

ils cherchent une attitude, une forme particulière qui ressorte harmonieusement sur une couleur générale. La *Vedette* d'Adrien Guignet est tout simplement un grand et vigoureux animal humain, bien campé, fier de sa prestance et de sa stature, et posant, dans la nuit, pour une statue de l'Attention farouche.

(*Le Magasin pittoresque*, juin 1869.)

LE SALON DE 1869

LE SALON DE 1869

I

Il est de bon goût de commencer le Salon par une élégie sur la décadence de l'Art. Mépriser son temps donne toujours bon air au critique et le pose comme au-dessus des frivolités de l'époque en vertu d'un idéal supérieur. Nous serons forcé, cette fois, d'être de mauvais goût, car l'Exposition du palais de l'Industrie est une des plus remarquables qu'on ait vues depuis plusieurs années. De nouveaux talents se sont produits ; les anciens se soutiennent avec honneur, et, en aucun lieu du monde, une pareille quantité de bonne peinture n'aurait pu être réunie d'une Exposition à l'autre.

Sans doute, il y a moins de tableaux d'histoire

qu'autrefois, dans le sens strict qu'on attachait jadis à ce mot; mais cela tient à l'extension toute moderne en France de la peinture murale. Les palais, les monuments publics, les églises ont été décorés sur place d'œuvres importantes, rarement visitées, mais qui montrent chez les artistes chargés de ces travaux de sérieuses aptitudes pour la grande peinture. Malheureusement, des voûtes, des coupoles, des hémicycles, des pans de muraille de plusieurs mètres ne peuvent être apportés au Salon. La notice des travaux exécutés dans les monuments publics depuis la dernière Exposition, tant en peinture qu'en sculpture, qui termine le livret, ne produit qu'une faible et vague impression sur l'esprit des visiteurs. Lorsqu'il s'agit d'art, il faut voir les objets mêmes pour en être frappé, et le précepte d'Horace est encore plus vrai au Salon qu'au théâtre.

En outre, les formes de la vie ont changé. La civilisation, concentrant d'énormes multitudes sur le même point, a nécessairement diminué l'espace réservé à chacun. L'hôtel s'est métamorphosé en niche et l'appartement en alvéole. La loi sur les héritages ne permet guère de conserver, au delà d'un certain nombre d'années, la maison que de père en fils habitaient nos aïeux. Le foyer paternel n'existe que pour une génération à peine, et, encore, grâce à la fréquence des déménagements, bien peu de gens meurent où ils sont nés. Or, personne, en eût-il la

place, ne se soucie d'orner de peintures murales un logis qu'il sait devoir quitter bientôt, et où ses enfants, certes, ne demeureront pas; il faut compter aussi les risques de démolition qu'un tracé imprévu, faisant sa trouée à travers la ville, peut faire courir. Les tableaux de petite dimension qui se détachent du mur et qu'on emporte comme un meuble sont donc préférables. Mais cela n'empêche pas nos peintres d'être capables de ces grands travaux décoratifs, où les maîtres italiens ont largement déployé leur génie, et dont les ombres, pâlies de siècle en siècle, excitent encore l'admiration; car la fresque, quoi qu'on en ait dit, n'a qu'une éternité menteuse. Le magnifique plafond de Baudry, à l'hôtel de Mme de Paiva, prouve que les artistes ne manqueraient pas à leur tâche si l'architecture actuelle pouvait leur donner l'hospitalité. Il n'est pas de palazzo vénitien, de villa florentine, de vigne romaine, qui ne s'enorgueillit de cette peinture, d'une élégance si fière, d'un coloris si tranquille et d'une *matité* si lumineuse.

Mais ne perdons pas en considérations générales une place forcément restreinte. L'événement du Salon est la *Divina tragedia* de Chenavard, l'artiste philosophe. Chenavard est un peintre qui ne peint pas; qu'on ne voie dans cette définition aucun sens moqueur. A peine, dans le cours d'une carrière assez longue déjà, a-t-il fait deux ou trois fois acte

de présence au Salon. Sa vie s'est dépensée en voyages; il a, pendant des années, habité l'Italie et l'Allemagne, étudiant les maîtres, et parmi ceux-là les plus sévères, Michel-Ange, Daniel de Volterre, Léonard de Vinci, mais à un autre point de vue que ne font les artistes, d'une façon purement esthétique, cherchant les lois de leur pensée, le rythme secret de leur composition et de leur style, comme un philosophe qui voudrait se rendre compte d'un phénomène. Il analysait en critique ce que le plus grand nombre admire instinctivement. Bien avant qu'on la soupçonnât en France, il connaissait cette école allemande dont Cornélius fut le chef et qui avait Munich pour Athènes, avec le roi Louis de Bavière pour Périclès. Il avait vu Overbeck à Rome et suivait avec intérêt ce mouvement d'art dirigé par Tidée. Préoccupé de systèmes, il ne sentait pas ce besoin de production immédiate qui tourmente l'artiste de tempérament. L'étude, crayon en main, des chefs-d'œuvre dont il voulait surprendre la cause déterminante, lui prenait de longues heures, et le reste se consumait en promenades rêveuses, en interminables discussions d'art. Quand il revenait à Paris, on faisait cercle pour l'entendre, et les plus intrépides bavards se taisaient pour ne pas perdre un mot de sa voix basse et voilée. C'était un brillant causeur, et plus d'une mauvaise langue disait qu'il parlait son talent, ne pouvant le mettre sur toile.

Mais ce talent n'en existait pas moins très réel, très sérieux, quoiqu'il n'eût aucun empressement à le montrer.

Chenavard avait d'abord passé par le romantisme, mais il ne s'y était pas arrêté. Nous nous rappelons avoir vu de lui un immense tableau de *Luther à la diète de Worms*, que lui avait inspiré le drame de Zacharias Werner. Cette toile nous frappa par des qualités de composition et de couleur, et surtout par la caractéristique des personnages, étudiés sur les vieux maîtres allemands, avec cette raideur et cette naïveté voulues qu'y met aujourd'hui Leys, ce peintre qui semble sortir de l'école de Lucas Cranach et de Wolgemuth. Qu'est devenue cette grande page, que pouvait à peine contenir l'atelier de l'artiste, où elle était placée en diagonale? Nous l'ignorons. Sans doute Chenavard l'a blanchie et coupée en morceaux, ainsi que beaucoup de dessins dont il allumait son poêle, faute d'autre papier.

Un superbe dessin d'une séance nocturne de la Convention, d'un effet spectral et fantastique, qui n'empêchait nullement la ressemblance de ces types formidables dont l'art, depuis longtemps, n'avait pas évoqué la mémoire, fit voir que l'artiste philosophe avait pour fixer sa pensée d'autres moyens que la parole.

A force de fréquenter les maîtres et de vivre dans le domaine de l'idée, Chenavard était devenu sin-

gulièrement dédaigneux de l'exécution proprement dite ; il méprisait l'adresse, les petits moyens, les ficelles, la pâte, le ragoût, et, nous devons l'avouer, ne faisait aucun cas de ce qu'on appelle aujourd'hui « une belle tache ! » Il ne trouvait pas plus de talent à faire certaine peinture qu'à denter des roues de montre. Selon lui, la peinture était un art décoratif et graphique, fait pour compléter l'architecture ou exprimer des idées.

Il eût volontiers procédé comme ces artistes allemands qui développent un système, une philosophie ou une théogonie dans une série de cartons dont ils abandonnent l'exécution à leurs élèves.

Quelque temps après la révolution de Février, il fut chargé de la décoration intérieure du Panthéon, qui revenait à la destination que son fronton indique encore. Il fit alors cette immense suite de compositions dont l'analyse nous a demandé un volume, et qui représente le développement de l'humanité avec la marche parallèle des religions et des théogonies se superposant à chaque étape de la civilisation. Une armée de peintres devait colorier ces cartons, composés avec une science si ingénieuse et un si profond sentiment de la philosophie de l'histoire ; mais le projet ne fut pas réalisé, et le peintre perdit cette occasion suprême d'affirmer son génie devant la postérité. Cet ensemble colossal eût certainement rendu immortel le nom de Chenavard. *La Divina*

Tragedia, tel est le nom que le peintre inscrit au bas de son œuvre, dont le premier aspect surprend les yeux habitués aux couleurs réelles des tableaux, où l'artiste a cherché, comme c'est bien son droit, les tons de la nature. Mais ici la nature n'existe pas ; nous sommes dans le vague domaine de l'abstraction que n'éclaire pas le soleil des vivants, par delà le temps, par delà l'espace ; l'atmosphère où se meuvent les figures est ce vide formidable qu'habitent les *Mères* du second Faust. Des chairs colorées de sang y produiraient une grossière dissonance. Aussi le peintre a-t-il adopté, pour ses nus, une gamme d'un gris bleuâtre pareille à celle des émaux de Limoges, faisant trembler sur les lumières une faible vapeur rose, comme peut la produire le sang immatériel d'une personnification d'idée ou d'un fantôme mythologique.

Avez-vous lu cette adorable fantaisie de Henri Heine, les *Dieux en exil* ? Le tableau de Chenavard provient d'une inspiration analogue. Il représente la mort des dieux. Les religions antiques expirent à l'avènement dans le ciel de la Trinité chrétienne ; la Mort, aidée de l'Ange de la justice et de l'esprit, frappe les dieux qui doivent périr.

Au centre du tableau, le Fils, les bras en croix, s'évanouit sur le sein du Père, dont la tête se voile à demi d'un nuage mystérieux, et le Saint-Esprit accourt, les ailes frémissantes. A gauche, le groupe

d'Adam et d'Ève, figurant la chute ; à droite, la Vierge et l'Enfant Jésus, figurant la rédemption ; par-dessus, le ciel séraphique où les âmes des bienheureux se retrouvent et s'embrassent.

Les olympiens ne se laissent pas déposséder sans résistance ; ils luttent contre la mort et les archanges guerriers. Diane lance sa dernière flèche, Minerve brandit la tête coupée de Méduse, qui ne pétrifie plus rien ; Hercule, monté sur Pégase, agite sa massue et tente une inutile escalade ; Mercure tâche de s'esquiver emportant Pandore sur l'épaule, et Bacchus, aidé de l'Amour, entraîne cette Vénus, « adorablement épuisée, » qui s'évanouit entre leurs bras comme un rêve. La force de précipitation est inéluctable ; ils tombent, ils tombent, ces pauvres dieux d'Homère, dans l'oubli du néant, et la vieille Maïa indienne pleure sur le cadavre exsangue de Jupiter Ammon.

Les mythologies du Nord ne sont pas mieux traitées. Odin, avec ses corneilles ; Thor, avec son marteau ; le loup Fenris, toujours furieux, sont entraînés par l'irrésistible débâcle, et vainement Hundall, fils d'Odin, sonnait du cor, appelle les Valkyries. Ils roulent parmi les débris de planètes, dépouillés désormais de leurs attributions divines.

Dans le haut de la composition, à gauche, les Parques, sous l'astre changeant, continuent à filer les destinées humaines, et sur la Chimère chevauche

l'Androgyne, coiffé du bonnet phrygien et symbolisant dans son ambiguïté le rêve inconnu de l'avenir, le possible de la pensée future.

M. Puvis de Chavannes dédaigne autant que Chevalard les artifices vulgaires du pinceau. Le tableau de chevalet ne le séduit pas, et il aime à couvrir de vastes espaces de compositions symboliques. *Massilia*, colonie grecque, *Marseille*, porte d'Orient, peintures décoratives destinées à l'escalier d'honneur du nouveau musée de Marseille, occupent cette place sur l'escalier d'honneur du palais de l'Industrie et reçoivent les premiers regards du visiteur ; elles le méritent par le sentiment élevé d'art que le peintre apporte à ses sujets, qui n'ont pas, pour la foule, le charme d'une imitation exacte de la nature. Rien de plus ingénieux que la disposition de ces deux tableaux : dans *Massilia*, le premier plan est formé par une terrasse d'où l'on aperçoit la ville naissante élevant ses blanches constructions près de la mer bleue ; dans *Marseille*, il est occupé par le tillac d'un navire arrivant d'Orient et chargé de figures aux types et aux costumes exotiques, et laissant voir au fond le port avec son mouvement de voiles. Le paysage de ces deux tableaux est admirable, plein de lumière et de soleil. Les personnages, d'une grande élégance de silhouette et d'un beau style de dessin, manquent peut-être un peu de relief, et l'auteur a trop sacrifié à cette convention qui,

dans les peintures murales, écrase les saillies pour ne pas déranger les lignes de l'architecture.

Le *Prométhée enchaîné*, de M. Bin, se recommande par un aspect grandiose et magistral de plus en plus rare. La Force et la Puissance, d'un air impassible, ordonnent à Vulcain de clouer Prométhée, le Titan rebelle, au rocher le plus aigu du Caucase, *crucibus Caucasorum*, dit Tertullien de ce christ mythologique, qui à sa façon voulait sauver l'humanité. Il y a une fierté et une sauvagerie michelangeques dans ce tableau, le meilleur qu'ait jamais signé M. Bin.

Apollon et les Muses dans l'Olympe, de M. Bouguereau, plafond destiné à la salle des concerts du grand théâtre de Bordeaux, est une composition facile, aux groupes bien distribués, d'un dessin correct et d'un coloris clair et gai, comme il convient à une peinture placée au-dessus de la tête des spectateurs, et qui doit faire dans la voûte une trouée de lumière.

Terminons en citant l'*Assomption de la Vierge*, de M. Bonnet, vigoureuse peinture à la manière du Caravage ou plutôt du Calabrese, d'une rare puissance de couleur, et les *Funérailles de Moïse*, de M. Monchablond, où la figure du prophète, enseveli par les anges dans la montagne entr'ouverte, a beaucoup de caractère.

II

Nous avons établi, dans notre précédent article, que la grande peinture n'était pas en décadence, comme on le prétend d'ordinaire, mais qu'elle se pratiquait ailleurs qu'au Salon. La prédominance des tableaux dits de genre ou de chevalet tient à ce motif et aux raisons que nous avons exposées. Le genre, qui est comme le roman de la peinture, a pris de nos jours une singulière extension, et il n'est guère de sujets qu'il n'englobe dans ses cadres restreints. Il touche à tout : aux scènes de mœurs actuelles, aux résurrections des siècles passés, à la légende, à la chronique, à l'histoire même ; il s'était fait néo-grec, voyageur, réaliste, militaire, sportsman ; tous les costumes lui sont bons ; il revêt l'habit rouge du *fox-hunter* ou la draperie antique, et il va de l'atrium pompéien aux boudoirs de la Régence. Les anciennes démarcations s'effacent au point de ne pouvoir plus être retrouvées par la critique, et, dans un rendu compte du Salon, il faut prendre les

tableaux comme ils se présentent. Les ranger par catégories, chose aisée autrefois, serait bien difficile aujourd'hui. Il y aurait toujours quelque toile qui s'échapperait de la classification.

Par exemple, la *Peste de Rome*, de M. Delaunay, qui, par sa petite dimension, se rangerait parmi les tableaux de genre, n'aurait besoin que d'être grandie pour devenir un bel et bon tableau d'histoire, tant les qualités sérieuses y dominent. Dilatée dans un vaste cadre et placée au grand Salon, le *Peste de Rome* serait admirée comme une des œuvres les plus importantes de l'Exposition, tandis que les *Inondés de la Loire*, de M. Leullier, qui couvrent un espace aussi grand que le *Radeau de la Méduse*, ne sont, après tout, qu'un tableau de genre.

Le sujet de la *Peste de Rome* est emprunté à la légende dorée de Jacques de Voragine : « Et alors apparut visiblement un bon ange qui ordonnait au mauvais ange, armé d'un épieu, de frapper les maisons, et autant de fois qu'une maison recevait de coups, autant y avait-il de morts... »

Dans un jour crépusculaire s'allonge une rue antique au bas du Capitole; que fait reconnaître la statue équestre de Marc-Aurèle. Des morts, des mourants gisent sur le seuil des portes, sur les marches des portiques, les uns raidis et bleus, les autres convulsés par les affres de l'agonie. Quelques rares vivants, non moins livides que les cadavres,

filent silencieusement et mystérieusement le long des murs, comme s'ils avaient peur d'éveiller l'attention de la mort, qui plane dans l'air sur la ville pestiférée. D'autres sont tombés à genoux, implorant la clémence du ciel; les chrétiens au pied de la Croix, les païens devant la statue d'Esculape, cette fois impuissant à guérir. L'ange aux ailes pâles a suspendu son vol devant une maison qu'il désigne du doigt à l'esprit exterminateur; ce fantôme maigre, hâve, plombé, qui semble fait d'une concentration de miasmes, est vraiment terrible. C'est une conception magique et pleine d'une sombre poésie. Le monstre, avec une incroyable furie de mouvement, frappe la porte de son épieu. Chaque coup ouvre une tombe. Mais, pour tempérer cette horreur intense, au fond du tableau, comme un lointain rayon d'espérance, une vague procession qu'ébauche un filet de lumière apparaît sur le palier du Capitole. La vengeance céleste est satisfaite. Le fléau va cesser.

Ce tableau fait le plus grand honneur à M. Delaunay pour l'originalité de la conception, la grandeur et la sévérité du style, et la sobriété vigoureuse de la couleur, si bien appropriée au sujet. Devant cette scène de désolation, on se sent passer dans le dos ce petit frisson dont parle Job.

On sait quel succès d'enthousiasme obtint, il y a quelques années, l'*Œdipe* de M. Gustave Moreau.

Ce fut un concert presque unanime d'éloges, et les critiques qui hasardaient quelques restrictions étaient vus de mauvais œil. M. Moreau, qui, à sa première apparition, avait passé presque inaperçu, revenait d'Italie, où, après de longues études, il avait totalement changé de manière. Admirateur de Delacroix et de Chassériau, il avait pris pour maître Mantegna, mêlant à une sorte de naïveté archaïque le dilettantisme le plus raffiné. Il eut, à ce second début, l'inappréciable mérite de causer une surprise et d'apporter une sensation neuve. Son originalité composite avait une saveur étrange, une âcreté exquise, dont le blasement des délicats fut chatouillé. Cette antiquité un peu gothique, dont la bizarrerie était relevée de symbolismes modernes, devait produire un grand effet et le produisit. Il y avait une sorte de grâce volontairement maladroite, un charme singulier, presque choquant, mais irrésistible, dans cette peinture à la fois enfantine et vieillie à dessein. Il semblait qu'un maître du xv^e siècle fût ressuscité tout exprès pour exposer au Salon.

Aux années suivantes, *Médée et Jason*, le *Jeune homme et la Mort*, *Orphée*, les *Chevaux de Diomède*, admirés encore, mais loués avec un enthousiasme moins chaleureux, laissèrent voir plus à nu le système du peintre, dont les étrangetés, d'abord si séduisantes, n'avaient plus le même charme de

fraîcheur. Parce qu'on a peut-être trop admiré M. Gustave Moreau, il ne faudrait pas cependant se laisser aller contre lui à une réaction injuste. Il a toujours le même talent; mais ce talent ne produit plus le même effet sur le public, qui en connaît les procédés. Il n'y a pas si loin du *Prométhée* et de l'*Europe à l'Œdipe interrogeant le Sphinx* qu'on veut bien le dire.

M. Gustave Moreau n'a pas donné à son *Prométhée* les proportions colossales du *Prométhée* d'Eschyle. Ce n'est pas un Titan, c'est un homme auquel il nous semble que l'artiste ait voulu prêter quelque ressemblance avec le Christ, dont, selon quelques Pères de l'Église, il est la figure et comme la prédiction païenne. Car lui aussi, il voulut racheter les hommes et souffrit pour eux. Lui aussi, il fut cloué avec des clous sur la croix du rocher, et il eut au cœur sa blessure toujours saignante.

Le *Prométhée* de M. Moreau est assis sur la cime du Caucase. Ses liens un peu relâchés lui permettent quelque mouvement, et son regard, plongeant dans l'avenir, semble y lire la venue d'Hercule et la chute de Jupiter; il ne fait aucune attention au bec du vautour enfoncé dans ses chairs. Sur une roche, à côté de lui, gît un autre vautour qui est mort à la peine sans ébranler la constance du Titan. La victime a duré plus que le bourreau, et l'instrument de torture s'est usé dans le supplice. C'est ainsi, du

moins, que nous interprétons la présence de ce second vautour. M. Gustave Moreau est un artiste assez ingénieux pour qu'on puisse lui prêter une intention un peu subtile; il en est bien capable.

Au-dessous du Titan se creuse un abîme, un paysage bleuâtre, hérissé de rocs et d'aiguilles bizarres, comme celui que Léonard de Vinci a donné pour fond à la Monna Lisa, mais d'un aspect plus farouche et plus anfractueux, ainsi que le sujet l'exige. Le paysage est très beau, mais la figure, quoiqu'elle conserve une apparence magistrale, est déparée par des lourdeurs et des négligences de dessin regrettables.

Dans *Jupiter et Europe*, on est d'abord étonné de la tête humaine adaptée au corps du taureau sous lequel le dieu se cache par un de ces caprices que n'expliquent pas toujours clairement les chercheurs de symbolismes mythologiques. Cette tête humaine, ou plutôt divine, de style éginétique, avec ses cheveux bouclés et sa barbe cannelée, fait penser aux taureaux ninivites, gardiens du palais de Korsabad, et dépayse un peu l'aventure, qui prend un air assyrien; ensuite l'artiste, pour souder cette tête au puissant poitrail du taureau que frange un large fanon, a été obligé de l'asseoir sur un col énorme et monstrueux d'un effet désagréable. Europe, assise de côté sur le dieu transformé, a une grande tournure avec la draperie volante qui palpite derrière elle. Ses traits

rayonnent d'un tranquille orgueil. Elle semble avoir deviné la qualité de cet amant cornu qui traverse les mers à la nage. Peut-être arrivé au terme de sa course, abordant à la terre qui désormais s'appellera Europe, du nom de sa belle maîtresse, le ravisseur divin ôte-t-il son masque bestial et reprend-il sa majesté olympienne. On peut supposer que telle a été l'idée de M. Gustave Moreau.

Dans ce tableau, comme dans le précédent, il faut louer un aspect magistral, une qualité de couleur agatisée et solide, qui ne se voit qu'aux vieilles toiles des galeries et qui pourrait faire croire que deux cadres de l'école de Mantegna ont été transportés du Musée à l'Exposition du palais de l'Industrie; mais, à côté de cela, que d'affectations archaïques, que de puérités dans le choix des accessoires! Quelle recherche d'exécution pour les bijoux, les ornements, les fleurs et les plantes, et quelle négligence de dessin dans les extrémités des figures! Malgré tous ces défauts, l'auteur de l'*Œdipe* n'en est pas moins un artiste d'un goût rare et singulier.

Il ne faut pas chercher de transition pour passer de M. Gustave Moreau à M. Manet. Ils sont aux deux pôles de l'art, et il n'y a aucune comparaison, même antithétique, à établir entre eux. On ne peut le nier cependant, malgré ses défauts énormes, M. Manet a le don de préoccuper vivement la curiosité. On s'inquiète de ce qu'il fait. On se demande: « Y aura-

t-il des Manet au Salon? » Il a ses fanatiques et ses détracteurs. Très peu restent indifférents à cette peinture étrange, qui semble la négation de l'art et qui pourtant s'y rattache. L'influence de M. Manet est plus grande qu'on ne le croit, et beaucoup qui ne s'en doutent peut-être pas la subissent. On la retrouve dans bien des talents qui, par leur nature, paraissent devoir s'y soustraire. Sans être un chef d'école, — il n'a ni la science, ni la tradition, ni les principes nécessaires pour un pareil rôle, — M. Manet a une certaine action sur la peinture contemporaine. Et cette action, il la doit à une seule chose : la persistance du ton local qu'il maintient d'un bout à l'autre de ses figures, ce qui leur donne une unité puissante, en dépit des fautes de dessin et de perspective, des maladresses et des barbaries d'exécution, faites pour rebuter les moins délicats. Ce ton local est ordinairement assez fin et montre chez l'artiste un sentiment sommaire, mais juste, de la couleur. Voilà le vrai mérite de M. Manet qui a beaucoup étudié l'école espagnole, Velazquez et surtout Goya, dont il outre encore la manière lâchée. Mais il n'a ni son feu, ni son esprit, ni sa fécondité de composition, ni ce magique sentiment de l'horreur, ni cette terrible ironie caricaturale qui va jusqu'à la monstruosité, qui font de ce petit-fils de Velazquez et de Rembrandt un artiste de grande race encore et tout à fait à part. Car M. Manet, en sa qualité de réaliste,

dédaigne l'imagination. Il a exposé cette année le *Déjeuner* et le *Balcon*. Dans le *Déjeuner*, la figure du petit crevé appuyé contre la table est d'une grande vérité de type, d'attitude et de costume. La servante et l'homme à barbe accoudé qu'on aperçoit dans le fond sont d'un ton assez fin; mais pourquoi ces armes sur la table? Est-ce le déjeuner qui suit ou qui précède un duel? Nous ne savons. Le *Balcon*, dont les persiennes de ce vert que désirait Rousseau pour les contrevents de sa maisonnette rêvée sont renversées sur le mur, nous montre, dans une pénombre d'un vert bleuâtre, deux jeunes filles vêtues de blanc, l'une assise et l'autre debout, qui met ses gants. En arrière se tient un monsieur, un Arthur quelconque, baigné d'une demi-teinte qui en efface le modelé et le fait ressembler à une découpe. Ce tableau, par sa disposition, rappelle une toile d'un peintre espagnol du xviii^e siècle, imitateur de Goya, dont le nom nous échappe et qu'on voyait au musée Ständisch, acquis par le roi Louis-Philippe. L'exposition de M. Manet est relativement sage et ne fera pas scandale. S'il voulait s'en donner la peine, il pourrait devenir un bon peintre. Il en a le tempérament.

L'*Hallali du cerf*, épisode d'une chasse à courre par un temps de neige, de M. Courbet, se développe inutilement dans une toile immense et, selon nous, aurait gagné à être resserré dans un cadre plus

étroit. Ces dimensions historiques n'étaient pas nécessaires pour un tel sujet. Rubens a traité avec des figures de grandeur naturelle des chasses au lion, à l'ours, au sanglier et autres bêtes formidables; mais il y a mis une furie de mouvement et une violence de style qui en font des compositions épiques. Il n'est pas besoin de dire qu'on ne trouve pas ces qualités grandioses dans M. Courbet. Cependant on doit louer dans cette vaste toile des morceaux peints, comme on dit, de main d'ouvrier. Le mouvement du piqueur qui fouaille les chiens est bien saisi. L'homme à cheval est moins heureux. Parmi les chiens, il y en a quelques-uns que Jadin admettrait dans sa meute. Mais il me semble que, pour un réaliste, M. Courbet a peint son tableau un peu de pratique et sans trop regarder la nature. Nous avons passé tout un hiver en Russie, et nous sommes forcément connaisseur en effets de neige; tout s'enlève en vigueur sur un fond de neige, même les blancs qui deviennent jaunes; c'est donc par silhouettes brunes que ces objets s'y profilent. C'est une règle qui n'a pas d'exception. M. Courbet a oublié cette loi et n'a pas donné à ses personnages et à ses animaux des valeurs assez vigoureuses, et, faute de ce parti pris indiqué par la nature, l'*Hallali du cerf* est d'un effet incertain et déçu.

La *Sieste* pendant la saison des foins (montagnes du Doubs), représentant des paysans qui dorment

près de leurs bœufs agenouillés dans l'herbe, est d'une bonne et solide couleur, et l'artiste y montre de sincères qualités de paysagiste.

Mais, puisque nous en sommes au réalisme, parlons d'un tableau de M. Servin, assez bizarrement intitulé : le *Puits de mon charcutier*. Cela représente une espèce d'arrière-cour où est suspendu un cochon échaudé, ratissé, éventré, et laissant voir ses entrailles roses comme cet admirable bœuf à l'étal du boucher, de Rembrandt, que la magie de la palette change en écrin de couleur. Ce cochon, qui n'a rien d'épique et n'a pas fait partie du troupeau d'Idumée, est un excellent morceau, soit dit sans équivoque, et il n'est pas un des visiteurs de l'Exposition qui ne s'arrête un instant devant le *Puits de mon charcutier*, de M. Servin.

III

Les sujets mythologiques ne sont pas très nombreux au Salon. Les dieux dont M. Chenavard représente la chute n'ont pourtant pas tous disparu. Voici une *Léda* de M. Parrot, qui se rattache à ce cycle de gracieux motifs qu'on aurait tort d'abandonner, car ils prêtent merveilleusement à la peinture. Elle est représentée debout sur le bord de l'Eurotas et le cygne divin s'approche d'elle frémissant, gonflant son duvet, allongeant son col flexible. Sa blanche nudité se détache d'un fond verdoyant de paysage, et, dans le sourire de sa tête légèrement penchée vers le cygne, il y a quelque chose de la grâce ironique et de la volupté malicieuse que Léonard de Vinci prête aux bouches de ses femmes. Les demi-teintes, d'une gradation insensible, rappellent aussi la manière effumée de l'école lombarde.

Sans se donner la peine, et nous ne l'en blâmons pas, de lui chercher un nom de déesse ou de nymphe, M. Henner appelle tout simplement la figure qu'il

expose : *Femme couchée*. C'est, en effet, une femme couchée, rien autre chose ; et cela suffit, car elle est admirablement peinte. Le type de ses formes est plutôt moderne qu'antique, et si elle reprenait les vêtements qu'elle a quittés pour s'étendre sur son divan de satin noir, elle pourrait figurer avec élégance dans une calèche autour du lac ; elle a des souplesses de taille, des ondulations de hanches, des finesses d'extrémités qui sentent la Parisienne ; ce contraste du blanc au noir est ménagé avec beaucoup de douceur, et il en résulte une harmonie charmante dans sa discrétion.

M. Hébert expose deux tableaux empruntés à la nature italienne, mais sensiblement modifiée par le tempérament rêveur du peintre : la *Pastorella* et la *Lavandara*. Ce sont deux figures à mi-corps, d'une beauté sauvagement délicate, qui, sous leur teint brun de Méridionales, laissent entrevoir les mélancolies du Nord ; la pastorella surtout, appuyée contre un arbre et frileusement drapée dans une étoffe à raies qui ne laisse échapper qu'une main tenant une sorte de houlette, a l'air d'une Mignon aspirant au ciel. Une langueur indéfinissable et d'un charme morbide remplace sur sa figure suavement fatiguée l'expression de la vie. Occupée à froter son linge sur la marge d'un lavoir, la lavandara n'en a pas moins cet air nostalgique que l'artiste donne à ses figures de femmes. Personne plus que nous n'est séduit par