

ÉTUDES
SUR LES MUSÉES

ÉTUDES SUR LES MUSÉES

I

LE MUSÉE ANCIEN

Le Musée a pris un aspect tout nouveau, grâce à MM. Jeanron et Villot, et semble, depuis le remaniement opéré dans les peintures, dix fois plus riche qu'auparavant; car, s'il est important pour les mots d'être mis à leur place, il l'est bien davantage pour les tableaux. Un chef-d'œuvre dans l'ombre ou avec un jour fuyant n'existe pas. Suspendue à côté d'une toile violente, une toile paisible s'efface et s'annihile comme un soupir de flûte sous une fanfare de cuivre.

Les tableaux, autrefois, étaient accrochés çà et là à peu près au hasard, ou plutôt d'après les dimen-

sions et les angles de leurs cadres, sans souci de la chronologie; l'œuvre du même maître, éparpillée à de grandes distances, perdait la moitié de son effet. Aucune idée, aucune doctrine n'avait présidé à l'arrangement de ces trésors du génie lentement amassés par les siècles. C'était un magasin rempli de merveilles, non un musée.

Cette idée si simple de réunir les œuvres de chaque école, les manières de chaque maître, de les faire se suivre chronologiquement de façon que l'on pût lire comme dans un livre ouvert les origines, les progrès et la décadence de l'art de tel pays ou de tel siècle, n'était encore venue à personne, ou, si elle était venue, la routine l'avait repoussée. Aucun conservateur du Musée ne s'était aperçu qu'il avait sous la main tous les matériaux pour écrire la plus magnifique histoire de la peinture sans faire les moindres frais de critique ou de style. Les pages toutes prêtes attendaient, ne demandant qu'à être numérotées.

Maintenant, une promenade au Musée est un cours d'art complet, fait par des professeurs qui, pour être muets, n'en sont pas moins éloquents. La longue muraille vous enseigne, et chaque pas vous donne une connaissance: l'on voit naître, se développer et mourir les grandes écoles d'Italie, de Flandre et de Hollande, auxquelles se substitue, peu à peu, l'école de France, la seule qui vive

aujourd'hui. Aucune histoire, aucun traité de peinture, ni Vasari, ni l'abbé Lanzi, ni Decamps, ni Sery d'Agencourt, ne sauraient vous en apprendre autant. Voilà les Byzantins avec leur aspect de mosaïque, leur dorure, leurs fers à gaufrer, presque aussi relieurs que peintres; puis les Gothiques, convaincus et naïfs, souriant dans leur grâce enfantine et leur minutie dévote; les Florentins et les Romains de la Renaissance, les uns superbes et recherchés d'allure, les autres d'une noblesse idéale et sévère; les Vénitiens, à qui l'Orient semble avoir tendu la palette dont Mahomet lui défend de se servir; les Napolitains, qui voudraient peindre avec de la lave, et, s'avancant sur une ligne parallèle, les Flamands et les Hollandais, observateurs fidèles, puissants réalistes qui, sous leur clair-obscur, possèdent les secrets de la lumière; et, enfin, les Français, inférieurs dans le style et la pratique, chez qui la main souvent trahit l'idée, mais qui se distinguent entre tous par un cachet intelligent, par une nuance spirituelle et philosophique qu'on ne trouve pas ailleurs. Tout cela se suit, s'enchaîne, se déroule avec une clarté extraordinaire.

Le Salon carré est l'écrin, le bouquet de la peinture; chaque maître a déposé là sa perle du plus bel orient, sa rose la plus fraîche et la plus parfumée: c'est, comme disent les Espagnols, *flor y nata*, la fleur et la crème, le dernier mot de l'art de tous

les temps et de tous les pays ; l'aristocratie des illustres est seule reçue dans ce sanctuaire du beau, où l'on n'admet de l'artiste le plus célèbre que le chef-d'œuvre de ses chefs-d'œuvre, que le morceau suprême et sans rival.

On est fier d'être homme en face de tant de merveilles ! Qu'un pauvre être fragile et transitoire, avec quelques couleurs boueuses, réalise ainsi ses rêves et fasse sa création dans la création de Dieu, n'est-ce pas une chose admirable et surprenante ? Aussi ne mettons-nous jamais le pied dans cette salle rayonnante sans éprouver une émotion religieuse. Ne sommes-nous pas en effet là dans une des plus saintes et des plus vénérables églises, dans le temple du génie humain ?

Pour laisser la place aux maîtres, les Girodet, les David, Géricault lui-même, avec sa *Méduse*, ont été éliminés ; mais que cet ostracisme ne vous épouvante pas et ne froisse pas votre sentiment national ; l'école française moderne a toute une galerie pour elle, et le Salon des sept cheminées, arrangé en écrin, comme celui-ci, contient ses joyaux les plus précieux et richement sertis ; leurs beautés isolées de ce terrible voisinage n'en ressortent que mieux, et l'aspect du Salon carré, devenu comme cette Tribune de Florence où il n'y a que des chefs-d'œuvre, n'en a que plus d'harmonie.

Une merveille qui saisit tout d'abord les yeux et

les retient longtemps, c'est l'*Antiope* du Corrège ; elle occupe dignement la place d'honneur. Jamais peut-être œuvre plus parfaite ne sortit du pinceau humain. Ici l'art a complètement disparu : plus de trace de travail, aucune apparence d'effort ou de recherche ; les couleurs semblent s'être arrangées et fondues d'elles-mêmes, obéissant à une loi mystérieuse. La lumière enveloppe comme un vêtement et comme une caresse ce beau corps de l'Antiope, blanc comme du marbre, moelleux comme un nuage, tiède de volupté et de sommeil, baigné des reflets argentés d'un clair-obscur magique. Comme elle dort ! Il semble qu'on voie voltiger son souffle sur ses lèvres entr'ouvertes ; que de souplesse, de grâce et d'abandon ! quelle harmonie et quelle *vaghezza* ! comme disent les Italiens. L'Amour, groupé dans un raccourci qui n'altère en rien son élégance, mêle au charme antique sa grâce lombarde et fond le Dieu et l'enfant de la façon la plus heureuse. Le Satyre qui soulève le voile de la belle endormie montre bien, par la noblesse de sa tête, que ses pieds de bouc ne sont qu'un déguisement. Tout, enfin, dans cette admirable toile concourt à l'ensemble : dessin, sentiment, couleur ; on ne peut que se mettre à genoux devant elle, comme devant le saint sacrement de la peinture.

A droite de l'*Antiope*, comme pour montrer l'immensité de l'art et l'inépuisable variété des

moyens qu'il emploie pour atteindre le beau, son but éternel, on a mis la *Kermesse* de Pierre-Paul Rubens. Il ne s'agit plus ici d'une belle nymphe antique endormie sous la fraîcheur opaque d'une Arcadie ou d'une Tempé, dans sa calme blancheur de marbre grec, mais de grosses commères flamandes débraillées, ivres de bière, de viande saignante et de luxure, qui, rouges, haletantes, laissant aller au vent leurs lourds appas, leurs mouchoirs chiffonnés, leurs rousses chevelures et leurs coiffes, s'abandonnent, avec des trépignements et des poses rustiquement lascives, au tournant de la bacchanale qui les entraîne dans sa roue. Quelle santé furieuse, quelle vigueur effrénée, quel délire orgiaque dans cette mêlée d'une turbulence éblouissante ! Comme, de ces épaisses Flamandes, de ces lourds paysans, le grand peintre anversois a su faire jaillir une beauté triviale et puissante, un idéal grotesque au niveau des plus hautes conceptions de l'art ! Dans cette guirlande avinée, il n'y a pas une forme qui ne soit laide, une pose qui ne soit ignoble ; ce serait faire un madrigal à la plus élégante de ces danseuses de l'appeler vachère ; ce ne sont que trognes vermillonnées, mains rougeaudes, gorges que Sganarelle seul apprécierait, jambes à supporter des hippopotames, tout cela en casaquin, en jupon, en veste, en sabots. Eh bien ! de cet assemblage immonde, il résulte une impression égale à celle produite par le

plus pur Raphaël : la vie, la couleur, l'harmonie, le mouvement, la maestria de la touche, l'entrain de l'exécution, la délicatesse du ton jointe à la brutalité du sujet surprennent et ravissent ; cette kermesse flatte l'œil comme un bouquet.

A la droite du tableau de Corrège papillote dans ses lointains bleutés et vert pomme le *Départ pour Cythère* de Watteau, un Flamand-Français, le plus fin coloriste qui ait jamais existé après Rubens. Comme tout ce petit monde est admirablement vrai dans sa fausseté, comme tout y est homogène ! Comme c'est bien le ciel de ces montagnes et de cette mer, le paysage et le terrain de ces personnages satinés, enrubannés, pailletés ! Nul peintre ne s'est fait un microcosme plus complet. C'est la nature vue à travers l'Opéra, si l'on veut ; mais c'est la nature comme l'entendent les grands artistes, teinte au reflet de leur prisme particulier. Et quelle originalité ! Cela n'est ni grec ni romain, d'aucun temps ni d'aucun pays. C'est le produit de la fantaisie la plus ingénieuse et la plus spirituelle, mêlée aux modes et aux caprices de l'époque.

Si jamais il y eut un peintre vraiment national et français, ce fut Watteau. Il fit de l'art avec les matériaux de son temps sans cesser d'être un dessinateur plein de grâce et de naturel, un coloriste très fin et un artiste sévère. Ce mot étonnera peut-être à propos de Watteau, car nous sommes habi-

tués à ne regarder comme savants que les ennuyeux et les pédants, et nous étonnerons beaucoup de monde en disant que, comme peinture, le *Départ pour l'île de Cythère* est une chose beaucoup plus sérieuse que l'*Enlèvement des Sabines* ou le *Passage des Thermopyles*.

L'*Antiope* ne perd rien entre ces deux voisins redoutables et ne leur fait rien perdre ; c'est le plus bel éloge que l'on puisse faire des trois tableaux. La grâce du Corrège forme avec l'esprit de Watteau et la vigueur de Rubens une adorable trinité pittoresque.

La *Charité* d'André del Sarto, ou plutôt ce qui fut la *Charité* d'André del Sarto, étale sous un jour splendide les ravages de la plus abominable restauration qui ait jamais souillé l'œuvre d'un grand maître. Pauvre André ! Il n'est pas plus heureux après sa mort que pendant sa vie ! Vivant, une femme torture son âme ; mort, un restaurateur torture son œuvre ! Ce meurtre lent a duré deux années. Vingt-quatre mois le bourreau minutieux a gratté cette belle toile d'un ongle impitoyable, jusqu'à ce qu'il eût arraché cet épiderme doré dont le soleil de l'Italie et les baisers des siècles l'avaient revêtu. Il l'a ainsi écorchée jusqu'à la grisaille de l'ébauche ; André, sans avoir offensé Apollon comme Marsyas, sans gagner le ciel comme saint Barthélemy, a été dépouillé de sa peau.

Avec la blonde fumée du temps qui laissait transparaître l'œuvre du maître, comme une légère brume d'or derrière laquelle brille le soleil, s'en est allée toute la fleur de la peinture ; les glacis ont disparu, la lèpre des repeints s'est étalée sur les chairs ; un faire maigre et peiné a remplacé la touche large et grasse ; un modelé cahoté s'est substitué aux formes ondoyantes. Les genoux des petits enfants, si ronds, si souples jadis, ont l'air à présent de tas de noix ; tout le tableau a pris un aspect de fer-blanc. Les bleus, entièrement recouverts et d'une teinte atroce, constituent une couleur nouvelle. Il y a le bleu de roi, le bleu Marie-Louise, le bleu barbeau, le bleu perruquier, auquel il faut ajouter le bleu restaurateur, dont l'usage est malheureusement général parmi ces messieurs, car nous nous souvenons d'avoir vu en Espagne un tableau de Corrège, le *Christ apparaissant à la Madeleine*, dont les draperies avaient été trempées dans cette nuance inimaginable.

Qu'on se persuade donc qu'un trou vaut mieux qu'un repeint, et que restaurer ainsi c'est détruire ; puisque, hélas ! c'est le sort de la peinture de disparaître dans un temps donné, et que sept ou huit siècles au plus forment son éternité, laissons, après avoir pris toutes les précautions possibles pour prolonger leur rayonnement, s'éteindre sous les voiles qui s'épaississent ces astres du ciel de l'art ;

que, sous prétexte de les raviver, la main d'un barbouilleur ne les éteigne pas, tant qu'il leur reste encore un scintillement. Rapportez-vous à l'imagination pour les restaurer ! Elle déchiffrera le palimpseste de la jeunesse sous la fumée du temps ; elle continuera le contour qui s'interrompt, rendra leur azur aux *ciels* verdis et réparera les outrages des siècles, si toutefois les siècles n'ajoutent pas plus aux tableaux qu'ils ne leurs ôtent. En tout cas, pour oser toucher un André del Sarto, un Raphaël, un Titien, il nous semble que ce ne serait pas trop d'Ingres ou de Delacroix ; mais confier ces toiles divines à des gens incapables de faire une enseigne de leur propre chef nous paraît un véritable acte de vandalisme.

Si ce n'est pas le véritable André del Sarto adoré des artistes, il en reste assez pour éveiller son souvenir dans les mémoires fidèles, et l'ombre défigurée du grand maître tient encore honorablement son rang dans ce congrès de chefs-d'œuvre.

Les *Pèlerins d'Emmaüs*, de Paul Véronèse, tirés d'une chambre de Versailles et, pour ainsi dire, inconnus, ne sont pas la perle la moins riche de cet immense écrin ; c'est un de ces repas somptueux et pieux d'anachronisme de costume, où le peintre de Venise excellait ; un prétexte biblique à miroiter du velours, chiffonner de la soie, ramager du brocart, ciseler des aiguères, faire tomber des nappes à

plis carrés, rouler des draperies autour de colonnes de marbre et faire jouer des enfants blonds avec de grands lévriers blancs.

Jamais peut-être Paul Véronèse ne s'est montré plus complet que dans ce tableau ; la couleur en est tendre, argentée et d'une séduction irrésistible. Le groupe des enfants du premier plan est d'un ragout exquis ; les autres personnages, hommes et femmes, ont cette ampleur magistrale, cette facilité opulente, cette grâce étoffée qui caractérisent le grand maître, l'homme le plus sûr de son art, le plus certain de ses effets que la peinture ait produit.

Par un effet de réaction chimique des plus singuliers, le ciel, fait avec un bleu qui fut un instant à la mode alors, et dont le temps a prouvé le peu de consistance, est devenu complètement brun. Ce ciel apocalyptique et funèbre, qu'on aperçoit à travers les colonnes, produit l'effet le plus bizarre et contraste d'une manière étrange avec la gaieté splendide des premiers plans, aussi frais que s'ils venaient d'être peints.

Un autre tableau de Paul Véronèse, qu'on ne soupçonnait pas, relégué qu'il était dans quelque coin obscur, et maintenant placé tout près de l'œil du spectateur, laisse admirer à loisir sa belle ordonnance, sa couleur d'argent doré, sa pâte fine et ferme, sa touche certaine et son élégance d'ajustement : c'est l'*Esther devant Assuérus*. L'Esther,

pâle de son évanouissement, s'affaisse avec une grâce charmante dans les bras de ses femmes, et les plis de sa belle robe de satin broché d'or s'arrangent de la façon la plus noble et la plus fastueuse.

Paul Véronèse, à qui l'on ne donne d'ordinaire que le second rang dans l'école vénitienne, parce qu'il a peint des fêtes, des repas et des sujets d'apparat, toujours par suite du préjugé dont nous avons touché quelques mots tout à l'heure en parlant de Watteau, nous semble devoir être mis sur la même ligne que Titien. Rien n'est plus sérieux que cette peinture si gaie, et il faut avouer qu'elle mérite bien la place d'honneur qu'elle a obtenue dans le Salon carré. Paul Véronèse, ce n'est pas seulement un brillant coloriste, c'est un grand dessinateur. Personne mieux que lui n'a établi une charpente humaine; chez lui tout est à sa place, tout s'emmanche, tout porte; les mouvements partent du centre d'action, se déduisent et s'enveloppent avec une suite et une logique admirables. Ce peintre, que beaucoup regardent seulement comme un éblouissant décorateur, s'est préoccupé plus que pas un du dessin général. Qui que ce soit, pas même Michel-Ange, pas même Raphaël, ne tracerait d'une main plus savante le grand trait qui circonscrit ses figures. Son modelé, pour n'être pas minutieux, ne laisse rien à désirer, et ses détails si sobres et si larges mon-

trent une habileté profonde et consommée qui connaît la puissance d'une touche mise à sa place et ne se trompe jamais. Ce qu'on ne saurait trop louer dans Paul Véronèse, c'est la justesse et le sentiment de relation. Ce merveilleux coloriste n'emploie ni rouges, ni bleus, ni verts, ni jaunes vifs. Ses tons, qui, pris à part, seraient gris ou neutres, acquièrent par la juxtaposition une puissance et un éclat surprenants. Il sait d'avance la part de chacun dans l'effet général et ne les pose qu'avec une certitude pour ainsi dire mathématique. Une nuance ne prend de valeur que par le voisinage d'une autre, et les localités se balancent entre elles avec une harmonie sans égale. Une lumière argentée baigne tous les objets, et, sous ce rapport, on peut dire que Paul Véronèse est un coloriste supérieur à Titien lui-même, qui a recours aux oppositions vigoureuses et dore ses teintes d'un glacis couleur d'ombre.

Et puis, quelle facilité à remuer ce que, dans le langage spécial de l'art, on appelle les grandes machines! Quelle facilité à distribuer, sans désordre et avec animation pourtant, une foule en étage, en groupes, en pyramides, à la ranger autour d'un de ces banquets gigantesques qui semblent les agapes symboliques, de l'humanité, dans ces vastes architectures aux balustrades et aux colonnes de marbre blanc, qui laissent transparaître et rire dans leurs interstices le ciel bleu de Venise, cet azur

vénitien, réalisation prématurée des édens et des phalanstères !

Quelle fête splendide et quel régal pour les yeux, que les deux grands repas placés l'un vis-à-vis de l'autre ! les *Noces de Cana* et *Madeleine baignant de parfums les pieds du Christ*.

Les gens qui ne voient que l'écorce des choses, et qui pleurent d'attendrissement aux sentimentalités bêtes et romanesques, ont parfois accusé et accusent Paul Véronèse d'être froid et de manquer de cœur, de n'avoir point de passion, d'être sans idée et sans but et de se complaire uniquement aux merveilles d'une exécution prodigieuse. Jamais peintre n'en eut un plus grand et un plus haut idéal. Cette fête éternelle de ses tableaux a un sens profond : elle place sans cesse sous les yeux de l'humanité le vrai but, l'idée qui ne trompe pas, le bonheur, que des moralistes inintelligents veulent reléguer dans l'autre monde. Paul Véronèse rappelle aux peuples souffrants que le Paradis peut exister sur cette terre ; il plaide la cause de la beauté, de la jeunesse, du luxe, de l'élégance, de l'harmonie, contre les maigres déclamateurs au visage chafouin et au teint rancé ; il montre que Dieu, qui est bon, puisqu'il est puissant, après nous avoir chassés du jardin de délices n'en a pas si bien fermé la porte qu'on ne puisse la rouvrir.

Rassemblés dans un sentiment de bienveillance et

de fraternité autour de la table de la communion du pain et du vin, les hommes retrouvent aisément des félicités plus enivrantes que celles du couple solitaire de l'antique Éden. N'ont-ils pas les femmes, les fleurs, les parfums, l'or, le marbre, la soie, le vin, la musique, la poésie, l'art, cette fleur de la pensée ; l'échange de l'idée ou du sentiment avec un être pareil à soi, et pourtant dissemblable ; la variété dans l'harmonie ; l'admiration, cet amour de l'esprit ; l'amour, cette admiration du cœur qui vous élève et vous prosterne ; la conscience de faire partie de cet homme perpétuel et collectif avec qui Dieu cause, dans le silence de la création, pour se désennuyer de l'éternité !

Gloire donc à Paul Véronèse, qui fait briller à nos yeux les éléments de bonheur que la bienveillance divine a mis à notre disposition ! Une terre où il y a plus de vingt mille espèces de fleurs ou plantes de pur ornement, où la décoration des couchers de soleil est changée tous les soirs, où la forme superbe est si splendidement habillée par la couleur, ne peut être une vallée de misère. Oui, si on le voulait, l'eau des *Noces de Cana* pourrait se changer perpétuellement en vin, et les parfums de la courtisane en aromes célestes !

L'*Adoration des Bergers*, de Ribera, l'Espagnol-Napolitain, est une vraie merveille ; renonçant cette fois à ses crâneries de spadassin, à ses trivialités de

bohème, à ses férocités de bourreau, le peintre des gueux fourmillants et des martyrs éventrés a traité un sujet tendre et riant; plus de mines hagardes et farouches, plus de haillons déchiquetés, plus de plaies béantes ouvertes dans la poitrine comme un porehe sanglant: rien qu'une mère et son enfant et d'humbles bergers qui adorent la crèche rayonnante. Pour peindre ce nouveau-né et sa mère divine, ce formidable artiste a nettoyé sa palette de la boue et du sang qui la couvrent d'ordinaire; il a baigné ce petit corps potelé de tons frais et roses; sa brosse, si âpre et si brutale, a trouvé les caresses les plus délicates pour ce bel ovale du visage de Marie, si céleste et si humain pourtant, où deux yeux espagnols brillent, astres noirs, sur un ciel de nacre et dorent d'un rayon d'amour cette virginité mater-nelle.

Ce qui fait l'attrait de ce tableau, c'est de voir un lion comme Ribera faire patte de velours et venir, lui aussi, courber humblement la tête avec les bergers devant le jeune Dieu qui vient de naître. La grâce et la force! En art rien de plus beau! Et comme ces violents, ces intraitables, ces barbares, ces athlètes, aux muscles invaincus, savent être charmants lorsqu'ils le veulent! Quel charme exquis de voir ces mains musculeuses devant qui le marbre tremble et la toile palpite, en les sentant venir, sachant les rudes choses qu'elles vont leur demander, se

faire légères, douces, adroites, onctueuses, caressantes! Et comme sous les formes suaves, sous l'épiderme rose, on devine les nerfs d'acier dissimulés, mais non absents! Comme on comprend que cette douceur n'est pas de la faiblesse, mais de la force qui se retient; que cette grâce n'est que volontaire et que l'athlète reparaitrait soudain, s'il le fallait, pour enlever sur ses épaules les portes de Gaza!

Titien a dans cette salle, au plus beau rang, trois toiles splendides: le portrait de sa maîtresse, chef-d'œuvre sans rival; le *Christ au Tombeau*, le *Christ flagellé*, deux merveilles, deux éternels sujets d'étude et d'admiration, où la perfection humaine semble atteinte.

Que dire aussi de la *Tomiris* de Rubens, cette peinture si farouche et si délicate, ce mélange d'énergie et de grâce, de luxe barbare et d'élégance flamande?

Comment apprécier dignement cette *Sainte Famille* envoyée en cadeau à François I^{er}? idéal visible, concert harmonieux de la beauté divine, morale et physique, où la forme épurée de la Grèce s'illumine de l'âme du christianisme; point d'intersection où l'antiquité se croise avec le monde moderne, où Apelle rencontre Raphaël!

Nous ne sortirions jamais de ce radieux Salon carré dont un volume ne suffirait pas à décrire les

richesses, si nous ne faisons pas effort sur nous-même pour nous en arracher ; et cependant nous avons une lieue de chefs-d'œuvre devant nous ! La galerie s'étend à perte de vue, tapissée de merveilles.

Voici d'abord la glorieuse école italienne qui commence. Le souvenir des imagiers byzantins et des enlumineurs gothiques vit encore dans la raideur et dans la symétrie de Pérugin, le naïf maître de Raphaël ; André Mantegna cisèle sa peinture comme un orfèvre un bijou précieux et remplit ses fonds de détails d'une minutie enfantine et charmante. Massaccio, déjà plus souple et plus coloré, semble s'amollir au souffle de la Renaissance qui approche ; Fra Bartholomeo, l'ange de Fiesole, n'est plus raide que par piété ; Raphaël, s'enhardissant, fait donner la main aux trois Vertus théologiques par les trois Grâces, dépose la longue robe du peintre de Péruse pour la tunique grecque et, mêlant le spiritualisme et le matérialisme dans la plus heureuse proportion, demande à l'Apollon un corps pour l'âme de Jésus, et à Vénus sa forme pour la virginité de Marie.

Le même mouvement s'opère par toute l'Italie. A Gian Bellini succèdent le vieux Palme, le Giorgione, Titien, Tintoret, Véronèse ; Corrége illumine de sa gloire l'école de Parme ; le Vinci, étrange, mystérieux, musical, pour ainsi dire, dans sa *Monna Lisa*, semble peindre avec les couleurs du rêve et réaliser sur

toile l'air d'*Ombra adorata* ; puis apparaît Michel-Ange, le Titan de l'art, qui modelait comme Prométhée et que Jupiter n'eût pas osé clouer sur la roche. Arrivé à ce point, l'art ne peut plus progresser. C'est le règne des grands maniéristes, admirables encore, mais moins purs, et que la crainte des redites jette dans les recherches. Des maniéristes on passe aux flamboyants, à Pietro de Cordoue, à Carle Maratte, à Tiepolo : tout art commence par la raideur et finit par le chiffonné. Le beau se trouve dans la période moyenne.

Au début de chaque école on retrouve les lignes droites, les teintes plates, les bras collés au corps ; il y a une Égypte en tête de l'Italie, de la Flandre et de la France, et les premiers essais d'un peuple cherchant à trouver les connaissances humaines au sortir de la barbarie ont tous la même physionomie. Le besoin de reproduire dans les temples les symboles vénérés des religions met le pinceau à la main des artistes à qui la foi tient au besoin lieu de talent. Quand la peinture se vulgarise, des images divines on passe à la reproduction des personnages historiques ou réels, toujours avec un certain idéal, puis vient le règne des *naturistes* ; le paysage, qui jusqu'alors n'avait prêté ses fonds verts que pour faire se détacher les figures, prend de l'importance, existe par lui-même et se passerait au besoin de personnages. La ligne, droite d'abord, s'arrondit,

puis se tortille ; les fonds d'or cèdent la place aux fonds bleus, auxquels succèdent les paysages. Ces deux transformations sont l'histoire de la peinture dans tous les pays et à toutes les époques. Contrairement à la logique apparente, l'idéal est le point de départ et la nature le terme. Au delà, il n'y a plus que le trompe-l'œil et le daguerréotype, et l'évolution est à recommencer.

L'idée que nous venons d'émettre ressort invinciblement d'une simple promenade dans cette longue galerie ; aucune histoire écrite ne démontrerait d'une façon plus nette cette vérité de tous les temps et de toutes les contrées ; les tableaux disposés d'une manière ingénieuse et logique, chaque peintre important avec son œuvre, entouré de son école, précédé de son maître, qui le rattache au passé, comme ses élèves le rattachent à l'avenir, forment une chaîne dont les anneaux ne s'interrompent jamais, parce que l'art, non plus que la nature, ne fait jamais de sauts, *non fecit saltus*. Le nom du peintre, inscrit en lettres noires sur un petit cartouche doré, est fixé au bord du cadre et dispense ceux qui ne le reconnaissent pas à la manière de recherches ennuyeuses dans le livret. Une amélioration importante et bien facile à réaliser serait de mettre à côté du nom de l'artiste la date probable de l'œuvre, un simple chiffre à tracer. Quand on ne pourrait connaître avec certitude la date de l'œuvre, l'année de la naissance et

celle de la mort du maître guideraient toujours. Chaque toile deviendrait ainsi une page d'histoire, un document précieux, outre sa valeur intrinsèque et artistique ; seulement, en suivant cette méthode chronologique, il arrive quelquefois qu'un beau tableau se trouve sous un mauvais jour. Mais il serait si facile d'avoir dans toute la galerie du Louvre un jour aussi beau que celui du Salon carré, en coupant la voûte d'une verrière qui en suivrait toute la longueur ! L'affreux plafond à rosaces chicorée n'a rien qu'on puisse regretter.

L'école italienne occupe les deux premières travées. Dans la première, à droite, se succèdent les écoles de Mantoue, de Parme, de Milan, de Venise, en commençant par Mantegna ; à gauche, les écoles romaine, florentine, siennoise, en commençant par le Pérugin.

Après l'école vénitienne, finissant au commencement de la deuxième travée, à droite, viennent les écoles espagnole, napolitaine, génoise ; puis, les Carraches, et enfin Guerchin et Dominiquin, leurs élèves ; à gauche, après l'école romaine de la décadence, les autres élèves des Carraches, le Guide et l'Albane.

Le Pérugin ouvre la marche par une *Sainte Famille* et un *Christ apparaissant à la Madeleine* ; puis le Pinturiccio nous montre un Christ en croix d'une maigreur ascétique, et le Frari, qui vraiment

n'est pas assez connu pour son mérite, une *Madone assise sur un trône* entre un saint vêtu d'un froc et un saint Georges armé de pied en cap, d'une élégance toute chevaleresque, ayant à ses pieds deux adorables petits anges qui jouent de la mandoline. Ensuite on voit se succéder la *Vierge* d'André de Assisi, l'*Assomption* de Raffaellino del Garbo, la *Notre-Dame* de Mariotto Albertinelli, flanquée de deux saints et se détachant sur un fond de ville du moyen âge; les *Quatre cardinaux en conclave* de Pier-Francesco Sacchi, d'un dessin et d'une couleur admirables; *Sainte Marie et sainte Anne*, d'André Sabbatini, précieuse peinture où le naïf anachronisme du fond nous fait voir en Judée un château gothique à tourelles en poivrières; une *Madone* de Fra Bartholomeo d'une pureté adorable, et une autre de Sciarpellini, d'une tournure superbe et d'une grande fierté de style. Fassola da Pavia, Alfani ont là chacun une page très belle; on sent déjà palpiter les ailes de l'ange Urbin dans le ciel de la peinture.

En effet, le voici avec son saint Michel archange terrassant le démon, sa sainte Marguerite domptant la Guivre, sa Vierge au voile, ses admirables portraits, son petit saint Georges et son saint Michel haut de quelques pouces, mais grands comme s'ils avaient vingt pieds, et tous ses chefs-d'œuvre, trop connus pour qu'il soit nécessaire d'y insister. Il est

accompagné et suivi de Jules Romain, de Sébastien del Piombo, sublime paresseux qui se contenta de laisser dédaigneusement à la postérité une demi-douzaine de chefs-d'œuvre; de Rossi Salviati, auteur d'un beau saint Thomas touchant les plaies du Christ; du Pontorme, maniériste de grande allure et d'aspect magistral; de Vasari, l'auteur des Vies des peintres; de Rosso del Rosso, qui a traité avec beaucoup de noblesse et de majesté le sujet de sainte Anne et la Vierge; du Primateice, le peintre de Fontainebleau, à qui ses élégances raffinées et ses allégeries superbes donnent une grâce bizarre qu'on voudrait blâmer, mais qui séduit, et dont le *Concert mythologique* et la *Contenance de Scipion* ont un charme fantasque où se pressent déjà la décadence.

Ce plateau culminant de l'art est si étroit qu'on n'y reste pas longtemps. Nous voici déjà au Procaccini, au Baroche, au Cigoli, au Cardi, au Dossi-Dosso, dont les anges bleuâtres sont si vaporeux; au Pietre de Cortone, si charmant dans sa grâce de second ordre; au Schidone, au Matea Roselli, au Feti, au Sasso Ferrato et autres maîtres très habiles, trop habiles même, en qui la pratique devance l'inspiration.

De l'autre côté de la galerie, l'art de Mantoue, de Parme et de Verise suit une ligne parallèle. André Mantegna, avec ses compositions allégoriques et son *Calvaire*, sépare le peintre de l'imagier et inaugure

la nouvelle ère pittoresque; Angelo Anselmi, Luini, Marco Ugione, Cima da Conegliano marquent chacun un progrès. Parme, par le *Mariage de sainte Catherine*, de Corrège, atteint le comble de la perfection; Venise, avec Palme le Vieux, Giorgione, Titien, Tintoret, Paul Véronèse, se sacré reine de la couleur. Quel joyau que cette *Vierge au lapin*, de Titien! Puis viennent le Bonifaccio, Pâris Bordone, Schiavone et les éternels Bassan avec leur invariable ménagerie.

Au milieu de tous ces maîtres, leur égal à tous et souvent leur supérieur, brille le grand Léonard de Vinci, le peintre peut-être qui nous émeut et nous trouble le plus profondément. Ce microcosme mystérieux, qui semble réfléchi par une glace noire et où règne comme un crépuscule d'une douceur infinie, produit un effet étrange! Les personnages vous regardent avec une pénétration si intime, des sourires si pleins de réticences et si prodigieusement spirituels, des yeux si rayonnants de pensées contenues, qu'on s'arrête devant eux tout interdit! Vierges, Enfants Jésus, anges, saints paraissent venir d'une sphère où l'on fait beaucoup de choses qu'ils ne veulent pas dire, et ont l'air joyeusement cruel et hypocritement doux de sphinx qui ont des énigmes indéchiffrables à proposer. Le saint Jean surtout, sous ses teintes noires et violettes, a la physionomie d'un Méphistophélès céleste et annonce la

bonne nouvelle d'un air terriblement ironique. Les tableaux du Vinci ne sont pas seulement des reproductions plastiques de la nature plus ou moins parfaites; ses personnages ne se contentent pas de vivre, ils pensent et ils rêvent.

En descendant, à droite ou à gauche, sont placés Leonello Spada, avec son *Bourreau écarlate* et son *Enfant prodigue*; Salvator Rosa, le peintre des solitudes et des brigands, dont nous aurions voulu voir la grande bataille dans le Salon sacré; les Carraches, ces peintres si habiles, si savants, aussi grands artistes que peuvent l'être des académiciens éclectiques; Dominiquin, ce bœuf de la peinture, qui a tracé un si glorieux sillon; le Guide, l'auteur de l'immortelle fresque des *Heures*, le peintre fécond, inégal et disparate, qui a fait dans ses trois manières des choses superbes et détestables, et dont on rencontre partout les Madeleines aux yeux pâmés, aux cheveux d'or et à la gorge bleuâtre; le Guerchin et son puissant clair-obscur; Murillo et son Mendiant fier à bon droit de la vermine qui l'a rendu immortel; le Calabrese, le Caravage, l'Espagnolet, et tous ces furieux réalistes qui semblent avoir vécu dans des cavernes et des coupe-gorge. Puis viennent les peintres d'architecture: Pannini, qui a fait écrouler tant de colonnes et d'architraves dans ses tableaux de ruines; Canaletti, qui parcourt avec sa gondole tous les canaux et toutes les lagunes de Venise.

Là se termine l'art d'Italie, qui a commencé par le portrait de la Vierge et qui finit par le portrait d'une maison.

Au commencement de l'école allemande, nous retrouvons le faire sec, peiné, minutieux, hiératique, pour ainsi dire, qui est commun à tous les artistes primitifs, et aussi leurs charmantes qualités, leur foi inaltérable, leur onction et leur naïveté pieuse. Emmelinck, Cranach, Lucas de Leyde, Van Eyck, puis Holbein et Albert Durer représentent cette période. Chose étrange ! le dessin précède toujours la couleur ; quoiqu'ils aient souvent de la fraîcheur dans les teintes, on ne peut pas dire qu'un peintre gothique ait jamais été coloriste dans le sens précis du mot. Le clair-obscur, sans lequel il n'y a pas de coloris véritable, ne fait son apparition qu'aux époques avancées de l'art.

Cette période de sécheresse passée, on entre en plein dans la grasse et plantureuse école flamande. On dirait que Rubens a voulu venger la chair de toutes les mortifications du moyen âge. Pour compenser les maigreurs des peintres ascétiques et leurs squelettes enveloppés de suaires au lieu de draperies, il a fait palpiter dans ses toiles innombrables que colore la pourpre de la vie des montagnes de chair rose et blanche, fouettée de vermillon, salinée des luisants de l'embonpoint et de la santé : ils s'est jeté dans une prodigieuse luxuriance de torses

nus, de dos, de hanches, de croupes rebondies, où la queue de la sirène envoie les perles vertes de la mer ; il a mis ses madones potelées au centre d'une auréole de chérubins, fait ruisseler la soie, miroiter le velours et animé de sa puissante vie des arpens de toiles toutes rayées de la griffe du lion, même celles qui ne sont pas toutes de sa main.

Quelle éblouissante galerie que celle des allégories sur le mariage de Marie de Médicis et de Henri IV ! Jamais la froideur des conceptions officielles ne fut plus habilement dissimulée ; et dans un tout autre genre, quelle délicieuse chose que cette Femme au chapeau de paille ! ébauche légère, où la toile à peine est couverte. Regardez, s'il vous plaît, cette fougueuse esquisse de tournoi que les plus effrénées esquisses de Delacroix n'ont pas dépassée ; que d'abondance, que de vigueur, que de variété et même que de grâce ! Toutes les qualités semblent réunies dans ce talent prodigieux et cette existence colossale.

Simultanément défilent Jordaens, Antoine van Dyck, si coloriste, si fin, si aristocratique, malgré ses accointances flamandes ; Rembrandt, le plus étonnant et le plus original peut-être de tous les peintres, qui a inventé son dessin, son style, sa couleur, sa lumière, ses ajustements, à la fois réaliste et fantastique, trivial et plein de poésie, qui sait mettre une âme dans un paquet de haillons et

un soleil dans une cave, et dont l'œuvre de magicien semble faite par le docteur Faust avec l'aide du Diable.

Puis arrive enfin toute la bande des Teniers, des Ostade, des Adrien Brauwer, des Craesbeke, des Van de Velde, des Van der Eyden, des Mieris, des Metz, des Terburg, des Gaspard Netcher, des Ruysdael, des Winants, des Cuyt, des Paul Potter, des Berghem, des Karel Dujardin, et ces myriades de maîtres charmants qu'on appelle familièrement les petits maîtres ; enfin l'on aboutit à Schalken, qui ne sait plus peindre qu'un effet de chandelle, et de plus en plus diminue l'art flamand, qui, comme l'a si bien dit M. Arsène Houssaye, meurt dans une tulipe de Van Huysum, qui lui sert de tombeau.

C'est maintenant le tour de l'école française, qui, venue après les autres et bien inférieure, a fini par leur succéder et en recueillir l'héritage.

Au XIX^e siècle, la Rome de la peinture est Paris. C'est le seul foyer où se conserve l'étincelle sacrée et qui puisse opposer M. Ingres à Raphaël et M. Delacroix à Pierre-Paul Rubens.

(*La Presse*, 10 février 1849.)

II

LA GALERIE FRANÇAISE

I

La série des écoles anciennes s'arrête, dans la galerie du Louvre, à Louis XIV et à Bossuet. L'école française clôt le glorieux cycle ouvert par les écoles d'Italie et d'Allemagne ; l'école française, en effet, leur survivra seule et seule continuera avec quelque gloire les traditions de ses chefs illustres.

En effet, que reste-t-il en Italie après les Carraches, ces éclectiques sans race qui arrivèrent à une négation complète par la prétention de réunir les qualités les plus inconciliables ? En Flandre, quelle fut la lignée de Jordaens et de Van Dyck, ces fils de Rubens en descendance directe ?