

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<sup>e</sup> 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 ?



Chez nous, au moins, après ces grands génies qui se nommèrent Lesueur et Poussin, nous voyons surgir toute une génération de savants et vigoureux praticiens, Jouvenet, Lafosse, Lemoine, de Troy, les Vanloo, Boucher, Coypel, sans parler d'une foule d'habiles portraitistes, naturalistes et autres, dont les œuvres sont restées plus connues encore que les noms. Il ne faut donc pas s'y tromper et, par une fausse modestie nationale ou par un éblouissement bien excusable à l'aspect des chefs-d'œuvre des autres contrées, estimer notre peinture française au-dessous de ses mérites; n'eût-elle que celui d'avoir eu la vie plus dure que toute autre, sa part serait belle encore.

L'art indigène devait naturellement occuper une vaste place dans le Louvre. En effet, nous le trouvons installé dans toutes les galeries qui longent la Seine, à partir des jardins de l'Infante. Ces salles, ouvertes depuis quelques années seulement, servirent jusqu'ici à évacuer le trop-plein de la grande galerie; mais le désordre, l'absence de classification y régnaient comme partout ailleurs. La salle dite des sept cheminées, apparemment parce qu'on ne saurait y en découvrir une seule, était dévolue à des copies de Raphaël, et jadis à l'*Entrée de Henri IV à Paris*, de Gérard.

Cette salle, un peu ténébreuse actuellement, mais qui va bientôt recevoir un jour abondant par

son vitrage agrandi, est la tribune de l'école française moderne, de même que le grand Salon carré est la tribune des écoles anciennes.

C'est là une heureuse idée et bien capable de désarmer les dilettanti de l'art contemporain, qui regrettaient, Dieu sait pourquoi, de ne plus voir figurer la *Psyché* de M. le baron Gérard entre un Mantegna et un Claude Lorrain, voisinage homicide. Cette fois, ils doivent être satisfaits, ou nous les déclarons bien difficiles. David, Gérard, Gros, Guérin, Lemièrre sont là côte à côte comme en plein Institut. Prud'hon et Géricault y sont aussi, les glorieux *outlaws*, et semblent narguer à leur tour ceux qui, vivants, les opprimèrent et les méconnurent. La mort a ouvert aux martyrs les portes du sanctuaire, et, comme dans la parabole de l'Évangile, les derniers sont devenus les premiers.

On a beaucoup écrit contre David et son école depuis une vingtaine d'années, et nous n'avons pas manqué, pour notre compte, de marcher aux premiers rangs dans l'insurrection de la jeunesse contre l'Institut, légataire et représentant inextinguible des traditions tyranniques du maître. De toutes ces colères un peu violentes, de ces plaisanteries plus ou moins hasardées ou entachées de rapinisme, aujourd'hui même que le temps a pu calmer notre bile et modifier quelques-uns de nos jugements, nous ne regrettons rien, car l'oppression qui nous



révoltait alors n'a pas encore cessé maintenant, et du fond de sa tombe le vieux David, le régicide devenu courtisan de Napoléon, le démagogue ami de Robespierre et de Marat, postulant plus tard et assez humblement le titre de premier peintre de S. M. l'empereur et roi, a continué à exercer une influence dont les traces ont de la peine à disparaître, car premier peintre veut dire autocrate et tyran de toutes les peintures, sculptures et manufactures d'objets d'art d'un règne.

Certes, il a fallu à cet homme une rare puissance de volonté, une foi bien âpre dans ses doctrines, et un fanatisme étrange chez ses disciples, pour s'imposer, comme il le fit de son vivant, et se perpétuer, comme nous le voyons encore, à travers des événements si variés et des civilisations si diverses. David est parti d'une idée, d'une antithèse, devrions-nous dire, et en a fait jaillir les conséquences les plus extrêmes, les plus violentes ; les galeries françaises du Louvre nous offrent, à cet égard, le plus curieux rapprochement entre le point de départ et l'apogée de ce célèbre artiste. Suivez-nous pour un moment dans la salle du fond, et arrêtez vos regards sur ce tableau où l'on voit parader dans des attitudes galantes un Diomède déhanché, une Pallas en goguettes, une Vénus qui noie dans un nuage d'eau de savon des chevaux flamme de punch qui dansent la sarabande, le tout sous prétexte d'un sujet de

l'Iliade plus ou moins quelconque, ô Homère ! ô Phidias ! et dites-nous un peu à qui vous attribuez cette peinture filandreuse mais adroite, efflanquée mais crâne, et même des plus adroites selon la dernière mode du temps. C'est, direz-vous, l'œuvre d'une âme damnée, d'un disciple fanatique, ou, si vous l'aimez mieux, d'une victime de Boucher. En effet, vous avez devant vous un élève de Boucher, qui même a déjà fait ses preuves sur les panneaux de la Guimard ; mais cet élève se nomme Louis David, et le tableau que vous avez sous les yeux est son prix de Rome.

Arrivé dans la ville éternelle, notre jeune lauréat, avec un louable courage, va se recommencer toute une éducation d'artiste, car il a compris, à l'aspect des monuments impérissables du vrai beau, toute l'inanité de cette fausse pratique qui vient de ses maîtres. Le vent de la Révolution souffle en France à tous les points de l'horizon : le jeune artiste rêvera, lui aussi, une révolution dans les arts et s'en fera le promoteur infatigable, à l'exemple des rudes réformateurs ses amis et ses contemporains ; il entreprendra de ramener au sérieux, à la dignité, à l'idéal la peinture française, tombée dans un débrailé qui tient de la démence.

Il fera parler à son art la langue de l'ère nouvelle, une langue austère, une langue républicaine. Malheureusement, le vrai sens de l'antique, si souvent



invoqué à cette époque, a manqué à David comme aux littérateurs, comme aux poètes et même comme aux hommes politiques de son temps. Les *Sabines* et le *Léonidas*, quelque talent réel qui se révèle dans ces deux compositions, sont aussi loin des morceaux antiques que les *Géorgiques* de l'abbé Delille de celles de Virgile, que les tragédies de Laharpe de celles de Sophocle, que la république de 1793 de celle de Périclès et de Scipion. C'est une mode substituée à une autre : nous avions le rococo flamboyant, nous aurons le rococo raide.

Malgré ces aperçus, dont nous maintenons la justesse, dans l'évolution historique de l'art français, on ne saurait sans injustice refuser à Louis David une place importante et d'incontestables mérites ; dessinateur timide et froid dans les compositions de style, il s'est montré souvent dans les portraits interprète fin et naïf de la physiologie humaine. Quand il peut un moment s'abstraire de l'*Apollon du Belvédère* et de la *Vénus de Médicis*, vis-à-vis d'un morceau de nature, comme dans son *Marat*, comme dans le *Portrait de madame Récamier*, exposé au Musée (nous rapprochons à dessein ces deux termes extrêmes de la laideur et de la beauté), il trouve à son insu, malgré lui peut-être, des accents d'une vérité un peu triviale, mais vive et saisissante.

Le naturalisme de David n'est ni l'énergique et

brutale improvisation du Caravage, ni l'élégance de Van Dyck et de Velazquez ; c'est quelque chose de plus terre à terre et de plus prosaïquement réel comme rendu ; mais au moins le sentiment est bien à lui, et bien à lui surtout la simplicité de procédés et de moyens qu'il remit en honneur. Hélas ! elle devait faire autant de victimes que l'excessive habileté des écoles corrompues qu'il voulut et crut régénérer. Nous insistons sur ces considérations générales, que nous croyons importantes, parce qu'elles sont la clef de l'histoire de l'art contemporain. David et Charles Le Brun furent en France deux hommes qui pesaient d'un poids égal sur les destinées de l'art à leur époque, et nous ne pouvons pas plus oublier, quant à nous, Prud'hon et Géricault, misérables ou méconnus sous le règne de David, que nous ne saurions pardonner au premier peintre de Louis XIV Lesueur longuement persécuté et Poussin mourant loin de sa patrie, où sa noble fierté ne voulait pas subir un maître.

Ce qui précède établit suffisamment notre manière de voir à l'égard des *Sabines* et de *Léonidas*, qui occupent une place d'honneur dans la Tribune de l'école française. Le portrait de *Madame Récamier*, que nous ne connaissions pas encore, est un monument curieux du style de l'époque. Couchée sur un lit de forme antique, la beauté célèbre, vêtue d'une unique blanche, pieds nus, se présente de dos et



retourne sa tête vers le spectateur dans une pose qui n'est pas sans quelque analogie avec celle de l'*Odalisque* d'Ingres. Nous ne savons si l'appartement dans lequel elle pose attend un mobilier, mais on y respire le froid glacial d'une simplicité toute spartiate; à côté du lit grêle et mesquin dont nous avons parlé se dresse un candélabre antique à tige fluette; c'est le seul luxe qu'ait osé se permettre cette belle personne. La tête et les extrémités sont d'un charmant caractère; mais ce qui manque à cette peinture, comme à toutes celles où David a reproduit des femmes, c'est l'amour, c'est la caresse de la forme et de l'épiderme, c'est cette fleur idéale et chaste que trouvèrent sous leur pinceau Léonard, Corrège, Titien, Van Dyck, tous ces grands voluptueux du contour et de la couleur. La *Madame Récamier* de David est un bon portrait à la manière de son *Pie VII*, et c'est tout; la *Joconde* de Léonard, la *Formarina* de Raphaël, la *Maîtresse* du Titien, l'*Helena Forman* de Rubens, la *Madame Leroy* de Van Dyck sont plus que des portraits, ce sont presque des poèmes.

En face des deux grandes pages de David, on a suspendu le chef-d'œuvre de Gros, la *Peste de Jaffa*, et non loin de là son *Champ de bataille d'Eylau*. Il est des tableaux tellement connus que toute description en serait superflue. Ceux-ci sont de ce nombre. La composition de la *Peste*, un peu cadencée, un

peu théâtrale, comme l'exigeait l'époque, nous semble, néanmoins, la plus heureuse de toutes celles de Gros. Il a du moins su trouver cette fois des premiers plans plus heureux que ces abominables remplissages qu'on déplore dans son *Eylau* et son *Aboukir*. Gros fut un peintre de tempérament plus que de goût et de choix. Emporté par un sentiment énergique du mouvement et de la vie, il a fait, presque sans le savoir, des morceaux qui sont des chefs-d'œuvre.

Nous disons sans le savoir, car à l'époque douloureuse de la vie de ce grand artiste, où l'on crut devoir l'avertir, avec une franchise trop brutale, que ses *homélies baissaient*, il n'y avait déchéance ni dans son talent, ni dans sa pratique. Les sujets choisis cessaient d'être sympathiques, voilà tout. Dans ce *Diomède* offert en pâture à ses chevaux et poursuivi par des railleries dont la conclusion fut si terrible, la même science anatomique, la même habileté d'exécution se retrouvent que dans les plus belles pages du maître, et la coupole du Panthéon, qui lui valut le titre de baron, n'était certes ni mieux conçue ni mieux exécutée que les œuvres de sa jeunesse. L'irritable fierté du vieillard put donc à bon droit se révolter contre les arrêts de ce public qui ne savait pas lire dans ses dernières pages mythologiques le peintre des épopées impériales. Le talent survivait, le sujet seul faisait défaut. Somme toute,



Gros fut une puissante organisation, à laquelle il ne manqua pas autre chose que de se développer dans un milieu plus favorable et sous des influences plus sympathiques que celle de l'école où il apprit son art et du siècle où il apparut.

Tel ne fut pas Guérin, homme d'esprit, agenceur habile, mais, à tout prendre, assez médiocrement doué d'un talent plus laborieux qu'inspiré. Sa *Clytemnestre*, son *Offrande à Esculape*, son *Marcus Sextus*, qui ont eu un si grand succès d'à-propos au retour des émigrés, sont des bas-reliefs antiques dans le style de la décadence romaine, où l'on reconnaît quelques qualités de dessin et de modelé, mais qui sont habillés de cette couleur fausse et sans consistance mise en honneur par le maître et adoptée sans contrôle par toute son école, Gros excepté.

Aux deux côtés de la *Bataille d'Aboukir* figurent, comme les volets d'un immense triptyque, les quatre *Renommées* de Gérard, qui devaient dérouler sur un plafond la toile de la *Bataille d'Austerlitz*.

Ces quatre figures aériennes sont bien les meilleures sorties du pinceau de cet artiste, qui fut, au dire de tous, un des hommes les plus spirituels de son temps, mais dont la gloire, comme peintre, s'est déjà considérablement éclipsée. Les quatre *Renommées* sont néanmoins d'une tournure hardie et ma-

gistrale. Celle surtout qui se présente par les pieds au spectateur est d'une invention que n'eût pas dé-savouée un maître vénitien. Nous ne savons si cet éloge, à notre sens flatteur, eût été agréable à l'artiste qui professait pour le style du Tintoret et de Paul Véronèse une assez médiocre estime. Quant à la *Psyché*, si célèbre, nous avouons que nous ne nous sommes jamais beaucoup délecté à contempler ces chairs de fer-blanc vernissé, ce ciel en porcelaine et ce paysage soigneusement épousseté. Tout le succès du tableau s'explique par l'air de tête de la jeune fille, qui a de la candeur et une certaine grâce juvénile.

Nous pourrions appliquer à Girodet nos appréciations sur Gérard et sur Gros. Comment en serait-il autrement pour des condisciples qui tous s'étudièrent à reproduire plus ou moins fidèlement le style et le faire du maître ? Chez Girodet, l'effort et la tension se manifestent à un plus haut degré que chez tous les autres ; esprit chercheur, cultivé, littéraire même (sa traduction d'Anacréon en fait foi), Girodet se tortura toute sa vie pour faire dire à la peinture autre chose que ce qu'elle a su exprimer de toute éternité, à savoir : le soleil, la lumière, les formes et les couleurs des créatures de Dieu. Cette ambition l'a jeté dans les aberrations les plus étranges, telles que celle, par exemple, de remplacer dans son atelier la clarté du jour par des lampes, et de ne



plus vouloir peindre que sous cette lumière factice, bonne au plus pour se rendre compte de quelques effets violents que le jour ne donne pas.

L'*Endymion* qui figure dans la grande salle française est une production de la jeunesse du peintre et une des meilleures; sauf la tête, entamée par un raccourci inacceptable, sauf le dessin pseudo-antique du torse et des jambes du beau dormeur, et bien des détails répréhensibles, l'ensemble demande grâce à la critique en faveur d'un sentiment réellement poétique et de l'heureuse exécution de ce brillant et chaste baiser de la reine des nuits, qui vient caresser les lèvres et le sein du pasteur et se reflète en échos lumineux et métalliques sur les feuillages qui abritent son sommeil.

Après l'église triomphante, l'église militante; après les enfants gâtés de la fortune et du succès, les méconnus et les persécutés, les protestants et les hérétiques. Voici, à notre droite, Géricault, qui usa sa vie et sa fortune dans ses glorieux et pénibles travaux, sans que l'aube de sa gloire si méritée ait lui sur l'oreiller funèbre où s'enfonça, sculptée par Fagonie, sa belle et maigre tête de martyr. A notre gauche, Prud'hon, ce fils d'un pauvre maçon de la Bourgogne, chargé de famille et qui fit de son huitième ou dixième enfant un peintre, sans trop savoir pourquoi ni comment; Prud'hon, ce mélancolique et doux génie, ce talent rêveur qui passa comme une

élégie, comme un soupir de hautbois, parmi les fanfares assourdissantes de l'empire; Prud'hon, qui n'obtint pour toute commande, durant sa longue et triste carrière, que quelques portraits mal payés, que les dessins de la toilette de l'impératrice Joséphine et un petit plafond dans la salle de *Marsyas*, aux antiques, lequel est tout bonnement un chef-d'œuvre; or, les études de chevaux que Géricault promenait chez tous les marchands de son époque, sans pouvoir en trouver deux cent cinquante francs, ont vu plus que décupler leur prix.

Aujourd'hui les amateurs les plus éclairés s'arrachent à prix d'or les moindres croquis échappés au crayon de Prud'hon, et l'on a payé, il y a peu d'années, dans une vente célèbre, douze mille francs la petite esquisse de l'*Assomption*, que nous retrouvons au Louvre. Cette charmante et suave peinture, qui ornaît l'autel de la chapelle des Tuileries, a été rendue à l'étude des artistes et à notre admiration. Rien de plus délicat, rien de plus élégant et de plus chaste que ce groupe aérien où le maître a su être nouveau après le Poussin et tant d'autres qui semblaient avoir épuisé le sujet. Comme ces beaux anges soutiennent légèrement et respectueusement la douce reine du ciel! Dans ce type de Vierge, créé par Prud'hon, nous avons été frappé par une ressemblance étrange entre l'expression de béatitude extatique qui illumine sa tête et celle qui se répand sur les traits



de la somnambule Louise, quand elle est en proie à ses hallucinations musicales.

La *Justice et la Vengeance poursuivant le crime* et le *Christ en croix* sont des tableaux beaucoup plus connus, le dernier surtout, où l'expression tragique s'élève au plus haut degré. Le groupe éploré de *Saint Jean soutenant la mère de Dieu*, qui s'affaisse sous une immense douleur, est une admirable chose, et nous ne savons dans aucune école un morceau où le clair-obscur soit plus magique, la touche plus légère et plus grasse que dans la *Madeleine agenouillée au pied de la croix*. La tête de la belle pleureuse, dont la blonde chevelure est seule éclairée, plonge, ainsi que le col, dans une demi-teinte suave, profonde et transparente, à rendre jaloux le divin Corrège lui-même.

La *Méduse* de Géricault se trouve flanquée de son *Cuirassier* et de son *Chasseur aux guides* échappés par miracle au sac du Palais-Royal. Ils faisaient partie de la galerie de l'ex-roi, qui les avait momentanément prêtés à l'exposition de l'Association des artistes, au bazar Bonne-Nouvelle; un avis placardé sur l'une des portes du Salon français fait savoir que l'administration des Musées ne considère ces deux toiles que comme un dépôt. Il serait à désirer qu'elles pussent devenir, sans spoliation, une propriété nationale et définitive. En effet, ce sont les deux premières révélations du talent si vigoureux de Géri-

cault. Il n'avait pas beaucoup plus de vingt ans quand il eut l'idée, qui dut sembler bien saugrenue aux fabricants de mythologies d'alors, de peindre en dimensions quasi colossales ces deux guerriers inconnus et non gradés.

Malgré quelques inexpériences et quelques impossibilités que le moindre rapin relèvera aussi bien que nous, il n'en reste pas moins à admirer un jet puissant, une belle intelligence du groupe, et surtout cette facture ample et hardie qui, bien plus que tout autre mérite, a fait de Géricault un des chefs véritables de la révolution opérée dans la peinture depuis une vingtaine d'années.

Il ne faut pas s'y tromper, en effet; malgré une sève inconnue qui circule dans le dessin de Géricault, il est moins débarrassé des langes académiques qu'on ne le suppose généralement. L'amour du nu, le culte du morceau rendu l'entraînent souvent au delà et en deçà de l'expression et de la convenance. Ces admirables études qui se tordent sur le radeau de la *Méduse* ont un arrière-goût de modèles crânement copiés, de science anatomique complaisamment étalée, et nous doutons fort, malgré notre admiration profonde pour cette œuvre immortelle, que les choses se soient passées ainsi sur le fatal banc d'Arquin.

Mais qu'importe! Le ciel de plomb qui pèse sur toute la scène, la vague pesante qui se lève comme



la mâchoire d'un grand sépulcre béant, la voile qui abrite une partie de la scène, le jour lugubre et blafard qui vient faire saillir ces corps revêtus d'une pâleur cadavérique, le nègre agitant un mouchoir avec un geste désespéré vers le point imperceptible qui révèle à tous ces malheureux un salut incertain, toute l'angoisse répandue sur la composition, lui donnent une valeur historique, et, de par la toute-puissance du génie, il est impossible, même à un naufragé de la *Méduse*, de se figurer la scène autrement.

La tribune française est ornée, à ses angles, des bustes de David, Gros, Gérard et Guérin. Géricault et Prud'hon mériteraient bien, ce nous semble, le même honneur.

## II

Les salles qui suivent la Tribune française contiennent la queue de l'école du temps de Louis XIV; les reflets affaiblis de la manière de Le Brun, l'autocrate de la peinture dans le grand siècle, comme les anneaux de toutes les queues, vont s'amoindrissant. Nous ne disons pas cela pour le Lesueur qui figurait

autrefois dans un plafond de l'hôtel Lambert et représente Phaëthon demandant à conduire les chevaux de son père, ni pour les beaux portraits de M<sup>me</sup> de Maintenon, par Mignard, et de Molière, du même peintre, ou tout au moins exécuté sous ses yeux et retouché de sa main. Quant au Valentin, quoique Français et très Français, puisqu'il était de Coulommiers, il se rattache plutôt au Caravage et à l'école de Naples par l'intensité de la couleur, la force des ombres, la recherche du clair-obscur et le naturalisme violent dont ses œuvres sont empreintes. Quelques esquisses de martyres de Subleyras ont une fougue et une tournure magistrale que les tableaux ne conservent pas toujours.

En sortant de cette salle, on entre dans un chenil peuplé par Oudry et Desportes, les deux grands animaliers de France. La muraille jappe, glapit, aboie, donne de la voix à pleine poitrine, gronde en sourdine, remue la queue, tombe en arrêt, cherche la piste, rapporte le gibier; c'est toute une meute de chiens blancs, roux, tachetés, braques, bassets, chiens courants, limiers, lévriers de France, de Bretagne, de Vendée, grouillants, vivants, frétilants, et reproduits avec une verve, un entrain et une exactitude admirables. Cet Oudry et ce Desportes étaient aussi excellents veneurs que bons peintres. Ce genre, dont l'Angleterre a tiré depuis si bon profit, est, comme on voit, d'origine toute française. Mais



ce qu'aucun peintre d'au delà du détroit n'a fait, ce sont des fonds comme ceux de Desportes, qu'on peut comparer à ceux de Huysman, de Malines.

Un tableau charmant est le *Déjeuner de chasse* de Vanloo ; il est impossible de voir quelque chose de plus frais, de plus galant, de mieux troussé et d'une touche plus légère et plus spirituelle, que ces jeunes seigneurs et ces belles femmes rieuses, qui montrent leurs dents pour un sourire, une bouchée ou un baiser ; le mulet harnaché à l'espagnole, de houppes, de grelots, de plumets et de fanfreluches, est d'un pittoresque local bien fait.

Ensuite viennent des fêtes galantes de Lancret, imitateur un peu plâtreux de Watteau, qu'il ne faut pas dédaigner cependant ; des batailles de Casanova, où s'arrondit cette éternelle croupe de cheval blanc que vous savez ; des Amours joufflus, des Vénus et des bergères de Boucher, en veux-tu, en voilà, pas des meilleurs pourtant ; puis deux grands tableaux de Troy d'un aspect assez castillan et magistral, représentant des cérémonies relatives à l'ordre du Saint-Esprit, et enfin des vases de fleurs et des bouquets de Baptiste, qui a su mettre du style dans un genre qui se contente habituellement de la fraîcheur des teintes et de la légèreté de la touche.

Joseph Vernet occupe toute une salle illustrée de son buste en marbre par Boizot (un fort beau buste), avec ses vues des ports de mer de France, ses tem-

pêtes, ses calmes, ses marines, à tout état du jour, de la nuit ou de l'équinoxe ; les excellentes qualités de ce peintre sont assez connues pour qu'il ne soit pas besoin d'y insister. Nous regrettons seulement qu'il ait fait des mers un peu rococo, et que ses lames aient quelquefois des paniers et de la poudre. La mode du temps se traduit toujours, même dans un flot, même dans un éclair.

Par une heureuse idée on a réuni dans un même salon (le sixième) tous les amis et les contemporains de Diderot, tous les artistes qui comparurent tour à tour devant le tribunal dont les arrêts sont devenus immortels, au moins quant à la forme ; il en est d'ailleurs bien peu dont le temps ait réformé le fond. Diderot avait un sens vif des arts. L'intimité des artistes le développa encore : il apprit d'eux-mêmes à les bien juger. C'est ainsi que les *Salons* de Diderot sont restés les modèles du genre et seront toujours lus avec fruit. Chardin, directeur de l'Académie et organisateur des expositions, était un homme d'un grand esprit et de saines doctrines. Tout porte à croire que son ami ne faisait qu'enregistrer ses opinions en les revêtant de son style animé et pittoresque ; c'est une bonne fortune pour la postérité.

Les seuls discours de Joshua Reynolds offrent sur les arts des aperçus aussi lucides et aussi poétiques. Reynolds et Diderot doivent figurer au premier rang dans toute bibliothèque de peintre.



Pour peu que vous vous trouviez isolé, dans cette sixième salle, avec un de ces remarquables *Salons* à la main, vous vous sentirez en si pleine actualité rétrospective, qu'il ne tiendra qu'à vous de vous croire le contemporain de Greuze, de Chardin, d'Hubert Robert, de Bachelier. Vous ne serez plus bien sûr que votre paletot et votre chapeau rond ne soient pas un déguisement grotesque; vous ne vous apercevrez pas sans une vague inquiétude que vos cheveux ne sont pas poudrés.

Cependant, il faut nous souvenir que nous ne sommes plus à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, que notre jeune XIX<sup>e</sup> touche, hélas! à la cinquantaine, et qu'il a bien le droit, à son âge, de contrôler quelque peu les enthousiasmes et les colères de son frère aîné. Greuze fut le héros de cette époque: ce fut à lui que Diderot réserva ses plus chaudes admirations, ses formules les plus jaçulatoires. Exalté peut-être un peu trop pendant la première moitié de sa carrière, cet habile artiste finit ses jours dans l'amertume et dans l'indigence, après avoir vu sa fortune dissipée, son existence empoisonnée par une union malheureuse. Dans ses dernières années, il trouvait à grand-peine six francs de ces admirables dessins à la sanguine qui sont, à notre gré, bien souvent préférables à sa peinture.

Les compositions de Greuze, qui plaisaient tant à Diderot par leur côté bourgeoisement pathétique et

littéraire, nous paraissent pécher positivement par ce côté, trop en dehors des conditions pittoresques. Nous ne proscrivons pas, tant s'en faut, les sujets intéressants ou émouvants; mais nous avouons éprouver une sorte de gêne vis-à-vis de toute peinture qui recourt trop visiblement à ces moyens de captation tant soit peu grossiers. Parmi les modernes, M. Delaroche a trop souvent abusé de cette mise en scène, qui fait la bonne moitié de son succès populaire. Le *Convoi du pauvre*, de Vigneron, où l'on voit un caniche mélancolique accompagner un corbillard, en reste l'archétype.

On ne saurait cependant, sans une suprême injustice, dénier à Greuze bon nombre de qualités qui font le vrai peintre. Son dessin est vivant et accentué, sa couleur est souvent des plus agréables, sa touche suave et lumineuse. Beaucoup de ses compositions, celles surtout où il a moins visé à l'effet, telles que le *Gâteau des Rois*, l'*Heureuse famille*, le *Retour de nourrice*, nous charment comme de charmants reflets de mœurs aujourd'hui oubliées, mais presque contemporaines de nos pères, et nous ne saurions revoir sans une douce émotion les belles estampes d'après Greuze, qui ornaient encore les salons contemporains de notre première enfance; mais le Louvre ne possède pas les plus heureuses ni les meilleures de ses compositions; la *Malédiction paternelle*, le *Mauvais ménage* rentrent dans la



manière mélodramatique dont nous parlions tout à l'heure; *l'Accordée de village*, au contraire, tient de l'opéra-comique. Nous regrettons surtout de ne pas voir à notre Musée national quelques-unes de ces brillantes improvisations d'après nature où Greuze était sans rival; son portrait de Jéurat, gros Bourguignon à physionomie fine et sensuelle, son propre portrait sont des chefs-d'œuvre. Sa *Cruche cassée*, morceau si souvent copié, malgré de charmantes qualités de facture et de couleur, est peut-être un peu au-dessous de sa réputation, et nous avons vu vingt têtes d'enfants et de jeunes filles, attaquées avec une verve, une furie magistrales qui dépassent de bien loin tous les Greuze du Louvre.

Un morceau intéressant et singulier de Greuze qui figure au Musée, c'est le tableau d'histoire qu'il dut faire pour sa réception à l'Académie. Les efforts du pauvre grand artiste pour s'habiller à la romaine ont produit le résultat le plus étrange, le plus bâtarde, et l'on s'amuse presque autant à regarder ce tableau (quand on sait que c'est un Greuze) que le peintre dut s'ennuyer lui-même à le faire: tristes et bizarres exigences des corps constitués! Préention éternellement absurde et despotique, que de niveler toute originalité, de faire passer toute individualité sous les Fourches Caudines!

Chardin se garda bien, tant qu'il vécut, de pareilles

concessions. Il envoya bravement, pour son morceau de réception, cette raie pantelante et sanguinolente qui pend au milieu d'un fouillis amusant et pittoresque de torchons et d'ustensiles de cuisine, avec une assiettée d'huitres pour premier plan, et pour personnage un jeune chat qui s'avance d'un pas cauteleux et l'œil écarquillé par la convoitise. Certes, il y a loin de là aux drames intimes de Greuze; mais si le sujet est nul, indifférent, quelle prodigieuse exécution! comme toute cette nature morte vit palpiter et grouille sous le pinceau du maître! Moins célèbre peut-être que Greuze, et nous ne savons pourquoi, Chardin fut incontestablement un bien plus grand peintre que lui. Ses sujets, beaucoup plus simples, à la manière hollandaise, nous frappent plus vivement, grâce à cette magie suprême de la lumière et de la couleur, que peu de peintres ont possédée au même degré.

De plus, la peinture de Chardin a le mérite de ne relever d'aucune école, d'être éminemment à lui. Par l'exquise finesse, par l'heureuse simplicité de ses agencements, il est l'égal des Hollandais; par la largeur de sa touche, par la fermeté de sa pâte, par la sûreté magistrale de son procédé, il n'a rien à envier aux naturalistes espagnols et napolitains. Il a de plus qu'eux la finesse de la demi-teinte et la légèreté du pinceau, l'harmonie douce et caressante des fonds. Les trop rares échantillons de Chardin



que possède le Louvre font vivement désirer qu'il s'enrichisse de quelques nouvelles productions de ce maître, à notre gré l'une des plus sérieuses et des plus charmantes gloires de notre école.

A côté de lui brille Hubert Robert, ce peintre de ruines si fécond et si habile, à qui il ne manque, pour être un très grand artiste, qu'un peu plus d'intimité avec la nature, et peut-être aussi moins de précipitation à produire ses œuvres; mais, en acceptant le côté décoratif de ses tableaux, on reconnaît que peu de maîtres ont possédé à un pareil degré l'atmosphère et le mirage de la peinture. On sait qu'Hubert Robert, entraîné par sa passion pour les ruines, s'égara une fois dans les catacombes de Rome, où il faillit être enseveli. On ne le revit qu'après quarante-huit heures d'absence et de mortelles angoisses. C'est l'aventure racontée par Delille en plusieurs centaines de vers dans son poème de *l'Imagination*. Une remarquable peinture de M<sup>me</sup> Lebrun nous offre Hubert Robert sous les traits d'un homme énergique, presque violent, et dans l'attitude d'un dogue qui se précipite sur une proie.

Un maître remarquable, même après ceux-ci, fut Bachelier. Son talent se révèle au Louvre sous deux aspects bien divers : ici, une *Charité romaine*, suave et douce peinture d'une exquise finesse de ton, mais à laquelle on pourrait reprocher un peu d'afféterie; là, une *Chasse au lion*, où le fauve roi

du désert, assailli par des molosses, se lève sur ses pattes de derrière et ouvre sa formidable gueule, qui est à elle seule le centre et le drame du tableau.

En quittant la salle des amis particuliers de Diderot, nous en abordons une autre, où il se retrouve encore parfois en pays de connaissance. Et nous avons bonne mémoire, il a réservé une mention honorable et méritée à un certain Calet, trop oublié aujourd'hui, et dont nous voyons une *Bacchanale* d'une charmante couleur, un peu dans le goût flamand. Voici encore Peyron, un savant et habile homme, dont la facture semble avoir préoccupé David quand il fit ses petits tableaux. Les œuvres de Peyron se recommandent par une exécution adroite et précieuse, mais monotone; il semble que le jour froid et humide des caves luise seul sur ses compositions. On voit déjà poindre chez lui des aspirations vers la peinture classique, un pressentiment de l'art qui devint à la mode vingt ans plus tard. Il en est de même de Vien, qui fut le dernier professeur de David. Vien avait cependant conservé quelques-unes des traditions de la belle et large peinture française. Son *Ermite endormi* et un tableau où figurent un jeune diacre et un évêque rappellent de loin la peinture de Jouvenet, mais avec plus de précision et une facture plus élégante et plus châtiée.

Dans la même salle figurent déjà les contempo-



rains : Taunay, de Marne, Boilly, morts depuis peu d'années dans un âge avancé. Ce sont encore d'habiles gens. Cependant, chez eux, l'art va toujours s'amointrissant, et nous arrivons peu à peu à la facture maigre et sans consistance dont Bertin, Valenciennes et Michalon sont la dernière expression.

A côté de ces peintres un peu dégénérés, nous avons découvert un paysagiste dont le nom était à peine connu de nous : Bruandet. Ce Bruandet se révèle par un excellent paysage, d'un aspect solide, d'une facture grasse et ferme, et d'une impression mélancolique qui rappelle Ruysdael. Le xviii<sup>e</sup> siècle avait peu le sens poétique des scènes de la nature. Bruandet sentait le paysage comme un Hollandais du bon temps : heureuse exception !

Nous avons connu tous les artistes dont les œuvres figurent dans les deux dernières salles de la galerie française ; nous les avons vus à des Expositions assez récentes, et la plupart d'entre eux se sont trouvés justiciables de notre critique et de celle de nos confrères. Que reste-t-il à dire sur Léopold Robert, dont la triste fin nous a vivement émus ? Si une catastrophe aussi déplorable commande un respect suprême, on ne peut cependant oublier, devant les tableaux légués par cet infortuné, de graves défauts capables d'égarer les jeunes gens qui les étudient.

Léopold fut un artiste moins inspiré que laborieux, moins doué qu'opiniâtre. Cette poésie qui s'exhale des scènes de la vie champêtre en Italie, et qu'il se plut à reproduire toute sa vie, fut moins le résultat d'un sentiment intime et personnel que de l'acharnement sans égal avec lequel il ne lâchait aucune partie de son œuvre sans avoir épuisé jusqu'au bout l'effort et la volonté. Il posait un beau modèle devant lui, le copiait péniblement, et même avec une certaine maladresse. Chacun de ses tableaux fut une lutte corps à corps avec la nature. S'il n'en sortit pas triomphant, à la manière des maîtres plus heureux que lui, il savait, néanmoins, en remporter une assez bonne dose de réalisme et de caractère, pour que ses tableaux nous charment encore malgré la pesanteur et la monotonie de son exécution. Il s'en exhale aussi un certain parfum poétique, dont lui-même n'avait pas la conscience.

Si nous voulons trouver une complète antithèse à ce talent pénible et studieux, nous n'avons qu'à aller voir la *Dispute de Trissolin et de Vadius*, du pauvre Poterlet, mort aussi à l'âge des espérances ; nous avons retrouvé avec une sorte de joie triste ce charmant tableau qui fut exposé pendant quelques mois à la galerie du Luxembourg. Poterlet fut un homme tout de caprice et de spontanéité. Bonnington et Delacroix lui soumettaient les questions les plus ardues et les plus délicates d'harmonie et de coloris ;



il savait les résoudre de la manière la plus capricieuse et la plus imprévue. Ne lui demandez ni la science du dessin ni la finesse des détails; mais pour l'exquise délicatesse du ton, pour l'intente générale de ce microcosme qu'on appelle un tableau, il n'est ni Hollandais ni Anglais qui ait jamais rien fait de plus fin, de plus charmant, de plus délicieux d'aspect que cette scène des *Femmes savantes*.

Nous ne parlerons que pour mémoire des Ménageot et autres agenceurs de grandes machines qui pavoisent les hauteurs de ces dernières salles; l'absence du livret nous laisse dans une ignorance complète de leurs noms, et leurs œuvres sont si complètement indifférentes, qu'il n'y aurait lieu en aucun cas de s'en occuper; les paysages de Bertin, de Bidault et de Valenciennes n'ont plus rien de curieux et d'intéressant que les souvenirs et les réflexions qu'ils provoquent lorsqu'on vient à songer que de pareilles œuvres valurent à leurs auteurs sinon la gloire, du moins la vogue, qui y ressemble beaucoup, et une place à l'Institut, c'est-à-dire le droit jusqu'au dernier jour de juger le talent et l'avenir des jeunes artistes.

Dans ce salon se trouve le seul portrait que nous possédions de Prud'hon, qui en a tant fait d'admirables, celui de madame F\*\*\*, autrefois madame Elleviou, une personne à la physionomie douce et spirituelle. Les épaules et la gorge, d'un galbe

ample et soutenu, sont rendues merveilleusement, et l'affreux costume de l'Empire, avec son corsage étriqué et la ceinture qui s'attache juste au-dessous du sein, n'a pas empêché le maître de faire une œuvre du plus haut style et de la grâce la plus exquise. Nous allons le retrouver tout à l'heure dans deux compositions charmantes dont nous avons vu figurer les esquisses à la vente Saint, l'*Heureuse mère* et la *Veuve*, ou tout autre sujet élégiaque analogue. Ces deux toiles furent peintes sous les yeux de Prud'hon par mademoiselle Mayer et retouchées évidemment par lui. Si elles n'ont pas toute l'excellence des œuvres complètement originales, on n'y retrouve pas moins les qualités de transparence et de suavité qui caractérisent Prud'hon.

L'administrateur du Louvre s'est vu forcé d'accrocher ces toiles dans un endroit assez sombre, vu le fâcheux état de détérioration où elles se trouvent. Prud'hon mêlait à ses couleurs des siccatifs violents qui, employés sans doute avec plus d'inexpérience par son élève, ont produit sur les tableaux dont il s'agit des retraits formidables. Ces malheureuses peintures sont gercées et craquelées à un point qu'on ne saurait imaginer. Toute restauration est impossible. C'est ce que le nouveau conservateur a parfaitement compris.

Toute l'école de l'Empire a usé, pour peindre, des procédés matériels les plus délétères. Les toiles



lisses, la couleur délayée dans un excès d'huile, la peinture vingt fois retouchée au moyen de ces huiles colorées sans consistance, tout cela a contribué à avancer de plusieurs siècles l'existence matérielle de la plupart des tableaux. Nous sommes assez impitoyables pour en éprouver le plus souvent un regret médiocre. Nous ne savons trop, par exemple, ce que perdrait la postérité ou la gloire de Gérard lui-même à la destruction de *Daphnis et Chloé*, ou de toute autre pastorale verdâtre où la peinture a inhumainement exposé à l'humidité de l'atmosphère deux malheureux amants qui sortirent de leur autre perclus de rhumatismes.

Pendant que nous sommes en train de faire des épitaphes, jetons aussi quelques fleurs sur la tombe de Robert Lefèvre, qu'on appela de son vivant le Rubens de l'école de David (quel rude coloriste !); au souvenir du comte de Forbin, cet aimable homme, ce parfait courtisan, mais artiste douteux et peintre *in partibus*, et arrêtons notre course à Sigalon, dont la *Courtisane* et le *Saint Jérôme* se côtoient dans une dernière salle. Trop négligé de son vivant, trop loué après sa mort comme tant d'autres, Sigalon fut un esprit sérieux et convaincu, vivement préoccupé des grands maîtres des écoles secondaires de l'Italie.

Cette préoccupation constante fut à la fois sa gloire et son défaut. Imiter Guerchin et le Carrache,

en 1820, était une sorte d'originalité; aujourd'hui que ces maîtres sont plus étudiés et mieux compris, le côté un peu lourd et emphatique de Sigalon se révèle; mais sachons-lui gré de sa noble persistance dans une voie de son temps honnie et proscrite. Athlète infatigable, il est mort à la peine, aux pieds de Michel-Ange. Que nos jeunes contemporains lui soient reconnaissants de leur avoir déblayé la route dans laquelle ils s'avancent désormais d'un pas tranquille et sûr.

Nous nous apercevons un peu tard que nous allions oublier peu galamment une femme d'un grand talent, madame Lebrun, d'un talent plus viril que beaucoup d'hommes de son temps; la *Paix ramenant l'Abondance* est un tableau d'une facture onctueuse et souple; les airs de tête des deux femmes sont charmants, et les accessoires traités avec une habileté rare. Nous avons rencontré çà et là, dans les salles que nous venons de parcourir, plusieurs excellents portraits de madame Lebrun. Ce qui implique un éloge flatteur de son talent, c'est que la plupart des peintres illustres de son temps posèrent devant elle. Nous avons vu tout à l'heure Hubert Robert et Vernet; voici maintenant madame Lebrun elle-même tenant sa fille entre ses bras: les deux têtes sont pleines de suavité; la jeune mère est toute charmante, et l'enfant passe ses bras autour du cou maternel avec une câlinerie



adorable. Le Salon des sept cheminées possède déjà un portrait de madame Lebrun et de sa fille ; tout bien réussi qu'il est, nous avouons que celui-ci nous semble encore préférable.

Dans notre promenade rapide et forcément interrompue par la clôture du Louvre, nous avons pu laisser échapper quelques œuvres, commettre quelques oublis regrettables. Notre école française nous est moins connue à tous que celle de Flandre et d'Italie.

Les galeries où le lecteur nous a suivi, et à travers lesquelles nous n'étions guidé par aucun catalogue, vont nécessairement remettre en honneur et en lumière beaucoup de maîtres injustement délaissés. Leur rapprochement forcera les visiteurs moins studieux de s'enquérir enfin des provenances et filiations de tant de talents recommandables.

Quant à nous, l'impression générale recueillie dans ces nouvelles salles françaises nous a rendu fier pour le présent plus encore que pour le passé ; elle nous a pleinement confirmé dans la conviction où nous étions déjà que la France est, à tout prendre, le seul pays où l'on fasse encore réellement et sérieusement de la peinture, où le divin flambeau de l'art se soit fidèlement transmis de main en main sans interruption, sans lacune. Aux époques les plus déplorables, le feu sacré fut secrè-

tement entretenu par des hommes tels que Prud'hon, Géricault, Sigalon.

Et quasi cursores vitæ lampada tradunt.

Plus heureux que ces illustres opprimés, Delacroix, Ingres et tant d'autres peuvent marcher tête levée parmi leurs contemporains, et la critique d'art, qui a pris de si grands développements ces dernières années, peut revendiquer une bonne part dans cette heureuse révolution. Que pourraient donc nous opposer les autres pays de l'Europe ? L'Italie, rien ; la Flandre, peu de chose ; l'Angleterre, quelques adroits paysagistes, portraitistes, aquarellistes et un peintre de chiens. Edwyn Landseer. L'Allemagne seule offre une sorte d'école, plus archéologique et philosophique qu'originale et puissante. Qu'on laisse achever à notre Chenavard les fresques du Panthéon, dont les grands cartons se poursuivent activement, et il n'est pas de Walhalla ni de Pinaothèque qui puisse soutenir la comparaison avec cette immense épopée pittoresque. On nous pardonnera cette glorification des vivants à propos des morts ; continuons-la, en rendant hommage à l'activité et à l'érudition éclairée dont l'administration du Louvre donne chaque jour de nouvelles preuves. Souhaitons que les orages politiques ne viennent pas troubler les paisibles travaux de cette petite