hamon eût mieux fait en baptisant ce théâtre du nom de *Minerve* : le nom de *Guignol*, si populaire parmi les bambins, ne s'accorde guère avec les personnages de tous les siècles et de toutes les nations rassemblés par le caprice de l'auteur ; mais ce n'est là qu'une remarque secondaire, qui n'enlève rien au mérite général de la composition. Sophocle et Aristophane, Dante et Pétrarque, sont très-bien conçus et empreints du caractère qui leur appartient. Ce n'est pourtant pas cette partie du tableau que je préfère. Toute ma prédilection se concentre sur les enfants assis devant le théâtre de Guignol. C'est là, en effet, que l'auteur a prodigué toutes les ressources de son talent. Comment ne pas contempler avec bonheur ce bambin à la chevelure blonde dont la mère essuie les larmes avec des baisers ? Quant au sens moral de cette composition, n'en déplaît aux aristarques moroses, je ne le crois pas difficile à saisir. La sagesse de Minerve, triomphant de l'Amour et de Bacchus, ne sera jamais une énigme impénétrable, pour ceux qui voudront bien pren-

dre la peine de réfléchir pendant cinq minutes. Peut-être eût-il mieux valu, pour obéir aux usages du théâtre de Guignol, nous présenter l'Amour terrassé par Minerve comme Bacchus, au lieu de nous le montrer pendu : c'est une objection que je soumets à M. Hamon, sans y attacher grande importance. Je me plais d'ailleurs à louer sans restriction le choix des couleurs. Tous ceux qui ont étudié les peintures d'Herculanum et de Pompeï, les *Noces aldo-brandines* conservées au Vatican, reconnaîtront dans le tableau de M. Hamon un écho de l'art antique. Pour blâmer la sobriété des tons, il faut ignorer complètement les précédents que j'invoque. Traitée dans le goût de l'école espagnole ou de l'école flamande, la *Comédie humaine* perdrait la moitié de sa valeur. C'est précisément à la sobriété des tons qu'elle doit la meilleure partie de son élégance et de son élévation. Je n'insiste pas davantage, car ce serait perdre mon temps. Quant aux esprits rigoureux qui veulent savoir la raison de toute chose, et qui condamnent la *Comédie humaine* comme une composition dépourvue de vraisemblance, je prendrai la liberté de ne pas leur répondre ; car, si je leur donnais raison, il me faudrait condamner du même coup Aristophane et Rabelais, Swift et Hoffmann, qui, certes, n'ont jamais professé un grand respect pour la vraisemblance. Pourtant, malgré cette témérité, ils occupent dans l'histoire une assez belle place. Il demeure bien entendu que je ne mets pas Swift et Hoffmann sur la même ligne qu'Aristophane et Rabelais.

La *Vieillesse de Tibère*, de M. Gondron, conçue d'une façon ingénieuse, nous plairait plus sûrement, si l'auteur, dans la courtisane placée aux pieds de l'empereur, n'eût pas confondu la mignardise avec la volupté. Il y a certainement quelque chose de profondément triste dans ce vieil-

lard épuisé par les plaisirs et qui, retiré dans l'île de Capri, essaye de ranimer son sang attiédi, en appelant près de lui la jeunesse et la beauté. Malheureusement M. Gendron, en traitant ce sujet, n'est pas demeuré fidèle aux données de l'antiquité : la courtisane montre les dents, et sa pose est plus maniérée que voluptueuse. En outre, il règne sur toute cette toile un ton grisâtre que rien ne motive, et qui transforme tous les personnages en figures de carton. Étant donné la couleur adoptée par M. Gendron, il est impossible d'admettre que le sang circule sous la peau. Les acteurs de cette scène n'appartiennent pas au monde des vivants : ils ne pourraient ni marcher, ni respirer. Je regrette d'autant plus vivement cette méprise, que M. Gendron a souvent fait preuve, dans ses compositions, de finesse et de sagacité. Pourquoi faut-il qu'il prête à la nature une couleur que nos yeux n'ont jamais aperçue ? Je consens volontiers à voir les sujets antiques traités autrement que les sujets modernes, j'accepte avec reconnaissance plus de sévérité dans les lignes, plus de sobriété dans la couleur ; mais les personnages dont nous connaissons la vie par Suétone ou par Tacite n'ont jamais pu exister avec le ton que leur prête M. Gendron. Il serait fort à souhaiter que ce jeune peintre, avant d'aborder de nouveau les sujets antiques, prit la peine de feuilleter la collection des vases d'Hamilton : il trouverait, dans cette collection si précieuse, un enseignement dont il saurait profiter. Dans cette série de compositions si variées, il n'y en a pas une qui puisse mériter le reproche de mignardise ; tout est simple et harmonieux. Or, ces deux qualités sont précisément celles qui manquent à la *Vieillesse de Tibère*. Les mouvements ont quelque chose de laborieux. Quant à l'harmonie des tons, elle est nulle, car je ne saurais donner le nom d'harmonie

à la réunion des tons neutres choisis par M. Gendron. Il est trop facile de concilier les couleurs qui n'ont pas d'accent déterminé.

M. Jeanron avait souvent montré un talent très-fin dans les sujets de petite dimension. Cette année, il a voulu s'essayer dans la peinture religieuse, et du premier coup, sans hésiter, il a traduit sa pensée dans les proportions de la nature. J'estime fort la hardiesse, mais je ne consentirai jamais à la confondre avec la témérité. Or, je ne crains pas d'affirmer que M. Jeanron, en peignant *Suzanne au bain*, n'a pas consulté ses forces. Il y a, certainement, dans ce tableau des qualités que je ne songe pas à nier. La couleur des chairs est généralement vraie; mais du mouvement, mais de la forme, que pouvons-nous dire? Il est trop évident que l'auteur s'est borné à copier le modèle, et qu'il n'a pas trouvé en lui-même assez de ressources pour l'interpréter, pour l'agrandir. Pour traiter de tels sujets, il ne suffit pas de voir et d'étudier la nature : il faut encore s'être préparé, par la contemplation des chefs-d'œuvre de toutes les écoles, à l'intelligence des scènes bibliques. Or, M. Jeanron me paraît avoir négligé cette condition préliminaire. Il a traité *Suzanne au bain*, sans plus de souci qu'un sujet tiré de la vie familière. Qu'est-il arrivé? Son talent, en présence d'obstacles imprévus, est demeuré impuissant, et la *Suzanne au bain*, malgré tous les mérites qui la recommandent, ne contente ni la foule ni les connaisseurs. Je ne voudrais pas décourager M. Jeanron; cependant je ne saurais trop insister sur la nécessité de consulter ses forces, avant de s'engager dans la peinture religieuse, car c'est, tout simplement, la plus difficile de toutes les peintures. Dans cette longue histoire qui s'ouvre par la Genèse et qui se termine sur le Calvaire, il n'y a pas un épisode qui

n'exige, impérieusement, l'emploi constant des plus hautes facultés. Il n'y a moyen de tricher ni sur le costume ni sur la forme ; la forme est souvent nue, et le costume, par son ampleur, par sa souplesse, se rapproche des draperies de l'antiquité païenne. M. Jeanron, qui, dans ses commentaires sur Vasari et dans ses œuvres de genre, a prouvé toute la variété de ses études, s'est pourtant abusé sur l'étendue de ses forces. Il n'a pas compris que *Suzanne au bain*, pour signifier quelque chose, réclamait une grande élévation de style ; il s'est contenté de transcrire, ce qu'il voyait, sans se demander si le modèle choisi par lui réalisait l'idéal biblique. C'est, à mes yeux, une grave méprise. Vainement voudrait-on citer, comme argument, les compositions bibliques de Rembrandt. Si ces compositions, en effet, réunissent de si nombreux suffrages, ce n'est pas par l'absence d'élévation dans les figures principales, mais bien malgré l'absence d'élévation. Si la magie de la couleur, si la distribution de la lumière ne dissimulaient pas la trivialité des formes, Rembrandt n'occuperait pas dans l'histoire de la peinture le rang qu'il occupe. Et comme M. Jeanron n'a pas encore réussi à surprendre le secret de Rembrandt, il demeure seul, livré à lui-même, et *Suzanne au bain* n'est plus qu'une figure vulgaire, copiée habilement, mais dépourvue de charme et de grandeur.

Faut-il parler de M. Gosse ? En vérité, je serais tenté de passer sous silence la *Création*, et la *Naissance du Christ*. Pourtant je crains, en me taisant, d'être accusé d'admiration, et cette raison me décide à parler, car je ne voudrais pas être compté parmi les panégyristes de M. Gosse. Moïse et Milton n'ont jamais été travestis sous une forme plus bouffonne que dans le premier de ces tableaux. Envisagé sous cet aspect, le talent de M. Gosse mérite une mention

toute spéciale. Jamais, en effet, ni la Genèse, ni la vie de l'Éden n'ont été offertes à nos regards dans des conditions plus grotesques, et pourtant, parmi les visiteurs du Palais-Royal, il se rencontre un grand nombre d'esprits disposés à louer M. Gosse comme le fidèle interprète de la beauté biblique. A quoi faut-il attribuer une si grossière méprise ? Est-ce que le bon sens aurait abandonné la foule ? Je ne le pense pas, car en mainte occasion la foule fait preuve de bon sens ; mais la beauté biblique, en raison même de sa simplicité, exige un culte fervent pour se laisser pénétrer. Or, les œuvres populaires aujourd'hui sont tellement dépourvues de ce caractère, qu'il faut, pour comprendre la beauté biblique, réagir violemment contre le courant général des idées. Voilà comment je m'explique l'engouement de la foule pour les tableaux de M. Gosse. Égarée par les œuvres sans nom qui lui sont offertes chaque jour, elle ne distingue pas l'afféterie de la simplicité, et prend M. Gosse pour l'héritier, pour le rival de Nicolas Poussin. Il est bon, il est sage de déssiller les yeux de la multitude ; il ne faut pas qu'une peinture, digne de Florian ou de Berquin, soit classée parmi les chefs-d'œuvre de l'art. Il ne faut pas que des figures blanches et roses, dont pas une n'est modelée, prennent rang parmi les créations les plus importantes du génie humain. Quiconque prendra la peine de relire Moïse et Milton concevra, sans effort, tout ce qu'il y a de ridicule dans la composition de M. Gosse. Quant à ceux qui ne connaissent ni Milton ni Moïse, je n'ai pas à m'occuper d'eux, car ils ne sont pas compétents. La première condition, pour juger si un sujet quelconque, biblique ou païen, est bien ou mal traité, est évidemment de connaître le sujet pris en lui-même. Or, le sujet traité par M. Gosse relève du *Pen-*

tateuque, et subsidiairement de Milton ; il est donc évident que, pour le juger, il faut connaître et posséder le *Pentateuque* et le *Paradis perdu*. Les figures conçues par M. Gosse sont pétries de crème fouettée, et n'ont rien à démêler avec la nature vivante. Adam et Ève, si séduisants, si beaux pour ceux qui ne connaissent ni la Bible, ni la réalité, n'offrent aux yeux d'un spectateur éclairé qu'une masse capricieuse, sans solidité, sans harmonie. Si le succès de pareils compositions pouvait être pris au sérieux, si nous ne sàvions pas que la foule est aussi prompt à railler qu'à louer, il y aurait lieu de désespérer du goût public. Heureusement, les éloges prodigués à M. Gosse, par ceux qui aiment avant tout une peinture nette et léchée, ne laisseront pas de trace profonde. Ceux qui vantent la *Création* et la *Naissance du Christ* ne garderont pas, demain, le souvenir de leurs louanges. Tous ceux qui aiment la grande et saine peinture peuvent être assurés que les tableaux de M. Gosse, vantés aujourd'hui par les oisifs, seraient honnis demain, s'ils se trouvaient en regard d'une composition puisée dans le même ordre d'idées, et traitée dans des conditions plus sévères. Le succès de M. Gosse n'a rien d'alarmant ; c'est une méprise, et rien de plus. Le bon sens de la foule, fourvoyé par des enseignements captieux, se réveillera sain et vigoureux, dès que l'école française lui offrira des compositions bibliques vraiment dignes de ce nom. M. Gosse, en traitant la *Création*, n'a tenu compte ni de Moïse ni de Milton, et je lui rends cette justice, qu'il s'est conduit avec une parfaite indépendance. Dès qu'un peintre, familiarisé tout à la fois avec l'étude de la tradition et avec l'étude de la nature, voudra traiter ce thème difficile, je ne doute pas qu'il ne réunisse de nombreux suffrages, et que le souvenir de M. Gosse ne soit bientôt ef-

facé. Pour moi, tout en reconnaissant ce qu'il y a de singulier, d'inattendu dans le succès obtenu par le peintre, je n'y vois pas un symptôme de décadence. De tout temps, les compositions d'un certain ordre n'ont pu être jugées que par un petit nombre d'esprits. La moyenne de l'intelligence publique ne s'est jamais trouvée au niveau de certains sujets. Il ne faut donc pas s'étonner si la foule a pris M. Gosse pour un artiste sérieux, capable de traiter les sujets racontés par Moïse et par Milton. Dans un siècle ou deux, la foule ne sera pas encore initiée aux idées les plus élevées que puisse se proposer l'intelligence humaine. Les traditions chrétiennes et les traditions homériques seront encore le domaine du petit nombre. Contentons-nous de signaler comme ridicule le succès de M. Gosse, et gardons-nous bien d'en exagérer l'importance. Ni étonnement ni colère : le sourire suffit.

Je ne veux pas quitter le champ de l'invention, sans signaler la *Partie de Dames* de M. Yvon, dessin plein de charme et de naïveté. M. Yvon a montré dans cette composition une vérité à laquelle nous sommes habitué. *Abraham regardant Sodome et Gomorrhe*, de M. Alfred Arago, est traité dans un style élevé. *La Science et la Philosophie conduisant à la Religion* nous offre le talent de M. Debon sous un aspect nouveau : il y a dans ce tableau des enfants qui ravissent le regard.

Le portrait, j'ai regret de le dire, est le genre le plus important au Salon dont je parle aujourd'hui. Sans doute, l'imitation fidèle de la physionomie humaine jouera toujours un rôle considérable dans le développement de la peinture, mais il serait à souhaiter que cette partie de l'art n'occupât pas le premier rang. M. Louis Boulanger nous a donné deux portraits de femme, tous deux traités avec

soin, avec habileté, mais dont l'un surtout, de type espagnol, rappelle les meilleurs temps de la peinture. Les portraits de M. Ricard, excellents sous le rapport de l'harmonie, modelés d'une façon incomplète, ont le malheur de réveiller trop vivement le souvenir de l'école vénitienne. Je regrette que M. Hébert, si justement applaudi l'année dernière pour son charmant tableau de *la Malaria*, se soit fourvoyé au point de nous offrir un portrait de femme absolument transparent; c'est une erreur d'autant plus singulière, qu'il a modelé avec fermeté un autre portrait empreint d'une mélancolie pénétrante. Un portrait d'homme de M. Henri Lehmann se recommande par de solides qualités. Que dire de M. Couture? Je ne songe pas à contester son adresse; pourquoi faut-il qu'il s'obstine à la gaspiller? Il s'amuse à imiter les vieilles peintures, et, pour se donner ce stérile plaisir, il renonce aux conditions les plus élémentaires de son art. Je citerai une tête de jeune homme, qui ne manque certainement pas de mérite, mais placée sur un fond qui paraît plus voisin de l'œil que de la tête elle-même. M. Couture fera bien d'abandonner ces pué- riles passe-temps. Un portrait de femme de M. Léon Cogniet réunit de nombreux et légitimes suffrages; la tête et les mains sont bien modelées; le vêtement n'est peut-être pas d'un goût très-pur, mais, en somme, cet ouvrage est à coup sûr un des meilleurs du salon.

De tous les genres cultivés en France, le paysage est celui qui mérite la plus sérieuse attention, je ne dis pas pour son importance, mais pour le soin et la délicatesse que nous remarquons parmi ceux qui traitent cette partie de l'art. Je suis heureux d'avoir à saluer dans M. Paul Huet un retour vers les années les plus fécondes de sa jeunesse. Sa *Grande lisière de forêt* nous reporte en effet vers ses meil-

leures inspirations. Il y a dans ce tableau de grandes masses très-bien vues et très-bien interprétées. Je regrette que M. Cabat, qui, dans la représentation du paysage normand ou du paysage italien, avait montré tant d'originalité, ait tenté cette année d'imiter M. Corot. J'aurais mieux aimé retrouver M. Cabat aux prises avec la Normandie, qu'il comprend si bien et qu'il sait si bien représenter ; toutefois, malgré l'imitation fâcheuse que je signale, je suis forcé de reconnaître que M. Cabat a su garder, dans l'imitation même, son caractère individuel. Il est hors de doute que la disposition des branches d'arbre, dans son tableau, a quelque chose de capricieux et de singulier ; cependant M. Cabat a su apporter dans l'expression de ces formes, qui ne relèvent pas directement de son talent, une adresse et une précision qui dissimulent jusqu'à un certain point l'absence de spontanéité. M. Théodore Rousseau a fait des progrès remarquables, et je m'empresse de les proclamer. Depuis longtemps en effet, je m'affligeais de ne pouvoir m'associer aux éloges qui lui étaient prodigués ; ses amis s'obstinaient à prendre ses ébauches pour des œuvres définitives : cette année, il a prouvé qu'il tenait compte des remontrances des hommes éclairés. Il a traité tous les détails de ses deux compositions avec un soin exquis, et, si j'avais un reproche à lui adresser, ce serait d'avoir dépassé le but. M. Jules Dupré, dont l'absence était regrettée par tous les amis de la peinture, a reparu cette année. Parmi les trois tableaux qu'il nous a donnés, il en est un qui me paraît mériter les plus sincères éloges : c'est le plus petit des trois, celui dont le premier plan est occupé par un marais. Le plus grand a le défaut très-grave d'être moucheté et de ne pas présenter des formes suffisamment déterminées ; quant à celui dont je parle, il

est d'une précision exquise. Je pense pourtant que M. Jules Dupré, comme M. Théodore Rousseau, a dépassé plus d'une fois les limites de la précision. Le mieux est quelquefois l'ennemi du bien : MM. Jules Dupré et Théodore Rousseau suffiraient à le démontrer. M. Gérôme a copié habilement le temple de Neptune de Pæstum, et, pour donner au paysage quelque chose de vivant, il a placé devant les colonnes de ce temple un attelage de buffles. Je regrette seulement que le ciel n'ait pas plus de chaleur. M. Nazon, homme nouveau, dont le nom n'est pas encore connu de la foule, nous a montré un véritable talent de paysagiste. Le tableau qu'il a baptisé du nom beaucoup trop vague de *Maisons*, nous reporte aux compositions de Van Ostade; il est fâcheux que l'auteur, si habile dans l'expression des détails, n'ait pas traité avec assez de soin la perspective aérienne. Un talent aussi gracieux mérite d'être encouragé, et j'ai plaisir à le louer.

M. Corot nous a donné deux paysages pleins de grandeur et de poésie. Je ne m'arrête pas à discuter la précision des détails : il serait facile, sans doute, de relever dans les terrains ou le feuillage des négligences d'exécution; ce qui me charme, ce que je veux signaler, c'est la spontanéité de la composition. *Le Repos* et le *Soleil couchant* reportent la pensée vers les églogues de Virgile, vers les idylles de Théocrite. Il y a dans ces deux petits poèmes un calme, une sérénité que je ne saurais trop louer. Depuis son *Berger jouant de la flûte*, M. Corot n'avait rien conçu d'aussi charmant que *le Repos* et le *Soleil couchant*. *L'Intérieur d'une forêt*, de M. Français, nous offre des arbres très-finement étudiés; il y a de l'air, de la profondeur, dans l'allée qui s'ouvre devant nous. Envisagé comme reproduction littérale de la nature, ce tableau

mérite de grands éloges ; comme exécution, il est supérieur aux deux toiles de M. Corot, mais le sentiment poétique est complètement absent. J'ai retrouvé avec plaisir, dans une *Vue de Subiaco*, par M. Flachéron, les grandes lignes de la campagne romaine ; la couleur n'a pas tout l'éclat qu'elle devrait avoir, mais tous ceux qui ont vécu en Italie rendront justice à la fidélité du dessin. M. Desgoffe, dans *Jésus guérissant les aveugles de Jéricho*, a mis à contribution Nicolas Poussin, et je ne songerais pas à lui reprocher d'avoir consulté ce maître illustre, si, à côté de figures que nous connaissons depuis longtemps, il n'eût placé des figures étranges dont les mouvements ne peuvent s'expliquer. Le fond du paysage est heureusement copié sur le maître. Quant à l'aveugle qui s'agenouille à gauche du spectateur, guéri ou non guéri, je le défie de faire un pas ; les membres sont d'une longueur démesurée, les pieds d'une forme inconnue ; le ton général de cette toile est celui d'un papier peint ; le ciel est d'un bleu cru que mes yeux n'ont jamais aperçu dans les plus chaudes journées de l'Italie, et j'ai peine à croire qu'on le rencontre en Palestine.

M. Paul Flandrin a reproduit habilement les montagnes de la Sabine ; les lignes sont grandes et fidèles. Pourquoi faut-il que la couleur de cette composition soit si terne et si singulière ? La succession des plans est magistralement ordonnée : je retrouve là ces montagnes que l'œil aperçoit sans peine à dix lieues de distance, tant l'air de la campagne romaine est transparent et pur ; mais je ne comprends pas comment M. Paul Flandrin, qui connaît si bien l'Italie, qui a vécu parmi les pâtres de la Sabine, donne à toutes ses compositions un ton gris et blafard dont l'Italie n'offre pas le modèle.

M. Sébastien Cornu a exposé, dans la cour de l'École des Beaux-arts, une *Vierge consolatrice des affligés* qui mérite une attention spéciale. Ce morceau, qui n'a pu être achevé assez tôt pour figurer au Salon, est destiné à décorer la façade d'une charmante église, construite à Saint-Leu-Taverny par M. Eugène Lacroix. La Vierge, entourée d'affligés qui implorent son intercession, est peinte sur faïence. Ce genre de travail, qui rappelle par l'éclat de la couleur les compositions de Luca della Robbia, remplacera heureusement la mosaïque. L'exécution est très-satisfaisante, le dessin d'une grande pureté; je regrette seulement que M. Cornu ait voulu trop bien faire, et ne soit pas demeuré dans les données de la mosaïque. Si, au lieu de peindre sur faïence comme sur toile et d'étudier les ombres des draperies, il s'en fût tenu aux teintes plates de la mosaïque, sa *Vierge consolatrice* produirait un effet plus puissant. L'*Histoire de la Vierge*, exécutée par Cavallini pour Sainte-Marie du Transtévère, nous montre tout ce qu'on peut obtenir par l'emploi des teintes plates. Cette suite de mosaïques, l'une des plus belles qui se voient à Rome, n'offre pas un seul point de ressemblance avec la peinture à l'huile. M. Cornu, qui a vécu longtemps en Italie, tiendra sans doute compte de ses souvenirs, s'il renouvelle la tentative qu'il vient de mener à si bonne fin. Quand il peindra sur faïence, il n'essayera plus de lutter avec la peinture à l'huile; en simplifiant son travail, il plaira plus sûrement. Il serait à souhaiter que la *Vierge consolatrice* exposée à l'École des Beaux-Arts décidât le ministère et le conseil municipal, à multiplier les travaux de ce genre. La peinture à la cire, trop vantée depuis quelques années, ne vaudra jamais la mosaïque pour la décoration de nos églises, et comme la mosaïque appliquée aux grands tra-

vaux de décoration est de nos jours un art à peu près perdu, je ne dis pas en France seulement, mais en Italie même, — témoin les travaux récents de Saint-Marc à Venise et de Saint-Paul-hors-les-Murs, près de Rome, — la peinture sur faïence serait appelée à rendre de grands services.

J'arrive à la sculpture. — La *Jeanne d'Arc* de M. Rude est un ouvrage digne d'étude. Il y a dans cette statue une sérieuse inspiration; la tête est vraiment héroïque. Depuis *le Pêcheur napolitain*, du même auteur, si justement admiré, je n'ai rien vu de lui qui méritât une analyse aussi attentive. Je pense pourtant que M. Rude a eu tort de nous montrer la partie supérieure du corps avec tant de précision. Je ne connais pas de document, écrit ou dessiné, qui nous présente sous cet aspect l'héroïne de Vaucouleurs. M. Pradier, qui, dans la représentation de la forme nue, nous a montré depuis vingt ans tant de souplesse et d'habileté, n'obtiendra pas cette année le même succès que les années précédentes. La statue de *Sapho* sera, pour ses amis mêmes, une véritable énigme. Si le livret ne prenait la peine de baptiser cette figure, il serait impossible de deviner son nom. Une femme assise, qui joint les mains sur son genou, ne sera jamais pour personne un cœur exalté par l'enthousiasme ou égaré par l'amour. J'ajouterai que la tête, dépourvue de caractère, ne rappelle ni les fragments précieux que nous possédons, et que Boileau a si infidèlement traduits, ni l'élégie passionnée qu'Ovide a signée du nom de Sapho. Il y a certainement beaucoup de savoir dans l'exécution de cet ouvrage; mais le savoir ne suffit pas à dissimuler l'absence de la pensée. M. Pradier fera bien de revenir au plus tôt à ses sujets de prédilection : il comprend la grâce, la volupté; il ne comprend

pas la méditation, et, toutes les fois qu'il essayera de l'exprimer, il ne peut manquer d'échouer. *La Ville de Paris implorant Dieu pour les victimes du choléra* ne serait pas dépourvue de mérite, si l'emphase y tenait moins de place. M. Étex connaît presque tous les secrets de son art; malheureusement, il n'a pas le goût de la simplicité, et le désir de produire de l'effet gâte souvent ses idées les plus vraies. Je ne m'explique pas comment, après un séjour de plusieurs années en Italie, il n'est pas arrivé à rendre plus naïvement ce qu'il conçoit. Le buste du Président de la république, de M. Auguste Barre, est à coup sûr un des meilleurs ouvrages qui soient sortis de son ciseau; il y a de la souplesse dans les chairs, de la vivacité dans le regard. Il y a vingt ans, je saluais avec sympathie les débuts heureux de l'auteur, et je me réjouis de voir qu'il a tenu toutes ses promesses. M. Loison nous a donné un charmant médaillon de femme. Tous les détails de ce portrait sont traités avec un soin studieux: les lèvres, les yeux et les cheveux sont rendus avec un rare bonheur. La figure d'*Héro*, que nous avons vue l'année dernière, nous avait appris tout ce qu'il y a de grâce et de jeunesse dans le talent de M. Loison; le médaillon de cette année confirme victorieusement les espérances que nous avons conçues. L'*Ariane* de M. Lescorné révèle chez l'auteur un respect scrupuleux pour la réalité; mais ce respect ne suffit pas pour un tel sujet. Toutes les fois, en effet, que l'art touche aux figures mythologiques, il doit tenir compte de l'idéal, et M. Lescorné s'en est tenu à la réalité littérale. Son *Ariane*, bien posée, jeune, vivante, serait un ouvrage excellent, s'il eût trouvé en lui-même la faculté de l'idéaliser: telle qu'elle est, je la loue volontiers comme un morceau d'étude; mais je ne saurais y voir l'*Ariane* divinisée

par la poésie antique. La *Geneviève* de M. Maindron mérite à peu près les mêmes éloges et les mêmes reproches. Il y a certainement une simplicité touchante dans la manière dont l'auteur a conçu ce personnage; mais l'idéal est absent. J'ajouterai que les formes sont plutôt indiquées que modelées d'une façon définitive; la chevelure n'est pas assez abondante et ne ruisselle pas sur les épaules en flots assez nombreux. Quant à la biche, ses membres ne sont pas assez accentués; les épaules et les hanches ont trop de mollesse. Le bas-relief destiné au Conservatoire de musique, où nous voyons Habeneck reçu par Beethoven et Adolphe Nourrit, est une composition ingénieuse, et qui fait honneur à M. Maindron. On pourrait souhaiter sans doute plus de souplesse dans les draperies; mais, à tout prendre, c'est un bon ouvrage, et l'auteur a tenu compte de toutes les conditions fondamentales du sujet. La *Lesbie* de M. Lévêque prouve que l'auteur a sérieusement étudié la nature; c'est là sans doute un mérite considérable; il ne faut pourtant pas en exagérer la portée. La réalité fidèlement traduite ne sera jamais, quoi qu'on fasse, le dernier mot de l'art, et j'aime à croire que M. Lévêque ne l'ignore pas. La courtisane immortalisée par le talent de Catulle éveillé, chez nous, l'idée de la grâce et de la volupté; M. Lévêque paraît l'avoir oublié. Sa *Lesbie* est jeune et lascive, mais elle n'a rien de voluptueux. *Chopin et Gay-Lussac*, médaillons de M. Bovy, sont modelés avec finesse; l'auteur est un des plus habiles graveurs de notre temps, et je n'ai qu'un regret, c'est qu'il ait envoyé au Salon des plâtres au lieu d'envoyer des bronzes, car la matière ajoute un prix singulier à l'œuvre la plus précise. Le *Jaguar dévorant un lièvre*, de M. Barye, peut se comparer, pour l'énergie et la science, aux plus beaux monu-

ments de l'art antique. Je ne trouve rien, dans mes souvenirs, qui dépasse la perfection de cet ouvrage. Les deux béliers qu'on admire au palais du vice-roi à Palerme, le chien colossal qui fait l'ornement du palais des Offices à Florence, n'ont pas plus de grandeur et de vérité. Pourquoi faut-il que mon admiration pour cet artiste éminent m'oblige à consigner ici une remarque fâcheuse? On parle du couronnement de l'arc de l'Étoile, et le nom de M. Barye n'est pas même prononcé. De tous les sculpteurs vivants, c'est le seul, à coup sûr, qui puisse couronner dignement l'arc de l'Étoile. Si l'on veut placer sur l'acrotère de ce monument une aigle colossale, n'est-ce pas M. Barye qui est désigné par son talent au choix de l'administration? Si l'on veut une œuvre sérieuse, n'est-ce pas à lui qu'il faut s'adresser?

M. Otton, dans le groupe de *Polyphème surprenant Acis et Galatée*, a montré le sérieux désir de s'élever au-dessus de la réalité; on doit regretter qu'il n'ait pas mis au service de sa pensée plus d'élévation. Or, pour tous ceux qui connaissent la poésie antique, c'est là une des plus charmantes données que l'artiste puisse rêver; ces deux enfants, jeunes et gracieux, contenteraient tous les regards, s'ils étaient traités avec plus de finesse et de pureté. Le *Faune dansant* de M. Lequesne se recommande, à coup sûr, par le mérite de l'imitation, et je ne songe pas à contester le soin avec lequel l'auteur a reproduit toutes les parties du modèle. Malheureusement, la fidélité de l'imitation ne suffit pas pour fermer la bouche à la critique, et le *Faune* de M. Lequesne soulève de nombreuses objections. Une question se présente d'abord, la question des lignes, que les réalistes ont voulu réduire à néant sans pouvoir y réussir. On aura beau faire, on aura beau s'évertuer, la

statuaire ne pourra jamais se passer de l'harmonie linéaire. Or, le *Faune dansant* de M. Lequesne, accueilli par tant de fanfares quand le modèle nous arriva de Rome, ne présente qu'une suite de mouvements anguleux que la statuaire répudie. J'accepte la réalité des mouvements; seulement, je me demande si la statuaire peut se contenter de cette réalité, et l'histoire entière de l'art me répond que la réalité ne suffit pas à la statuaire. La figure de M. Lequesne, très-vraie dans le sens prosaïque, devient très-vulgaire dès qu'on l'envisage sous l'aspect poétique. Je ne parle pas de la fonte, qui laisse beaucoup à désirer, et dont M. Lequesne n'a pas à répondre; je ne parle pas des coups de rifloir, qui ont effacé, ou arrondi, tout ce que le modèle envoyé de Rome présentait de vivant; mais je crois devoir soumettre à M. Lequesne une observation purement mythologique. Où donc a-t-il vu des faunes porteurs de pieds humains? Croit-il qu'il suffise d'attacher au bas de la colonne vertébrale une mèche de poils pour transformer un homme en faune? Pour la solution de cette question, les monuments abondent. Aussi je m'étonne que M. Lequesne, qui a pu étudier à Rome, à Florence et à Naples, tous les bronzes, toutes les pierres gravées qui représentent ces sortes de personnages, ait commis une telle bévue. Je me plais à reconnaître qu'il a traité avec un soin scrupuleux toutes les parties de son *Faune*, et je ne songe pas à lui demander pourquoi la poitrine, si ferme en plâtre, est devenue sèche en passant du plâtre au bronze. C'est le malheur de la fonte au sable et de la ciselure, dont la fonte au sable ne saurait se passer.

Je ne tiens pas à contredire l'opinion populaire, et je reconnais volontiers qu'elle a souvent raison sur des points capitaux : cependant, je ne saurais accepter comme légi-

times les éloges prodigués à *la Tragédie* de M. Clesinger. De quelque manière en effet que l'on envisage cette statue, il est impossible d'y trouver la représentation fidèle et sévère du sujet choisi par l'auteur. Je ne veux pas demander à M. Clesinger pourquoi, ayant à personnifier la tragédie, il a pris mademoiselle Rachel comme le type le plus accompli de cette forme de l'art : ce serait de ma part une question puérile. J'accepte sa statue comme le portrait de mademoiselle Rachel, et, quand je dis j'accepte, il demeure bien entendu que j'accepte l'intention, sans m'arrêter à la discuter. Or, je le demande à tous les hommes de bonne foi, pouvons-nous voir dans cette statue l'image de la tragédienne qui a rendu avec bonheur, sinon d'une façon complète, les héroïnes dessinées par Corneille et par Racine ? Il y a, certainement, dans cette figure plusieurs parties traitées avec une incontestable souplesse ; mais y a-t-il, dans cette personnification de la tragédie, une ombre de noblesse et de simplicité ? Je crois que tous les hommes habitués à contempler les monuments de l'art antique se prononceront, comme moi, pour la négative. *La Tragédie* de M. Clesinger nous offre tout au plus l'image d'une femme surprise au bain par un œil indiscret, et s'enveloppant à la hâte d'une couverture de laine qu'elle trouve sous sa main. Au lieu de l'élégance harmonieuse que nous sommes habitués à trouver dans les statues grecques, je ne trouve qu'une nature chétive, appauvrie, une draperie pesante, mal ordonnée, que la figure ne peut pas porter. La forme est enveloppée sans être dessinée, ce qui viole une des conditions les plus élémentaires de l'art, car les plus beaux monuments de l'antiquité grecque nous montrent la forme humaine expliquée par la draperie qui l'enveloppe. Quant aux parties nues, elles sont d'un caractère tellement grêle,

tellement mesquin, qu'on a peine à comprendre comment l'auteur a pu les offrir à nos yeux. S'il eût entrepris de faire un portrait, je concevrais à grand'peine qu'il n'eût pas agrandi, enrichi le modèle ; comme il avait à personifier la Tragédie, l'étonnement devient encore plus légitime. Les épaules sont d'une maigreur qui laisse deviner la phthisie ; quant à la poitrine, c'est pire encore. Une telle femme ne peut respirer sans souffrir. Comment supposer que la Tragédie, avec des poumons si étroits, avec une poitrine pareille à la poitrine d'un poulet, puisse réciter les vers d'Eschyle et de Sophocle, de Shakspeare et de Goethe, de Calderon et de Corneille ? Personne ne voudra le croire, et l'incrédulité aura raison. La renommée de M. Clesinger est, pour tous les hommes de goût et de bon sens, un sujet d'étonnement. La figure de la *Tragédie*, égale, sous le rapport de l'exécution, à la femme qui se débat sous la morsure d'un serpent, s'est chargée de justifier leur surprise. Ici, en effet, l'habileté du ciseau n'a pas fléchi ; mais le modèle n'était pas assez riche pour confier au plâtre impitoyable tous les détails de la réalité. Il fallait que le statuaire trouvât en lui-même la faculté de l'interpréter, et comme il ne possédait pas cette faculté, il se trouvait réduit à la nécessité de produire une œuvre incomplète et boiteuse. Pour ma part, je m'en réjouis, car je suis toujours heureux de voir la médiocrité ramenée au rang qui lui appartient.

M^{lle} de Fauveau nous ramène à l'enfance de l'art. Quel nom donner, en effet, à l'étrange composition qu'elle nous offre comme un bas-relief ? Le *Combat de Jarnac et de la Châtaigneraie* n'a rien à démêler avec la statuaire proprement dite. Il n'y a pas une figure qui soit conçue selon les conditions du bas-relief. Tous les personnages se déta-

chent du fond et sont traités en ronde-bosse. C'est un souvenir maladroit de l'art gothique. L'art gothique rachetait, du moins, la violation des lois de la statuaire par l'énergie ou la naïveté de l'expression, et M^{lle} de Fauveau ne peut invoquer une telle excuse. Voilà pourtant où la flatterie conduit les esprits les plus ingénieux. Pour avoir modelé, sinon d'une manière savante, du moins avec adresse, quelques bénitiers dans le style gothique ou dans le style de la renaissance, pour avoir enroulé autour d'un miroir quelques figures gracieuses taillées dans le poirier, M^{lle} de Fauveau, qui n'aurait jamais dû abandonner ce genre modeste, s'est crue appelée aux plus hautes destinées. Elle a pris au sérieux les louangès qui lui étaient prodiguées. Le *Combat de Jarnac et de la Châtaigneraie* nous montre tout le néant de ses espérances. A quelque point de vue que l'on se place, il est impossible d'approuver la méthode qu'elle a choisie. Si elle voulait faire des figures ronde-bosse, elle n'avait qu'à supprimer les spectateurs, et les deux combattants auraient pu fournir le sujet d'un groupe intéressant; mais traiter une telle scène aujourd'hui, en plein dix-neuvième siècle, comme personne n'eût osé la traiter le lendemain du combat, nous ramener au bégayement de l'art gothique quatre siècles après la renaissance, c'est un enfantillage que je ne puis comprendre, et je ne veux pas l'encourager par mon silence. Un tel ouvrage ne mérite pas d'être discuté sérieusement : c'est un joujou qui devrait figurer dans les boîtes que Nuremberg nous envoie pour le premier jour de l'an. M^{lle} de Fauveau avait montré dans ses travaux précédents une finesse, une variété qui ne présageaient pas le *Combat de Jarnac et de la Châtaigneraie*. J'aime à croire qu'en apprenant, à Florence, l'accueil fait à cette nouvelle œuvre, elle reconnaîtra son erreur et ren-

trera dans la voie qu'elle avait choisie à ses débuts. Elle n'est pas faite pour tenter les grandes aventures ; les sujets énergiques ne conviennent pas à son talent : qu'elle demeure dans les conditions de sa nature, qu'elle ne s'engage plus dans une tâche au-dessus de ses forces, et les applaudissements ne lui manqueront pas. Qu'elle n'oublie pas le conseil du fabuliste : qu'elle ne méconnaisse pas la vocation de son talent. C'est le plus sûr, c'est le seul moyen de bien faire.

M. Oliva, dont le nom est nouveau pour nous, nous a donné deux bustes, celui de *Rembrandt* et celui d'une *Religieuse*. Le buste de *Rembrandt* est ridicule de tout point. Le peintre immortel à qui nous devons tant de chefs-d'œuvre est devenu, sous l'ébauchoir de M. Oliva, un valet de comédie. Si le livret n'eût pris la peine de baptiser cette étrange figure, nous aurions pu croire que l'auteur avait voulu représenter *Crispin* ou *Mascarille*. Le masque est celui d'un bateleur, et l'ajustement du manteau s'accorde à merveille avec l'expression du visage. A moins que M. Oliva n'ait voulu nous offrir la caricature de *Rembrandt*, je ne devine pas quelle a pu être son intention, et pourtant il a trouvé dans le portrait d'une religieuse l'occasion de montrer un talent très-fin. Il y a, dans ce portrait, une souplesse de modelé qui ferait honneur aux plus habiles. Toute la physionomie respire à la fois la méditation et l'habitude du commandement. Sans avoir jamais vu la révérendissime mère *Javonhey*, fondatrice de l'ordre de *Saint-Joseph de Cluny*, je gagerais que ce portrait est d'une ressemblance parfaite.

Un buste de femme, de M. Pollet, doit être compté parmi les plus gracieux ouvrages du Salon. Le visage est plein de jeunesse, la bouche sourit sans mignardise, les yeux

regardent et sont bien enchâssés ; quant aux cheveux, ils sont disposés avec une élégance qui rappelle la coiffure des statues grecques. N'est-ce pas le plus bel éloge que je puisse faire de ce charmant portrait ? M. Paul Gayrard, dans trois bustes de femmes, s'est étudié à reproduire la manière de Nicolas Coustou. Cette imitation, j'en conviens, n'est pas sans charme ; toutefois je conseille à l'auteur de renoncer aux pastiches. Les portraits de la duchesse de Brissac, de la marquise de Las-Marismas et de la Cerrito sont d'ailleurs modelés d'une façon incomplète. Pour obtenir des lignes jeunes et délicates, le sculpteur a simplifié, outre mesure, les détails qu'il avait sous les yeux. Or, Nicolas Coustou n'a jamais commis une pareille méprise.

Une *Nymphe désarmant l'Amour*, de M. Truphème, bien qu'un peu maniérée, n'est cependant pas sans mérite. Le dos et les membres sont étudiés avec soin ; malheureusement la poitrine n'est pas aussi jeune que le reste du corps. Je regrette d'avoir à formuler un tel reproche, car il s'adresse à la violation d'une loi élémentaire ; mais je ne veux pas laisser passer, sans la signaler, une faute qui se reproduit trop souvent de nos jours. Les sculpteurs copient volontiers trois ou quatre modèles, pour composer une figure, et ne prennent pas la peine d'accorder entre eux, et de relier dans une harmonieuse unité les différents morceaux qu'ils ont transcrits. M. Truphème, en modelant la nymphe dont je parle, n'a fait que suivre l'exemple donné par le plus grand nombre des sculpteurs : c'est pourquoi je crois devoir rappeler l'importance et la nécessité de l'unité dans toute œuvre d'art. L'unité de pensée ne suffit pas ; il faut encore que toutes les parties d'une figure soient du même âge. Dans la *Nymphe* de M. Truphème, la poi-

trine est moins jeune que les membres, et, pour s'en apercevoir, il n'est pas nécessaire de l'étudier longtemps.

Il y aurait, sans doute, lieu d'analyser d'autres ouvrages, mais les ouvrages dont je ne parle pas ne soulèvent aucune question : c'est pourquoi je les passe sous silence. Ce que je tiens à signaler dans le salon de cette année, c'est la tendance générale vers le matérialisme. A Dieu ne plaise que j'invite les artistes français à s'engager dans l'esthétique ! ce serait pour eux une étude laborieuse et stérile ; je me bornerai à leur rappeler, que les plus belles époques de la peinture et de la statuaire ont été fécondées par l'idéal. L'école romaine personnifiée par Raphaël, l'école attique personnifiée par Phidias, ont toujours considéré l'imitation de la nature comme un moyen, et non comme un but. Cette vérité si vulgaire, démontrée surabondamment par l'histoire entière de l'art, semble aujourd'hui méconnue : l'imitation littérale de la réalité est, pour les artistes de notre pays, l'alpha et l'oméga de la peinture et de la statuaire. Qu'arrive-t-il ? Ce qu'il était facile de prévoir. Nous possédons des praticiens habiles : les peintres et les sculpteurs de la France peuvent contempler sans envie les peintres et les sculpteurs de l'Europe entière ; Sabatelli et Hayez, Tenerani, Wyatt et Gibson ne dépassent pas et n'égalent pas même Pradier, David, Paul Delaroche et Ingres ; mais le culte de la réalité a poussé chez nous de si profondes racines, que la notion de l'art pur semble complètement évanouie. Les hommes qui ont vécu dans le commerce familier des œuvres antiques, et qui parlent de leurs souvenirs, ressemblent volontiers au paysan du Danube devant le sénat romain : les théories dont ils chérissent la pensée intime, dont ils admirent les applications glorieuses, sont traitées, dans les

ateliers, de rêveries et de songes creux. Je voudrais que ma voix fût entendue, je voudrais que les peintres et les sculpteurs comprissent le néant du réalisme ; je voudrais que mon opinion, qui n'est pas une opinion solitaire, trouvât des échos de plus en plus nombreux, et convertît à l'idéal tous les esprits qui s'obstinent dans l'imitation prosaïque de la nature. Je ne demande à mon pays qu'un retour sérieux vers l'idéal. Les marbres d'Égine, les marbres d'Athènes et de Phigalée, les fresques du Vatican nous enseignent le sens le plus élevé, le but suprême de l'art : que les réalistes, admirés par l'ignorance, se résignent à étudier ces monuments, et l'art français rentrera dans la voie du bon sens et de la raison.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
SALON DE 1836 (suite).	
VII. — MM. Larivière, Court et Alfred Johannot	1
VIII. — MM. Champmartin, Rouillard et Dubufe, M ^{me} L. de Mirbel.	13
IX. — MM. E. Delacroix, L. Boulanger, Charlet, L. Robert, V. Schnetz, Comairas, A. Hesse, Bodinier, Lehmann.	21
X. — MM. Bidauld, J.-V. Bertin, Watelet, Rémond, Brune, Garneray, C. Roqueplan, E. Isabey, T. Gudin, Cabat, J. Dupré, E. Bertin, Rousseau et P. Huet.	31
XI. — MM. Jazet, Girard, Prevost, Rubière, Forster, Lorichon, Fauchery, Jacquemin, H. Dupont.	41
SALON DE 1837.	
I. — Le Jury. — MM. E. Delacroix et P. Delaroche.	51
II. — MM. A. Scheffer, Winterhalter, Lehmann, Flandrin, Bendemann, Lessing, Bégas, Retzsch.	64
III. — MM. Schnetz, Couder, Bouchot, H. Scheffer, Alaux et Larivière.	76
IV. — MM. E. Lami, Bellangé, T. Gudin, C. Roqueplan, Biard, Comairas, Dubufe, E. Champmartin, H. Scheffer et L. Boulanger.	88

Y. — MM. Aligny, E. Bertin, Corot, Marilhat, J. Jadin, L. Cabat, Giroux, Brascassat, Dagnon, Calamatta, Prud'homme, David, Desprez, Jaley, Barre, Gechter, Elex, Lemoine, Triqueti, Tencrani et Geefs.	97
SALON DE 1838.	
I. — MM. E. Delacroix, Ziegler, Charlet, Granel, C. Roqueplan, F. Winterhalter, J. Joyant.	107
II. — Portraits.	122
III. — MM. Paul Huet, Cabat, Corot, Marilhat, Jadin, Brascassat, Flers, Chacaton.	133
IV. — Gravure. — Statuaire. — Conclusion.	147
SALON DE 1840.	157
SALON DE 1846.	
I — La Peinture.	189
II. — La Sculpture.	216
SALON DE 1847.	
I. — La Peinture.	239
II. — La Sculpture.	260
SALON DE 1852	287

FIN DE LA TABLE DU DEUXIÈME VOLUME.

Paris. — Typ. de M^{me} V^e Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.