

Salon de 1869

Cette transcription des deux versions du Salon de 1869 de Théophile Gautier a été réalisée par Fabio Cancellieri sous la direction de F. Brunet.

Orthographe d'époque respectée ; toutefois les coquilles ont été corrigées, l'usage de l'italique et des majuscules systématisé ; les noms propres sont transcrits selon leurs acceptions exactes, sans tenir compte des fluctuations fréquentes.

Le Salon de 1869 (L'illustration)

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 coupes, 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 M^{me} de P., 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'enorgueillît 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. À 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 l'idée. 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 frappe 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.

À force de fréquenter les maîtres et de vivre dans le domaine de l'idée, Chenavard était devenu singulièrement 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 les 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. À 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 Walkyries. Ils

roulent parmi les débris de planètes dépouillées 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, coiffée 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 Chenavard 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 michelangesque 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. Bonnat, vigoureuse peinture à la manière du Caravage ou plutôt du Calabrese, d'une rare puissance de couleur, et les *Funérailles de Moïse*, de M. Monchablon, où la figure du prophète, enseveli par les anges de 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 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 à 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 beau tableau d'histoire, tant les qualités sérieuses y dominent. Dilatée dans un vaste cadre et placée au grand Salon, *La Peste à 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 à 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, qui 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'*Edipe 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 en abîme un paysage bleuâtre, hérissé de rocs et d'aiguilles bizarres, comme celui que Léonard de Vinci a donné pour fond à la Mona Lisa, mais d'un aspect plus farouche et plus anfractueux, ainsi que le sujet l'exige. Ce 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 palpète 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 antithésique, 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, paraissaient 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, Vélasquez 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 Vélasquez 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 dix-huitième siècle, imitateur de Goya, dont le nom nous échappe et qu'on voyait au musée Standish, 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 décousu.

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 ces 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 d'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 frotter 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 cette grâce bizarre et presque malade ou la fièvre jette une faible teinte rose. Seulement un régime un peu plus substantiel ne nuirait pas à ces délicieuses, mais trop frêles jeunes filles. M. Hébert est le Novalis de la peinture ; il se fond en matière subtile et semble ne plus peindre que des âmes. Cette tendance est singulière dans ce ciel éclatant d'Italie, qui donne des lumières crues et des ombres tranchées ; dans ce pays de formes robustes et de couleurs violentes.

Sous ce titre énigmatique et bizarre : *Pourquoi pas ?* M. de Beaumont nous fait voir une scène des plus étranges. Dans un riche boudoir, une femme est assise à sa toilette ; un pan de velours couvre ses genoux et laisse voir un torse d'un blanc rosé, aux formes élégantes et pures. Des cheveux d'un blond vénitien naturel ou factice, comme ceux des Phryniés d'avant-scènes, se massent sur sa jolie tête, d'une grâce impudente et moqueuse. Ses fins doigts aux ongles polis roulent un papelito qu'elle fume. - Jusqu'ici, rien d'extraordinaire. Mais autour de cette belle fille grouille, rampe, sautille une hideuse cohue de monstres : culs-de-jatte, bossus, manchots, nains difformes qui offrent de l'or, des pierreries, des étoffes magnifiques, des corbeilles de fruits, des flacons de vins aux transparences de topaze et de rubis ; tout ce que le vice consultant les sept péchés capitaux peut réunir de tentations devant la fragilité féminine. L'un de ces monstres, le plus laid, s'aidant de ses longues pattes de faucheur, a grimpé sur la table et fait scintiller un fil de perles du plus bel orient. Et ne croyez pas à des monstres de cauchemar et de fantaisie ; ils sont aussi réels, aussi vrais, aussi étudiés sur nature que les bossus, les fous et les nains de M. Zamacoïs. C'est une cour des Miracles de millionnaires. La courtisane les regarde sans effroi, sans dégoût, avec cette suprême indifférence pour la beauté ou la laideur qui caractérise ces créatures, et de ses lèvres, avec une bouffée de cigarette, s'échappe ce mot, qui résume sa pensée : Pourquoi pas ?

Cette idée de la tentation par la richesse a été plus d'une fois exprimée en peinture, mais non avec cette *outrance* toute moderne. Notez que le tableau de M. de Beaumont n'est pas une débauche de palette, une pochade spirituellement enlevée au bout du pinceau, mais une œuvre sérieusement faite, très étudiée et d'une vraie valeur d'art.

L'imagination en est baroque, certes, mais l'originalité n'est pas tellement commune qu'on ne puisse excuser un peu de bizarrerie quand elle se joint à beaucoup de talent. La jeune femme est assez belle pour faire oublier les Smarras, les Incubes et les Kobolds qui l'entourent.

La Jeune Fille et la Mort, de M. Léon Glaize, a été inspirée par la ballade de Schubert. Cédant à l'ordre inéluctable du fantôme aux yeux vides, la jeune fille se lève de son lit, d'où l'arrachent des bras d'ombre, peureuse, éperdue, ne voulant pas mourir encore ; mais ses formes amaigries, sa beauté décolorée et languissante montrent qu'elle dormira mieux dans la tombe que sur cette couche que l'amour ne doit pas partager et sur laquelle vont s'effeuiller demain les roses blanches de la virginité. Il y a, certes, du talent dans ce tableau, qui cause une impression pénible ; mais nous aimerions mieux voir M. Glaize consacrer sa jeune palette à peindre les splendeurs de la vie.

Un des tableaux les plus regardés du Salon est, à coup sûr, *Juan Prim*, de M. Regnault, un portrait qui porte la date du 8 octobre 1868. C'est une peinture à grand fracas, qui a tout ce qu'il faut pour attirer la foule. Et qu'on ne voie pas dans ces mots un blâme : c'est une grande qualité pour une œuvre d'art que d'être visible. Combien de toiles estimables, douées d'un vrai mérite, passent inaperçues !

Juan Prim vient d'arrêter son cheval, qui, les jambes de devant tendues, l'encolure ramassée, ploie un peu sur l'arrière-main. Il a la tête nue, et sur son front, pâle de l'émotion du triomphe, se divisent quelques mèches de cheveux rares. Cette tête, admirablement peinte, a une expression superbe de joie dédaigneuse et de commandement hautain. C'est bien un héros ; nous parlons au point de vue purement pittoresque. Le cheval, miroité d'éclairs de satin, avec son immense crinière, ressemblant à une chevelure de femme, ses yeux et ses naseaux pleins de feu, sa bouche mâchant l'écume, son col renflé en gorge de pigeon, ne sera peut-être pas approuvé par les membres du Jockey-Club ; mais il est fougueux, frémissant de vie, d'une couleur un peu brillantée sans doute, mais ardente et vigoureuse, et remplit fastueusement le centre de cette grande toile. Delacroix l'admettrait dans son écurie de chevaux légèrement fantastiques.

Au fond, parmi les flots de poussière et des palpitations de drapeaux improvisés, s'agite une foule ébauchée à la Goya, avec une turbulence et une furie de brosse incroyables ; un pêle-mêle de haillons picaresques et d'uniformes éclatants, qui n'est pas la partie la moins intéressante du tableau. Malgré des défauts si évidents qu'il est inutile de signaler, nous aimons ce *Juan Prim* de M. Regnault. Il y a de la jeunesse, de l'audace, une fièvre de couleur et un emportement d'exécution qui nous plaisent, à cette époque de peinture sage et prudente. Il ne faut pas être parfait de trop bonne heure. Pour montrer qu'il sait être délicat lorsqu'il le veut, M. Regnault a exposé un charmant petit portrait de femme en rose, se détachant d'un fond de vieille tapisserie, que, sans l'affirmation de la signature, on ne croirait jamais du même artiste.

M. Fromentin a, au Salon carré, deux tableaux qui sont de vraies perles : *Fantasia* et une *Halte de muletiers*. Devant un chef de grande tente, une tribu arabe se livre à la fantasia. Cela consiste, comme on sait, à lancer son cheval à fond de train, à l'arrêter brusquement au pied du personnage qu'on veut honorer, à tirer un coup de fusil et à tourner bride pour prendre champ et recommencer. C'est un thème admirable pour un artiste comme M. Fromentin, qui sait à fond son Algérie. Cavaliers, chevaux,

costumes, saisis au vol dans une éblouissante rapidité de mouvements, se démènent, tourbillonnent, scintillent, indiqués avec une phosphorescence de couleur et un pétilllement de touche qui ravissent l'œil, dans un paysage d'une harmonie douce et chaude.

La *Halte de muletiers* est d'une nature plus tranquille, comme l'exige le sujet. Quelles bonnes et naïves attitudes ont ces bêtes aux maigres échines, aux longues oreilles ! Plus osseuses encore que les mules d'Espagne, ces pauvres petits ânes pelés qui auraient fait écrire plus d'un chapitre à Sterne, cherchent du bout du licou un brin d'herbe sèche ou de sparterie effilochée, près de ces masures ruinées tombant en poudre au soleil, pendant que leurs maîtres farouches dorment encapuchonnés dans leurs burnous sordides.

Comme Adolphe Leleux, M. Luminais est un Breton bretonnant ; mais cette fois il a renoncé aux gars de Quimperlé et de Ploërmel, et il peint nos sauvages ancêtres à longs cheveux roux, plus semblables qu'on ne pense aux Indiens de Fenimore Cooper. *La Vedette gauloise*, grimpée, pour voir de plus loin, sur la faîte d'un grand arbre, adossée au tronc, le pied appuyée sur une grosse branche, le bouclier au flanc, reste immobile, inspectant la plaine, et prête à la défense si elle est surprise. C'est de la bonne et franche peinture, qui rappelle un peu ce pauvre Adrien Guignet, un peintre de Gaulois, lui aussi. *Désespérés !* Sous ce titre, M. Luminais nous représente une déroute de guerriers acculés par l'ennemi au bord d'un précipice. Plutôt que de se rendre, ils poussent leurs chevaux effarés, et se lancent à plein vol dans le gouffre. Ils y trouveront une mort glorieuse, préférable au déshonneur. Tout cela est peint d'une façon tumultueuse et farouche, avec une férocité d'exécution et de couleur bien en harmonie avec le sujet.

Nous aimons beaucoup *La Course de novillos* sur la place de Pasajes, dans les provinces basques espagnoles, de M. Colin. C'est une peinture pleine de saveur et d'une impression très-juste. Les maisons, dont les fenêtres ont été transformées en loges pour les spectateurs prudents, amusent l'œil par le bariolage des tapis jetés sur les balcons ; sur la place, gaiement ensoleillée, gambade la foule des *aficionados*, agaçant et *caprant* le jeune novillo, car le jeu du taureau passionne tout le Midi, et pour ces peuples alertes et courageux, il ne suffit pas d'être spectateur, il faut encore prendre part à la lutte. Il n'est pas de garçon un peu bien planté et voulant se faire considérer des filles, qui ne s'en mêle.

Un des étonnements du Salon est le tableau de M. Detaille, un jeune élève de Meissonier, qui n'a pas vingt ans et peut déjà passer pour un maître. Cette phrase n'est pas une vaine formule d'éloges. *Le Repos pendant la manœuvre*, au camp de Saint-Maur, est dans son genre un chef-d'œuvre. Les rangs sont rompus, et les soldats assis par terre ou debout et causant entre eux avec un naturel et une variété d'attitudes qui dénotent chez le jeune peintre de rares qualités d'observation. Chacune de ces petites têtes, grandes comme la moitié de l'ongle, a sa physionomie distincte, son caractère ; on l'a vue, on la connaît ; rien de plus fin et de plus naïf à la fois. Nul chic de troupière à la Charlet, mais le soldat pris sur le vif avec sa vraie *cassure* militaire. Sur tous ces bonshommes si bien dessinés, mettez une couleur harmonieuse et douce qui sait accorder le rouge garance et le bleu indigo, ces tons plus inconciliables que les frères ennemis, jetez au fond le donjon de Vincennes et ses remparts gothiques modernisés, et vous aurez un charmant tableau, qui sera celui de M. Detaille.

IV

Nous ne disposons que d'un espace très-restreint, et l'on ne trouvera pas mauvais que nous ne rendions pas un compte détaillé des quatre mille deux cent trente numéros que contient le livret du Salon. L'énonciation seule du nom des artistes et des titres des tableaux formerait un gros volume. Nous prenons donc, ça et là, ce qui nous semble significatif et représenter pour ainsi dire une tête de série. Plusieurs que nous passons sous silence mériteraient d'être cités, mais il en est des articles comme des médailles, quelques-uns les obtiennent et beaucoup en sont dignes. C'est une question de place et de nombre. Mais ne perdons pas des lignes qui pourraient être mieux employés, et continuons en toute hâte notre tâche forcément circonscrite.

Le Grand Pardon breton, de M. Jules Breton, - qu'on veuille bien excuser cette suite d'assonances impossibles à éviter, et dont souffre notre oreille de poète, - est une des plus importantes compositions que l'artiste ait exposées depuis longtemps. Elle rappelle, pour le sentiment et l'aspect général, cette *Procession du Calvaire*, par laquelle il débuta il y a quelques années. Du porche de l'église débouchent et s'avancent, rangés par files, des Bretons aux longs cheveux, portant l'ancien costume national, figures austères, illuminées de la foi la plus vive. La procession passe entre deux haies de femmes en cornettes blanches, qui regardent pieusement cet édifiant spectacle. C'était une immense difficulté à vaincre que cette mer moutonnée de blancs bonnets se succédant comme les boucliers d'une légion romaine faisant la *tortue*, et que ces têtes, dont les profils se superposent à l'instar des médaillons de Gutenberg, Fust et Schoeffer. M. Jules Breton l'a surmontée avec un rare bonheur. Il y a dans ces naïves et charmantes physionomies rustiques une délicatesse qui fait penser aux statuettes de Michel Colomb. Quelques-unes sont très jolies, mais d'une grâce chaste, comme les vierges sages qu'on voit aux porches des cathédrales gothiques. On doit à Jules Breton cette justice de dire qu'il a su voir et dégager la beauté du paysan et surtout de la paysanne, si affreusement calomniée par les prétendus réalistes, qui se plaisent à représenter les habitants des campagnes comme des gorilles du Gabon ; et cependant il reste d'une sincérité parfaite et ne farde pas la nature. La couleur du *Grand pardon breton* est d'une gamme harmonieuse et douce, où dominent les blancs et les gris combinés avec beaucoup d'art. On ne compte guère moins de cent cinquante ou deux cents personnages dans cette toile, qui montre chez l'artiste ce sentiment de la composition des foules, chose autrement malaisée que de grouper deux ou trois figures.

Les Mauvaises Herbes rentrent dans la manière habituelle du peintre. Des paysans arrachent avec la houe ces plantes, vivaces comme le mal, qui mangent le bon grain, les entassent et y mettent le feu. Leurs cendres au moins seront utiles et rendront au sol ce qu'elles lui ont volé.

M. Jules Breton a un frère, M. Émile Breton, qui s'est adonné plus spécialement au paysage, où il s'est fait très-promptement une réputation par la façon originale dont il comprend la nature, qu'il guette à ses moments singuliers, comme un homme qui vit toute l'année dans la familiarité des champs. On voit bien, en regardant les tableaux de M. Émile Breton, que ce n'est pas un paysagiste en chambre, comme il y en a tant. *Le Soleil couchant* a cette bizarrerie audacieuse que la nature seule peut se permettre et qu'on n'invente pas. *L'Entrée de village* est dans le même cas. Il fait nuit, de gros nuages noirs comme de l'encre courent sur le ciel, déchiquetés par le vent. La neige couvre le sol de son tapis livide. Cette blancheur, qu'aucune ombre n'éteint et qui est

la seule lumière du tableau, fait distinguer vaguement dans le fond les silhouettes sombres des chaumines où veillent encore quelques points rouges.

On n'a pas oublié *La Synagogue d'Amsterdam*, exposée, il y a deux ans, par M. Brandon, et le succès qu'elle obtint. C'était vraiment là un tableau de maître. Cette année, l'artiste nous fait voir *La Sortie de la loi le jour du Sabbat*. Le lecteur de la loi (Rahzan) prend le Pentateuque dans le tabernacle et le montre aux assistants. Un jeune garçon se dispose à orner le second Pentateuque avec les *Raïms*. Pour nous autres chrétiens, la scène a une solennité bizarre. Les fidèles selon le rite judaïque ont gardé leur chapeau sur la tête. Des draperies blanches sont jetées sur les costumes de ville, et le lecteur de la loi a l'air d'un pontife qui serait en même temps employé de la maison Rothschild ; mais quand l'œil s'est habitué à ces singularités de détail, on est frappé du sérieux profond de ces physionomies hébraïques, où se lit une foi inébranlable, et de la majesté orientale de cette cérémonie, qui reporte l'imagination à des époques si lointaines ! C'est ainsi que cela se passait dans ce temple de Salomon, dont les juifs vont à Jérusalem baiser l'unique pan de muraille qui en reste. Les figures de ce tableau ont ce caractère que les peintres d'histoire savent mettre aux sujets de genre, et l'intérieur de la synagogue ne serait pas mieux rendu par un vieux maître de Hollande.

Bernardin de Saint-Pierre reconnaîtrait bien sa pudique Virginie dans cette chaste figure que M. James Bertrand a fait jeter sur la plage par la dernière vague de la tempête qui a englouti le *Saint-Géran*. Virginie est toujours charmante, même avec sa pâleur de noyée, et ses lèvres, où les roses se changent en violettes. La robe qu'elle n'a pas voulu quitter pour sauver sa vie, appesantie par l'eau de mer, se colle à son corps virginal et en laisse deviner la beauté sans en trahir la pudeur.

Le succès devient parfois tyrannique pour certains artistes et les enferme dans un cercle d'où il ne leur est plus permis de sortir. Cela était arrivé à M. Heilbuth. On l'emprisonnait dans ses antichambres de prélats romains peuplées de domestiques, qui ressemblent en même temps à des bedeaux et à de grandes livrées de l'ancienne Comédie-Française, et dont il avait fait avec un sérieux ironique de si parfaites caricatures. Il pouvait tout au plus se permettre une promenade sur le Monte-Pincio, en compagnie de petits séminaristes, ou grimpé derrière les antiques carrosses à roues écarlates des cardinaux se rendant chez le pape. Pour échapper à cet internement, M. Heilbuth s'était sauvé jusqu'au fin fond de l'Orient biblique et assis sur le fumier de Job ; mais le public lui avait dit, sans lui tenir compte de sa belle couler rembranesque : « Fais-nous encore des laquais d'éminences avec un parapluie rouge sous le bras », et comme cela ennuyait M. Heilbuth, qui est un artiste libre, fantasque et spirituel, compatriote d'Henri Heine, il n'a pas voulu reprendre la livrée, et il a exposé au Salon un délicieux tableau intitulé : *Le Printemps*, bien sûr cette fois qu'on ne lui redemanderait plus de valetaille romaine. Un beau cavalier et une belle dame en costume du seizième siècle, se sont assis l'un près de l'autre sur le gazon étoilé de pâquerettes, après une promenade dans la campagne en fleurs ; ils devisent d'amour, car la dame semble rougir un peu et détourner légèrement la tête comme sous la menace d'un baiser. Il y aura une petite lutte, mais tout s'arrangera, on peut le prévoir. Un épagneul, avec ce sentiment du groupe amical qui distingue le chien, est venu poser sa tête sur les genoux de son maître, et réclame, lui aussi, une caresse, une parole flatteuse. Tout cela est fin, délicat, charmant, et jamais plus frais paysage n'encadra plus gracieuses figures.

Sous ce titre : *Îles du Rhin*, M. Jundt a envoyé au Salon une toile d'un charme exquis et poétique. Dans le fouillis de roseaux, d'osiers et d'aulnes qui couvrent ces îles que souvent le Rhin submerge à travers les fumées vaporeuses du matin, s'avancent, écartant les branches, deux jeunes filles en costume d'Alsace ou de la forêt Noire, avec une charmante petite mine effrayée ; elles ont entendu un frémissement, un bruit dont elles ne se rendent pas compte. De l'autre côté, deux biches venant boire au fleuve ont éprouvé la même impression et se sont arrêtées, inquiètes, l'oreille au guet, humant l'air, et effrayées de rencontrer là les jeunes filles. Rien de plus charmant que ces deux timidités s'alarmant l'une l'autre.

La Promenade sur la voie des tombeaux, à Pompéi, de M. Gustave Boulanger, n'a pas la mélancolie que son titre dans les idées modernes pourrait faire supposer. Ce sont des élégantes antiques (non pas vieilles) qui vont faire, en grande toilette, ce qui à Pompéi équivalait au tour du lac, que nos grandes et petites dames se croient obligées d'accomplir chaque jour. Elles sont suivies de leurs esclaves, de leurs négresses et de leurs porteurs ; les rues de Pompéi ne permettent pas les calèches à huit ressorts, mais le luxe est le même, seulement de meilleur goût et de plus pur style. Les Arthurs non plus ne manquent pas, mais ils portent des noms en *us* comme les savants du seizième siècle et valent mieux que les petits crevés. M. G. Boulanger, avec sa fine érudition gréco-latine, très au courant de ce que l'antiquité appelait *mundus muliebris*, a su donner beaucoup de charme à cette petite résurrection de la vie pompéienne.

De la Grande-Grèce, M. Gustave Boulanger nous fait passer en Algérie et nous montre *El Hiasseub*, conteur arabe, assis au seuil d'un gourbi et tenant sous le charme de sa parole un groupe d'auditeurs émerveillés. L'artiste excelle à rendre ces figures si nobles et si pures qui ressemblent dans leur burnous à des statues antiques descendues de leurs piédestaux. Presque tous les peintres qui ont parcouru l'Algérie l'ont considérée, au point de vue de la couleur, sans beaucoup se préoccuper du dessin. M. G. Boulanger s'est appliqué à rendre la forme si sculpturale et le grand style de ces races que n'a point déformées la civilisation.

On en peut dire autant de M. Gérôme, ce fin dessinateur qui cherche en Orient des types caractéristiques, médailles ayant conservé nette l'empreinte du coin primitif. *Le Marchand ambulante au Caire*, tout en vendant son bric-à-brac oriental, conserve une rare majesté ; on en ferait aisément un patriarche, Abraham ou Jacob, dans un tableau biblique. *La Promenade de Harem* nous fait voir une cange fendant le Nil sous l'effort de dix rameurs ; une cabine posée sur la barque cache les mystérieuses beautés entrevues derrière les rideaux, et sur la poupe un musicien accroupi chante, en s'accompagnant de la guzla, une de ces cantilènes nasillardes d'un charme si pénétrant pour les oreilles barbares, et que nous aimons beaucoup aussi, dût cet aveu dénué d'artifice nous attirer le mépris des musiciens. La cange file sur l'eau transparente et claire, le long de la rive vaporeuse, dans une sorte de brouillard lumineux d'un effet magique. La barque semble baigner à la fois dans l'eau et dans l'air. Ces effets, qui paraissent presque invraisemblables aux yeux qui ne sont pas habitués aux tendresses de ton des pays de lumière, sont rendus par M. Gérôme avec une vérité extrême.

Quel magnifique portrait que celui de M. Charles Garnier, par M. Baudry ! quelle fierté de dessin, quelle énergie de couleur, quelle aisance de pose et quelle certitude magistrale d'exécution ! Nous ne parlons pas de la ressemblance, elle est criante ; cette belle peinture, un vrai chef-d'œuvre, ne craindrait le voisinage d'aucun maître

italien. Citons, nous ne pouvons faire davantage, les portraits de M^{me} de C. et de M^{me} la marquise de B., de Cabanel, d'une distinction si exquise ; les portraits de M. le comte de Nieuwerkerke et de M. le général Fleury, de M. Édouard Dubufe, qui a montré qu'il savait faire autre chose que de jolies femmes et des étoffes chatoyantes ; la dame en noir qui ôte son gant, de M. Carolus-Duran, énergique et solide peinture ; le portrait de M. Duruy, de M^{lle} Nélie Jacquemart, d'une ressemblance si vivante ; un portrait de M. Bussy et de M^{me} de P., par Bonnegrâce, d'une belle et chaude couleur ; ceux de M^{me} la comtesse de J. S. et de la marquise de V., de Giacomotti, d'une si haute élégance, et arrivons au paysage, qui, à lui seul, exigerait quatre ou cinq articles, et auquel nous ne pouvons consacrer que quelques lignes.

Paul Huet, nous commencerons par lui, pour rendre aux morts l'honneur qui leur est dû, à une belle exposition posthume, deux paysages empreints de cette poésie mélancolique que personne n'exprimait mieux que lui : *Le Laita à marée haute, dans la forêt de Quimperlé* et des *Pêcheurs tirant une seine sur la grève de Houlgate*. La toile que M. Chintreuil, cet artiste d'un goût si fin et trop peu compris jusqu'à présent, intitule *L'Espace*, est vraiment bien nommée. C'est une immense plaine ondulée de collines vers l'horizon, et dont les plans se succèdent et s'enveloppent avec un merveilleux artifice de perspective aérienne. Les coups de soleil, les ombres de nuages y tracent des zones contrastées qui font bien sentir l'énorme profondeur de l'étendue enfermée dans le cadre.

M. Cabat conserve toujours son grand style à la Poussin et la mélancolie un peu triste de ses grands arbres au feuillage sombre. M. Daubigny a exposé une *Mare dans le Morvan* et un *Verger*, sur lequel le printemps a secoué sa neige blanche et rose. M. Camille Bernier s'est mis, par *La Lande de Kerlagadic* et sa *Fontaine en Bretagne*, au premier rang des paysagistes. *La Passée du grand gibier* et *Les Roseaux*, de M. Hanoteau, sont des toiles d'un rare mérite et d'une sincérité parfaite. M. Potter cherche la couleur et la trouve dans ses *Plaines de la Camargue* et son *Soir d'Italie*. Quittant la forêt idyllique où il se complait, M. Français nous donne une *Vue du Mont-Blanc*, prise de Saint-Cergues, dans le Jura. M. Lansyer expose le *Château de Pierrefonds*...

V

M. Nazon, qui a toujours apporté dans le paysage un goût fin et rare, expose cette année une *Lisière de bois* et un *Intérieur de forêt*. La lisière de bois est d'une grande vérité d'aspect, mais l'intérieur de forêt nous séduit davantage. Il y a là un effet difficile à rendre, franchement abordé et très-réussi. Les peintres évitent, par prudence, ces jeux de lumière éparpillée et tombant dans l'ombre comme les éclats d'un miroir. On est en été, au milieu du jour, et le soleil brise sur le dôme des arbres ses rayons qui rejaillissent de branche en branche, de feuille en feuille et se répandent sur le gazon, pareils aux pièces d'or qu'un Jupiter prodigue sèmerait du haut de l'Olympe pour éblouir quelque Danaé bocagère ; il fallait un vif sentiment de la couleur pour donner à ce papillotage l'harmonie qu'il a dans la réalité.

L'Été, forêt de Durham, en Angleterre, de M. MacCallum, surprend les yeux et dérouté nos habitudes de peinture. C'est le procédé des *pré-raphaélites* appliqué au paysage dans sa rigueur absolue : un coin de nature étudié avec un acharnement scrupuleux, une sincérité microscopique de détail, une outrance de fini, qui sont

l'antipode de la manière sommaire, expéditive, et souvent par trop lâchée de nos paysagistes continentaux. Cela représente un chêne plusieurs fois centenaire, poussé dans un terrain rougeâtre, hérissé de roches grises. Les blocs ont gêné les racines, qui se recourbent crispées et noueuses comme les doigts d'une des cent mains de Briarée, ou, si cette comparaison mythologique vous déplaît, comme d'énormes serpents à demi enfoncés dans leurs trous. Une lumière implacable, d'une crudité blanche, découpant les ombres à l'emporte-pièce, accuse avec une force que notre vue, habituée aux à peu près, trouve excessive, les rugosités du tronc, le rêche des mousses desséchées, le luisant des feuilles vernies de chaleur, les moindres accidents du terrain aride et rougeâtre. Au premier coup d'œil, on est choqué : le vrai semble parfois si étrange ; mais bientôt il se dégage de cette bizarre peinture une secrète puissance qui vous subjugué. On sent qu'il faut une rare énergie pour s'assimiler aussi complètement la nature. Citons, en outre, une admirable aquarelle du même M. Mac-Callum, un *Chêne dans la forêt de Windsor*.

Nous avouons aimer beaucoup *Le Lit du Vitznauerbach* (lac des Quatre-Cantons), de M. Robinet, qui rentre dans cette manière consciencieuse et serrée que nous préférons à ces vagues ébauches moins faites que des décors de théâtre et où l'on ne cherche que l'effet, la *tache*, comme on dit.

Ce lit du Vitznauerbach, malgré son nom formidable, n'est qu'un entassement de pierres et de cailloux au fond d'un étroit ravin tapissé de plantes dont l'humidité favorise le développement. L'endroit ressemble fort à ce que les paysans appellent chez nous un *rû*, et il n'y aurait peut-être pas eu besoin d'aller chercher ce site en Suisse. Le Vitznauerbach est à moitié tari, et son maigre filet d'eau circule à l'aise dans son lit à sec ; mais avec quelle sincérité M. Robinet a exprimé tous ces menus détails ! Chaque pierre est un portrait, et le moindre caillou, sous son pinceau, a une individualité. On sait si c'est un silex, un granit, un fragment de marbre roulé.

Malgré l'aimable plaisanterie de Joseph Prudhomme sur le plat d'épinards, il faut cependant convenir qu'à la fin du printemps et au commencement tout au moins de l'été, le feuillage des arbres est vert, décidément vert, et l'on doit louer M. César de Cock du courage avec lequel il fait endosser cette verte livrée à ses forêts, à ses bois, à ses cressonnières si froides et si limpides. *La Fin de a journée dans le bois*, à Longueville, en Normandie et *Le Matin dans les bois*, à Sèvres, sont pleins de sève, de fraîcheur et de vie végétale. Les arbres n'y affectent pas cette couleur d'éponge pourrie que les faux connaisseurs prennent pour de la chaleur de ton.

De ces sites, qui nous sont familiers, nous allons, s'il vous plaît, passer en Amérique, sous la conduite de M. Bierstadt, et assister à un *Orage dans les Montagnes Rocheuses*. Ce qui frappe d'abord, c'est l'échelle énorme de cette nature comparée à la nôtre. Les arbres y ont trois cents pieds, les montagnes y dépassent le Mont-Blanc de toutes les épaulés ; les lacs y sont des océans, et l'orage s'y déroule avec son armée de nuages dans des cirques d'une grandeur colossale. Celui que nous peint M. Bierstadt tourbillonne au-dessus d'un lac dont les eaux ont pris le noir bleu de l'acier ; il fait frissonner comme des herbes les forêts d'arbres gigantesques, et couvre les flancs des montagnes d'une marée montante de vapeurs sombres, tumultueuses comme le chaos ; mais les blancs sommets inaccessibles reparaisent au-dessus de ce déchaînement de la tempête comme des îles de neige qui flotteraient dans le ciel. Tout cela est peint avec une netteté et une décision parfaites, dans une manière se rapprochant du faire de Calame, qu'il faut bien reconnaître encore pour le maître en

fait de nature alpestre. M. Bierstadt, né aux États-unis, nous a montré le meilleur spécimen de peinture américaine que nous ayons encore vu, joignant la qualité de l'exécution à l'intérêt du site.

M. Anastasi, dont les premiers paysages s'argentaient au clair de lune de Van der Neer, après être allé prendre un bain de lumière en Italie, nous revient amoureux du gai soleil et des vives couleurs. Rien de plus joyeux et de plus amusant à l'œil que son expédition du *Rowing-Club*, prenant possession d'une île. Les fraîches toilettes, les vareuses rouges pétillent et flambent parmi les herbes ensoleillées ; l'eau diamantée étincelle. C'est un vrai bouquet de palette. Nous en dirons autant de *La Maison aux lauriers roses*.

Est-il bien nécessaire de proclamer que *Les Souvenirs de Ville-d'Avray*, de Corot, peints dans cette teinte grise argentée qui est la dominante de l'artiste, sont charmants et poétiques ? On le sait bien, et chaque variation de ce motif est la bienvenue. *La Liseuse* offre cette curiosité, chez Corot, que la figure domine ici le paysage. Bien qu'assez incorrecte de dessin, la liseuse plaît par sa naïveté de sentiment et sa sincérité de couleur rustique ; *c'est bonhomme*, pour nous servir d'un mot de l'argot des ateliers qui rend mieux notre pensée que tout autre, et que Corot emploie souvent.

Après avoir fait plusieurs excursions dans le domaine de l'histoire et du genre, M. de Curzon revient au paysage, où il est maître, et il a exposé une *Vue prise sur la côte de Sorrente*, dans le golfe de Naples, et *Les Bords du Clain*, à Poitiers, d'une fermeté de dessin superbe et d'une couleur solide et vraie.

Mais arrêtons-nous sur cette pente aisée du paysage, nous n'en finirions jamais. Les paysages excellents abondent au Salon. C'est le genre le plus cultivé aujourd'hui. L'ennui d'une civilisation extrême, où sa place se circonscrit de plus en plus, rejette l'homme au sein de la nature ; il y aspire, du moins, comme à une sorte d'Eden idéal où les contraintes seraient moins pesantes. Les civilisations jeunes, occupées des dieux et des héros, aperçoivent à peine le paysage ou ne le placent que comme fond derrière leurs figures.

Revenons donc, puisqu'un examen complet serait impossible, aux toiles où l'action humaine prédomine.

Un *Coin de marché à Munich*, de M. Pille, révèle un artiste de tempérament, un coloriste de race. Certes, il ne faut pas chercher la beauté parmi ces commères qui s'empresent autour des étalages de légumes et de victuailles, quoique nous y ayons rencontré jadis plus d'une jolie servante capable de poser pour Marguerite au puits ou au jardin ; mais quelle exubérance de vie ! Comme cela piaille, comme cela grouille et fourmille !

L'Intérieur flamand au dix-septième siècle se fait remarquer par les mêmes qualités de robustesse et de couleur.

La peinture est un art sérieux, qui n'a pas le petit mot pour rire et c'est avec une réserve extrême qu'il faut y hasarder une pointe de comique. M. Vibert est un homme d'esprit et, ce qui vaut mieux, un artiste de talent ; il s'arrête juste à point, dans ses tableaux, charmants d'ailleurs, sur la vie monacale. Encore aimerions-nous mieux que ce côté ironique ne s'y trouvât pas. *Le Retour de la dîme* est une toile qui ne perdrait rien à rester grave. La jeune Italienne qui s'efface contre la paroi du rocher pour

laisser le passage libre aux moines juchés sur leurs ânes chargés des dépouilles opimes du canton, est parfaite de naïveté candide et dévote. Elle est de plus fort jolie ; mais pourquoi ce regard libertin du frère quêteur, qui gâte tout, à notre sens ? Ce serait bon dans un conte de Boccace ou de La Fontaine.

Ce que nous disons là pourrait bien s'appliquer aussi à *La Rentrée au couvent*, de M. Zamacoïs. Cet artiste d'un talent si fin frise parfois la caricature. Il est vraiment trop ingénieux pour un peintre. Certes, il est difficile de ne pas sourire en voyant ce bon père lutter si vaillamment avec la bourrique rétive qui a jeté à terre sa charge de poulets, de choux et de viandes. L'hilarité des autres moines est bien justifiée. Mais passons sur cette gaminerie, et louons la justesse d'observation, l'exactitude de couleur locale et l'excellente couleur de cette petite scène, qui n'eût rien perdu à rester sérieuse.

Nous ne savons si l'*Intérieur de ménagerie* de M. Brunet-Houard est le début de l'artiste au Salon. Notre mémoire ne nous rappelle aucun tableau signé de ce nom, qui nous eût frappé sans doute. En tout cas, M. Brunet-Houard a exposé une franche et saine peinture, remarquée de tout le monde et méritant qu'on s'y arrête. Un garçon belluaire, sous la tente d'une ménagerie foraine, dépèce, aidé d'un camarade, un cheval, dont la chair doit servir au déjeuner des animaux. Les convives sont rangés tout autour dans leurs cages respectives. Sans être aussi affamés que les lions de Daniel, qui « n'avaient pas mangé depuis trois jours », ils semblent avoir fort bon appétit et trouver que le repas tarde bien à venir : le lion allonge sa patte monstrueuse hors des barreaux ; le tigre se rase au fond de sa cage comme s'il allait bondir sur sa proie ; l'ours blanc de la mer du Nord se dandine frénétiquement ; les hyènes se culbutent pêle-mêle avec les loups ; les yeux pétillent, les griffes s'aiguisent, les gueules ont des rictus formidables. Quelle faim sauvage et féroce ! On ne saurait imaginer l'incroyable finesse de ton de toutes ces bêtes, entrevues dans la pénombre que tamise le velarium en toile de la baraque, et dont les types fauves indiquent une rare justesse d'observation.

Le garçon qui pose la main sur la hanche, attendant les quartiers saigneux que découpe l'équarrisseur, est d'un galbe superbe. Un belluaire romain dans les caves à bêtes féroces du Colisée ne serait pas plus fier.

M. Vautier, qui porte un nom français, et qui, né en Suisse, appartient à l'École de Düsseldorf, excelle dans la mise en scène de ces petites drames rustiques qu'il peint avec la finesse d'observation d'un Wilkie. *La Rixe apaisée* représente la fin d'une querelle de cabaret qui ne demanderait qu'à recommencer. On a séparé les combattants ; les femmes sont intervenues et l'ordre a été rétabli ; mais on se regarde de part et d'autre avec des yeux farouches et la réconciliation ne semble pas bien sincère.

Sur une toile inutilement énorme, M. Isabey a peint une *Tentation de Saint-Antoine* à grand orchestre, qui gagnerait à être resserrée dans un cadre plus étroit. Une armée de diabesses sous forme de Vénus, de nymphes, de bacchantes, assaillent le saint ermite, réfugié près d'un autel défendu par une légion d'anges. Pourquoi tout ce monde, tout ce tapage, tout ce ruissellement de vaisselle d'or, de fruits vermeils, de vins brillants comme du rubis dans le cristal ? La tentation est essentiellement solitaire, *vae soli*, dit l'Écriture. Elle se glisse, à pas sourds, jusqu'au seuil de votre chambre ou de votre caverne ; elle entre furtive, taciturne, à cette heure où rôde le démon de midi, redouté

des anachorètes. Elle entr'ouvre lentement sa tunique, laissant deviner plus qu'elle ne montre, prête à se retirer au moindre geste de dédain, car elle sait que son souvenir est plus redoutable que sa présence. Pour tenter un saint et même un homme du monde, une femme seule est plus dangereuse que tout le corps de ballet de l'Opéra.

Quittant Le Caire, où il avait pris ses quartiers, M. Mouchot est venu à Rome et nous montre *Les Ruines de l'arc de Titus*, énergique et forte peinture. De sauvages paysans de la Sabine, piquant leurs buffles, passent sous l'arc de marbre qui vit défiler les chars d'or du triomphe et les civières portant les vases sacrés du temple, l'arche sainte et le chandelier à sept branches.

Le nom de M. Mouchot nous servira de transition pour passer au groupe des orientalistes. M. Guillaumet a fait *Le Labourage* et *La Famine en Algérie*, grande toile qui rappelle un peu *Le Massacre de Scio*, d'Eugène Delacroix ; M. Huguot, *Les Femmes chez les Ouleds-Nayls*, peinture d'une lumière éclatante ; M. Belly, *Une Fête religieuse au Caire* ; Berchère, *Le Halage sur la digue du canal Menzaleh* ; Brest, *La Fontaine des Eaux Douces d'Asie* et *Sur le Bosphore* ; Tournemire a abandonné l'Asie Mineure pour se réfugier dans l'Inde ; au lieu de flamants roses, il peint des éléphants. Delamarre continue à faire concurrence à Lam-quoi, le peintre de Canton. La caravane va toujours son chemin. Nous lui souhaitons de ne pas laisser trop de carcasses de chameaux sur le bord de la route. Nous voici arrivé au terme de notre excursion à travers ce domaine immense de l'art, et comme tous les voyageurs qui veulent aller d'un point à un autre, nous avons été forcé de nous interdire les excursions à droite et à gauche, regrettant bien des sites curieux ; mais qu'y faire ?

Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire,

dit Boileau.

Dans un prochain et dernier article nous parlerons de la sculpture, très-remarquable cette année.

VI

La sculpture, comme la peinture, est très-remarquable cette année, parmi les meilleures statues se place au premier rang le *Désespoir*, de M. Perraud, récompensé de la grande médaille d'honneur. Le *Désespoir*, que nous avons déjà vu sous la forme du plâtre et qui a pris en marbre une extrême pureté de lignes, a ce mérite de traduire une idée moderne avec une perfection de beauté antique. C'est un jeune homme assis au bord de la mer, un Icare tombé du haut de son rêve, qui laisse flotter devant lui un regard que n'aime plus aucune passion, aucun amour, aucun souvenir même. Il a donné sa démission de la vie et les heures pour lui se succèdent, indistinctes et monotones comme les flots de la mer qui viennent à ses pieds lécher les cailloux. Son corps n'étant plus soutenu par la volonté, s'abandonne et s'affaisse à demi dans une pose de grâce languissante. Rien de plus fin et de plus délicat que l'étude de cette jeune nature un peu amaigrie et qui laisse entrevoir des muscles que l'action développerait si le découragement n'amenait pas l'oisiveté. Le dos, courbé légèrement par l'attitude, est admirable de modelé, et la tête, d'une mélancolie navrante que le marbre a rarement exprimée, justifie et fait comprendre le titre de la statue.

Il est difficile de rêver une figure plus attrayante et plus sympathique que la *Femme adultère*, de M. Cambos. Tout le monde aurait pour elle l'indulgence du Sauveur, et même, fût-on sans péché, on ne lui jetterait pas la première pierre. Elle est agenouillée dans une pose craintive et suppliante, les bras croisés au-dessus de sa tête comme pour se préserver de la lapidation dont la menacent les Pharisiens. Son visage charmant s'aperçoit à travers une transparente pénombre et la lumière glisse de sa poitrine palpitante jusque sur ses genoux ployés, ce qui produit un effet de coloration très-heureux. Des étoffes souples et légères, semblables à ces chemises de gaze et à ces crépons rayés qu'on emploie encore en Orient, enveloppent sans les cacher des formes riches et voluptueuses, qui rappellent avec plus d'élégance la beauté des juives d'Alger ou de Constantine. On dirait que M. Cambos a été frappé, à l'Exposition universelle, de l'habileté avec laquelle les sculpteurs italiens maniaient le ciseau, et qu'il n'a pas voulu que l'art français restât en arrière de ce côté. Son marbre est merveilleusement travaillé et, comme une cire ductile, il semble s'être modelé sous le pouce du sculpteur sans l'intermédiaire d'un outil. Les draperies sont fripées et froissées comme avec la main, et il semble qu'on voie sur les bras, les épaules et la poitrine, le grain même de l'épiderme.

L'Enfance d'Annibal, de M. d'Épinay, groupe en bronze, se distingue par la nouveauté du sujet que l'art n'a pas traité encore, du moins notre mémoire ne nous signale aucune statue, aucun tableau fait sur ce motif. Mais ce n'est pas seulement la nouveauté qui le recommande. Il y a beaucoup d'énergie et de vigueur dans la manière dont cette composition est traitée. Le petit Annibal s'est pris de lutte avec un grand aigle qu'il serre à la gorge pour l'étrangler. En vain l'oiseau le frappe de ses fortes ailes et l'égratigne de ses puissantes serres. Insensible à la douleur, l'héroïque enfant ne lâche pas prise et montre déjà l'opiniâtreté de courage qu'il déploiera plus tard dans ses combats contre l'aigle romaine. Le caractère africain du petit Annibal est très-bien compris. Sa tête à demi rasée a une expression d'indomptable ténacité et son jeune corps maigre annonce une vigueur que rien ne lassera. On peut lui reprocher quelques lignes anguleuses, quelques détails anatomiques trop fortement accusés, mais l'ensemble a du mouvement et de l'originalité. L'aigle est superbe, ornithologiquement et sculpturalement, dans sa fureur impuissante, avec son bec entr'ouvert, son regard fauve et son hérissément farouche.

Hébé endormie, de M. Carrier-Belleuse, nous montre aussi un aigle, mais celui-là n'est pas un sauvage et féroce oiseau d'Afrique dépeçant son Ganymède au lieu de l'enlever au ciel ; c'est l'aigle de Jupiter, Jupiter peut-être lui-même, veillant avec une bonté amoureuse sur le sommeil d'Hébé. La fraîche déesse, symbole de la jeunesse éternelle qui verse le nectar aux olympiens rassasiés d'ambrosie, s'est assoupie sur le trône d'or forgé par Vulcain au maître des dieux. Sa main a laissé échapper sa coupe et près d'elle gît le vase aux formes élégantes qui contient le divin breuvage. Le corps de la jeune déesse est nu jusqu'aux hanches et ses petits pieds n'atteignant pas les marches du trône se devinent sous les plis transparents de la draperie.

L'auteur de la *Femme piquée par un serpent*, de *La Bacchante* et de *L'Ariane*, M. Clésinger, s'est passé le caprice d'une statue polychrome, coquettement ornée de bijoux précieux. Cela n'eût pas surpris les contemporains de Phidias, qui mêlait l'or, l'argent et l'ivoire dans la même figure et n'a probablement jamais taillé le marbre. La *Minerve* du Parthénon et le *Jupiter* d'Olympie étaient des statues chrysléphantines. Cette alliance ne semblait pas de mauvais goût aux Grecs et aux Romains, mais les yeux modernes ont de la peine à s'y habituer. La *Pallas-Athéné*

restituée par Simart, d'après les indications de M. le duc de Luynes, fut trouvée plus étrange que belle, malgré l'incontestable talent de l'artiste. Avec la simple pâleur du marbre, elle eût enlevé tous les suffrages. La couleur choque toujours un peu les peuples de civilisation raffinée qui se plaisent aux teintes neutres ou sobres, comme plus *distinguées*, c'est-à-dire de celles que ne choisiraient pas un paysan, un sauvage, un barbare ou tout être encore naïf. Nous ne partageons pas cette antipathie contre la coloration, et la *Cléopâtre* de M. Clésinger nous plaît avec sa calasiris d'un vert glauque, ses chairs légèrement rosées, ses colliers, ses bracelets et sa ceinture en véritable émail ; nous aimons ses yeux, dans lesquels une pierre de lazulite figure la prunelle et l'oxyde bistré qui brunit ses cheveux ne nous horripile en aucune façon. Qu'importe, si le lotus qu'elle tient à la main n'est pas découpé dans le marbre, mais est représenté par une fleur d'or et d'émail ! Ne voit-on pas encore aux figures du Parthénon et autres figures antiques, des trous destinés à sceller des étoiles, des baudriers, des épées, des mors de chevaux en métal doré ? L'artiste a intitulé sa statue *Cléopâtre devant César*. Sachant l'attrait de l'étrange, la reine, pour charmer plus sûrement le vainqueur, s'est costumée à l'égyptienne et parée comme la déesse Isis ; mais croyez que malgré la richesse et la perfection des bijoux ciselés par M. Froment Meurice fils, la plus grande séduction de Cléopâtre est encore dans son beau torse, modelé avec une incomparable finesse, dans ses bras d'un galbe charmant ; dans ses pieds faits pour marcher sur les nuées, dans son visage immobile et fixe comme celui des divinités. Elle pourrait envoyer Iras ou Charmion laver au Nil sa calasiris verte et reprendre sa chevelure de marbre blanc qu'elle n'en serait pas moins belle.

Éloa, cette vaporeuse création d'Alfred de Vigny, la plus éthéré des poètes romantiques, cet ange-femelle, née d'une larme du Christ, et qui n'apparaît à l'imagination que comme une lueur nacrée et rosée, ne semblait pas prêter beaucoup à la sculpture, qui demande avant tout des formes arrêtées et palpables. M. Pollet a cependant trouvé moyen de composer un très-beau groupe en représentant *Éloa* enlevée par Lucifer, et descendant du ciel dans l'abîme y consoler son cher damné. Des âmes si pures ne tombent que par pitié ; le malheur seul, le malheur irrémédiable peut les réduire. Éloa contraste, par sa grâce élégante et chaste et son expression de tendresse, avec les formes musculeuses de l'ange déchu, chez qui le démon reparaît à mesure qu'il approche de l'enfer, et la joie méchante du triomphe illuminant son masque crispé.

Le *Guerrier grec au repos*, de M. Leenhoff, est un morceau excellent et du plus pur style antique. Ce sera, si vous voulez, Achille assis devant sa tente, et ne voulant plus se mêler de la guerre de Troie, parce qu'on lui a enlevé Briséis. L'artiste ne le dit pas, mais la figure qu'il a modelée est assez belle pour cela.

M. Lebourg a fait le *Centaure Eurytion enlevant la fiancée de Pirithoüs*, et M. Schoenewerk le *Centaure Nessus enlevant Déjanire*. Il y a de l'énergie et du mouvement dans ces deux groupes, qui semblent se faire pendant.

On doit mentionner avec éloges le *Diénéces mourant*, de M. Lepère, une noble et correcte figure en marbre, d'un beau sentiment, qui n'a d'autre défaut que de rappeler un peu, par le jet de la pose, le *Soldat de Marathon* qu'on voit aux Tuileries.

L'*Ophélie* de M. Falguière, l'auteur du jeune garçon dont le coq a remporté le prix, est, chose rare, une sculpture véritablement romantique. Pour personnifier l'idéale

création de Shakespeare, l'artiste ne pouvait mieux faire que d'emprunter les traits de M^{lle} Nilsson, qui est presque la compatriote du jeune prince de Danemark et a si bien représenté la douce fille de Polonius, qu'il est impossible désormais de se la figurer sous un autre aspect. Quel air d'égarément dans cette tête charmante, quelle élégance folle et décousue dans cet ajustement bizarre, quel accablement douloureux dans cette pose à l'abandon que ne gouverne plus la volonté !

Inventer une pose nouvelle, un aspect inattendu, n'est pas chose facile dans la statuaire, où les lois de la statique interdisent des attitudes que la peinture peut risquer sans crainte. Le *Narcisse* de M. Hiolle a ce mérite. Penché sur le bord de la source dans laquelle il se mire, et soutenu par le terrain que foulent sa poitrine et son ventre, il déploie une grande ligne dorsale d'une élégance exquise. Les attaches des épaules, les emmanchements des bras ont de la finesse et de la nouveauté.

Thésée précipitant le brigand Scyron du haut des rochers dans la mer, de M. Otin, est un sujet qui demande un grand luxe de musculature, et que peuvent seuls aborder ceux qui ont fait d'excellentes études anatomiques. M. Otin a tout ce qu'il faut pour cela, et son groupe est une forte et vigoureuse sculpture.

Il faut citer encore *Le Petit Buveur*, de M. Moreau-Vauthier, une œuvre pleine de vérité et de grâce naïve ; le *Repos*, de M. Mathurin Moreau, qui rappelle un peu, et ce n'est pas un mal, *La Nuit* de Michel-Ange ; la *Vénus au jugement de Pâris*, de M. Émile Thomas, où l'on trouve comme un souvenir de la grâce de Canova ; le *Bacchus inventant la comédie* et coloriant un masque, de M. Tournois ; l'*Amour et Psyché*, de M. Dalou, groupe jeune et délicat, symbole des premières amours ; la *Bacchante*, de M. Marcellin, allant au sacrifice dans les bois du Cithéron, montée sur une panthère, morceau d'une grande importance et d'un pur sentiment antique ; le *Mercure tuant Argus*, de M. Marius Montagne ; le *Jeune Homme à l'émerillon*, de M. Thabard ; le *Jeune braconnier*, de M. Charles Gauthier, et parmi les bustes, celui de M. Charles Garnier, l'architecte de l'Opéra, par M. Carpeaux, une merveille de ressemblance, un bronze qui vit et qui palpité. N'oublions pas un *Portrait d'enfant*, médaillon en bronze de M. Auguste Préault, d'une souplesse de modelé extraordinaire, et un buste d'enfant dans une couronne de fleurs, de M. Clément, destiné à un tombeau, d'une grâce tendre et mélancolique, et terminons par le *Tigre terrassant un crocodile*, de M. Caïn, le seul *animalier* qui puisse lutter avec Barye et Frémiet. M. Caïn ne se contente pas de représenter fidèlement les lions, les tigres et les crocodiles, il leur donne du style et de la grandeur. Le combat auquel il nous fait assister entre le redoutable félin et le monstre squameux, a, malgré la violence de la lutte, un équilibre monumental. Les animaux de M. Caïn nous font parfois, par la simplicité harmonieuse de leurs lignes, penser aux sphinx de granit rose, à croupe évasée, de la haute Égypte.

VII

Les Bohémiens faisant danser de petits cochons devant Louis XI malade, de M. Comte, ne peuvent se regarder sans rire, quoiqu'au fond ce soit une peinture sérieuse. Un grand drôle basané, jouant simultanément du tambourin et du fifre, fait danser près du lit où repose le roi deux jeunes cochons habillés à la mode du temps, le seigneur en surcot mi-parti et la dame coiffée à la Hennin. On ne saurait rien imaginer de plus drôle. D'autres acteurs grognants, costumés dans le même style, attendent leur tour d'entrer en scène, sous la garde d'une jeune gitana fauve comme un noir de Cordoue.

Les familiers et les serviteurs rient à se tenir les côtes, et un faible sourire voltige sur les lèvres pâles du mourant ; et le médecin paraît compter sur l'effet salulaire de ces distractions bizarres, que deux moines marmottant des prières sous le manteau de la cheminée n'ont pas l'air de trouver de leur goût.

Bœuf et chien, de M. J. Bonheur, représente un bœuf qu'un dogue a saisi par l'oreille en évitant le coup de corne, et qui tâche, en secouant la tête, de se débarrasser de cette pendeloque incommode. Mais le chien tient bon, et montre qu'il est de la race du fameux bouledogue Maroquin, premier sujet de l'ancienne barrière du Combat, qui s'enlevait dans une roue de feu d'artifice. Le chien de M. Bonheur n'est pas un *artiste*, c'est un chien naïf, suivant tout bonnement les instincts de la mère Nature, qui pousse l'espèce canine à mordre par l'oreille l'espèce bovine. Rien de plus vrai et de plus consciencieusement étudié que ce groupe d'animaux. Le chien vaut le bœuf, le bœuf vaut le chien. On sait avec quelle sincère fidélité la famille Bonheur, qu'elle peigne ou qu'elle sculpte, rend la tournure, l'attitude et la physionomie de ces braves bêtes à cornes, si puissantes et si douces, dont le pelage brun ou roux fait de si belles taches sur les prairies. On dirait que ces dignes artistes ont pour atelier une étable, tant ils rentrent profondément dans l'instinct de l'animal.

L'*Ophélie* de M. Falguière est la plus charmante statue romantique que l'imagination puisse rêver pour un monument idéal de Shakespeare, dont les trois autres angles seraient occupés par les images de Cordélia, de Desdémone et d'Imogène, les plus purs types de femme du grand poète. La pauvre fille qui a pu croire à l'amour d'Hamlet, et que le meurtre de Polonius par le prince de Danemark en sépare à jamais, est debout dans une pose de morne égarement, où la douleur combat avec la folie ; ses vêtements en désordre montrent un reste d'élégance, et la coquetterie féminine, qui survit à la raison perdue, a tressé cette couronne où les brins de paille se mêlent aux fleurs sauvages. Les yeux immobilisés par l'idée fixe regardent sans voir, et sur les lèvres entr'ouvertes semble flotter le refrain de quelques-unes de ces ballades populaires qui font un si étrange contraste avec le langage pudique et réservé que tenait avant la folie la virginale sœur de Laerte. La statue de M. Falguière est à la fois l'Ophélie de Shakespeare et l'Ophélie de l'Opéra. Dans cette figure, qui personnifie si bien la beauté blonde et mélancolique du Nord, tout le monde reconnaît M^{lle} Nilsson.

On symbolise ordinairement l'Hiver par un vieillard, « avec un feu de marbre sous la main », comme dit le poète. Clodion a fait une *Frileuse* charmante, dont un mince petit châle, entortillé autour de la tête et de la poitrine, livre le buste du corps à l'âpre morsure de la bise. *La Cigale* de M. Cambos reproduit la même idée avec d'ingénieuses variantes. M. Carlier représente *L'Hiver* par un jeune garçon encapuchonné d'un bout de manteau, qui ne doit pas beaucoup le protéger contre le froid. Une statue logique de l'Hiver demanderait à être emmitouflée de fourrures des pieds à la tête ; mais cela ne serait guère sculptural. Le statuaire a besoin de nu, et M. Carlier a bien fait de laisser voir les cuisses et les jambes de son jeune garçon, dût-il grelotter et claquer des dents ; d'ailleurs, dans le langage de la convention, que l'art doit parler souvent sous peine de n'être plus l'art, ce bout de manteau signifie un vêtement complet.

On ne saurait trop honorer la mémoire d'Ingres, qu'on pourrait appeler le dernier grand maître au sens où ce mot était jadis entendu ; avec lui semble s'éteindre le flambeau de l'art sacré que chaque grand artiste, en mourant, tenait toujours allumé à

son successeur. La tradition de Raphaël s'arrête à lui et il emporte l'ancien idéal admiré pendant tant de siècles. Il termine une évolution de l'esprit humain et ferme un cycle. À un tel homme, il faut une tombe qui soit un monument, presque un temple, car il représente ce qu'il y a eu de plus pur et de plus haut dans l'art. À une époque où l'on était assez porté à dire comme les sorcières de Macbeth, - l'horrible est beau, le beau horrible, - il n'a pas senti sa foi vaciller un instant et il est resté le fervent adorateur de Phidias et de Raphaël.

M. Étex a eu l'heureuse idée de faire servir dans son projet de tombeau l'*Apothéose d'Homère* à l'apothéose d'Ingres. La magnifique composition du peintre, traduite en bas-relief et encadrée dans une sobre architecture grecque, se déploie avec toute sa majesté derrière la statue en bronze de l'artiste, assis sur un fauteuil, vêtu d'une robe de chambre, la palette au pouce et se retournant à demi vers l'œuvre qui est son plus beau titre de gloire ; ne mérite-t-il pas, par son génie, d'être placé au bas de cette réunion d'immortels que préside Homère et où il s'était réservé, dans le dessin définitif qui complète la composition première, un petit coin modeste sous la figure d'un humble néophyte ? N'a-t-il pas le droit de s'asseoir, maintenant que la mort l'a sacré, aux pieds de ce groupe sublime où figurent les grands maîtres de la Grèce et de l'Italie ?

La statue d'Ingres est un chef-d'œuvre de ressemblance et le tableau, en prenant la forme d'un immense bas-relief, n'a rien perdu de sa beauté et de son style. Quoique la saillie des figures soit très-faible, le sculpteur a su conserver avec un art merveilleux tous les plans de la composition peinte. Il a, pour que la dernière pensée du peintre fût conservée, suivi religieusement le splendide dessin auquel le grand artiste, d'une main toujours ferme, a travaillé jusqu'au jour de sa mort, perfectionnant le perfection, pour ainsi dire. On retrouve dans le bas-relief de M. Étex la gracieuse figure d'Aspasie, Anacréon portant l'Amour sur son épaule et d'autres personnages qui manquaient au plafond d'Homère. Nous croyons que nul autre monument ne peut remplir aussi bien sa destination funèbre et glorieuse.

Pendant longtemps, la statuaire ne s'est occupée que de l'idéal antique et des types divinisés par la Grèce ; il semblait que le reste du genre humain fût inconnu, et cependant les artistes grecs avaient pu voir des Égyptiens, des Persans, des Asiatiques, des nègres, des races diverses dont les formes méritaient d'être reproduites par le marbre ou l'airain ; mais sans doute, le mépris qu'ils professaient pour les *barbares*, c'est-à-dire pour tout ce qui n'habitait pas l'Hellade, les avait empêchés de consacrer leur ciseau à reproduire ces natures regardées comme inférieures. Ce préjugé, qui excluait de l'art les trois quarts de l'humanité, a persisté bien longtemps, on pourrait dire jusqu'à nos jours, et M. Cordier est un des premiers statuaires qui aient étudié et rendu les types exotiques. Là est son originalité. Il a trouvé dans ces races vierges des beautés qui peuvent soutenir la comparaison avec les beautés classiques, et des puretés de lignes ne le cédant à aucun idéal. Cette année, il a composé une *Fontaine* d'un goût tout nouveau pour quelque place du Caire ou quelque résidence d'été du khédive. Ce sont trois femmes adossées et reliées par des accessoires ingénieusement disposés, qui personnifient le fleuve Blanc, le fleuve Bleu et le Nil. La première est une Nubienne, la seconde une Abyssinienne et la troisième une Fellah. Rien n'est plus amusant à l'œil que cette variété de natures féminines, à la fois étranges et belles.

Le Réveil, de M. Franceschi, est une chose charmante. Une jeune femme, à demi soulevée sur le bord de sa couche, regarde des colombes qui se becquettent amoureusement. Elle sourit à leurs ébats et s'étire dans une pose de gracieuse nonchalance. Il y a chez M. Franceschi un grand sentiment d'élégance florentine ; il aime les lignes onduleuses et longues, les attitudes légèrement tourmentées qui donnent de la nouveauté au contour, et son *Réveil* n'est pas, comme on pourrait se l'imaginer, un coquet sujet de boudoir ; il y a là une sérieuse étude et le goût des belles œuvres de la Renaissance.

M. Jacquemart fait bien les chevaux et il fait bien aussi les hommes. Son *Louis XII*, guêtré jusqu'au genou, chevauche un fort *roussin*, comme on disait dans le style du temps, et s'en va tranquillement à ses affaires, sans pose, sans emphase, avec la simplicité qui convient à ce roi bonhomme. Sa silhouette de bronze se détache nettement du fond où elle s'applique ; car ce Louis XII est une demi-ronde bosse équestre, comme le *Henri IV* de l'Hôtel de ville et le *Napoléon III* du nouveau Louvre.

M. Barre a envoyé, avec une statue en bronze de l'amiral Protet, destinée à la ville de Shang-Haï, - où ne va pas maintenant la sculpture ? - une très-gracieuse statuette au quart de nature de S. A. I. Madame la princesse Mathilde. Ce n'est pas chose aisée de fondre un portrait dans une statue et de concilier les exigences de l'art avec celles de la ressemblance ; mais ici les lignes sculpturales du modèle facilitaient singulièrement la tâche de l'artiste, qui n'a pas eu besoin de recourir à ces arrangements plus ou moins prétentieux, dénaturant toujours le caractère de la personne. Il a représenté tout simplement la princesse debout, un petit chien à ses pieds, un bras pendant le long du corps, l'autre appuyé sur une colonne tronquée, dans une robe dégageant les bras et les épaules, telle qu'elle était lorsqu'elle posait devant lui : pour faire une œuvre charmante, il n'a eu qu'à rester vrai.

La Fille de Céluta pleurant son enfant, de M. Boisseau, est une figure pleine de grâce et de sentiment, où peut-être le type indien n'est pas assez nettement exprimé. Un plâtre ne peut rendre la teinte d'une *peau-rouge* ; mais dans la configuration de la tête, dans la saillie des os, certaines particularités indiquent la race. Ainsi, l'on peut très-bien faire un nègre en marbre blanc. Personne ne s'y trompera ; mais c'est là une critique que nous abandonnons volontiers, car la *Céluta* de M. Boisseau est charmante.

Dalilah, de M. Frison, agenouillée, l'oreille au guet, les ciseaux à la main, attend que Samson dorme assez profondément pour lui couper cette chevelure qui fait sa force. Elle a dans le regard et dans la physionomie une sorte de jolie maligne. Cela l'amuse de venir à bout, elle, jeune fille aux membres frêles, de cet athlète invaincu qui fait trembler les Philistins les plus robustes, et lève les portes des villes sur ses épaules musculeuses. M. Frison a donné à sa *Dalilah* un caractère de courtisane orientale qui est bien dans la couleur du sujet.

C'est une élégante statue que *Le Moissonneur* de M. Perrey, faisant tomber la dernière goutte de la corne qui renferme sa boisson. La chaleur est grande et le soleil bronze de ses rayons le corps svelte et vigoureux du jeune élève de Triptolème.

On peut appliquer les mêmes éloges au *Jeune Homme à l'émerillon*, de M. Thabard, qui semble le pendant naturel du *Moissonneur* de M. Perrey, et qu'on avait placés vis-à-vis l'un de l'autre dans le jardin de la sculpture. Du bout d'une baguette, il agace

l'oiseau de proie perché sur son poing, ce qui produit une ligne bien développée depuis la main jusqu'au pied et donne un profil charmant à la statue.

THÉOPHILE GAUTIER

Salon de 1869

Sculpture

I

Contre l'usage des critiques, nous commençons notre compte rendu de l'Exposition par la sculpture. Nous entrons tout de suite dans ce jardin peuplé de blancs fantômes, où l'on ne descend d'ordinaire que fatigué et l'œil ébloui du tapage de couleurs que font les tableaux. Cette pauvre sculpture, elle ressemble à la poésie ; on l'abandonne, on la délaisse, comme on quitte le volume de vers pour le roman à la mode. La foule, avide d'émotions dramatiques, s'intéresse médiocrement à cet art calme et silencieux, qui ne se prête pas au sujet, à l'anecdote, et n'a guère d'autre moyen d'action que la beauté pure. Cela suffisait aux Athéniens, mais n'amuse pas les Parisiens, quoiqu'ils aient eu de tout temps de grandes prétentions au goût attique. Tailler l'idéal dans le marbre ou dans le vers, ces deux matières rebelles où s'use le ciseau, c'est un dur métier dont la postérité peut-être vous tiendra compte, mais que n'apprécient guère les contemporains. Cependant la sculpture et la poésie peuvent seules donner à la beauté une forme éternelle, si ce mot n'implique pas contradiction avec la fragilité relative de l'œuvre humaine. Les tableaux s'évanouissent comme des ombres, mais le Parthénon, malgré le temps et les barbares, avait gardé intactes les merveilles de Phidias jusqu'à la bombe de Koenigsmark, et les divins fragments qui en restent font encore l'admiration et le désespoir des artistes. Il ne subsiste parfois d'une civilisation disparue qu'une statue ou qu'un poème. Donc on ne saurait trop encourager les poètes et les sculpteurs ; leur art est absolu et ne souffre aucune médiocrité ; il est long, difficile, solitaire, et demande, avec beaucoup de génie, beaucoup de patience.

Le statuaire réduit à une figure, à deux ou trois tout au plus, ne peut aborder qu'un petit nombre de sujets ; il est privé du prestige de la couleur. Sa statue se dresse isolée, n'ayant pas de fond derrière elle, visible de tous les côtés, livrant tous ses profils, subissant la marche de l'ombre et de la lumière, éclairée tantôt de gauche, tantôt de droite, d'en haut ou d'en bas, selon les heures du jour, ne pouvant cacher aucune imperfection par un escamotage adroit. C'est une forme réelle et sincère qu'elle livre aux regards. Elle a la franchise de la nature. On la mesure avec le compas. Le raccourci, la perspective de clair obscur ne voilent pas chez elle les défauts de construction. La sculpture suit toujours religieusement le *canon* du corps humain ; c'est elle qui conserve dans les civilisations modernes la tradition du nu sans lequel il n'y a pas d'art sérieux, car la draperie même n'est que l'accompagnement du nu, l'harmonie de cette mélodie, - la forme humaine, - le plus pur type d'idéal que notre imagination arrive à concevoir.

Malgré tous ces mérites, la sculpture est toujours rejetée vers les fins de salon, quand déjà les portes du Palais de l'Industrie sont fermées et que le public rassasié ne parcourt plus que d'un clin d'œil négligent les articles des Diderot du feuilleton. Nous allons, cette fois, autant qu'il est en nous, réparer cette injustice.

On se souvient de cette jolie et spirituelle figure intitulée *La Cigale* qui valut à son auteur M. Cambos des éloges bien mérités. Cette année, il a exposé la *Femme adultère*, un marbre qui sera le succès du salon. La belle pécheresse dont on peut jalouser le complice, est tombée à genoux, repentante, demandant grâce aux pharisiens impitoyables. Elle a les bras levés et croisés au-dessus de sa tête qu'elle penche avec ce mouvement instinctif de peur, familier aux enfants qu'on menace.

Déjà les mains crispées balancent les cailloux pour lapider la coupable ; mais la voix de mansuétude du Sauveur a prononcé les paroles : « Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette la première pierre ! » Et la foule étonnée s'arrête, car nul ne se sent pur parmi ces farouches justiciers.

Tout ce drame se lit dans l'attitude et la physionomie de cette figure admirablement posée et agencée avec un art exquis. La beauté hébraïque de la tête n'a rien à envier à la beauté grecque ; les bras sont charmants, les mains délicates et fines. Les attaches du col donnent les lignes les plus gracieuses. Avec le bout d'un pied, ce sont les seules portions de nu qu'on aperçoit ; mais le corps se devine jeune, élégant et ferme sous la souplesse des draperies qui enveloppent de leurs plis caressants, et moelleusement fripés comme le chilon d'une figure de Phidias. Une légère bandelette retient sur la gorge cette transparente tunique qui rappelle les chemises de gaze de l'Orient moderne et ne fait perdre aucune des finesses du torse. Une sorte de manteau glissé à demi complète cet ajustement du goût le plus heureux. La figure de M. Cambos présente trois ou quatre profils charmants. Le dos dont on saisit parfaitement les ondulations serpentine sous la mince étoffe, est une merveille de modèle.

Les bras levés à la hauteur du front jettent une ombre douce et transparente sur le masque, le col et le commencement de la poitrine. Cela colore la figure et fait valoir la lumière qui glisse sur le reste du corps. Il y a un peu de cet effet dans la *Madeleine*, de Canova. La *Femme adultère* est travaillée avec une délicatesse et une suavité qui égalent le fini des marbres italiens, admirés à la dernière Exposition universelle ; mais cette perfection de travail n'enlève rien à la pureté de la forme.

Désespoir, de M. Perraud, qui s'était fait déjà admirer sous l'aspect provisoire du plâtre dans un des précédents salons, nous revient aujourd'hui épuré, définitif et fixé par le marbre. Cette belle matière semble faite pour exprimer l'idéal avec sa blancheur abstraite et son grain de chair immortelle. Comment le statuaire a-t-il personnifié cette idée métaphysique « désespoir » ?

Il a fait asseoir au bord de la mer, parmi les cailloux de la plage, un jeune homme qui d'un œil morne et dans une attitude de découragement profond, regarde sans la voir l'immensité déroulée devant lui. Est-ce un amour trompé, une ambition déçue, un essor impuissant, qui ont jeté sur cette plage cet Icare sans ailes ? Ou plutôt, malgré la beauté de ses formes antiques que ne voile aucun vêtement, ne serait-ce pas un de ces désespérés de la mélancolie moderne, appartenant à la race des René, des Manfred, des Obermann, tourmenté de vagues aspirations, mécontent de la vie et déjà las dès le commencement de la route ?

Ce n'est pas là en effet le bel éphèbe grec, parfaitement équilibré, luttant dans le gymnase et parlant philosophie avec Socrate ou Platon, exerçant à la fois son esprit et son corps. Une certaine gracilité élégante des membres indique dans la statue de M. Perraud le rêveur qui fuit l'action, et le masque n'a pas la sérénité grecque. La civilisation y a laissé son empreinte douloureuse, mais ces détails nécessaires à l'expression du sujet sont indiqués sobrement et de manière à ne pas troubler l'harmonie des lignes et la dignité tranquille de la statuaire. On ne saurait trop louer la science anatomique dont l'artiste a fait preuve dans le rendu de ce jeune corps légèrement amaigri par le chagrin.

On n'a pas oublié le *Narcisse* de M. Paul Dubois qui, debout, écartant son manteau, laissait glisser un regard complaisant sur la beauté de ses formes irréprochables. M.

Hiolle a fait aussi un *Narcisse*; mais il a pris le sujet comme le présentait la tradition. Couché au bord d'une source où s'étalent des feuilles de nénuphar, à demi soulevé sur les mains, ce qui donne aux épaules et au dos des lignes d'une ondulation nerveuse, le jeune homme amoureux de lui-même penche vers l'eau qui le réfléchit, son charmant visage. Il y a de la grâce dans cette statue d'un mouvement hardi et bien trouvé. Les chairs sont souples et vivantes et mêlent dans une sage mesure l'idéal et le vrai, la nature et l'antique.

Le *Diénéceès mourant*, de M. Lepère, déjà exposé sous forme de plâtre, et maintenant traduit en marbre, est une œuvre mâle et vigoureuse qui ne plaira peut-être pas beaucoup, car les regards du public ne s'arrêtent guère sur les héros grecs, mais qui montre chez l'artiste de solides qualités. La figure du héros mourant est d'un beau jet et rappelle un peu le soldat de Marathon qu'on voit aux Tuileries. Il y a de très-beaux morceaux dans le torse : le col, renversé par une contraction de souffrance contenue, est très-bien étudié, et le corps qui se soulève par un dernier effort pour atteindre la roche où le jeune Spartiate écrit avec un tronçon d'épée la célèbre inscription : « Passant va dire à Sparte... » exprime la force morale et la volonté héroïque voulant survivre une minute pour jeter à la postérité le cri sublime qu'elle n'a pas oublié encore.

Puisque nous sommes dans la Grèce héroïque, parlons du *Guerrier au repos*, de M. Leenhoff, statue en plâtre d'un très-beau sentiment antique, et qui rappelle sans imitation servile les jeunes combattantes des métopes du Parthénon, pour la simplicité des lignes et des plans. Le modèle en est gras et souple, et si ces qualités pouvaient se conserver dans le marbre, le *Guerrier au repos*, ferait une fort bonne statue.

M. Denécheau a exposé un *Jules César* en bronze d'une grande et fière tournure. César est assis dans une pose de méditation comme le *Laurent de Médicis* de Michel-Ange, roulant quelque'un de ces projets qui changent la face du monde. Son manteau rejeté laisse voir sous sa cuirasse flexible les plans bien modelés du torse, et, de ses plis, étoffe le galbe de la statue. M. Denécheau est aussi l'auteur d'un *André Chénier* d'après le portrait de Suvée fait dans la Conciergerie.

Ophélie, de M. Falguière, que son *Jeune Vainqueur au combat de coqs* a mis tout de suite en lumière, est une gracieuse fantaisie, ou plutôt un portrait légèrement idéalisé de M^{lle} Nilsson dans l'opéra d'*Hamlet*. La malheureuse amante du prince de Danemark, gagnée par le vertige qui règne sur ce palais d'Atrides transporté d'Argos à Elseneur, effeuille dans sa folie ses fleurs des champs qu'elle a ramassées et les jette au courant du ruisseau où elle va bientôt disparaître sous le poids de ses habits mouillés. Cette figure d'une élégance allongée et dont les traits font penser à la beauté hagarde et surnaturelle des walkyries, est d'une grâce poétiquement étrange et que ne faisait pas prévoir jusqu'ici le talent antique et grec de M. Falguière.

Avec une rare souplesse de talent, ayant à rendre une héroïne de Shakespeare, il s'est fait franchement romantique, et il a fait sinon une statue, du moins une statuette qui se placerait à merveille au portail de ce grand drame d'*Hamlet*. Rien de plus fin et de plus spirituel que la manière dont les étoffes sont chiffonnées, les fleurs effeuillées et les cheveux éparpillés pêle-mêle avec les brins de paille. Le sourire navrant de la bouche, le regard fou des yeux sans pensée, l'amaigrissement douloureux des joues, tout cela est indiqué en quelques touches comme un rapide croquis du maître. Mais quelque charme qu'ait cette Ophélie, nous engageons M. Falguière à se défier de ces

folles shakespeariennes qui errent au clair de lune, dans des robes de gaze, en chantant de plaintives ballades ou des fragments de couplets saugrenus. Ce n'est pas là une bonne compagnie pour un statuaire. Le marbre est naturellement classique. Qu'il retourne au plus tôt vers ses braves dieux grecs, ces bons olympiens dont la chair divine nourrie de nectar et d'ambrosie, offre le type de l'éternelle beauté. Qu'il fréquente ces jeunes héros pareils aux dieux, frottés d'huile pour la palestre, aux formes pondérées, aux muscles harmonieux ; qu'il regarde Aphrodite sortir de l'écume argentée en tordant ses cheveux, cela lui vaudra mieux que de contempler la fille de Polonius près de se jeter à la rivière par folie ou désespoir d'amour.

II

L'Hébé endormie de M. Carrier-Belleuse partage avec la *Femme adultère* de M. Cambos l'attention admirative des visiteurs. C'est une délicate et charmante chose. La jeune déesse chargée de verser le nectar aux bienheureux olympiens, fatiguée sans doute de son service, s'est assise sur le trône de Zeus, où le sommeil l'a gagnée dans une pose d'un suave abandon. Sa tête s'est inclinée vers sa poitrine ; une de ses mains a laissé échapper la coupe et l'autre retient encore, par un mouvement instinctif, le vase élégant qui renferme le vin céleste, la boisson d'immortalité. Comme elle est un peu petite pour ce vaste siège fait à la taille du roi des dieux, ses pieds pendent gracieusement dans la transparence des plis de sa tunique. Elle dort comme un enfant, cette charmante fille qui, chez les déesses à la chair étincelante et marmoréenne, insensibles aux outrages du temps, spécialement représente la jeunesse et comme la fleur de la vie. Mais Zeus lui-même, sous la figure d'un aigle, lui fait un rideau de ses ailes éployées et abrite ses rêves.

Ici M. Carrier-Belleuse, dont la manière habituelle se rapproche du style des Coysevox et des Coustou, a cherché, comme les convenances du sujet le demandaient, le pur contour antique, et sa grâce plus châtiée en est devenue plus séduisante. Par l'arrangement ingénieux de sa figure dont les courbes voluptueuses s'encadrent dans les lignes droites du trône, il a fait à la fois une statue et un bas-relief que domine l'envergure de l'aigle. *L'Hébé* ne peut se voir que de face ou de trois quarts ; on ne tourne pas autour d'elle comme autour d'une statue ordinaire, car elle s'appuie au dossier du trône où elle s'enferme comme dans une espèce de cella. Mais elle n'a pas subi pour cela la dépression des figures à demi engagées dans le fond même du marbre ; elle a sa pleine rondeur, et le siège architectural du maître des dieux l'encadre comme le fronton d'un temple. C'est une disposition ingénieuse et originale dont M. Carrier-Belleuse a tiré le plus heureux parti. L'aigle est superbe et vraiment digne de cacher Zeus sous son plumage ; ses yeux sont pleins de flamme et son bec semble souffler la lumière. Hébé, avec ses formes presque enfantines, représente bien la jeunesse et l'immortalité.

Dans *Le Réveil* de M. Franceschi, une jeune femme qui regarde deux colombes se becquetant, il y a une élégance allongée qui rappelle un peu la *Nymphe* de Fontainebleau, de Benvenuto Cellini, et la *Diane au Cerf*, de Jean Goujon. M. Franceschi aime ces formes sveltes et flexibles qu'affectionnaient les statuaires de la Renaissance. Nous ne haïssons pas ce léger maniérisme dont Michel-Ange est la plus haute expression, appliqué au goût classique de l'antiquité. Il lui donne du mouvement, de la nouveauté et de la souplesse, et mêle en quelque sorte à la forme

humaine le rythme de l'ornement. La jeune femme que M. Franceschi nous montre au moment du réveil, à demi penchée, un bras au-dessus de la tête, offre, de la main au pied, une grande ligne gracieusement ondulée, qui s'enveloppe et se poursuit, sans être interrompue par aucun accident de draperie ou d'accessoire. Le prolongement d'un contour que l'œil caresse dans ses flexuosités, produit un effet charmant. Les extrémités de cette figure sont fines, pleines de distinction, et la tête voluptueuse et spirituelle participe de la femme et de la nymphe. Dans son *Andromède* déjà, M. Franceschi avait fait voir ce goût particulier pour le style florentin. Il aime sans doute la *Vénus* de Milo, mais peut-être préfère-t-il la *Nuit* du tombeau des Médicis.

M. Lebourg et M. Schoenewerk, sans s'être concertés, nous ne le croyons pas du moins, ont fait deux groupes qui pourraient former pendant sur un fond de charmille dans un parc de Versailles. L'un a exposé le *Centaure Eurytion enlevant la fiancée de Pirithoüs*, l'autre l'*Enlèvement de Déjanire*, et il serait difficile de trouver deux sujets dont la composition et les lignes se correspondissent plus exactement.

Le centaure Eurytion de M. Lebourg emporte la fiancée de Pirithoüs qu'il a enlevée de ses bras d'homme et jetée sur sa croupe de cheval, où la maintient son étreinte puissante. Ce jeune corps, se débattant avec un effroi virginal contre la violence du monstre, prend des lignes mouvementées où l'artiste a montré sa science anatomique. Le torse d'Eurytion, qui se retourne à demi, est fort bien modelé ; mais nous trouvons que la portion chevaline du centaure est trop réelle, trop moderne et en tout cas un peu grêle. Le centaure est une sorte de demi-dieu bestial, et l'animal doit encore avoir chez lui quelque chose d'héroïque et de divin. M. Lebourg a consulté pour son œuvre le modèle vivant. Mais le musée l'aurait mieux conseillé qu'Alfort. Ce cheval, qui pourrait courir sur le turf à Longchamp ou à Chantilly, est visiblement gêné d'avoir soudé à son poitrail au lieu de jockey le buste d'un centaure, cet être farouche dont M. Maurice Guérin a si bien rendu la sauvage poésie.

M. Schoenewerk a représenté le centaure Nessus plongé jusqu'aux jarrets dans le fleuve qu'il fait traverser à Déjanire. Même avant d'aborder à la rive, le centaure a commencé l'attaque. La jeune femme le repousse de toute sa force et lui arrache la barbe. Mais Nessus, dans son emportement aveugle, a oublié qu'Hercule était sur l'autre bord avec ses terribles flèches trempées dans le sang de l'hydre de Lerne, poison antique plus actif encore que le moderne *curare*. La vengeance ne se fait pas attendre, et le centaure expirant donne à Déjanire la robe fatale imprégnée de venin, cause de la mort du héros. Le moment choisi est comme dans le tableau du Guide, le passage du fleuve. Déjanire ne se tient pas debout en écuyère du cirque ; il y a beaucoup de mouvement et d'énergie dans ce groupe d'une pondération heureuse et d'une exécution habile.

Cléopâtre est une de ces figures idéales, concentration de l'éternel féminin, qui provoquent et déjouent les efforts de l'art. Son nom seul enivre – Strophus n'osait l'écrire – dit le neuvième Sphinx, dans le *Zim-Zizimi* de la *Légende des siècles*. Sa réalité se discerne mal dans cet éblouissement universel, et elle apparaît à travers les siècles avec le tremblement lumineux d'un astre. Il semble, d'après l'anecdote qui la représente se faisant apporter chez Antoine roulée dans un tapis, qu'elle devait être petite et mignonne : cependant les médailles donnent une autre idée d'elle. Mais l'art peut interpréter ce type lointain comme il veut ; il suffit de lui donner la beauté suprême.

M. Clésinger a eu la fantaisie de nous montrer une *Cléopâtre* en toilette égyptienne, caprice qu'elle dut se permettre plus d'une fois, quoique d'origine grecque, par politique et par coquetterie. Après avoir été Aphrodite, cela devait l'amuser d'être Athor. Le serpent du Nil, comme l'appelle Shakespeare, revêtait toutes les formes. Bien que la polychromie en fait de statuaire surprenne plus qu'elle ne charme les yeux habitués à la calme blancheur du marbre, l'artiste n'a pas craint de colorer sa Cléopâtre de teintes variées et de l'enrichir de bijoux réels. Ce n'est pas un essai de restauration de sculpture chrysléphantine comme le *Pallas-Athéné* que fit Simart pour le duc de Luynes, mais une simple tentative de statuaire polychrome. La reine est debout, une de ses mains pendante le long du corps, l'autre relevée et tenant une fleur de lotus.

Le torse, lavé d'une faible teinte rose, est nu jusqu'aux hanches. Une calasiris, d'un vert glauque léger, dont les plis massés par-devant sont retenus par des boutons de turquoise, enveloppe le reste du corps, ne laisse voir que le bout des pieds. Une large ceinture placée très-bas, à l'égyptienne, contourne son cercle d'émail moitié sur la chair, moitié sur le haut de la draperie. La tête est coiffée de l' symbolique ; des colliers d'émaux forment le pectoral à la base du col, et deux bracelets que relie une chaînette d'or entourent, l'un le haut du bras et l'autre le poignet du bras qui tient la fleur. Les cheveux sont annelés en spirale et ont reçu, comme les prunelles, une nuance de coloration. On dirait une Isis, moins la sévérité hiératique. Les lignes du torse, finement modelé d'ailleurs, ne contrastent pas assez et sont trop parallèles. Si la figure *hanchait* un peu plus d'un côté ou d'un autre, cela déterminerait un renflement et un retrait de contour qui amènerait de la vérité dans les formes. Mais l'artiste a sans doute voulu conserver l'attitude rectiligne qu'affectent les statues égyptiennes. C'est pour le même motif probablement qu'il a prêté à la figure de Cléopâtre cette expression de sérénité vague qu'on voit au masque d'or des momies.

Pour bien juger de l'effet de cette statue, il faudrait qu'elle fut tirée hors de cette file de fantômes blancs rangés sur la même ligne qu'elle, et placée seule dans une chambre sous un jour tombant de haut, avec un fond de draperies aux tons riches et sourds. C'est ainsi qu'elle pourra séduire César par sa beauté et sa parure dans tout leur éclat.

Si on détachait les ornements de cette grande coquette de marbre, on en ferait un riche écrin. Le dessin d'ensemble de ces bijoux en a été donné par l'artiste lui-même à Froment-Meurice fils, qui les a exécutés avec le goût et la perfection héréditaires dans sa maison. Les détails en ont été puisés dans Prisse d'Avennes, Champollion le jeune, ou relevés directement au Musée égyptien du Louvre, à la salle des Dieux. Ces bijoux sont en argent émaillé et doré et ornés de turquoises. Les émaux sont champlevés, chargés en relief et dépolis. Pour les obtenir, on prend des plaques d'argent d'épaisseurs variées suivant l'emplacement du bijou auquel elles sont destinées ; on leur donne la forme commandée par le dessin. On les borde de carrés ou de fils ronds d'argent, puis on y trace les linéaments de la forme à représenter. Ensuite l'on creuse à l'aide d'un burin les alvéoles qui doivent contenir les émaux. On lève des parties du métal, d'où le nom de champ levé. Puis à l'aide d'une spatule, on place les pâtes d'émail dans les creux. Ici on a chargé les alvéoles jusqu'à ce que la pâte d'émail fit dans chaque compartiment une légère convexité ; en même temps on garnit d'une pâte d'émail qui ne doit pas être vue et qu'on appelle contre-émail, l'envers des plaques d'argent auxquelles leur destination n'a pas permis de donner une grande épaisseur et

qui travailleraient au feu si la vitrification ne s'opérait pas sur elles des deux côtés à la fois.

Les couleurs employées dans ces bijoux sont le blanc, le rouge, le vert et le bleu transparent, obtenus avec les oxydes d'étain, de cuivre, de chrome et de cobalt additionnés de borate et de silicate qui forment la base et le corps même de l'émail.

Si l'on a employé ici l'argent, d'une plus difficile réussite que le cuivre lorsque les surfaces sont un peu grandes, c'est que le cuivre n'était pas assez précieux pour la qualité du marbre que ces ornements devaient couvrir, et la valeur de l'artiste dont l'orfèvre, pour un détail du moins avait à traduire la pensée.

Qu'on nous pardonne cette digression technique peut-être un peu longue, mais qui donne sommairement les procédés de cet art charmant de l'émail, dont on se sert si peu, malgré les effets qu'en ont obtenus les Égyptiens, les Byzantins, les Japonais et les Chinois. Du jour où la statuaire ne sera plus considérée comme un art purement plastique et daignera devenir ornementale, quels beaux et riches résultats produirait ce mélange de marbre, d'or et d'émaux ! Les Grecs, qui avaient probablement le goût attique, l'admettaient. Nous sommes plus difficiles, nous autres modernes. Nous souffrons que nos femmes soient peintes, mais nous interdisons la plus légère coloration aux statues qui doivent rester implacablement blanches. M. Clésinger possède assez de talent pour risquer ces audaces d'enluminure et de bijoux. Il n'y a pas de dangers qu'on lui dise, comme Apelle à ce peintre qui avait fait une Vénus chargée d'ornements : « Tu l'as faite riche ne pouvant la faire belle. » Il n'aurait qu'à déchirer la calasiris de sa Cléopâtre, lui arracher ses bijoux et lui mettre pour tout vêtement un aspic au bras ou au pied, elle n'y perdrait rien. Mais elle est pourtant bien jolie sous son maquillage polychrome ! César ne lui tiendra pas rigueur.

Le projet de M. Étex pour le monument que la ville de Montauban veut élever au peintre illustre, à qui elle a donné naissance, nous semble d'une convenance parfaite et digne d'une telle mémoire. L'idée en est à la fois ingénieuse et simple. Tout autre combinaison à talent égal ou même supérieur, ne vaudrait pas celle-là. Elle contient le maître et son chef-d'œuvre. Sur une paroi à laquelle les deux piliers qui la terminent et la corniche dont elle sera couronnée donnent l'air d'un temple, se développe un immense bas-relief qui n'est autre que l'*Apothéose d'Homère* fidèlement transportée de la toile au marbre. En avant, sur un ressaut de la plinthe, une statue assise d'Ingres reproduit avec une vérité étonnante les traits énergiques du maître à cet âge de maturité ; robuste vieillesse pour tout autre, jeunesse pour lui, où lui vint la gloire : car de même que Gluck, avec qui il a plus d'un rapport, le peintre de l'*Odalisque* et du *Vœu de Louis XIII* ne fut célèbre que tard, mais cette réputation tardive est devenue de l'immortalité.

Rien de plus vrai, de plus vivant et de ressemblance intime et profonde que cette statue-portrait, drapée d'une simple robe de chambre qui n'a aucune prétention au pallium antique. Sa tête a bien le caractère d'inspiration soutenue et de foi opiniâtre qui ont fait supporter à l'artiste les longues épreuves de ses commencements obscurs. Il se tourne à demi vers son modèle, son auteur, son dieu, Raphaël Sanzio, qu'Apelle présente à Homère. S'il n'était pas fixé sur son fauteuil, évidemment il s'agenouillerait devant cette image tracée de sa main pieuse comme l'artiste adore la Madone qu'il a peinte.

Dans cette étonnante copie de l'*Apothéose d'Homère*, d'un si faible relief, malgré ses huit ou dix plans, mérite précieux pour une œuvre de ce genre, qui doit être solidement liée au fond même de la pierre ou du marbre. M. Étex s'est servi de ce magnifique dessin, où M. Ingres, jusqu'au dernier jour, perfectionnait la composition de son chef-d'œuvre préféré, en y introduisant de nouvelles figures, des groupes inédits, pour que réellement la famille des *Homérides* se trouvât là au grand complet.

Il n'a eu garde d'omettre cette gracieuse Aspasie, cet Anacréon portant l'amour sur son épaule qui ne figurent pas dans l'apothéose qu'on voit au Luxembourg, ni cette Madame Dacier, la seule femme qui ait traduit Homère et qui par là, mérite d'assister au triomphe du divin aveugle. Si M. Ingres avait vécu deux ou trois années encore, nul doute qu'il n'eût trouvé une place pour y mettre la tête ou du moins le profil de Leconte de Lisle, le poète qui donne la plus âpre saveur d'Homère affadi par tant de traductions en beau français. David par son pur sentiment antique, a obtenu un coin au bas de l'immense composition et M. Étex l'a reproduit.

En regardant ce grand bas-relief où se retrouvent la composition, le dessin et le haut style de cette admirable *Apothéose d'Homère*, qui est en même temps celle de M. Ingres, nous songions au peu de durée de la peinture que deux ou trois siècles, cinq, tout au plus, effacent et font évanouir comme une ombre, et nous nous disions : Quand le temps aura fait disparaître son œuvre peinte, le maître assis devant son tombeau comme un veilleur fidèle qui ne se laisse pas endormir, aura l'air de garder le souvenir de sa grande conception à jamais scellée dans la pierre et mort, se réjouira de voir son idée immortelle !

III

Il faut convenir que M. Charles Garnier est un homme heureux en portraits. La peinture et la sculpture se disputent sa tête pour en faire des chefs-d'œuvre. Dans la galerie supérieure, Baudry le représente avec une fierté, une énergie et une couleur digne du Bronzino ; dans le jardin, Carpeaux fait de lui un buste si frappant qu'on lui demanderait quand l'Opéra sera fini. Nous n'avons rien vu de plus étonnant en fait de ressemblance que le portrait où la personnalité même du modèle semble avoir été jetée dans le moule et amalgamée avec la coulée d'airain. Les yeux regardent, les narines palpitent, la bouche respire, les cheveux touffus retombent sur le front, comme ils le font quand l'artiste secoue la tête par un mouvement qui lui est familier ; en vérité, ce bronze est plus vivant que la vie ! il donne même, par d'adroites et savantes patines l'illusion de la couleur. Quel modèle souple et libre ! Quelle vibration et quel frémissement de chair sur une puissante structure intérieure ! Quelle entente nerveuse des plans ! Quel art d'amener la lumière sur les détails caractéristiques !

Le buste de négresse, avec la corde qui lui attache les bras au dos et lui froisse le sein, lève au ciel la seule chose qu'ait de libre l'esclave, le regard, regard de désespoir et de muet reproche, appel inutile de justice, protestation morne contre l'écrasement de la destinée. C'est un morceau de rare vigueur, où l'exactitude ethnographique est dramatisée par un profond sentiment de douleur.

M. Barre a fait un portrait en pied de Son Altesse Impériale madame la princesse Mathilde, arrangé avec ce goût exquis et cette intelligence de la grâce moderne qui

sont le cachet de son talent. Nul ajustement à l'antique, pas de manteau jeté à grand fracas sur les épaules, mais une simple robe de la bonne faiseuse, dégageant la poitrine et les bras. Aucun diadème, aucun bijou ; les cheveux distribués en ondes sur le front et masses sur la nuque. Un des bras tombe le long du corps, l'autre, appuyé du coude à une demi-colonne, rapproche la main de la joue. La tête, d'une ressemblance heureuse, a dans ses lignes pures, dessinées d'avance pour le marbre, cette sérénité bienveillante qui est l'expression habituelle de la princesse. Rien de plus fin, de plus délicat que le modèle de la nuque du col, des épaules et des mains qu'il n'est pas besoin de flatter pour faire charmantes. La robe se plisse et se drape sans lourdeur et montre le parti qu'un homme habile peut tirer du costume actuel, trop calomnié par les artistes. Un petit chien se tient aux pieds de la princesse comme il s'y tenait fidèlement pendant les heures de la pose, et c'est ainsi que Tom passera à la postérité. L'œuvre de M. Barre est à la fois un portrait exact et une charmante statue.

Il a exposé aussi une statue en bronze de l'amiral Protet, dessinée à la ville de Shang-Haï.

On n'a pas oublié cette aérienne figure, l'*Étoile du matin*, qu'un pli de draperie traînante rattachait seul au socle et qui est devenue populaire, chose rare pour une statue. L'auteur de cette élégante hardiesse, M. Pollet, après une assez longue absence du salon, reparait avec un groupe d'une grande importance dont le sujet est tiré d'*Éloa*, ce beau poème d'Alfred de Vigny, d'une idéalité si pure, d'une blancheur si lactée. Éloa, cette ange-femme née d'une larme du Christ, entend du haut du ciel le soupir douloureux que pousse au fond de l'abîme Lucifer, le plus beau, le plus fier des anges déchus. Elle s'attendrit à l'idée de ce malheur éternel qu'elle voudrait consoler, et peu à peu elle s'avance vers les limites du séjour céleste, attirée par une inéluctable fascination ; elle descend, elle descend toujours. Désorbitée de Dieu comme un astre errant, elle entre dans un nouveau cercle d'attraction et finit par tomber aux bras de l'ange rebelle. C'est le moment qu'a choisi le statuaire ; Lucifer entraîne Éloa, qui ne résiste plus, vers le gouffre sans fond de l'éternelle douleur, et la réunion de ces deux natures, l'une infernale, l'autre céleste, forme un très-beau groupe, appuyé sur un nuage de marbre.

Éloa est d'une suavité immatérielle. Lucifer contracte des muscles robustes trempés aux feux de l'enfer, antithèse excellente pour la sculpture. Nous trouvons seulement que la tête du démon, par l'arrangement des cheveux, le caractère des traits et cette expression de *sneer* byronien qui crispe les lèvres, a une physionomie trop moderne et trop romantique. Mais peut-être M. Pollet l'a-t-il voulu ainsi pour indiquer que ce n'est pas là l'antique démon de la Bible, mais un diable d'invention récente et de poésie actuelle. Ces diables-là ressemblent un peu aux Manfred, aux Lara, aux Giaours, comme Éloa rappelle les Gulnare et les Médora. Nous n'aimons pas non plus beaucoup les teintes d'oxyde dont M. Pollet a cru devoir rouiller son marbre, surtout dans les blocs de nuages. Il valait mieux lui laisser sa blancheur native. Il n'est rien de plus facile que de faire disparaître cette patine malencontreuse.

L'auteur du beau groupe d'*Acis et Galathée* menacés par le cyclope Polyphème, qui fait l'ornement de l'ancienne fontaine monumentale au jardin du Luxembourg, M. Otin, a exposé un groupe de grande dimension représentant *Thésée qui précipite le brigand Scyron du haut des rochers dans la mer* ; c'est une occasion de déployer sa science anatomique et de faire des musculatures à la Michel-Ange, ou tout au moins à la Baccio Bandinelli. M. Otin a tout ce qu'il faut pour se tirer de ces luttes athlétiques

qui mettent en jeu tous les ressorts du corps humain. Thésée est un héros, Scyron est un brigand, deux professions pour lesquelles on avait besoin, en ces temps reculés, d'une charpente solide. Scyron répugne extrêmement à se laisser jeter aux flots du golfe du haut de ces rochers où, se tenant en embuscade, il guettait les voyageurs. Thésée insiste et déploie pour arriver à ses fins un prodigieux luxe de biceps dont Hercule lui-même pourrait être jaloux ; ce combat corps à corps qui laisse deviner le vainqueur présente de superbes enlacements, mais le nœud est si bien noué que parfois, sous certains profils, on ne distingue pas tout de suite à qui appartient ce bras ou cette jambe, comme cela arrive d'ailleurs quand on voit lutter des athlètes vivants.

Il n'était peut-être pas bien nécessaire, après le *Milon de Crotona* de Puget, de faire les *Esclaves marrons en fuite* surpris par les chiens, un groupe énorme où M. Semain a dépensé beaucoup de talent, nous ne dirons pas en pure perte, mais qui aurait pu être employé sur un sujet ne rappelant pas de si formidables souvenirs. Ce pauvre nègre, embarrassé dans ses chaînes et déchiré à belles dents, ainsi que son fils, par les dogues monstrueux dressés à la chasse de l'homme, dénote chez l'artiste de bonnes études de musculature et un sentiment énergique du modelé ; mais la tête plafonnante du nègre prend un aspect hideux quand on la regarde d'un certain côté, et serait laide même pour un masque de gorille. Il faut à de tels sujets, pour être supportables en sculpture, la sérénité antique du Laocoon, à qui la morsure des serpents ne fait pas oublier d'être beau, ou la souffrance palpitante et la vibration que donne au Milon crotoniate Puget, le Rubens du marbre. Ces réserves n'empêchent pas M. Semain de mériter qu'on l'encourage pour le puissant effort, l'énergie et la vigueur de son groupe.

La *Fontaine égyptienne* de M. Cordier occupe, au milieu d'un massif de fleurs et de plantes exotiques, le centre du rond-point de la sculpture entre *La Femme adultère* de Cambos, le *Désespoir* de Perraud, le *Diénéçès mourant* de Lepère et le *Narcisse* de Hiolle, et l'on peut dès à présent juger de l'effet qu'elle produira lorsqu'elle sera exécutée et mise en place. M. Cordier a personnifié le fleuve Blanc, le fleuve Bleu et le Nil proprement dit dans des figures de Nubienne, d'Abyssinienne et de Fellah, représentant les pays que ces grands cours d'eau traversent. Cela fait un groupe charmant de statues adossées, qui s'enchaînent heureusement les unes aux autres par des draperies, des accessoires et des ornements d'un choix approprié à leurs races. On sait que M. Cordier excelle à rendre les types des nations diverses, et qu'en même temps que statuaire, il est ethnographe, sans que cela nuise en rien à son talent.

Cette fontaine ainsi comprise, et nul meilleur motif ne pouvait être adopté, vu sa destination probable, fournit à M. Cordier une admirable occasion de mettre en relief tout ce qu'ont de sculptural, ces types encore vierges pour l'art, et qui peuvent soutenir la comparaison avec les formes les plus pures de la Grèce antique. – Tout ce monde de l'Islam, jusqu'à présent iconoclaste et défendant la peinture comme œuvre d'idolâtrie, ces populations mystérieuses qui passaient sans laisser leur image sur la terre, apparaissant enfin comme une réserve de formes neuves, de physionomies inédites que les siècles nous gardaient. M. Cordier a puisé le premier dans ce trésor et y a trouvé son originalité.

Devant le *Repos* de M. Mathurin Moreau, le souvenir de cette magnifique figure de la *Nuit* qui dort d'une manière si farouche sur sa volute de marbre au tombeau des Médicis, entre un hibou et un masque, vous revient involontairement à l'esprit, et nous n'en ferons certes pas un reproche à l'artiste. S'inspirer de Michel-Ange est peut-être périlleux, mais dénote une certaine fierté de goût, et ce sont là de ces

imitations qui ne peuvent être faites que par des maîtres. Le *Repos* de M. Moreau est représenté par une de ces femmes d'une robustesse allongée et d'une grâce musculeuse comme on suppose les femmes de Titans, et telle que les aime l'école florentine. Elle dort sur une espèce de divan massif, une jambe repliée, la tête penchée vers la poitrine et sans être gênée d'un enfant endormi en travers de son corps ; il y a dans cette figure de la force, de l'énergie, une certaine beauté violente qui repose des petites grâces maniérées et fades où trop souvent les artistes cherchent leur succès.

Le *Pecoraro* de M. Delaplanche, qui joue si gaiement de la double flûte, fait très-bonne figure en bronze ; nous l'avions remarqué lorsqu'il était tout simplement de plâtre.

Vénus au jugement de Pâris, groupe en marbre de M. Émile Thomas, se distingue par l'élégance et la grâce de sa pose. L'artiste, dans ce tournoi de beauté où le charme doit vaincre, s'est rapproché plutôt du type essentiellement féminin de la *Vénus de Médicis* que du type grandiose et sévère de la *Vénus de Milo*. Une nature choisie a été consultée pour animer par la vie réelle l'idéal antique, et il en est résulté une statue séduisante comme il fallait pour motiver l'arrêt favorable de Pâris. L'exécution en est des plus délicates, et l'artiste a fait preuve dans ce morceau d'une extrême habileté à travailler le marbre. Le petit amour qui se tient près de la déesse, la draperie glissant sur la manche et donnant un point d'appui à la statue, sont dégagés de la masse et refouillés avec une adresse étonnante.

Il y a dans la *Vénus* de M. Emile Thomas une suavité voluptueuse qui rappelle un peu la manière de Canova. Nous ne savons si l'artiste prendra cette phrase pour un compliment. Canova n'est plus à la mode, mais sans avoir pour lui l'admiration passionnée de Stendhal qui le regardait comme un des plus grands génies de l'époque, nous en faisons un cas tout particulier et le plaçons au premier rang, car il a apporté dans l'art une forme nouvelle d'idéal.

Mirabeau, qui avait été nommé d'office membre correspondant du Club des difformes de Londres, ébloui de sa laideur, n'est pas un personnage précisément sculptural au point des Grecs, qui cependant se permettaient les silènes, les faunes et les oezipans. Mais cependant l'art peut tirer parti de cette puissante monstruosité qu'animent la passion et le génie. Sur ce large masque criblé et couturé de petite vérole, il passe comme un éclair qui illumine tout et rend divine cette physionomie presque bestiale. M. Truphème a représenté le grand orateur prononçant un de ses immortels discours. Sa crinière se hérissé, l'œil flamboie, mais sur ces lèvres épaisses et bonnes voltige ce sourire qu'il garda jusque dans la mort et que reproduit le plâtre moulé sur le cadavre : le sourire de Mirabeau.

La *Nymphe jouant avec un Amour*, de M. Gumery, forme un groupe ingénieusement arrangé et plein de grâce. Ce n'est pas l'Éros adolescent, mais un petit gamin d'amour de sept ou huit ans, encore peu sensible à la beauté des jeunes filles et qui rebiffe sous les agaceries. Il tâche de se dégager avec une minuterie enfantine des mains de la nymphe qui l'a pris par l'aileron. Il s'arc-boute du pied contre elle, mais on ne lui rendra sa liberté que lorsqu'il aura fait sa soumission et se sera laissé embrasser de bonne grâce. C'est une jolie idée anacréontique, que les décorateurs de Pompéi auraient aimé à reproduire sur les panneaux des atrium et des triclinium.

M. Jacquemart fait aussi bien les cheveux que les hommes, talent rare parmi les statuaires. Il sait camper le cavalier sur le cheval et le mettre en harmonie avec sa

monture. Aussi a-t-il très bien réussi le *Louis XII*, statue équestre en bronze, bas-relief dessiné à l'hôtel de ville de Compiègne. Le *Henri IV* qu'on voyait autrefois à l'hôtel de ville de Paris et qu'on y voit sans doute encore peut donner une idée de ce genre de composition où le bas-relief de métal a pour fond un champ de marbre ou de pierre, découpant sa silhouette vigoureuse sur cette blancheur. Le *Louis XII* de M. Jacquemart, guêtré jusqu'aux genoux, bien campé sur son roussin de forte encolure, qui marche au pas relevé, n'affecte pas des airs de gloire et de triomphe ; il chemine avec bonhomie, allant à ses petites affaires et à celles de son peuple qu'il rend heureux. M. Jacquemart a très-bien exprimé ce caractère.

On s'arrête avec plaisir devant le *Petit Buveur* de M. Moreau-Vauthier, un enfant qui pourrait donner une leçon de superflu à Diogène et lui faire jeter sa coupe d'argile. Accroupi au bord d'un ruisseau, il se désaltère dans le creux de sa main avec un mouvement d'une naïveté parfaite. Le petit buveur a cet âge de dix ou douze ans qui prête par sa maigreur juvénile à de fins détails anatomiques. M. Moreau-Vauthier a traité sans sécheresse ce petit corps fluet comme un *Saint-Jean* du Donatello. Son *Zampognaro*, modelé sans doute d'après un de ces petits Italiens de la Calabre qu'on rencontre par troupes dans les rues, jouant leurs cantilènes sauvages, est d'une vérité frappante. Il semble qu'on entend les sons aigres s'échappant de l'outre gonflée placée sous le bras du musicien errant.

D'ordinaire on représente la Victoire les ailes éployées, l'air cuivré et triomphant, quelquefois même on lui coupe les ailes pour la fixer, mais il est rare qu'on nous la montre se souvenant de ceux qui sont morts pour sa cause. M. Loison a eu cette idée délicate et tendre de faire la *Victoire au lendemain du combat*. Celle-là ne pense pas aux héros survivants, mais aux braves défunts, comme une sœur pieuse allant au tombeau de ses frères ; elle parcourt le champ de bataille, et s'inclinant sur ces tombes anonymes où dorment pêle-mêle les victimes du combat ; elle y sème des couronnes. On dirait qu'elle veut les consoler de ne pas assister au triomphe et à la rentrée glorieuse dans la capitale pavoisée de drapeaux pris à l'ennemi.

IV

La *Bacchante* se rendant au sacrifice sur le mont Cithéron, de M. Marcellin, groupe en marbre de dimension considérable, n'est pas sans quelque analogie avec l'*Ariane* de Clésinger, mais plutôt pour l'arrangement que pour le style. Chevauchant une panthère apprivoisée à demi que guide un petit oegypan, la bacchante nue, déjà affolée d'ivresse, se dirige vers le sabbat orgiaque au pas précipité de sa sauvage monture que l'enfant contient à peine. Le groupe s'agence bien et présente des lignes heureuses. Le torse de la bacchante est d'un modelé souple, et la panthère renferme la proportion de réalité et de chimère qui sied à une bête mythologique.

Démocrite, qu'on nous peint comme le masque éternel du rire pour faire antithèse aux intarissables larmes d'Héraclite, n'a pas l'air d'une gaieté folle dans le bronze à patine sombre de M. Delhomme. On le prendrait, au premier aspect, pour un anachorète en méditation. Assis, le corps penché, il tient à la main une tête de mort dont il semble interroger le néant avec une curiosité philosophique. Sa rêverie cherche à pénétrer les arcanes de la nature, et celui que ses concitoyens regardent comme fou, la Grèce le saluera du nom de sage. Il y a beaucoup de mérite dans cette statue, et le corps maigre du philosophe est finement étudié.

En voyant de loin le groupe de M. d'Épinay, on pourrait croire à un *Ganymède* enlevé par Jupiter, mais en approchant on change d'avis. Ce n'est pas un enlèvement, mais une lutte acharnée, furieuse, un combat à mort. L'enfant, avec sa tête demi-rasée, ne conservant qu'une boucle sur les tempes, n'a pas la mollesse efféminée du jeune Phrygien. Sur ses traits se lit un caractère d'indomptable résolution. De sa petite main sèche et nerveuse, il étreint le col de l'oiseau, qu'il cherche à étrangler et dont les serres lui labourent la cuisse. En effet, ce n'est pas Ganymède, mais bien *Annibal enfant* qui bataille avec un aigle comme il luttera plus tard avec l'aigle romaine. L'oiseau, hérissé et farouche, secouant ses ailes palpitantes, crispant ses ongles d'acier, a une tournure superbe. Le petit Annibal est plein d'énergie et de volonté, ses jeunes muscles se tendent à rompre sur ses membres grêles, et il fait, pour vaincre, un appel désespéré à toutes les forces de son corps juvénile. Cet effort suprême ne s'exprime pas sans quelques duretés que font ressortir encore les luisants du bronze fixant la lumière sur la crête des os. Mais on ne saurait que louer le sentiment héroïque qui respire dans cette figure enfantine.

Le Jeune Homme à l'émerillon de M. Thabard, agaçant d'un bout de baguette l'oiseau de proie perché sur sa main, a de la sveltesse et de l'élégance, et l'on en peut dire autant de *La Dernière Goutte du moissonneur*, de M. Perrey, représentée par un jeune homme qui tient en l'air et secoue la corne épuisée où son breuvage était contenu. On dirait que ces deux statues, évidemment composées hors de toute idée de symétrie, ont été concertées par les artistes pour se faire pendant. Jusqu'à la patine des deux bronzes qui est la même.

C'est une jolie statue, que le *Jeune braconnier*, de M. Charles Gauthier. Nous ne le chicanerons pas sur le costume de son braconnier, qui est le pur costume antique, et non, fort heureusement, la blouse, la gibecière et les guêtres modernes. Le jeune garçon tient un lapin qu'il a pris au lacet et qu'il secoue joyeusement au-dessus de son chien qui jappe. Il faut louer l'expression gaie et maligne du masque, le fin modelé du torse et des bras, où l'on sent une intelligente étude de la nature.

M. Émile Hébert a fait une statue demi-nature en marbre de l'*Œdipe* devinant l'énigme du sphinx, et il a eu l'idée assez originale de représenter le héros grec enlevant le voile qui couvre le monstre à buste de femme et à croupe de lionne. Sur le socle est gravée au trait la figure de ce rébus naïf qu'auraient expliqué à première vue les lecteurs des journaux illustrés et qui donna tant de tablature à la Grèce antique. L'*Œdipe* a de l'élégance et de la tournure.

Il y a de la naïveté et du naturel dans le *Jeune berger tondant un mouton*, de M. Chappuy. La bête est maintenue entre les jambes du pâtre qui, armé de cisailles, fait tomber par flocons la laine de l'animal bêlant. Avec la forme plus pure et plus nette de la statuaire, on retrouve dans ce jeune berger quelque chose du sentiment rustique de M. Millet, de même que le *Triptolème* de M. Fourquet, levant sa main pleine de blé, rappelle le geste du *Semeur* exposé autrefois par le peintre de Barbizon.

On ne va plus guère maintenant prendre de sujets dans l'*Atala* de Chateaubriand, quoique ce soit un vrai chef-d'œuvre. Aussi avions-nous pris, à première vue, pour une Agar la *Fille de Céluta pleurant son enfant*, de M. Boisseau. Cette figure de squaw, dont la teinte cuivrée naturelle ne peut être rendue par le plâtre ni le marbre, a de la grâce et du sentiment, et nous ne blâmerons pas l'artiste d'avoir légèrement grandi le type peau-rouge de son héroïne. D'ailleurs les Ioways venus à Paris avec M.

Cattin, il y a quelques années, ont fait voir combien ces nobles races se rapprochaient de la régularité antique.

Prise et surprise ! de M. Henri Giraud. Voilà un titre bien spirituel pour une sculpture, mais l'œuvre répond à l'étiquette. C'est un enfant – un frère, si vous voulez, de la *Rabouilleuse* de Balzac – qui pêche aux écrevisses dans un ruisseau. Le crustacé, se sentant saisi, a pincé le petit garçon de ses mandibules. – *Prise et surprise !* – l'enfant, qui ne s'y attendait pas, exprime sa douleur par des contorsions comiques, et quoique nous n'aimions guère la grimace dans la statuaire, nous conviendrons volontiers que celle-ci est la plus gentille du monde.

La *Pénélope* de M. Taluet est une figure correcte et sage qui rappelle peut-être un peu trop la matrone romaine pour l'ampleur tranquille de ses formes. L'imagination se représente la belle Grecque, prudente et fine épouse du sage Ulysse, plus svelte et plus déliée de formes. Celle-ci s'est endormie d'un sommeil lourd, son fuseau à la main, en filant pour cette toile interminable qu'elle défaisait chaque nuit, et qui est devenue le symbole des besognes qui ne s'achèvent pas.

Puisque nous sommes dans l'antiquité homérique, restons-y et disons quelques mots de l'*Épéus*, de M. Sobre. Épéus, quoiqu'il ait joui dans les temps héroïques et semi-fabuleux d'une réputation assez considérable et méritée, n'est pas très-connu aujourd'hui, et quelques lignes de biographie sur son compte ne seraient pas déplacées à propos de sa statue. Fils de Panopée, il fut un célèbre athlète et un habile ingénieur. Il inventa le bélier, construisit le cheval de Troie et fonda Métaponte, dont les habitants prétendaient montrer dans leur temple de Minerve les outils de fer dont il s'était servi pour fabriquer le cheval de Troie. Platon lui attribue l'établissement du pugilat. Vous voilà maintenant suffisamment renseignés à l'endroit d'Épéus. M. Sobre l'a représenté assis dans une pose de méditation. Du bout de son épée, il vient de tracer sur le sable la première esquisse de cette machine qui introduisit les Grecs chez les trop crédules Troyens et fut la perte d'Ilion. La statue de M. Sobre est d'un bon style et montre l'étude intelligente des moulages du Parthénon, les meilleurs modèles à consulter en cette occurrence.

M. Frison a exposé une *Dalilah* guettant le moment où l'hercule juif sera bien endormi pour lui couper sa chevelure qui fait sa force, et dont il lui a imprudemment livré le secret. La femme a de tout temps eu cet instinct perfide de rabaisser l'homme fort et le héros. Cette dégradation lui plaît comme une marque de sa puissance. Dalilah n'a pas eu besoin d'être payée par l'or des Philistins pour livrer Samson. Elle obéissait à cette rébellion secrète de son sexe contre toute supériorité. Aussi la Dalilah de M. Frison exprime-t-elle une sorte de joie maligne ; sa main armée de ciseaux va s'allonger vers la crinière épaisse de son amant, qui repose plein de confiance – l'imbécile ! – et le robuste athlète dont les doigts déchiraient les lions en deux va devenir aussi faible qu'un enfant. Quel triomphe ! M. Frison a donné à sa Dalilah le caractère de la beauté orientale, qui est aussi pur que celui de la beauté grecque, mais avec un accent plus énergique.

L'idée du *Lion amoureux*, de M. Maindron est la même que celle de la Dalilah, c'est-à-dire la femme dépouillant l'être fort qui l'aime de ses énergies et le livrant sans défense aux outrages des lâches et des sots – des Philistins, qu'ils soient de Palestine ou de Paris. – Le lion se laisse couper les ongles et arracher les dents par la frêle coquette à qui il servira de risée lorsqu'il ne pourra plus ni déchirer ni mordre. M.

Maindron a ingénieusement arrangé ce groupe du monstre et de la femme, où la bête fauve a le dessous, mais, à notre sens, joue le beau rôle.

Sur une demi-boule représentant le monde, la *Fortune* de M. Ferrat se tient en équilibre, ne touchant la terre que du bout du pied, dans une de ces poses contournées à la Goltzius dont le maniérisme tourmenté amuse l'œil et demande beaucoup de talent chez l'artiste, car le modèle ne peut donner ces attitudes impossibles ou possibles seulement quelques minutes. On pense, en voyant cette statue en l'air, au *Mercure* de Jean de Bologne, à la *Fortune* de la Dogana de Venise, à la *Giralda* de Séville. Elle répand des couronnes, des sceptres, de l'or, des insignes de puissance et de richesse qui glissent le long de sa draperie volante. En somme, elle a fort grande mine malgré sa tournure capricieuse et bizarre, mais la Fortune n'est-elle pas toujours un peu folle ? Le choix de ses favoris l'indigne.

Outre cette *Fortune* de grandeur colossale qui est en plâtre et ne pourrait s'exécuter qu'en bronze, M. Ferrat a exposé un petit marbre de *Jeanne d'Arc au bûcher*, d'une exécution très-fine et très-délicate.

Mercure endormant Argus a fourni un sujet de statue à deux artistes : M. Marius Montagne, et M. Dumaige. M. Marius Montagne a représenté Mercure assis dans une pose qui n'est pas sans analogie avec celle du *Mercure* de Thorwaldsen. Il écarte de ses lèvres la flûte de roseaux dont la suave et monotone cantilène a fait, comme un chant de nourrice, se fermer l'un après l'autre les cent yeux vigilants du gardien d'Io. Sa main saisit la garde de l'épée qui doit trancher la tête du dormeur. Ce mouvement est bien saisi et indique clairement l'action qui va suivre. Les formes de Mercure sont élégantes et ont bien le caractère juvénile que l'Antiquité attribuait à ce dieu, fils de Jupiter et de Maïa.

M. Dumaige a pris le sujet d'une autre façon. Il nous montre le dieu debout et regardant avec une expression de pitié dédaigneuse la tête d'Argus qu'il vient d'abattre d'un coup de son épée à crochet. Ce parti-pris donne une belle ligne sculpturale, mais la tête coupée trop rapprochée des pieds du dieu, à cause sans doute de l'étréitesse du socle, ne se comprend pas bien et ressemble, sous certains aspects, à une motte de terre. Mais c'est là un accessoire facile à corriger au marbre et qui ne diminue en rien le mérite de la figure.

Le romantisme n'a pas fait beaucoup de progrès dans la statuaire, cet art non moins classique que la tragédie, et le petit groupe d'Antonin Moine, d'Auguste Préault et de Triqueti n'a pas recruté, depuis 1830, un grand nombre d'adeptes. Le *Bohémien se désaltérant à une source*, de M. Rosse, semble se rattacher à cette école qui cherche la palpitation de la vie en dehors des lignes sacramentelles de l'antique. À voir cette maigre figure, vêtue à peine de quelques haillons, couchée à plat ventre et rampant avec une ardeur fiévreuse vers l'eau qui jaillit par un interstice de roche, on dirait un croquis d'Eugène Delacroix réalisé en plâtre. Ce n'est pas beau, certes, mais c'est énergique et d'un sentiment original. Sous une brutalité apparente d'exécution, on découvre, en y regardant de près, des portions d'un modelé très-fin.

L'Amour et Psyché, de M. Dalou, forment un groupe d'une grâce exquise. Le jeune Dieu tient assise sur ses genoux Psyché, qu'il enlace du bras et qui se laisse aller doucement à cette étreinte tout en rejetant un peu en arrière, comme pour éviter le baiser, sa tête charmante, dont les paupières se baissent. L'artiste a exprimé avec une

suavité naïve les formes jeunes, presque enfantines encore, de ce groupe idéal de l'amour embrassant l'âme.

Bacchus inventant la comédie, bronze de M. Tournois, est une statue bien équilibrée, d'une eurythmie de formes irréprochable, et s'il n'est pas facile de voir que le dieu invente précisément en ce moment-là le poème comique, ce n'est pas la faute de l'artiste, mais bien celle de l'art. Nous avons pris d'abord cette figure pour un histrion peignant son masque avant d'entrer en scène. On ne saurait faire ce reproche d'obscurité au *Discobole*, dont l'action s'explique d'elle-même. Le mouvement du jeune garçon s'appêtant à lancer son palet est plein de naturel.

Le *Jeune Romain* jouant à la mourre, de M. Hector Lemaire, se fait remarquer par la justesse de la mimique, la vivacité de l'expression et le frémissement de vie qui anime la figure des pieds à la tête. Seulement ce jeune Romain n'est pas d'un beau type, et il rappelle trop le gamin de Paris avec sa physionomie chafouine et spirituelle ; mais cela vaut mieux, après tout, que la froideur d'un poussif calqué sur l'antique.

Nous ne comprenons pas trop bien la différence que trouve M. Chatrousse entre un ruisseau et une source, surtout au point de vue de la sculpture. La source est l'eau qui jaillit de terre, le ruisseau est l'eau qui coule ; mais cela n'est pas très-aisé à rendre en marbre ; mais qu'importe ! si la nymphe est jolie, avec ses élégances allongées à la Jean Goujon, et si l'enfant qui trempe ses mains dans les flots sculptés a de la grâce et de la morbidesse !

C'est une chose assez rare au salon que l'apparition d'une sculpture espagnole, bien que les statuaires n'aient pas plus manqué que les peintres dans cette Espagne énergique et vigoureuse, trop peu connue encore. Mais les statues voyagent moins aisément que les tableaux. Nous accueillons donc avec plaisir l'envoi de M. Langlin Victoriano Codina, une *Agar* et un *Ismaël au désert*, groupe pathétique d'une belle ordonnance et où l'on sent l'étude de la nature sans que l'artiste ait oublié les conditions de beauté indispensables à la statuaire.

Jeanne d'Arc écoutant ses voix, statue en marbre de M. Clère, nous représente la jeune bergère de Donrémy agenouillée près d'un prie-Dieu ou d'une sorte d'autel rustique, prêtant l'oreille aux voix mystérieuses qui lui prophétisent ses destinées, avec une extase craintive et une soumission inquiète. Est-ce le ciel ou l'abîme qui lui parle ? Est-ce tentation ou révélation ? L'humble fille n'ose croire à tant d'honneur, même payé par le martyre. Mais Dieu choisit qui lui plaît pour ses desseins et met son épée dans la main la plus faible. M. Clère a bien exprimé ce sentiment, et comme pour dater le sujet, a donné à l'exécution de son œuvre un air de naïveté gothique très-bien imité.

La *Laïs* de M. Doussault est teinte d'une légère coloration rose mêlée à la pâte du plâtre. Cette nuance est très-douce à l'œil, elle éteint la crudité du gypse et donne à la statue une vague apparence de vie qui ne contrarie pas trop la sévérité de la statuaire. Laïs a d'ailleurs des formes élégantes et pures, et pourrait justifier la jalousie des femmes messaliennes.

Nous ne pouvons plus que citer, car la peinture nous appelle, la *Pietà* de M. Sanson, le *Ganymède*, de M. Bartholoni, le *Raphaël enfant*, de M. Rochet, le *Faune*, de M. Captier, le *Napoléon*, de M. Devaulx, la *Charmeuse de serpents*, de M. Robinet, l'*Ève allaitant Caïn*, de M. Félon, la *Nuit* et l'*Étoile du soir*, de M. Chabaud, lampadaires en

bronze commandés pour le nouvel Opéra, la *France portée sur le pavois par la civilisation*, monument commémoratif de l'exposition universelle, de M. Deloye, et nous dirons, pour finir, quelques mots des bustes, portraits ou fantaisies, qui sont assez nombreux.

Marcello a exposé un buste qui porte ce titre singulier : *Bacchante fatiguée*. Rien ne ressemble moins aux physionomies enivrées et joviales que les sculpteurs prêtent ordinairement à ces desservantes de Bacchus. La bacchante de Marcello est une femme maigre, nerveuse, épuisée, qui n'a pas dû écraser beaucoup de grappes dans sa coupe. On dirait que l'artiste s'est inspiré de ces merveilleuses pages où Michelet dépeint le culte sombre et farouche du Bacchus dégénéré des derniers temps de la Grèce, dont les orgies nocturnes se rapprochaient beaucoup plus des séances de convulsionnistes que des libres fêtes du doux père de joie aux époques lumineuses. Cette bacchante, plutôt évanouie qu'enivrée, est bien la pâle dévote de ces mystères entremêlés de superstitions orientales.

Le buste de M. Sainte-Beuve, de M. Chenillion, reproduit avec une rare fidélité la ressemblance extérieure et la ressemblance intérieure, qui font les véritables portraits. Que de finesse, que d'esprit, que de sagacité dans ces yeux qu'abritent d'épais sourcils ! Quel malicieux sourire socratique sur ces lèvres sinueuses, un peu épaisses ! Quel monde de pensées, d'observations, de rêves, - car Sainte-Beuve est poète autant que critique, - sous ce beau crâne, magnifique coupole de l'idée ! La fatigue des traits, que l'artiste n'a pas dissimulée, a sa beauté. On y sent des milliers d'existences. L'illustre écrivain n'a-t-il pas *vécu la vie* des personnages dont il parle et qu'il assimile avec une prodigieuse puissance d'incarnation ?

M. Mégret a exposé un buste d'Alphonse Karr en plâtre bronzé, dont nous pouvons attester la ressemblance parfaite, et un autre buste qu'il nous est difficile de juger, car il représente notre propre figure. Chacun s'ignore, et c'est pour cela que la maxime grecque recommande de se connaître soi-même, la chose la plus difficile qu'il y ait au monde.

Peinture

V

On a eu au remaniement des tableaux, l'heureuse idée de réunir sur le palier de l'escalier monumental qui conduit aux salles d'exposition du palais de l'industrie, et où se trouvaient déjà les peintures de M. Puvis de Chavannes, diverses toiles rentrant dans le style décoratif, ce qui forme un ensemble très-harmonieux.

Tout visiteur s'arrête devant les vastes compositions de M. de Chavannes et ne peut s'empêcher de les contempler longtemps, car elles ont un charme extrême, qui vient de la façon sommaire dont elles sont exécutées, et qu'on leur a reproché souvent, à tort selon nous. Tout en rendant justice à son élévation de pensée, à sa recherche du grand style, on n'a pas assez compris que le sentiment ornemental et décoratif prédominait chez M. de Chavannes, et qu'il ne s'était jamais donné pour but de rendre la réalité matérielle, pas plus que ces artistes qui sèment de fleurs larges et hardies, que la botanique aurait de la peine à classer, les flancs et le col de leurs vases. Le caractère de la forme lui suffit, et il n'a pas besoin d'arriver à ces détails dont l'effet

serait d'altérer le galbe net et franc du contour, si nécessaire dans la peinture murale, qui n'a aucun rapport, redisons-le, avec la peinture de chevalet. Quoiqu'elles soient sur toile, les compositions de M. Puvis de Chavannes peuvent passer pour de véritables fresques : elles en ont la douceur mate et l'effacement harmonieux dans la pleine lumière. On pourrait les prendre aussi pour des tapisseries de haute lice, amorties de ton par le temps, et plus agréables de la sorte qu'en leur fraîche nouveauté. Cette illusion serait d'autant plus permise que l'artiste a encadré, comme il le fait toujours, les deux sujets d'une bordure de feuillages, de fruits et de fleurs, dans le style des guirlandes de la Farnésine.

Les peintures de M. Puvis de Chavannes sont destinées à décorer l'escalier d'honneur du nouveau musée de Marseille, et l'on peut juger, dès à présent, de l'excellent effet qu'elles produiront lorsqu'elles seront en place.

En deux compositions très-ingénieuses, l'artiste nous montre le passé et le présent de Marseille. La première de ces toiles porte, écrits sur un cartouche, ces mots : *Massilia, colonie grecque* ; la seconde représente : *Marseille, porte d'Orient*.

Il n'y a pas bien longtemps que Protos ou Protis est débarqué avec ses Phocéens, car la colonie se livre activement à ses travaux d'installation. Au premier plan, sur la terrasse d'une maison à la blancheur toute neuve, sont groupés divers personnages. Ici des femmes accroupies font cuire sur quelques braises un poisson tout à l'heure frétilant dans les eaux bleues de la Méditerranée, opération que regarde attentivement un enfant tout nu, couché à plat ventre et se soulevant sur les coudes. Là, d'autres femmes, dont l'une tient une quenouille garnie d'étope, examinent des étoffes que leur présente une jeune fille de svelte tournure.

De cette terrasse, comme de la plate-forme d'un panorama, l'on découvre en abîme le terrain où s'ébauche la ville naissante, la plage que l'azur de la mer ourle de son feston d'écume, les collines que couvrira plus tard Marseille, et tout un vaste horizon plein d'air et de lumière. Nous n'avons jamais vu dans un fond de tableau d'histoire de paysage plus grandiose, plus poétique et plus naturel en même temps. Le soleil pulvérulent du midi y est rendu avec son éclat terne et crayeux d'une façon vraiment admirable. Des ouvriers sont occupés à équarrir des blocs de pierre, d'autres les hissent sur le fronton d'un temple en construction. Un architecte montre le plan d'un édifice à un conducteur de travaux. Des femmes reviennent de la fontaine portant des amphores sur la tête ou sur la hanche. Quelques-unes cueillent des fruits ou des fleurs. Plus loin, sur la plage, fourmille la foule affairée. On distingue des navires en construction avec leurs membrures pareilles à des carcasses de cétacé. Des barques arrivent; d'autres partent ouvrant leurs voiles au vent comme des ailes d'oiseau, et au dessus de tout cela s'étend un ciel pur où flottent de légers nuages. Les personnages qui animent cette vue panoramique sont plantés avec une singulière entente de relation. Ils paraissent toujours au plan et à l'échelle, résultat plus difficile à obtenir qu'on ne pense. Ils vont et viennent à leurs affaires et se meuvent librement dans ce large espace, baignés d'air, illuminés de soleil; et quand du grand salon, par l'ouverture des rideaux relevés à demi, on aperçoit cet immense paysage, lumineux et bleuâtre, il semble qu'on ait devant les yeux la nature même, tant l'illusion est forte.

Il est difficile de représenter la naissance d'une ville aux temps où les peuples de la Grèce essaïmaient tout autour du bassin de la Méditerranée de jeunes colonies civilisatrices, avec une intuition plus juste et plus poétique.

Marseille, porte d'Orient est symbolisée de la façon la plus heureuse, et cela sans le secours de la moindre figure allégorique. Tout le premier plan du tableau est occupé par le tillac d'un navire qui arrive des Échelles du Levant. L'artiste a vaincu très-adroitement les difficultés de perspective que présentait une semblable disposition. Le pont du vaisseau offre une curieuse réunion de types exotiques. Sur un tapis de Smyrne sont assises des femmes, l'une avec un enfant qui se renverse entre les genoux de sa mère par un mouvement d'une grâce superbe, l'autre avec un miroir qu'elle consulte d'un œil distrait. Près des femmes est couchée une gazelle familière, un peu inquiète du remue-ménage que cause dans tout navire l'approche du port longtemps désiré. Au bordage s'accoude un Persan en caftan vert, serré par une ceinture de cachemire, à côté d'un Indien au teint de bistre, coiffé d'un turban de toile d'or et drapé d'un manteau rouge que fait palpiter le vent. Un peu en arrière du groupe, un tatbeb penche la tête sur son livre. De l'entre-pont du navire, par le panneau ouvert sortent des matelots demi-nus tirant des marchandises de la cale. Plus loin, sur la dunette, se groupent en diverses attitudes des Grecs, des Égyptiens, des Arabes, des Turcs, des Juifs levantins veillant à leurs paquets. Un nègre, aidé d'un mousse, arbore le pavillon d'Orient avec le croissant et l'étoile d'or.

Au delà de ce premier plan, qui fait un excellent repoussoir à la vue encore lointaine de Marseille, s'étend la mer bleue, moirée de légers frissons blancs, et sillonnée par le mouvement des navires se dirigeant vers le goulet du port, qui signale la tour des signaux ; la ville se développe en amphithéâtre, dans un poudroisement lumineux, ayant derrière elle ces collines pelées, d'une si belle couleur, qui ressemblent aux falaises d'Afrique. C'est une admirable marine, comme n'en ont jamais peint les artistes qui en font leur spécialité. M. Puvis de Chavannes a parfaitement justifié le titre de son tableau, *Marseille, porte de l'Orient*, titre qui sera encore plus vrai lorsque l'isthme de Suez, traversée d'un bord à l'autre par le canal, mêlera les eaux de la Méditerranée à celles de la mer Rouge, et deviendra la grande route de l'Inde et de l'extrême Orient.

En regardant ces deux toiles, d'une fleur si tendre et si agréable à l'œil, on s'étonne qu'on ait parfois accusé M. Puvis de Chavannes de n'être pas coloriste. Coloriste, il l'est dans cette gamme douce et pâle, amortie par l'éclat de la lumière, où les tisseurs de cachemires indiens et de tapis turcs, les décorateurs de poteries persanes, les ouvriers merveilleux qui fabriquent sur des métiers de bambou ces incomparables étoffes, désespoir de notre industrie, cherchent l'harmonie de ton et la poésie de couleur dont leurs moindres œuvres sont empreintes. C'est un mérite rare chez un artiste européen. Nos yeux ne sont pas assez habitués à la clarté pure du soleil pour discerner ces délicatesses de nuances si sensibles pour un Asiatique. M. Puvis de Chavannes possède au plus haut point cette fine perception, et il s'en sert pour remplir de belles teintes locales le contour de ses figures, dont il a élagué tout ce qui n'est pas essentiel, et c'est pourquoi ses peintures, traitées d'une façon si simple, qu'à beaucoup de gens elles ne semblent que des préparations ou des ébauches, produisent l'effet décoratif voulu et ont cet aspect magistral auquel ne peuvent atteindre d'autres toiles d'une exécution apparente supérieure.

En face des peintures de M. Puvis de Chavannes est placé un tableau de M. Tony Faivre, *Les Premières Heures du jour*, qui semble destiné à servir de plafond dans quelque coquet hôtel, bien que le livret ne l'indique pas. Cette toile est peinte dans la gamme vaporeuse et claire qui convient au commencement du jour, et fera du salon où elle sera posée un salon à ciel ouvert, car les figures qu'elle contient plafonnent et

nagent réellement dans un milieu fluide. Tout au haut de la composition, l'Aurore entr'ouvre de ses doigts de rose les portes de l'Orient, pour nous servir de la vieille expression homérique, toujours nouvelle, que le tableau de M. Puvis de Chavannes, dont nous venons de parler, nous remet en mémoire ; c'est-à-dire qu'elle écarte les rideaux de brume argentée de l'aube et fait voir dans une trouée lumineuse les Heures assises, attendant le moment de s'élaner vers la terre, et Phoebus Apollon, monté sur son char, dont les chevaux se cabrent avec une ardeur joyeuse. Une guirlande d'Heures, personnifiées par de jeunes femmes, se déroulent dans le ciel, prenant des attitudes gracieuses sur les nuages légers qui les supportent. La première est drapée de jaune, la seconde de rose, la troisième de lilas et la quatrième de bleu sombre ; des pavots s'échappent des plis de sa robe, et sous un nuage sombre un hibou, offusqué des rayons du soleil naissant, s'enfuit en palpitant des ailes. Plus loin, vers la droite du spectateur, sur un plan plus reculé, apparaît une figure nonchalamment couchée dans une brume de draperies transparentes et qui semble dormir. Une pâle étoile brille à son front, et des reflets bleuâtres frissonnent sur sa gorge et ses bras, - l'Heure de minuit, sans doute. Au centre à peu près du tableau, vole un petit Cupidon, tenant d'une main son arc et de l'autre deux flèches. À travers les fumées que dissipe l'aurore, on entrevoit deux ou trois enfants ailés ou petits génies qui se meuvent en l'air avec la facilité de gamins célestes habitués aux plafonds. C'est là un charmant morceau de décoration, d'une composition spirituelle, d'un dessin gracieux et d'une couleur tendre et légère qui fait beaucoup d'honneur à M. Tony Faivre.

M. Émile Lévy a fait pour le cercle de l'Union artistique un panneau décoratif très-bien entendu, et d'une composition charmante. La musique y est représentée par une jeune femme d'une nature délicate, aux lignes souples et longues, debout sur un piédestal entouré de fleurs ; elle tient en main une lyre d'argent, et retourne à demi la tête pour écouter ce que lui chuchote à l'oreille un petit génie ailé. Cette figure, d'un coloris frais et pâle, se détache d'un fond de ciel bleuté et pommelé, où se balance une branche de lilas en fleur sur laquelle se sont perchés des oiseaux qui chantent le nid du printemps. Sur le bord du socle est assis un bambin d'amour qui joue du mirliton ; - on sait que le club de l'Union artistique s'appelle familièrement le *club des mirlitons*, et c'est à cela que le peintre fait allusion par cet ingénieux rébus. Un cadre d'arabesques et de fleurs entourent et font valoir cette gracieuse figure de la musique. On se rappelle que M. Puvis de Chavannes avait, l'autre année, peint pour le même cercle la personnification du jeu dans un panneau de même dimension.

La Charmeuse, de M. Eugène Froment, est plutôt une sorte de camaïeu qu'un tableau ayant l'intention d'imiter la nature. Sur un fond d'or encadré d'une bordure pistache se découpe, dans une attitude voluptueuse et maniérée, une femme de couleur rosâtre autour de laquelle voltige un bout de draperie groseille. Des serpents, qu'aucun ophiologue (sic) ne pourrait nommer, car leurs anneaux sont constellés de saphirs, de rubis et de turquoises, s'enlacent à ses bras et rampent à ses pieds. On dirait que M. Eugène Froment est pénétré de cette idée des peintres chinois qui font des lions verts et des tigres bleus, trouvant indigne de leur imitation de répéter servilement la nature.

N'était-ce pas M. Bouvier qui avait fait au dernier salon une remarquable figure de la *Céramique* ? Il nous semble bien ; cette année, il expose *Alphée et Aréthuse* dans un long panneau transversal, à l'instar de la *Sieste*, de M. Alma Tadema. Ces deux figures ne se touchent que par la tête, et les corps s'allongent chacun de son côté, dans l'étroit parallélogramme du cadre, sur un fond de roseaux et de plantes aquatiques. L'effet de cette disposition bizarre n'est pas très-heureux. Nous préférons de

beaucoup l'*Égyptien*, du même artiste, debout contre une muraille blanche, et soutenant sur sa tête une corbeille de citrons avec une pose d'une raideur et d'une immobilité hiératique ; à ses pieds se répandent, comme d'une corne d'abondance, des raisins, des oranges, des figues. Une amphore de terre rouge est appuyée contre le mur, dont un coin de ciel bleu fait valoir la blancheur. Nous aimons assez la décision et la fermeté de cette peinture.

La *Jeune Fille à la fontaine*, de feu M. Roussel, se présente de dos et déploie des formes un peu lourdes ; elle soulève sa cruche pour la remplir au filet d'eau d'une source obstruée de feuillages, de fleurs et de plantes pariétales. Il y a des qualités dans cette peinture solide, qui a la *matité* d'une fresque, et elle s'accorde bien avec ce panneau de toiles décoratives.

VI

Quand on entre dans le salon carré, la première toile qui s'empare de l'attention, par la place qu'elle occupe et la dimension du cadre, est le plafond de M. Bouguereau, qui représente *Apollon et les Muses* et doit orner la salle des concerts au Grand-Théâtre de Bordeaux. Le sujet n'est pas neuf assurément ; il a déjà figuré sur beaucoup de rideaux de théâtre et de plafonds, mais il est difficile de trouver mieux que la mythologie en fait de thèmes décoratifs, et les efforts pour inventer quelque chose d'original amènent rarement d'heureux résultats. En effet, les divinités de l'Olympe et les personnifications de l'allégorie sont encore ce qu'il y a de plus vraisemblable pour habiter au-dessus de nos têtes dans l'azur et les nuages. Des êtres plus réels, dont la chute imaginaire semble pouvoir nous écraser, sont toujours inquiétants.

Apollon, voulant donner un concert aux Olympiens, a conduit là-haut le chœur des Piérides, quittant sa fonction de Dieu solaire pour celle de Musagète. Il joue de la lyre en tête de sa troupe, dont il règle le chant comme un chef d'orchestre. Assis sur son trône d'or où s'accoude Junon, le maître des dieux écoute cette musique avec une bienveillance sereine. Autour de lui se groupent les autres dieux : Vulcain, Minerve, Diane, Cérès, Bacchus, Vénus avec son fils Éros, et, un peu plus loin, Mars farouche et revêtu de ses armes brillantes, ne faisant pas grande attention au concert, tandis que Pan, allongé sur un nuage et la tête dans ses mains, écoute en virtuose et en dilettante.

Aux pieds de Jupiter est couchée Hébé, avec une familiarité gracieuse, et derrière le trône on entrevoit l'enfant Ganymède, coiffé du bonnet phrygien. En face sont placés Neptune reconnaissable à son trident et Pluton à sa fourche, accompagnés d'Amphitrite et de Proserpine, et d'autres divinités qui ne fréquentent l'Olympe qu'aux grands jours, car elles ont des occupations sur terre. Sur un plan plus rapproché, les Grâces nues, harmonieusement enlacées, présentant la beauté féminine sous une variété d'aspects séduisants comme les Grâces de Raphaël imitées du groupe antique de la cathédrale de Sienne.

Plus bas, on aperçoit Mercure, coiffé du pétase ailé, enlevant Psyché dans ses bras. Plus bas encore, tout à fait au premier plan, sur des rochers et des tertres, couchés, assis, accoudés, des nymphes, des ægipans et des faunes, les yeux levés vers le ciel, écoutent cette musique délicieuse que Midas aux oreilles d'âne ne veut pas entendre.

Toute cette grande machine est composée avec beaucoup de goût et de sagesse, les masses de la composition se distribuent et s'équilibrent heureusement. Le dessin est d'une correction irréprochable, le coloris harmonieux et doux. Plusieurs morceaux sont d'un modèle très-fin ; les Grâces, le Mercure, détachés de l'ensemble et encadrés à part, feraient des tableaux charmants. La Vénus avec l'Amour est très-jolie, et l'exécution générale montre une adresse, une certitude et une conduite de pinceau que bien peu de peintres possèdent aujourd'hui. Mais à cette grande toile si parfaite il manque quelque chose que nous ne pouvons définir – peut-être un défaut – une rupture d'équilibre du côté du dessin ou de la couleur, une violence quelconque, un éclair de génie troublant cette inaltérable sérénité.

On ne saurait imaginer une antithèse plus complète que l'*Apollon et les Muses* de M. Bouguereau et *L'Assomption de la Vierge* de M. Bonnat, à qui la médaille d'honneur a été décernée. Le tableau de M. Bonnat, destiné à une église de Bayonne, affecte la forme ogivale, très-favorable à l'arrangement du sujet. Autour d'un sarcophage antique où l'on distingue des génies funèbres ailés soutenant un disque, les apôtres sont agenouillés dans des poses de surprise et d'adoration. Quelques-uns, relevant la tête, suivent du regard la Mère du Sauveur qui s'élève dans le ciel assise sur un nuage et soutenue par des anges, au milieu d'une draperie volante arrondie en nimbe et que pénètre une lueur d'auréole. La pointe de l'ogive se trouve bien remplie par ce groupe céleste qui pyramide, tandis que la composition s'étend en largeur dans le bas, qu'occupent les douze apôtres réunis autour du tombeau que vient de quitter la Vierge.

Rien ne ressemble moins aux scènes épisodiques de la vie italienne qui ont fondé la réputation de M. Bonnat que cette *Assomption*. Le peintre d'histoire diffère en lui totalement du peintre de genre. Autant le peintre de genre était fin et délicat, autant le peintre d'histoire se montre vigoureux et farouche. Dans cette nouvelle manière, il semble préférer la laideur originale à la beauté classique, et se préoccuper beaucoup plus du caractère que du style. Ce n'est ni chez Raphaël ni même chez Titien qu'il cherche ses inspirations. Il appartient plutôt aux naturalistes qu'aux idéalistes, et il se rapproche beaucoup sous ce rapport de l'école napolitaine. Pendant notre voyage à Constantinople, le bateau des Messageries fit escale à Malte, et nous eûmes le temps d'aller visiter l'ancienne église des chevaliers de l'ordre, peinte par Matias Preti, dit le Calabrese, un artiste peu connu et d'un prodigieux talent qui avait représenté à la voûte la vie de saint Jean, et dans les retombées des pendentifs, des trophées d'armes bizarrement orientales et des groupes de captifs barbaresques aux physionomies féroces, enchaînés les bras au dos avec des poses strapassées et contraintes.

Tout cela enlevé avec une force, une hardiesse, un brio sans pareil, en homme tout à fait maître de son art, trop maître peut-être, comme le sont souvent ces grands peintres de décadence pour qui la pratique n'a plus de secrets. En regardant *L'Assomption de la Vierge* de M. Bonnat, notre pensée s'est involontairement reportée à l'église des chevaliers de Malte et à Matias Preti. Qu'il ne se choque pas du rapprochement ; c'est un très-grand peintre que le Calabrese. Par exemple, nous croyons que Preti, en accentuant avec la même énergie de dessin et de couleur les types des apôtres prosternés, aurait donné plus d'élégance et de légèreté à la Vierge, que nous trouvons un peu lourde chez M. Bonnat ; il eût mieux fait sentir la différence qui doit exister entre la partie céleste et la partie terrestre du tableau. Il n'eût pas fait ce pied informe et sabré de hachures transversales de l'apôtre agenouillé vers la gauche, à côté du sarcophage.

Sans doute les disciples du Christ étaient de pauvres gens, mais leur humble condition ne les empêchait pas d'avoir les extrémités fines des races sémitiques. Ce vilain pied n'a jamais marché sur l'impalpable poussière des chemins de Judée ; M. Bonnat le sait mieux que personne, lui qui est allé en Orient ; mais laissons là ce détail pour admirer la solidité, la couleur et l'éclat mat de cette peinture robuste dont les défauts ne viennent que d'un excès d'énergie, et louons sans restriction chez le jeune artiste les mâles qualités qui lui ont valu l'honneur insigne de la grande médaille.

Les Funérailles de Moïse, de M. Monchablon, se distinguent par un sérieux mérite acquis dans l'étude de la nature et la fréquentation des maîtres. Le tombeau de Moïse resta toujours inconnu. Suivant une légende talmudique, l'ange de la mort n'osait toucher à ce vieillard majestueux, qui gardait sur sa face le reflet de Jéhovah, et lui demanda la permission d'exécuter la loi naturelle. Moïse expiré, les anges vinrent prendre le cadavre, entrouvrirent une montagne et le déposèrent dans la cavité qui se referma aussitôt, et depuis, l'on a vainement cherché l'endroit où avait été déposé le législateur des Hébreux. C'est ce moment-là qu'a choisi M. Monchablon. Les parois de la montagne se sont séparées et de grands anges portent majestueusement le corps de Moïse, dont la vaste barbe blanche s'épanche sur sa poitrine, pour le coucher dans son dernier asile, à la frontière de cette terre de Chanaan où il n'entrera pas, car il a douté un instant des promesses de Dieu. Lumineuse et bleuâtre dans l'abîme de la perspective à travers la fissure du rocher, elle apparaît la Terre promise ! Tout ce groupe est superbe, d'un grand style et d'une gravité religieuse profondément sentie. Nous aimons moins les petits anges à la Murillo qui, dans la partie supérieure de la toile, soutiennent de leurs mains les blocs prêts à se rejoindre. Ils diminuent le caractère majestueux et solennel de la scène où l'artiste ne devrait laisser que Moïse et les anges ensevelisseurs.

Il n'y a pas de règle qui assigne une dimension à tel ou tel sujet, et l'on peut bien donner à une scène d'inondation le cadre du plus vaste tableau d'histoire. M. Leullier l'a pensé ainsi, et il a peint de la sorte *Les Inondés de la Loire*. Certes il a dépensé dans sa grande toile beaucoup de talent, d'énergie et d'entente de composition, mais l'on se demande s'il n'eût pas mieux valu qu'il se bornât à un simple tableau de chevalet. Ce qu'il représente est un fait isolé, une anecdote, comme le prouvent les lignes insérées au livret : « Surpris par une crue subite de la Loire pendant une nuit d'octobre 1866, les habitants n'eurent que le temps de se réfugier sur les toits des maisons qui avaient résisté. Vers le point du jour, les habitants d'Orléans, montés sur des barques et éclairés par des fanaux, apportaient des provisions et des vêtements et recueillaient ceux pour lesquels le danger était imminent. »

Quand Raphaël peignit l'*Incendie del Borgo*, il n'eut pas l'idée de représenter avec exactitude le fait accidentel. Mais il voulut réunir dans une même composition les divers épisodes qui peuvent se produire dans l'incendie entendu d'une façon générale. On ne saurait expliquer autrement ces jeunes hommes nus qui se suspendent aux murs ; ces filles à tournure superbe apportant l'eau dans des amphores, et ce groupe qui rappelle celui d'Enée sauvant son opère Anchise des flammes. Les dimensions héroïques vont bien au sujet ainsi compris.

L'inondation, entendue dans le sens général, n'est pas un sujet moins propre à la peinture que l'incendie, et un artiste de talent peut tirer grand parti d'une donnée de ce genre. Les proportions naturelles ou, pour nous servir du terme consacré, *historiques*, n'ont rien alors d'excessif ou de trop ambitieux. Un tel motif peut prêter à de beaux

développements d'attitudes, à des jeux énergiques de muscles, à des enlacements et à des contrastes de groupes d'un bel effet, et même à des épisodes pathétiques, quoique le pathétique ne soit pas le but de la peinture. Mais il nous semble inutile d'utiliser ces ressources pour un fait particulier, ce qui n'empêche pas les *Inondés de la Loire* de M. Leullier, dont on se rappelle le beau tableau des *Chrétiens livrés aux bêtes* dans le cirque, de renfermer de nombreuses qualités de composition, de mouvement et de couleur.

Un poème de la Légende des siècles, « Le Satyre », a fourni à M. Priou le sujet d'un tableau assez bizarre. On sait quelle vie désordonnée menait dans les bois ce satyre impudent qui effrayait les nymphes, faisait rougir le feuillage et était regardé de travers par les boucs *torva tuentibus hircis*. Jupiter, ennuyé des plaintes qu'on lui adressait de toutes parts sur le compte de ce mauvais sujet aux pieds fourchus qui déshonorait la nature, envoya Hercule le prendre au fond de la forêt indignée et pudibonde. Hercule prit le drôle par l'oreille et l'emporta tout brandi dans l'Olympe, où il le jeta en riant devant le trône du roi des dieux. L'artiste a bien rendu l'effarement comique du satyre appréhendé par le dieu aux muscles invaincus et envers lequel toute résistance est inutile.

Sainte Thérèse faisant sa confession devant le prieur et les sœurs de son monastère, est l'œuvre d'un peintre espagnol, M. Benito Mercadé, et si on l'ignorait on le devinerait à l'austérité religieuse et au profond sentiment catholique de la scène. Sainte Thérèse, debout, se confesse à haute voix, publiquement, avec l'humilité d'une sainte qui veut mater la dernière répugnance de l'orgueil humain. Le prieur, immobile et grave dans sa stalle, les sœurs rangées le long du mur comme de mornes statues du renoncement, écoutent les yeux à demi baissés cette confession édifiante que les anges écrivent là-haut. Il n'y a rien de mondain dans cette sobre et ascétique peinture qui se contente de la palette de Zurbaran : blanc, gris, noir, et qui semble colorée avec l'ombre du cloître.

Sous ce titre : *La Malédiction du Serpent*, M. Mottez nous fait voir Adam et Ève chassés du paradis terrestre pour avoir écouté les conseils du reptile à langue fourchue, et cueilli la pomme défendue sur l'arbre de la science du bien et du mal. La femme enfantera avec douleur, l'homme gagnera son pain à la sueur de son front, et la mort seule mettra fin à leurs peines. Quant au serpent, il rampera sur la poitrine et mangera de la terre. Mais voici la revanche : la femme, réhabilitée et glorifiée dans la Vierge, écrase la tête du serpent, et pour fils elle a le Sauveur du monde. M. Mottez a rendu ces deux sujets, qui se complètent l'un par l'autre, dans ce ton pâle de fresque italienne qui lui est favori, en y mêlant un peu de l'onction allemande d'Overbeck.

Nous ne savons trop pourquoi on continue à regarder M. Courbet comme un réaliste. C'est un préjugé qu'il est temps de combattre. Le maître peintre d'Ornans est au contraire un fantaisiste effréné. Il suffit de jeter un coup d'œil sur *L'Hallali du cerf*, épisode de chasse à courre par un temps de neige, pour se convaincre que l'auteur des *Casseurs de pierres* et de *l'Enterrement à Ornans* peint maintenant de pratique et ne consulte pas souvent la nature.

Cette grande toile est d'un aspect assez chimérique. Dans un paysage hérissé de sapins et saupoudré d'une neige de convention, un homme vêtu de fourrures galope sur un cheval d'une anatomie hasardeuse et rappelant le fameux Chevillard qu'enfourche don Quichotte chez la duchesse pour ses voyages imaginaires. Un

chasseur, au milieu du tableau, fouaille à tour de bras un chien avec un mouvement qui lui démettrait l'épaule ; près du cerf aux abois des chiens se démènent et l'abordent, mais tout cela disséminé sans rien, sans composition, sans effet. Les réalistes n'admettent pas l'arrangement, soit ; mais alors il faut être scrupuleusement vrai comme les Flamands, comme les Hollandais, comme les Espagnols ; imiter la nature avec la conscience d'Ostade, de Vélasquez ou de Chardin ; rien de plus, cela suffirait. M. Courbet aurait pu réussir dans cette voie en se bornant aux natures mortes, au paysage et aux types rustiques, car à ses débuts il avait des qualités de peintre. Il attrapait bien le ton local, et savait rendre avec une pâte solide et une brosse ferme les objets qui posaient devant lui. Mais son *Hallali* a l'air d'une ancienne tapisserie à moitié déteinte, arrachée de la salle à manger d'un vieux château, et où le temps a détruit les rapports de tons. Si M. Courbet avait pris la peine de regarder la campagne en hiver, il aurait vu que sur un fond de neige tout s'enlève en vigueur, même le blanc. Ni les chiens, ni les personnages n'ont dans sa toile la valeur qu'il faudrait et n'appartiennent au plan indiqué. En outre, à quoi bon, pour un si mince sujet, cette dimension colossale ?

VII

L'Afrique française est la patrie naturelle de M. Fromentin. Là, son talent est à l'aise et se meut librement dans une atmosphère favorable, sur un terrain connu où il ne trébuche jamais. Quelques artistes ont ainsi une patrie idéale qui souvent n'est pas l'endroit de leur naissance. Poussés par un instinct provenant peut-être d'une mystérieuse récurrence de race, ils adoptent un pays lointain et s'y trouvent comme chez eux, mieux que chez eux même, car ils ne reviennent plus au foyer natal. M. Fromentin est un de ceux-là, et il n'y aurait rien d'impossible à ce qu'il descendît d'un des Sarrasins restés en France après la défaite d'Abdérâme. C'est ce qui expliquerait sa profonde et nostalgique intuition de la vie arabe. Il ne peint si bien les Bédouins que parce qu'il est un Bédouin lui-même. Cette réflexion nous venait en regardant sa *Fantasia* et sa *Halte de muletiers*. Plusieurs voyages nous ont rendu l'Algérie familière, et l'extrême vérité de ces deux tableaux nous a frappé. Ce n'est pas la vérité résultant d'études faites tout exprès la veille, mais la vérité intime, assimilée depuis longtemps, vécue pour ainsi dire, et qui n'a pas besoin de regarder son modèle, car elle connaît de longue main les races, les types, les costumes, les armes, les chevaux, le climat, la flore et la faune du pays où l'artiste fait passer l'action de ses tableaux.

Une fantasia est un sujet offrant de merveilleuses ressources à un peintre qui sait, comme M. Fromentin, aussi bien faire les chevaux que les hommes. Un chef de grande tente, un de ces seigneurs du désert dont la manière de vivre rappelle les hautes expériences féodales des barons du moyen âge, s'est arrêté sur un tertre avec sa suite pour recevoir l'hommage d'une tribu. On sait en quoi consiste la fantasia. Les cavaliers, revêtus de leurs plus beaux bournous, montés sur des selles brodées d'or et d'argent, bottés de leurs jambières de maroquin, lancent à fond de train leurs chevaux, qu'ils arrêtent court devant le cheick ou le caïd en poussant de grands cris et en faisant parler la poudre, comme disent les Arabes. L'arme déchargée, ils reprennent du champ, jetant en l'air et rattrapant leurs longs fusils ornés de corail, puis ils recommencent jusqu'à ce que leurs munitions soient épuisées. Ce spectacle n'est pas

absolument sans danger, car fusils et pistolets sont toujours chargés à balle, mais le fatalisme musulman ne s'inquiète pas pour lui peu.

Rien de plus animé, de plus pittoresque, de plus brillant que ces chevaux qui galopent, que ces draperies soulevées par le vent, que ces armes étincelant au soleil, que ces mâles figures respirant une sorte d'ivresse guerrière. M. Fromentin a rendu cette scène de la vie arabe avec un incroyable *brio* de mouvement et de couleur, en artiste complètement maître de son sujet. Sur des tons locaux fins et transparents, il pique des ressauts de lumière pétillants et spirituels, des touches expressives et légères qui font deviner les détails sans les trop marquer, comme il convient dans une fantasia qui font deviner les détails sans les trop marquer, comme il convient dans une fantasia où les personnages sont emportés par le tourbillon d'une action rapide. Cela s'agite, cela reluit, cela fourmille à l'œil, avec une gaieté entraînante, sous un ciel pommelé de quelques nuages blancs, au milieu d'un paysage dont l'été n'a pas eu encore le temps de dévorer la verdure, car l'Algérie ne ressemble pas toujours à une peau de lion étendue sous un plafond indigo, comme on a l'habitude de la représenter. La *Fantasia* est un des plus fins bijoux de l'écrin du peintre.

Nous aimons aussi beaucoup la *Halte des muletiers*. Le sujet est moins brillant sans doute et n'offre pas autant d'intérêt, mais les qualités que l'artiste y déploie ne sont pas moins remarquables. Près de quelques masures effritées au soleil, les mulets et les ânes sont arrêtés baissant la tête sous la chaleur, pendant que leurs conducteurs dorment dans l'étroite ligne d'ombre que projettent les murailles. On voit souvent aux portes d'Alger de ces haltes de mulets fichés sur leurs longues jambes comme sur des piquets, à côté de chameaux accroupis qui allongent leur col dans la poussière et frottent leurs flancs enduits de goudron. Le tableau de M. Fromentin, d'une couleur chaude, et fraîche cependant, reproduit un de ces groupes de gens et des bêtes si fréquents à Bab Azoun avec une merveilleuse vérité locale.

Le portrait de M. le Ministre de l'instruction publique, de M^{lle} Nélie Jacquemart, placé sous la grande toile mythologique de M. Bouguereau, attire les regards de ceux même qui ne connaissent pas M. Duruy, pour l'intensité de vie, la franchise de lumière et la sincérité évidente de la peinture. On sent qu'on a là devant soit un vrai portrait, l'expression d'une individualité physique et morale bien comprise et bien rendue ; et quand on sait que M^{lle} Nélie Jacquemart est une jeune fille de vingt-trois ou vingt-quatre ans tout au plus, on s'étonne de la précocité et de la certitude de ce talent, nous dirions tout viril si ce n'était une sorte d'injure pour louer l'œuvre d'une femme.

Les batailles n'abondent pas cette année au Salon, mais la vie des camps y est présentée avec honneur. M. Detaille, un tout jeune homme, élève de Meissonier, dans des proportions qui ne dépassent pas celles employées par son maître, quoique le cadre enfermant ses petits personnages soit un peu plus vaste, nous montre le *Repos pendant la manœuvre* (camp de Saint-Maur). Les rangs sont rompus, les armes mises en faisceaux ; les soldats se délaissent assis ou debout, les officiers causent entre eux, tout cela avec une étonnante vérité et un naturel parfait. Quelle finesse, quelle observation et quelle entente des allures militaires chez ce jeune homme qui est un maître à l'âge où les autres ne sont encore que des élèves ! Chacune de ces têtes, grandes à peine comme la moitié de l'ongle, a sa race, sa physionomie, son caractère. On ferait presque la biographie de ces soldats microscopiques.

Le sentiment du grade est parfaitement exprimé dans l'attitude, la tenue et le *chic* de ces militaires hauts de quelques centimètres, même le tambour-major. On le reconnaîtrait sans consulter l'uniforme. M. Detaille a, en outre, un tact exquis de couleur. On sait combien le bleu foncé et le rouge garance sont en peinture des tons « irréconciliables », pour nous servir d'un mot à la mode aujourd'hui ; le jeune artiste a su les mettre d'accord, et cela sans mensonge ni sacrifice. Au fond du champ de manœuvre se découpent sur un ciel d'un gris léger le donjon et les remparts du château de Vincennes. Tout en profitant des leçons de son maître et en s'appropriant une partie de ses produits, M. Detaille a déjà dégagé son originalité de l'imitation nécessaire à l'élève qui veut être un jour quelque chose par lui-même.

Il règne une joyeuse activité dans le *Percement d'une route*, de M. Protais. Il s'agit d'ouvrir un chemin dans une forêt, et, sous la conduite d'officiers, un détachement de soldats s'est mis à l'œuvre. Les arbres tombent sous la hache, et leurs troncs dépouillés de branches ou non encore écimés gisent ça et là parmi l'herbe. Déjà le tracé de la route apparaît à travers l'épaisseur du bois. Le poète aurait bien envie de citer l'élégie de Ronsard sur les grands arbres séculaires, abri des dryades et des nymphes, frappés au cœur par la cognée ; mais le critique d'art doit se réjouir de ce gai fourmillement de travailleurs militaires en pantalons rouges et en bras de chemise qui s'harmonisent si heureusement avec les verts plus ou moins intenses de la forêt. Il y a dans ce charmant tableau une bonne humeur, une santé et une lumière qui manquent trop souvent au talent sentimental et mélancolique de M. Protais.

Dans *La Mare*, qui représente des soldats se désaltérant à une flaque d'eau, rencontrée sans doute après une longue marche à travers un pays aride, le rayon de soleil a disparu et une tristesse blafarde descend du ciel gris. Les soldats ont l'air malades et nostalgiques. D'autres peintres ont chanté l'ode de l'armée ; M. Protais en soupire l'élégie. Nous admettons ce sentiment tendre, et plusieurs fois nous l'avons approuvé. Sous le soldat, il y a un homme ; mais il ne faut pas toujours le peindre la larme à l'œil, et le *Percement de route* fait dans le talent de M. Protais une trouée lumineuse part où passent l'air et le jour.

Nous ne croyons pas que M. Lewis Brown ait bien fait quitter la peinture de *high-life* et de sport, où il excellait, pour la peinture militaire. Il y conserve sa science du cheval, son fin coloris, sa touche spirituelle, mais il n'a pas – nous allons dire un mot bien solennel – le sentiment stratégique. Sans doute un peintre n'a pas besoin d'en savoir autant là-dessus que le général Jomini ou M. Thiers ; la stratégie de Salvator Rosa, d'Aniello Falcone, de Michel-Ange, de Cerquozzi ou même du Bourguignon, de Casanova lui suffisent ; mais M. Lewis Brown, malgré tout son talent, ne comprend pas la bataille et ne sait pas engager ses troupes. Carle et Horace Vernet s'y entendaient comme de véritables officiers.

Ainsi ce tableau, désigné au livret sous ce titre : *Le 17 juin 1815, sept heures du soir*, n'est guère compréhensible, même avec la longue explication du livret. La peinture, où les intentions ne sauraient se deviner, et qui ne peut exprimer que l'action présente, demande des sujets mieux définis, et surtout plus visibles. Ce qu'il y a de certain, c'est que la silhouette de Napoléon se détache d'un fond de crépuscule livide au sommet d'un tertre ; que des cuirassiers passent au galop se dirigeant vers le fond de la toile, et que sur le devant, parmi la maison de l'Empereur, on distingue de grands laquais en livrée verte galonnée d'or admirablement peints.

M. Armand-Dumaresq a fait plus d'une campagne dans la peinture militaire. Il sait faire se choquer les bataillons ; mais cette fois, ce n'est pas à une bataille qu'il nous fait assister. Il nous montre Napoléon la veille d'Austerlitz, arrêtant son plan de bataille. Un jeune aide de camp, déployant des cartes, se tient près de l'Empereur, et, dans le fond, on entrevoit les lignes lointaines de l'armée russe. M. Armand-Dumaresq a envoyé un autre tableau, mais qui n'est pas exposé dans le grand salon. Il est intitulé : *Le Lendemain de Solferino*, aux abords de la ferme de Casa Nova. Des paysans poussent dans des fosses ouvertes en tranchée les cadavres ramassés sur le champ de bataille, sanglant détritrus de la gloire ; tous gisent pêle-mêle, amis, ennemis, devenus frères par la mort, recouverts à la hâte d'une poignée de terre, et la place où dorment les héros ne se reconnaîtra bientôt plus qu'à la vigueur plus verdoyante de l'herbe. C'est un spectacle navrant, que M. Dumaresq a rendu avec une remarquable énergie.

M. Viger s'est fait une spécialité des modes du Consulat et du premier Empire dont il peint l'histoire anecdotique dans des tableaux gracieux et d'un coloris aimable. Cette année il a exposé *Les Loisirs de la Malmaison*, une scène de la vie intime que nous ne saurions mieux décrire qu'en rapportant les lignes par lesquelles M. Viger explique la composition de son cadre : « Après déjeuner, l'impératrice s'occupait à broder au métier, les dames à différents ouvrages, et un chambellan de service lisait tout haut les romans, ouvrages et brochures qui paraissaient. » M^{lle} Deslieux chantaient toutes deux à merveille. Sa Majesté aimait beaucoup à les entendre, et lorsque la reine Hortense venait, on quittait l'uniforme permis et l'on s'habillait comme pour un bal. Redouté, chargé de dessiner la flore de la Malmaison, soumettait à Joséphine chacune de ses œuvres. Le tableau de M. Viger est la mise en scène de ce fragment de Mémoires. Ses ressemblances ne permettent pas l'hésitation, et l'on n'a pas besoin, pour reconnaître les visages illustres, de recourir aux croquis tracés en noir sur une planchette d'or au bas du cadre.

Après avoir débuté par des sujets russes pleins de caractère et traversé le moyen âge, M. Patrois arrive au Directoire, et il nous représente le général Bonaparte faisant sa première visite à M^{me} de Beauharnais et accordant à son jeune fils la permission de garder le sabre de son père. La scène est spirituellement composée, et les costumes du temps copiés avec une rigoureuse exactitude lui donnent une valeur historique.

On ne saurait trop louer chez M. H. Lehmann le respect religieux de son art. Imbu des principes d'Ingres et de Flandrin, il apporte aux portraits qu'il exécute cette attention sérieuse, cette étude patiente et, si l'on peut employer une pareille expression, cet approfondissement du modèle qui caractérisent les œuvres des grands maîtres. Il ne cherche pas cette ressemblance presque caricaturale qui fait au premier abord se récrier les philistins, mais cette ressemblance intime qui pénètre sous la peau et met à nu la pensée.

Cela ne lui suffit pas encore. À la ressemblance, il faut ajouter le caractère, et au dessin le style, ces deux choses qui d'un portrait font une œuvre d'art et au lieu d'un homme nous montre l'homme. Par malheur quelquefois sous cet effort obstiné, la couleur se fatigue, et il en résulte un aspect un peu triste ; mais quelle distinction, quelle tenue, quelle gravité ! Le portrait de M. le sénateur préfet de la Seine, baron Haussmann, et celui de M. J. Pelletier, président de chambre à la cour des comptes, sont des œuvres de premier ordre.

Mentionnons aussi le portrait de M. Flandin, conseiller d'État, de M. Vetter, et celui de M. de Bussy, de M. Bonnegrâce, qui se trouvent dans le grand salon.

Quel singulier paysage que *L'Été* dans la forêt de Burnham, de M. Mac Callum ; mais quand l'œil s'y est habitué, quelle réalité étrange prend cette peinture bizarre. Au milieu du bois que le soleil de midi criblé de sa lumière, se tord, comme le serpent Python sous les flèches de Phoebus, un tronc monstrueux de hêtre dont les racines semblent des tentacules de pieuvre. Cet arbre, poussé dans les ocres d'un rouge sanguinolent, paraît vivre d'une vie hideuse et boire le sang de la terre ; mais ne croyez à rien de fantastique.

Jamais exécution ne fut plus scrupuleusement vraie que celle de M. Mac Callum, qui ne fait aucun sacrifice et accepte tout de la nature, appliquant au paysage la théorie des pré-raphaélites. Chez nous, un seul peintre peut donner l'idée de l'*outrance* de M. Mac Callum à poursuivre son modèle : c'est Delaberge, qui faisait huit ou dix cartons pour une ortie ou une bardane du premier plan. Il voulait donner à quelques pas l'effet d'ensemble et tout près l'amusement et la curiosité de l'infini détail. Mais il est mort à la peine après trois ou quatre tableaux.

Paul Huet, le premier paysagiste romantique, celui qui eut le pressentiment de la nature au temps où régnait encore l'école des Bertin, des Bidault, des Michalon, et qui est mort il y a quelques mois sans avoir rien perdu de sa flamme première, le pinceau à la main et devant une toile ébauchée, fait à ce salon son exposition posthume. *Le Laita à marée haute dans la forêt de Quimperlé* est un de ces paysages comme Paul Huet savait les faire, mêlant les tristesses de l'âme aux tristesses des choses.

La nature semble souffrir et se plaindre de quelque peine secrète. Le ciel gris et couvert laisse tomber sa pluie comme des larmes sur une face livide. L'eau jaune monte à travers les arbres dépouillés, entraînant de vagues débris semblables à des cadavres qui flotteraient submergés à demi. Un froid pénétrant vous entre jusqu'aux os et une invincible mélancolie s'empare de vous.

Paul Huet était un poète autant qu'un peintre, et dès les premiers jours du romantisme, il était admis aux mystères du cénacle, ce qui n'infirmait en rien son talent pratique, car il avait la main hardie et légère, et il peignait avec la liberté d'un Constable ou d'un Gainsborough, cherchant l'expression, le sens et la poésie d'un paysage, comme un peintre d'histoire le ferait pour un visage humain.

C'était un idéaliste qui n'en était pas moins vrai pour cela, car l'homme ne peut faire vivre la nature qu'en lui donnant son âme, sans quoi un arbre de Fontainebleau vaudrait mieux qu'un arbre du Poussin et la première broussaille serait préférable au buisson de Ruysdaël. Saluons dans cette dernière ligne ce valeureux champion du paysage shakespearien ; il laisse un vide qui ne sera pas rempli de longtemps.

VIII

Un passage de *La Légende dorée*, de Jacques de Voragine, a fourni à M. Delaunay le sujet d'un tableau intitulé : *Peste à Rome*, qui, s'il eût eu les dimensions historiques, aurait pu avec chance de succès entrer en lice pour la médaille d'honneur. C'est cependant la proportion que le Poussin, ce maître grave et sévère, adopta pour la plupart de ses chefs-d'œuvre ; et, pour notre part, à moins d'une surface à remplir désignée d'avance, nous ne voyons pas la nécessité de dilater outre mesure une composition. Il suffit de ce qu'on appelle en art la demi-nature pour exprimer toutes les idées et tous les sujets.

« Et alors apparut visiblement un bon ange qui ordonnait au mauvais ange armé d'un épieu de frapper les maisons, et autant une maison recevait de coups, autant y avait-il de morts... »

Ces lignes sont tirées de la légende de saint Sébastien, et M. Delaunay a su les traduire en un tableau d'un effet saisissant. Dans une rue de Rome qui avoisine le Capitole, reconnaissable à ses terrasses, à ses escaliers, et à la statue équestre de Marc-Aurèle, des pestiférés jonchent le sol de leurs cadavres, qu'on n'a pas relevés, car les vivants fuient les morts pendant ces calamités publiques qui semblent ôter à l'humanité sa pudeur ; les enfants expirés restent sur le sein des mères, et les pères agonisent solitairement.

Ceux que n'a pas encore atteints le fléau, pâles, tremblant de peur, essaient de désarmer les colères célestes par leurs prières. Les chrétiens implorent le Christ et sa mère divine ; les païens supplient Esculape de les préserver ou de les guérir ; mais aux pieds mêmes du Dieu impuissant, une femme au visage décomposé se débat dans les convulsions suprêmes. Cependant un grand ange sérieux et triste comme un être bienfaisant chargé d'une mission rigoureuse, parcourt la rue, les ailes déployées et la draperie volante, mettant comme une tache de blancheur livide sur le fond sombre de la scène. Il désigne du doigt une maison au mauvais ange exécuteur des condamnations divines. Dans la création de cette figure qui personnifie le fléau, M. Delaunay s'est élevé à la poésie fantastique la plus sinistre.

Ce fantôme maigre, hâve, osseux, squelette auquel tiennent encore les chairs, et qui a pour coloris les nuances de la décomposition, est vraiment épouvantable. Mais ce qui contribue le plus à la terreur qu'il inspire, c'est l'énergie démoniaque dont sa carcasse est animée. Avec une incroyable furie, il frappe de son épieu cette porte de maison qu'il change en porte de sépulcre, et un hideux ricanement de méchanceté satisfaite crispe son masque convulsif. Mais bientôt peut-être, le ciel apaisé par la mort des victimes et le repentir des survivants, ordonnera-t-il à l'ange spectral de déposer son épieu, dont le choc retentit sur les habitations comme celui du marteau sur le cercueil.

Au sommet de la rampe du Capitole, dans un vague tremblement d'aurore, apparaît avec quelques pétilllements de cierge une procession expiatoire. Dieu se laissera fléchir.

La Peste à Rome, de M. Delaunay, est une des meilleures toiles du salon, et quoique le cadre en soit restreint, l'artiste a fait là un véritable tableau d'histoire. La composition en est savamment distribuée, et le groupe de l'ange céleste et de l'ange funèbre forme le plus habile contraste. M. Delaunay, tout en restant dans la pureté des traditions classiques, a trouvé le moyen d'être original ; on pourrait même dire qu'il a

fait de la terreur romantique sans que cela coûtât rien à son style. Le mauvais ange est une conception toute shakespearienne, et ce spectre horrible serait admis à tourner du bout de son épieu l'inferral brouet qui cuit sur la bruyère.

À notre avis, on ne rend pas assez justice à M. Delaunay, et il ne jouit pas de la réputation qui lui est légitimement due. Autour de ce talent sérieux, élevé et modeste, il ne se fait pas l'habituel tapage de réclames. Nulle coterie n'embouche pour lui la trompette de la publicité, car il ne représente aucune des sottises en vogue, aucun des systèmes commodes prônés par l'ignorance et la paresse. M. Delaunay admire les grands maîtres d'Italie, tâche de marcher sur leurs traces, se préoccupe du dessin et du style, et Raphaël eût certes approuvé le tableau de *Jésus et les Apôtres* qu'il exposa il y a deux ou trois ans. La lumière viendra bientôt, nous l'espérons, sur cet artiste d'un sentiment si pur, servi par une exécution si savante dans sa simplicité.

M. Legros, qui avait débuté, en réaliste violent mais sincère, par un tableau représentant des femmes agenouillées devant un calvaire à l'angle d'un chemin, semble avoir compris dans l'étude des maîtres où était la vérité de l'art. Son *Amende honorable* montrait, l'autre année, les tendances les plus sérieuses, et dans le *Réfectoire* exposé maintenant, la sévérité de l'artiste va jusqu'à l'ascétisme.

Trois moines vêtus de frocs bruns sont assis sur des bancs de bois, devant une table plus que frugale ; ils mangent ces pauvres mets, grossièrement apprêtés, parce qu'il ne faut pas se laisser mourir de faim, mais voilà tout. Leurs figures maigres et pâles portent la trace de longs jeûnes, des macérations et des prières nocturnes dans l'église glaciale. La foi seule peut soutenir leur chair spiritualisée, et il n'y a pas à faire sur leur couvent de contes à la Boccace et à la Lafontaine. Cette peinture sobre, d'un si profond sentiment catholique, où la simplicité extrême arrive au grand style, sera moins remarquée sans doute que les drôleries monacales de MM. Vibert et Zamacoïs, mais elle tiendrait très-bien sa place dans un musée entre les Albertinelli et les Francia, que du reste elle ne cherche pas à imiter.

Sans prendre aucun prétexte mythologique de Vénus, de nymphe ou de bacchante, M. Henner a fait tout simplement une *Femme couchée*, sujet très-suffisant pour la peinture. L'aspect de ce tableau est bizarre. Le peintre a eu le caprice d'étendre sa dormeuse sur un divan de satin noir, et ce corps pâle d'un ton d'ivoire légèrement jauni, se détachant de ce fond sombre, acquiert, par le contraste, une grâce voluptueusement sinistre. On se demande au premier coup d'œil : Est-ce une morte ? Mais on voit bientôt, à l'abandon de la pose, à la souplesse du modelé, au frémissement des chairs que c'est une vivante, et même une très-jolie vivante. La tête, qui est tournée vers le fond, présente un trois-quarts perdu très-fin. Un des bras, relevé, porte la main dans les cheveux, près de l'oreille, d'un dessin élégant ; l'autre s'allonge, avec l'inconscience du sommeil, sur un des coussins rangés contre le dossier du divan.

Tout le torse est modelé avec une grande délicatesse dans un beau ton local maintenu d'un bout à l'autre de la figure. Les jambes sont moins heureuses et nous ont paru un peu négligées. Ce n'est pas une statue antique colorisée que la femme couchée de M. Henner. Le caractère général de ses formes rappelle l'élégance et la sveltesse parisiennes. Quand elle sera éveillée et se rhabillera, elle portera à merveille le cachemire des Indes ou le mantelet de dentelles. Ce n'est pas un reproche que nous faisons à l'artiste, mais bien un éloge. Ne vaut-il pas mieux copier la grâce d'un

modèle qui respire et palpite sous vos yeux, que de chercher de ressusciter un idéal disparu depuis deux mille ans ? D'ailleurs la nature doit avoir gardé ses moules de beauté, et le meilleur moyen d'égaliser l'antique, c'est encore de reproduire fidèlement une jolie femme moderne.

Autrefois M. Gendron s'était posé comme le Novalis de la peinture. Il peignait des âmes au clair de lune, des ondines dansant dans l'arc-en-ciel des cascades, des cortèges d'ombres sentimentales allant enterrer l'amour, et tout cela avec beaucoup de charme et de grâce, dans une manière vaporeuse et noyée qui rappelait certaines esquisses de Prud'hon. Le voilà qui sort aujourd'hui de son genre, qui abandonne son petit monde d'Elfes, de Nixes, de Willis et se lance dans l'histoire romaine, en plein *De viris illustribus*, ou si vous l'aimez mieux, en pleine tragédie de Ponsard. « Tarquin Collatin montre à Sextus Collatin sa femme occupée des soins de la maison », tel est le thème qu'il s'est donné à développer.

Lucrece, entourée de ses femmes, au milieu d'un déploiement d'étoffes qui suppose plus de coquetterie que la chaste Romaine n'en devait avoir, travaille paisiblement « sous la lampe nocturne » comme une sage et fidèle épouse qu'elle est ; la porte du fond s'ouvre, et Collatin, tout fier, montre à Sextus ce tableau touchant. La vue de cet intérieur laborieux, de ce foyer domestique si pudiquement gardé, inspire au libertin une flamme coupable qui devint le sujet d'un , de beaucoup de tragédies et d'un assez grand nombre de statues et de tableaux. La composition de M. Gendron est gracieuse, trop gracieuse même ; elle donne l'idée d'une élégance et d'un luxe qui devaient être inconnus dans la Rome primitive, encore barbare et grossière. Nous doutons qu'une telle architecture fût possible à une époque où les habitations ne devaient être que des assemblages de poutres et de pierres, avec des toits de roseaux ou de chaume.

M. Hector Leroux continue ses études sur la vie romaine antique, et il nous fait assister à *Un miracle chez la bonne déesse*. Une vestale a laissé éteindre le feu sacré, crime qui entraînait la peine de mort et faisait supposer chez le coupable l'oubli de ses vœux de chasteté. En présence du collège des vestales rassemblé, l'accusée, qui a jeté un morceau de son voile sur les charbons éteints, se prosterne devant l'autel, qu'elle embrasse de ses mains suppliantes, et prie la bonne déesse de manifester son innocence par un miracle. Sa prière est exaucée : un rayon descend de la voûte en ligne perpendiculaire et rallume spontanément le feu sur l'autel.

La scène est bien comprise et bien rendue, mais ces figures pâles dans leurs draperies blanches, ayant pour fond une architecture qui n'est rien moins que polychrome, forment un ensemble un peu blafard où l'œil demande quelques couleurs plus vives. Sans doute cela est harmonieux, mais la véritable harmonie résulte de l'accord des tons variés et non pas de leur absence ; et puis, est-ce qu'il y avait autant de vestales que cela ? Il nous semble que non. Ces légères critiques n'empêchent pas le tableau de M. Hector Leroux d'être plein de mérite et de distinction.

Suivons M. Gustave Boulanger dans sa *Promenade sur la voie des Tombeaux, à Pompeï*. C'est un bon guide, et qui sait son monde antique sur le bout du doigt, sans qu'il y mette pour cela la moindre pédanterie. Quel dommage que les décorateurs de Pompeï, au lieu de scènes mythologiques et de danseuses de convention, n'aient pas tracé sur le fond rouge ou noir des murailles qu'ils avaient à peindre quelques scènes de la vie réelle à cette époque ! Nous retrouverions, conservées par les cendres du Vésuve, les modes et les élégances qui florissaient dans la ville gréco-romaine un peu

avant Trajan ; mais M. Gustave Boulanger supplée à cette lacune, et des contemporains n'eussent pas été plus exacts. Il nous montre les jolies Pompeïennes portant le chiton sur la robe talaire, les cheveux calamistrés, le visage peint, les bras et le col chargés de bijoux, partant pour la promenade accompagnées de leurs négresses, armées de parasols et d'éventails en plume.

Les bandelettes nouées sur la nuque peuvent bien passer pour des « suivez-moi, jeune homme », dont la mode n'est pas si nouvelle qu'on pense. Aussi les jeunes hommes suivent, et personne ne songe aux morts qui reposent sous la forme d'une pincée de cendres dans les tombeaux dont la voie est bordée. Chez les anciens, dit Goethe, les images de la vie entouraient la mort et la bacchanale joyeuse se déroulait dans le marbre du sarcophage. Une promenade sur la voie des Tombeaux, à Pompeï, n'est pas plus triste qu'un tour de bois de Boulogne à Paris.

Notre artiste n'est pas seulement un Pompeïen, un néo-Grec, comme on appelle cela, c'est aussi un Algérien, et il apporte dans les scènes de la vie arabe la même finesse de dessin, le même goût délicat d'ajustement et de draperie qu'il met à ses sujets antiques. Les artistes qui jusqu'à présent sont allés demander des inspirations à l'Afrique française ou à l'Orient se sont plus occupés de la couleur que de la ligne. M. G. Boulanger, qui est un peintre d'histoire sérieux, d'une science acquise par de fortes études – nous n'avons pas oublié *César au moment de passer le Rubicon* – y cherche le style et n'a pas de peine à le trouver, car rien ne ressemble plus aux statues antiques que ces Bédouins si noblement drapés de leurs amples burnous blancs.

Avec son tableau pompeïen, il a exposé un tableau arabe, *El Hiasseub*, un improvisateur qui, sur le seuil d'un gourbi, débite quelque conte merveilleux faisant suite aux *Mille et une nuits*, devant un auditoire naïf et charmé. Un Arabe s'est couché à plat ventre pour écouter plus commodément ; un autre s'est accroupi, les genoux ployés et ramenés au menton, comme une statue de dieu égyptien ; un troisième s'appuie contre l'étau du gourbi, ayant près de lui un de ces enfants de douze ou treize ans aussi beaux que des femmes dont nos affreux gamins ne sauraient donner l'idée ; car chez nous l'adolescence de l'homme, nous ne savons pourquoi, est souverainement disgracieuse. Tout le tableau est charmant, d'une précision et d'une finesse exquises.

El Hiasseub nous a ramené en Algérie, et c'est une bonne occasion pour parler des *Femmes chez les Ouled Nayl*, de M. Huguet, un jeune artiste plein de talent, qui s'est joint depuis peu de temps à la caravane de peintres nomades. Sa toile représente une rue escarpée, aux blanches maisons en terrasse, plafonnée d'un ciel à l'azur intense. Des femmes montent et descendent filant le long des murs, pour profiter du peu d'ombre qu'ils projettent avec ces poses indolentes et superbes qui donnent tant de charme aux femmes d'Orient et les font ressembler à des statues descendues de leur piédestal et qui marcheraient.

Il fait chaud dans ce cadre, et les murailles, blanchies à la chaux, vous renvoient sur la figure des réverbérations de soleil à vous bronzer la peau. L'impression vive du pays s'y fait sentir, et l'on comprend que M. Huguet n'a pas peint son tableau de souvenir. Les brouillards de l'Occident éteignent bien vite ces éclats de lumière, qui semblent impossibles à Paris.

M. Guillaumet a exposé deux toiles, *Le Labourage* et *La Famine en Algérie*. Le premier, en quelque sorte, explique le second. Un Bédouin, aidé de sa femme, laboure

ou plutôt égratigne un champ avec une charrue de la grossièreté la plus primitive que traîne un chameau d'un air mélancolique et résigné. Maigre sera la moisson, pour peu que les sauterelles y tombent du désert, qui poussera dans un champ ainsi travaillé.

Nous ne demandons des charrues à vapeur aux Arabes du Tell, mais sans exiger d'eux la culture *intensive* prônée par les agronomes, on peut s'étonner d'un procédé aussi sauvage à deux pas des colons européens. *La Famine en Algérie* est un grand tableau qui n'est pas sans analogie avec le *Massacre de Scio* d'Eugène Delacroix et qui représente les scènes de désolation dont ce pauvre pays a récemment été affligé.

C'est un entassement hideux d'enfants, de femmes, de vieillards disséqués vivants par la faim, qui se tordent dans les convulsions de l'agonie, implorant de la charité, impuissante à soulager tant de misères, la chétive sportule de l'aumône. Dans les yeux caves roulent des regards de cannibales, et les lèvres entr'ouvertes, bleuies, desséchées, découvrent des dents de bête féroce aiguisée par l'abstinence.

Elle est pourtant bien sobre, cette race à qui suffit une poignée de farine délayée dans une gorgée d'eau, et qui se régale avec les figues de Barbarie arrachées aux cactus des chemins ; mais il arrive un moment où la nature épuisée s'affaisse et où il faut mourir de faim à la pure lumière du soleil.

IX

On ne peut reprocher à M. Chenavard d'abuser du salon. Les apparitions qu'il y fait sont séparées par des intervalles de plusieurs années. Si notre mémoire est fidèle, il n'a guère exposé que *l'Enfer*, le *Martyre de saint Polycarpe* et quelques cartons choisis parmi ceux qui devaient être exécutés en peintures murales au Panthéon, redevenu depuis Sainte-Geneviève. Cependant le nom de M. Chenavard est aussi connu des artistes et même du public que s'il n'avait pas manqué une exposition au palais de l'Industrie. C'est qu'il n'est pas seulement un peintre, - mérite dont on pourrait se contenter, - il est aussi un philosophe, un esthéticien, et pour tout dire, un critique. Il a étudié l'art autant au point de vue de l'idée qu'au point de vue de la forme, et sa manière de voir se rapproche beaucoup des théories de l'école allemande. Sous le rapport du choix des sujets et de la composition, il s'entendrait facilement avec Cornélius, Schnorr et Kaulbach. Son tableau de la *Divina Tragedia* aurait beaucoup de succès à Berlin ou à Munich, et dans ce que nous disons, il n'y a pas la moindre intention d'ironie et d'épigramme. Nous parlons sérieusement. À Paris, où l'on n'a pas l'habitude de cette peinture subordonnée à l'idée, il étonne plus qu'il ne plait. Cela semble étrange qu'un peintre ne se serve de son art que comme d'un moyen graphique pour exprimer sa pensée, dédaignant tout ragoût d'exécution, toute imitation directe de la nature. Le public français reste surpris, n'ayant pas d'opinion faite devant la peinture de Chenavard, comme devant la musique de Wagner. Pour les juger, il faudrait regarder l'une et entendre l'autre, ce qui serait fatigant. La *Divina Tragedia* n'effraie pas moins les esprits paresseux que le *Tannhäuser* ou le *Lohengrin*.

Il ne faudrait pourtant pas croire que M. Chenavard, sous prétexte qu'il pense, ne dessine pas. Il a fait de longues, fortes et patientes études, s'il n'a pas produit beaucoup, jugeant qu'avant de faire il était indispensable de savoir, doctrine qui

n'aura pas un grand nombre de partisans, à cette époque de paresse et d'outrecuidance hâtive.

Il a visité plusieurs fois l'Italie, il y a séjourné des années entières, vivant dans l'intimité de Michel-Ange, de Raphaël, de Sébastien del Piombo, de Daniel de Volterra, et de tous ces maîtres que l'ignorance seule peut se flatter de surpasser. Il en faisait des copies, des dessins, et les analysait avec cette admiration sagace qui cherche le *pourquoi* et le *comment* de la beauté, appelant le philosophe à l'aide de l'artiste.

Attentif au mouvement des esprits, il se renseignait aussi sur l'état de la peinture en Allemagne, et appréciait ce noble effort vers l'idéal dont on n'aurait fait que rire dans nos ateliers facétieux, si on l'eût connu.

De ces lentes préparations, de ce commerce prolongé avec les chefs d'œuvre du passé, dont on se dispense trop généralement aujourd'hui, il est peut-être résulté pour M. Chenavard une certaine timidité de production, et comme un vague découragement. Il sait trop que tout a été fait et mieux qu'on ne le fera jamais. C'est ce qui explique le peu de hâte qu'il apporte à se manifester et ces grands espaces, non pas d'oisiveté, mais de silence, si ce mot peut s'appliquer à un peintre qui parle bien, qui font des lacunes dans sa vie d'artiste.

Ces quelques lignes étaient nécessaires pour placer M. Chenavard dans son vrai milieu, avant d'arriver à l'examen et à l'appréciation de son œuvre qui, sans cela, eût été difficilement intelligible.

Le premier aspect de la *Divina Tragedia*, au milieu des peintures violentes et criardes qui l'environnent, est celui d'une vieille fresque à demi éteinte et passée de couleur, ou, si vous l'aimez mieux, d'un carton en grisaille avivé de quelques nuances indicatrices. L'œil n'est pas charmé, surtout l'œil habitué aux fraîcheurs de palette des tableaux tout battant neufs ; mais, si l'on voulait être franc, on avouerait qu'en visitant la chapelle Sixtine, les loges et les stances du Vatican, on a éprouvé une impression analogue de *désagrément*. Il faut voir dans *Rome, Naples et Florence* les précautions que prend Stendhal avant de mettre les nouveaux arrivés en face des fresques de Michel-Ange et de Raphaël, et les initiations par lesquelles il les fait passer pour leur éviter un premier désenchantement qui les empêcherait de goûter plus tard ces immortels chefs-d'œuvre.

Nous n'avons pas l'intention d'établir une parallèle ou un rapprochement entre M. Chenavard et ces grands maîtres qu'il adore et connaît mieux que personne ; il serait le premier à en hausser les épaules ; mais nous pouvons réclamer, pour une œuvre qui n'est pas faite dans le goût du jour, l'immunité qu'on accorde sous ce rapport-là aux peintures anciennes. Il ne faut pas demander à M. Chenavard ce qu'il n'a pas cherché et ce qu'il a sans doute évité soigneusement. Jamais son intention n'a été d'exprimer la nature d'une façon directe.

Ce titre mystérieux, *Divina Tragedia*, représente dans l'idée de l'auteur la tragédie qui s'est passée au ciel à l'intronisation du christianisme, qui fait disparaître les religions antiques. Dieu tue les dieux. Devant cette révélation supérieure, les Olympiens s'éclipsent et les divinités mensongères retombent au néant d'où les avait fait sortir la superstition humaine. C'est cette catastrophe vraiment tragique et qui a changé la face du monde que l'artiste a eu l'intention de peindre. Un pareil sujet, certes, n'était pas

aisé à rendre visible. Voyons comment M. Chenavard s'y est pris. Il a lui-même, dans une longue note insérée au livret, expliqué sa pensée, et nous allons la transcrire, car c'est le meilleur commentaire possible du tableau. Il nous semble copier une notice sur les peintures de la glyptothèque ou de la pinacothèque de Munich, tant cette conception est profondément germanique :

« Vers la fin des religions antiques et 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 : le Dieu nouveau expire, les bras en croix, sur le sein du Père dont la tête se voile dans les nuages. Au-dessus, dans le ciel séraphique, les bienheureux se retrouvent et s'embrassent. Quelques chérubins ailés ont les traits de la Mort, parce que celle-ci est partout.

En arrière du groupe central apparaissent, d'un côté, Adam et Ève, de l'autre la Vierge et l'Enfant figurant la chute et la rédemption. Plus bas, sous l'arc-en-ciel qui sert de siège au Père, d'un côté Satan lutte contre l'Ange, de l'autre le vautour dévore Prométhée enchaîné.

Au bas : la vieille Maïa l'Indienne pleure sous les corps de Jupiter Ammon et d'Isis-Cybèle à tête de vache et aux nombreuses mamelles, qui sont morts en se donnant la main et qui furent ses contemporains.

À gauche : Minerve, accompagnée du serpent qui lui fut consacré, s'arme de la tête de Méduse dont le sang a donné naissance à Pégase que monte Hercule, emblème de la force poétique de l'antiquité. Le demi-dieu s'étonne devant la force toute morale du Dieu nouveau. Diane-Hécate lance ses dernières flèches contre le Christ.

En arrière : Apollon écorche Marsyas, figurant, à ce qu'il semble, le triomphe de l'intelligence sur la bestialité.

Au fond, dans l'ombre : Odin s'avance appuyé sur une branche de frêne, écoutant les deux corneilles qui lui disent l'une le passé, l'autre l'avenir. Il est suivi du loup Fenris, toujours furieux. Près d'Odin, son fils Hemdalt souffle dans son cor pour appeler les autres dieux du Nord.

Au-dessus : les Parques sous l'astre changeant, et plus haut l'éternelle Androgyne, symbole de l'harmonie des deux natures ou principes contraires, coiffée du bonnet phrygien et assise sur sa chimère.

À droite : Thor, armé de son lourd marteau, de son gantelet et du bouclier qui double ses forces, combat le monstre Jormoungardour, lutte qui ne doit finir qu'avec le monde, puisqu'elle symbolise celle du Bien et du Mal. Bacchus et l'Amour forment une triade avec Vénus, qu'ils transportent endormie.

En arrière : Mercure emporte Pandore, qui s'est évanouie en ouvrant la fatale boîte. Au-dessus, la Mort, l'Ange et l'Esprit précipitent dans l'abîme Typhon d'Égypte à la tête de chien, le noir Démiurge, Persan au corps de lion, ainsi que les planètes ailées et les astres enflammés.

Dans l'angle inférieur, à droite, un spectateur placé sur un segment de la ville de Rome, indique le lieu de la vision. »

On sent dans cette rédaction, où l'esprit devine bien des sous-entendus, l'artiste pour qui la *Symbolique* de Creuzer est un livre de chevet feuilleté d'une main diurne et nocturne, qui sait par cœur les *Dieux en exil* de Henri Heine et qui est profondément imbu de la doctrine secrète du second Faust. Cette préoccupation des Théogonies n'est pas nouvelle chez M. Chenavard qui, dans sa frise du Panthéon, avait écrit au fusain la légende de toutes les religions, superposant la mythologie universelle à l'histoire universelle qui se déroulait dans les tableaux inférieurs. La mort des dieux était un sujet qui devait le tenter, et son tableau célèbre philosophiquement le triomphe de l'unité chrétienne sur le polythéisme païen, la victoire de l'esprit sur la matière, et de la force morale sur la force brute.

Ce n'était pas une besogne facile que de distribuer, d'étager et de balancer, par des pondérations de groupes, tous ces Olympiens détruits, croulant les uns sur les autres, tous ces dieux, déjà morts ou se débattant dans l'impuissance d'une lutte suprême, sous le foudroiement de la Révélation, et il fallait toute la science de composition de l'artiste pour en venir à bout. Au point de vue purement pittoresque, l'arrangement de son tableau est clair ; s'il présente des obscurités à l'esprit, il n'y a ni désordre ni encombrement dans cette multitude de figures. Chaque personnage se dessine nettement, et un rythme secret relie les groupes contrastés.

À travers ce cataclysme, personne ne perd son bras ou sa jambe. Le dessin, un peu cherché, rappelle le goût florentin qui se plaît aux attitudes d'un contournement ingénieux et aux musculatures savamment mises en relief ; on devine un élève qui est allé longtemps à l'école de Michel-Ange, et parfois se souvient trop des leçons de son maître.

Plusieurs groupes ou figures, quand on les détache de l'ensemble pour les mieux apprécier, sont vraiment d'une invention heureuse et d'une exécution remarquable. L'Hercule, vu de dos, à cheval sur Pégase, est d'un mouvement superbe ; Apollon, se penchant vers Marsyas, le couteau aux dents, a une beauté et une noblesse rares ; quoi de plus élégant que Mercure emportant Pandore à demi-ployée sur son épaule et de plus gracieux que le groupe de Bacchus, de l'Amour et de Vénus, dont le torse fait penser à l'*Antiope* de Corrège ? Ceci est le côté classique de la composition ; mais dans le côté romantique, où l'artiste doit exprimer le caractère sauvage et féroce des divinités du Nord combattant avec des monstres, M. Chenavard a prouvé qu'il connaissait aussi bien les *Nibelungen* que l'*Iliade*, et il a trouvé pour les rendre un style septentrional qui rappelle celui de Leconte de Lisle dans ses poèmes barbares.

Quand au coloris, généralement critiqué, à tort selon nous, il se maintient dans une gamme harmonieuse et douce où dominant les tons gris, argentés, violâtres, les teintes qu'on appelle neutres avivées dans les clairs par quelques légères lueurs roses, qui ressemblent assez aux ressauts de l'émail de Limoges ; mais on oublie que le jour de la réalité n'illumine pas cette scène d'Apocalypse. L'artiste nous fait assister à une vision. Il a bien soin de l'indiquer par le segment de terre placé à l'angle inférieur du tableau et le spectateur regardant avec les yeux de l'esprit la chute des religions antiques. Cette couleur blafarde, presque lunaire, que n'anime pas la pourpre de la vie, convient à des divinités mortes ou agonisantes, à des abstractions et à des spectres que va dissiper la vraie lumière.

Quel que soit le jugement qu'on en porte, la *Divina Tragedia*, a fait événement au Salon. Ceux-mêmes qui n'aimaient pas cette peinture ont senti qu'il y avait derrière

cette pâleur un esprit élevé, une science profonde et une volonté puissante. On doit louer M. Chenavard de cette haute tendance, de cet effort opiniâtre vers les sommets que délaisse la foule, et de ce noble dédain pour les succès obtenus par les petits moyens et les roueries du métier. Ils sont peu nombreux aujourd'hui ceux qui maintiennent l'art dans cette sphère idéale et philosophique, et il n'y a pas de danger qu'ils fassent école : leur exemple n'est pas dangereux.

Le succès de l'*Œdipe devinant l'énigme du Sphinx* semble avoir été fatal à M. Gustave Moreau. Acclamé, mis au premier rang dès le premier jour, il n'a pu retrouver une chance pareille. Il fut un effet de surprise et de nouveauté qui ne pouvait se renouveler une fois connu. Il est déchu de cette faveur accordée trop légèrement peut-être, mais cette disgrâce n'est pas justifiée à nos yeux. M. Gustave Moreau est toujours le même : le public seul a changé ; il conserve cet air archaïque et curieux, cette préciosité bizarre, cette recherche du détail singulier, ces raffinements d'exécution, de frottés, de grattage, de bleus verdis, de roses décolorés, cette adroite patine de vieilles peintures qui flattaient la dépravation des *dilettanti* et des critiques comme les *pickles* réveillent le palais des gourmets blasés. Mais M. Gustave Moreau a cette qualité qui efface bien des défauts pour nous, qui préférons l'étrangeté à la platitude : il n'est ni commun, ni banal. Il a un cachet à lui, et ses toiles se reconnaissent du plus loin, dès qu'on met le pied dans la salle où elles sont suspendues.

M. Gustave Moreau a exposé un *Prométhée et Jupiter enlevant Europe*. Le Titan à qui l'artiste a, sans doute avec intention, donné une physionomie de Christ, est assis sur la plus haute cime du Caucase. Le chœur des Océanides consolatrices s'est retiré. Il est seul et semble rêver à l'avenir de l'humanité pour laquelle il a souffert et souffre sa passion. Une plaie triangulaire, qui rappelle le coup de lance au côté de Jésus sur la croix, saigne à son flanc ; mais le vautour ne fouille plus la plaie, il est tombé mort aux pieds de sa victime. Un autre qui gît près de là s'est déjà usé le bec sur l'indomptable Titan, plus dur que le roc. Le moment de la délivrance approche, et du fond de cette vallée bleuissante et vaporeuse qui se creuse en abîme au bas de la montagne, Hercule va lancer ses flèches redoutables. Le règne de Jupiter est fini, un autre dieu remplace les Olympiens.

Il ne faut pas demander à un taureau mythologique l'exactitude que mettrait Paul Potter à un taureau réel ; mais cependant c'est une bête bien étrange que celle donnée pour monture à la belle Europe par M. Gustave Moreau. Quel singulier effet produit cette tête humaine imitée de Jupiter-Sérapis avec sa barbe aux boucles en spirales plantée sur un monstrueux corps d'animal auquel la rattache un énorme fanon ressemblant à un jabot plissé. Les taureaux ninivites du Louvre auraient mieux conseillé l'artiste. Europe, assise sur le dos du taureau divin, ne laisse voir aucune surprise de l'aventure. Son masque, immobile et plâtreux, n'exprime absolument rien. Cela n'est pourtant pas naturel de traverser la mer à la nage.

Ces deux tableaux, malgré leurs disparates et leurs bizarreries, gardent cependant un certain air magistral. On sent qu'ils ont été faits par quelqu'un. Être quelqu'un en art, c'est quelque chose.

M. Bin a traduit dans une vaste toile la première scène de *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. D'après les ordres de Jupiter, la Force et la Puissance ont fait transporter le Titan rebelle sur le sommet du Caucase ; et Vulcain, à qui cette besogne répugne, est

obligé d'enfoncer des clous de diamants dans les mains de Prométhée suspendu au roc comme à un gibet. La tête penchée vers la poitrine, le silence obstiné et farouche qui exaspère ses bourreaux a produit un grand effet au commencement de ce drame gigantesque. M. Bin a rendu avec beaucoup d'énergie et de style cette scène grandiose, la plus belle peut-être qu'ait inventé la poésie. Eschyle, s'il se relevait de ce tombeau pour lequel il écrivit une si fière épitaphe, reconnaîtrait sur cette toile les personnages de sa tragédie sublime.

X

Juan Prim ; octobre 1868, tel est le titre que donne M. Regnault à sa toile, qui est en même temps un portrait et un tableau d'histoire. Le général est représenté à cheval, nu-tête ; il est pâle ; le vent a collé sur son front ses cheveux un peu rares déjà, et sur sa figure qu'il s'efforce de rendre calme, on lit la joie et le souci de triomphe. Les vents sont déchaînés ; ils soufflent furieusement ; qui pourra les faire rentrer dans l'outré ? Ce masque est superbe, et pour le peindre, nous ne craignons pas de le dire, il fallait un artiste de génie. Juan Prim vient d'arrêter brusquement sa monture en retirant les guides à lui. Le cheval, magnifique andalou à la robe noire où frissonnent des lueurs de satin, les jambes de devant tendues, l'arrière-main un peu abaissée, la tête encapuchonnée et repliée sur son col renflé en gorge de pigeon, secouant sa crinière, longue comme une chevelure de femme, couvrant son mors d'écume, semble impatient de reprendre sa course. Et s'il obéit, c'est un esclave frémissant et méditant la révolte. En le voyant, on devinerait que M. Regnault est un hardi cavalier, si on ne l'avait appris par son envoi de Rome ayant pour sujet *Automédon*, dont les chevaux pleins de fougue révélaient un peintre équestre de la race des Géricault, des Vernet et des Delacroix. Nous avons entendu critiquer ce cheval, qui, en effet, peut sembler étrange aux yeux habitués à la maigre finesse du pur sang anglais, mais qui n'en est pas moins vrai pour cela. Un court voyage en Espagne convaincrerait les incrédules. N'avons-nous pas retrouvé en Algérie ces cheveux bleus et roses qui étonnaient si fort dans la revue de l'empereur du Maroc, Abderrhaman, et qu'on croyait un produit fantastique de l'imagination de l'artiste ?

Mais Juan Prim n'est pas seul dans sa toile. Une foule tumultueuse se rue, crie et gesticule derrière lui, mêlant aux uniformes ses vestes à la marseillaise jetées sur l'épaule, agitant des drapeaux, lançant ses chapeaux en l'air, brandissant des armes improvisées, dans un fourmillement lumineux où le jeune peintre a, d'une brosse rapide, ébauché avec un déguenillement pittoresque les types et les costumes populaires de l'Espagne.

Rien de plus vivant, de plus fiévreux, de plus emporté par le tourbillon qui passe que cette multitude courant sur les pas du général sérieux et songeur dans son ivresse. Si Juan Prim est révolutionnaire, il est aussi comte de Reus et marquis de Castillejos, et ses habitudes d'élégance peuvent souffrir de ce contact trop passionné du peuple.

Nous savons mieux que personne toutes les objections qu'on peut faire à l'œuvre de M. Regnault : l'incorrection, l'emphase, la hardiesse exagérée ; mais l'artiste a la qualité qui prime toutes les autres : la vie. Il sait animer les figures, faire descendre le rayon sur elles, les envelopper d'une couleur chaude et brillante, leur communiquer sa fougue et les entraîner dans le mouvement de son esprit. Quoiqu'il dérive visiblement de Vélasquez, de Goya et de Delacroix, il est original. La décision de son caractère lui

imprime un cachet individuel, car jamais il n'hésite à pousser jusqu'à l'outrance le parti pris adopté. Nous aimons ces artistes hasardeux qui ne craignent pas la chute lorsqu'il s'agit de franchir un obstacle difficile ou d'atteindre quelque âpre sommet.

On se souvient du splendide portrait de femme en robe de velours rouge exposé par M. Regnault l'année dernière, une magnifique protestation de coloriste contre la froideur grise qui envahit de jour en jour notre école, trop sage depuis la mort des grands romantiques. M. Regnault a un vigoureux tempérament de peintre, mais il sait aussi être gracieux et coquet lorsque cela lui fait plaisir ; il n'en faut d'autre témoin que le petit portrait de M^{me} la baronne de B..., en robe rose et en mantille de dentelle noire, se détachant d'un fond d'appartement tendu de vieille tapisserie, qui est un vrai bijou et forme le plus parfait contraste avec le *Juan Prim*.

Nous trouvons beaucoup de talent à M. Carolus-Duran, mais d'après les *Joueurs à Bade*, et l'*Assassinat dans la campagne de Rome*, tableaux d'une énergique facture et d'une vérité brutale qui allait jusqu'au réalisme, nous ne nous serions certainement pas attendu à l'élégante surprise qu'il nous a faite avec le portrait de femme mystérieusement ou modestement désigné au livret sous le titre : *Portrait de M^{me} X...* Ce n'est pas que M. Carolus-Duran soit devenu d'un salon à l'autre un Pérignon ou un Winterhalter, mais il a montré tout ce que peut un talent sincère appliqué à une réalité charmante.

M^{me}... rentre chez elle ; nulle pose, nul arrangement. Elle a déjà fait quelques pas dans sa chambre, et avec un mouvement plein de naturel, elle retire ses gants gris perle, dont un est tombé sur le tapis. Sa toilette se compose d'une longue robe à traîne de soie noire et d'un mantelet de même couleur en velours, en ne comptant que pour mémoire un soupçon de chapeau orné d'une rose jaune posé sur le sommet de la tête et dont les brides noires flottent le long des joues. Rien de plus simple ; et pourtant dans cette élégance négligée on sent une vraie femme. La figure est belle comme on comprend aujourd'hui la beauté, c'est-à-dire aimable, spirituelle et distinguée, d'une pâleur délicate sans rien de maladif, attestant une vie de loisir intelligent et les habitudes du meilleur monde. On aimerait à lui être présenté dans un salon, et cela nous tromperait fort si l'on ne trouvait en elle une causeuse pleine de tact et de goût au courant de toutes choses sans avoir l'air d'y toucher.

C'est là une femme vraiment moderne, une Parisienne et non une statue ou un décalque de l'idéal antique, un de ces types charmants qu'on rencontre dans la vie et à qui on serait heureux de plaire, mais que les artistes, quand ils ont à en faire le portrait, cherchent, nous ne savons trop pourquoi, à dénaturer le plus possible, sous prétexte de style et d'imitation des maîtres sans doute, par des poses prétentieuses et des ajustements ridicules, au lieu de copier avec respect et franchise le délicieux modèle qu'ils ont sous les yeux, comme a fait M. Carolus-Duran, dont le succès devrait leur donner à penser. Certes, ce n'était pas, comme on dit, un peintre de *high-life*, mais voyez de quoi la vérité est capable : il ne s'agit que de savoir la dire ou la peindre. Toutes les habiletés et les roueries disparaissent devant elle, et le portrait le plus élégant du salon est certainement celui de M^{me}..., auquel on ne saurait reprocher que quelques tons d'une *matité* trop crayeuse dans les joues, qui tiennent peut-être à des *embus*.

M. Charles Garnier, l'architecte du nouvel Opéra nous a valu, cette année, deux chefs-d'œuvre : son buste par M. Carpeaux dont nous avons déjà parlé, et son portrait par

M. Baudry, qui à travers les immenses travaux de peinture qu'il prépare pour le théâtre monumental a trouvé le temps de tirer l'effigie de son ancien camarade de Rome. En voyant le portrait, il n'est pas besoin de dire *ad vivum*, car Charles Garnier n'est pas peint, mais transporté tout entier sur la toile par un procédé magique que seuls les grands artistes connaissent, avec sa nature, son tempérament, sa pensée, son regard, sa manière de respirer, son attitude familière, tout ce qui est lui enfin ! Quelle intensité de vie dans cette figure maigre et basanée, consumée d'ardeur, dans ces yeux qui boivent la lumière, dans cette bouche entr'ouverte d'où sa parole va jaillir, dans ces cheveux noirs et crépus qui retombent sur la front secoués par quelque brusque mouvement ! On dirait un Indien de Benarès ou d'Allahabab ayant eu la fantaisie de quitter ses blancs vêtements de mousseline pour le paletot brun de la civilisation : telle est, en effet, la physionomie de M. Ch. Garnier, dont l'originalité prête si bien à la statuaire et à la peinture.

M. Baudry n'a pas cherché son effet dans des contrastes et des oppositions de couleur. Il a adopté pour le portrait de son ami une gamme de tons bruns et chauds d'une harmonie magistrale qui font admirablement valoir les chairs, et sans viser le moins du monde à la patine de vieux tableau, lui donnent un aspect sobre et sérieux qui lui permettrait d'aller prendre place dès à présent dans un musée entre un Bronzino et un Pâris Bordone.

On sait que c'est l'usage parmi les élèves de Rome de se faire mutuellement leur portrait. M. Machard, grand prix de peinture, qui est encore à la villa Médicis, a représenté M. Lenepveu, comme Baudry M. Ch. Garnier, non pas avec cette haute supériorité de l'artiste accompli, mais avec beaucoup de talent déjà et de manière à se faire remarquer et prendre en considération pour l'avenir. M. Lenepveu est vu de profil, se détachant en lumière d'un fond sombre, et enveloppé d'un pardessus garni de fourrure. L'aspect du portrait est ample et étoffé, et la figure se loge bien dans le cadre. On doit à M. Machard des éloges pour sa couleur lumineuse et son habileté de pinceau. Ne connaissant pas personnellement M. Lenepveu, nous ne pouvons juger du mérite de la ressemblance, mais elle doit être exacte, car la tête a ce caractère d'individualité qui ne s'invente pas et fait distinguer les bons portraits, même en l'absence des modèles.

Fatigué sans doute de s'entendre louer pour la grâce, l'élégance et la coquetterie de ses portraits de duchesses et de marquises, M. Édouard Dubufe semble avoir, en peinture, renoncé aux femmes, à leurs pompes et à leurs falbalas. Nous espérons que cette résolution farouche n'est pas définitive. Cette année, il a exposé deux superbes portraits d'homme, ceux de S. Exc. le général Fleury, grand écuyer, et de M. le comte de Nieuwerkerke, sénateur, surintendant des beaux-arts, qu'il a traités avec une vigueur peut-être exagérée. Ces deux portraits ont fort grand air et sont peints de la façon la plus mâle et la plus vigoureuse, avec une légère affectation de teintes rembrunies que les modèles ne présentent pas au même degré, mais qui s'explique par la crainte de retomber dans la manière *fashionable* où l'artiste a obtenu tant de succès. Une poignée d'épée du XVI^e siècle, placée sur une console et presque sous la main de M. le comte de Nieuwerkerke, indique le passionné collecteur de belles armes.

M. Cabanel, lui, reste fidèle au culte féminin, dût-on l'accuser de sacrifier aux Grâces, ce qui est une imputation grave dans ce temps-ci. Il continue à faire des portraits de belles dames avec toute l'élégance et la distinction possibles ; que pour plaire à ses charmants modèles il abuse parfois des tons blancs et roses, qu'il ôte trop à sa

peinture le grain de la pâte, nous l'accordons. Mais il n'y a pas grand mal : assez d'autres se chargent de salir leurs toiles d'ocre, de bitume et de noir de cirage appliqués à la truelle sur des types d'une laideur repoussante, pour que les droits du laid soient sauvegardés. Un peu de propreté et de gentillesse ne nuisent pas, et puis le beau n'abonde pas tellement en art que nous soyons en droit de mépriser le joli.

M. Cabanel a, d'ailleurs, prouvé par son *Moïse* et son *Saint Louis* qu'il savait faire de la grande peinture. Le portrait de la belle M^{me} C..., outre le mérite de la ressemblance, a celui d'être peint avec une rare souplesse de modelé. La tête s'éclaire d'une manière heureuse, qui fait bien ressortir la finesse des plans. Les bras nous ont paru un peu lâchés de dessin, mais l'ensemble est charmant. Il est difficile de voir quelque chose de plus suave et de plus aimable que le portrait de M^{me} la marquise de B..., qu'on prendrait plutôt pour une de ces têtes de fantaisie où les peintres n'essaient de fixer leurs rêves de grâce que pour l'image d'une personne réelle.

Figurez-vous une délicieuse blonde aux prunelles couleur d'azur, d'une fraîcheur idéale, une rose tombée dans du lait, baignée de transparences et des reflets argentés avec, des lèvres comme des pétales de fleur et des pétilllements d'or dans les cheveux. Les sévères disent que c'est là un art mensonger, qu'il faut laisser dans la boîte à pastels de la Rosalba ce velouté de pêche, ces tons bleuâtres et rosés, tout ce charme qui n'existe pas, à ce qu'ils prétendent. Ne les croyez pas, la nature aussi sait peindre, et il existe des carnations qui ne doivent rien au rouge de vinaigre ni au blanc virginal, et près desquelles la plus fraîche palette n'aurait que des teintes boueuses. L'artiste a eu le bonheur de copier un de ces pastels de la nature.

Non loin du beau portrait de M. Duruy, par M^{lle} Nélie Jacquemart, est placé un portrait du *Prince des Asturies*, par M^{lle} Cécile Ferrère, une jeune fille d'un vrai talent. Le jeune prince, qui paraît avoir une douzaine d'années, la tête fine et pâle, vêtu de velours noir, un grand épagneul à côté de lui, rappelle les portraits d'enfant d'Espagne, de Vélasquez, par l'attitude noble et le sérieux précoce. Cette ressemblance est ici une qualité ; le sujet la commande, et c'était la meilleure façon de lui donner l'air historique.

Ce n'est pas là, comme disent les Anglais, le faire de M^{lle} Cécile Ferrère. Elle a exposé aussi une *Dormeuse*, pauvre petite paysanne qui dort à pleins poings et du meilleur cœur du monde, dans sa robe aux tons usés et passés, en pleine lumière, à l'endroit même où la fatigue l'a prise, et couchée. Cela est peint avec force et franchise, dans une pâte épaisse, sans la moindre gentillesse de demoiselle, et comme pourrait le faire un réaliste ou un rustique consciencieux, c'est-à-dire ne flattant pas la nature en horrible.

Il y a de grandes qualités de peintre dans le portrait de M^{me} de P..., de M. Chaplin. C'est une belle femme représentée en pied, et qui attire la lumière par une superbe robe bouton d'or sur laquelle bouillonne une jupe de dentelles blanches. La tête a de l'éclat et de la fraîcheur ; les bras sont ronds et potelés ; le satin jette des éclairs par toutes les cassures de ses plis ; les dentelles se chiffonnent sous un pinceau leste et rapide, qui n'a rien de la minutie puérile que les portraitistes ordinaires apportent à ces accessoires si importants aux yeux de leurs modèles. C'est, dans son genre, une œuvre de maître.

Les *Premiers Liens* ont pour sujet une fillette à qui de petits amours attachent les mains avec des guirlandes de roses. Du Boucher ! dira-t-on. – Mais n'est pas Boucher qui veut, répondra l'austère Boucher.

De temps à autre, M. Adolphe Leleux expose son propre portrait, avec les changements que l'âge peut avoir apportés dans ses traits et à sa physionomie. Nous revoyons toujours avec plaisir cette tête énergique et robuste, aux plans simples et fortement accusés, aux profonds yeux noirs, aux cheveux rasés comme ceux d'un moine, ou d'un soldat du moyen âge par le frottement du casque, à laquelle les longues études en plein air ont imprimé un hâle ineffaçable. Le portrait de cette année n'est pas inférieur au portrait d'il y a dix ans. Il est peint avec une force tranquille, dans une manière solide qui rappelle l'école espagnole. Cette tête ne ferait pas tache dans un coin du tableau des *Lances* et Vélasquez, s'il l'y voyait, ne l'effacerait pas.

XI

Il est difficile quelquefois de se soustraire à son succès : M. Heilbuth en sait quelque chose. Ses peintures si fines d'observation sur la vie des prélats romains avaient tellement charmé le public, qu'on ne lui demandait plus que voitures de cardinaux à grandes roues écarlates, promenades de petits abbés, conciliabules de domestiques à livrée de l'autre siècle autour du brasero, dans l'antichambre de quelque éminence.

Il lui a fallu beaucoup de résolution pour sortir de ce cercle où on l'enfermait ; mais il y est parvenu, et l'on convient que *Le Printemps*, son tableau de cette année, quoiqu'il n'y figure aucun domestique portant un parapluie rouge, n'en est pas moins un adorable tableau rempli de grâce et de fraîcheur.

Le printemps ! Ce mot réveille des idées de jeunesse et d'amour ; aussi l'artiste a-t-il assis sur le gazon nouveau tout émaillé de fleurettes, à l'ombre clair-semée des premières feuilles, une belle dame et un galant seigneur, vêtus de ces costumes du XVIIe siècle qui semblent faits à souhait pour le plaisir des peintres. Ce que dit le cavalier à la dame, on peut le supposer aisément ; l'entretien doit être tendre. Le parfum des fleurs, le chant des oiseaux, le sourire de la lumière, toute la nature complice plaide la cause de l'amant, et la résistance de la jeune femme au baiser qui la menace et voltige autour d'elle comme une abeille autour d'une fleur ne sera ni bien longue ni bien farouche. Un grand chien pose la tête sur les genoux de son maître et complète le groupe, se rapprochant de ce bonheur qu'il semble comprendre.

Jamais M. Heilbuth ne dessina plus gracieuses et plus élégantes figures, et ne les peignit d'une couleur si fine, si suave, et si harmonieuse avec une pareille délicatesse de touche. Le paysage qui sert de fond à ce joli couple est charmant lui-même, et à ce propos nous ferons remarquer combien les peintres d'histoire ou de genre deviennent aisément d'habiles paysagistes lorsqu'ils ont à représenter dans leurs tableaux des fonds d'arbres ou des bêtes quelconques derrière leurs personnages. C'est que rien n'est difficile pour celui qui s'est exercé à reproduire la figure humaine. La réciproque n'a pas lieu pour les paysagistes de profession, ordinairement très-maladroits lorsqu'ils veulent, comme on dit, planter deux ou trois *quilles* au milieu de leurs verdure.

Qui ne se souvient du *Banc de pierre* et de l'*Allée du parc*, de M. Hébert, ces deux paysages d'un sentiment si vrai et d'une exécution si parfaite ? Ils confirment notre assertion, et si nous en voulions une autre preuve, nous la trouverions dans le fond d'arbres de *La Pastorella*, envoyée au palais de l'Industrie par le directeur de l'École de Rome. Ces arbres sont peints avec une largeur et une aisance qu'on chercherait vainement chez les maîtres du genre. Quant à la Pastorella, du même, c'est une de ces natures frêles et sauvages, d'un charme morbide, que la *mal-aria* semble avoir touchée de son haleine, et qui reparaissent si souvent dans l'œuvre de l'artiste. Les faibles teintes roses qui se glissent sous le hâle de leurs joues viennent du feu de la fièvre et non de la fraîcheur d'une bonne santé. Mais qu'importe ? Elles n'en sont pas moins charmantes, et leurs profonds yeux noirs aux paupières de bistre exercent une irrésistible fascination, que ce soit la maladie ou l'amour qui leur donne cet éclat.

Appuyée contre un tronc d'arbre, drapée frileusement dans son manteau rayé d'où sort une main brune et fluette, retenant son bâton de bergère, la pastorella pourrait, à sa pose rêveuse, être prise pour une Jeanne d'Arc écoutant ses voix dans les murmures de la forêt, ou pour une Mignon regrettant la patrie absente et le beau pays où les citrons mûrissent : mais ce n'est rien qu'une pauvre fille, poétique à son insu, qui n'a pas la moindre arrière-pensée littéraire, et se contente de cette grâce languissante et nostalgique que M. Hébert répand sur les Celestina, les Rosa Nera, les Pasqua Maria et les brunes Cervarolles, ses modèles de prédilection. La pastorella est d'ailleurs, en fille bien-aimée, caressée du pinceau le plus suave et le plus délicat ; l'artiste l'a traitée comme une duchesse ; peut-être même, ça et là, quelque accent plus âpre et plus rustique n'eût rien gâté.

Voyez quel est le charme des mots exotiques. *Blanchisseuse* serait laid ; *lavandara*, au contraire, flatte l'oreille. Nous avons bien, il est vrai, le mot lavandière, mais le mot italien fait plus d'effet comme couleur locale. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'une jeune fille de douze à quinze ans,

Qui, dans des flots de mousse blanche,

Plonge ses coudes radieux,

comme dit un poète. Elle est très-jolie, cette petite lavandara, et elle a l'air un peu moins triste que les autres figures de M. Hébert. Cela vient sans doute de l'animation du travail. Un peu de sang lui monte aux joues, et ses lèvres entr'ouvertes semblent aspirer un air pur où ne flotte aucun miasme paludéen.

Avant de dire adieu aux Italiennes, mentionnons *Les Mocoli* (fin du carnaval à Rome), de M. de Coninck. Le titre ferait supposer une composition tumultueuse, compliquée et étoilée de mille feux ; mais l'artiste a résumé son carnaval romain en une seule figure. C'est une jeune fillette du peuple, en costume de Nettuno ou d'Albano, à la physionomie pétillante de gaieté et de malice, qui tient à la main son *mocolo* allumé et semble défier les plus adroits de l'éteindre. On ne la voit qu'à mi-corps et penchée hors d'une fenêtre, mais le mouvement est si naturel que toute l'action se comprend. Elle n'est ni si jolie ni si distinguée que les petites Italiennes de M. Hébert ; en revanche, elle a plus de vigueur et de santé. Le riche sang du Transtevere, l'ancien sang romain, coule encore dans ses veines.

L'*Allegrezza*, de M. Reynaud, nous fait voir la gaieté napolitaine gambadant, gesticulant, faisant la roue sur le môle, avec cette furie endiablée de mimique, qui doit

sembler de la démente pure aux froids spectateurs septentrionaux. Cette allégresse qui vient de la légèreté de l'air, de la douceur du climat, de la vie facile, de la présence du soleil, du voisinage de la mer, et de tous ces bonheurs qui ne coûtent aucune fatigue, se manifeste à propos d'une fête de saint quelconque, et tous les gamins de Naples, dont la toilette succincte consiste en un caleçon, se livrent, des branches feuillues à la main, à une sorte de bacchanale antique, agiles comme des clowns ou des singes. M. Reynaud a très-bien rendu cette pétulance éblouissante et ce tourbillon vertigineux.

Dans la *Récolte des oranges à Capri*, M. Sain nous montre les belles insulaires au costume pittoresque, recueillant dans des corbeilles les fruits d'or que ne garde plus, aux extrémités du monde, le farouche dragon des Hespérides, mais qui n'en ont pas moins leur valeur pour cela. On pourrait désirer un peu plus de soleil et de lumière blonde sur cette scène que refroidissent les tons gris du paysage et les attitudes pompéiennes des figures arrangées à la manière de M. Hamon. La chaude et franche imitation de la nature eût mieux valu. Ce qui n'empêche pas le tableau de M. Sain d'être gracieusement composé et peint dans une gamme claire, agréable à l'œil.

Le *Faneur kabyle*, de M. Magy, a suspendu son travail, et debout au milieu des tas d'herbes ramassées ; il regarde, dans une immobilité bienveillante, les essaims d'oiseaux qui voltigent autour de lui pour attraper quelque graine ou quelque insecte, comme ces *charmeurs* qu'on voit tous les jours aux Tuileries, attirant les moineaux et les pigeons, non moins nombreux là que sur la place Saint-Marc. M. Magy a bien saisi le type de la race kabyle, de cette forte race dont la tunique blanche et les caleçons blancs font ressortir la chair vigoureuse et hâlée. Il y a de l'air et de la lumière dans sa toile. Seulement les terrains manquent de consistance, et le regard s'y enfonce comme le ferait le pied.

Autrefois M. Tournemire se contentait de vous emmener en Asie Mineure et de vous faire fumer un chibouk devant quelque café blanchi à la chaux, réfléchi par une eau diamantée où s'ébattaient, en secouant leurs ailes, les flamants blancs et roses. On regardait passer quelque zebeck un peu imité de Decamps, et défiler les chameaux au long col sur le pont des caravanes ; mais maintenant il faut le suivre jusqu'au fond de l'Inde sans attendre que l'isthme de Suez soit tout à fait percé, ce qui abrégierait considérablement le chemin. Le voilà qui nous fait assister à une *Fête de la déesse Dourga* ou du Dieu bleu, près de Lahore ou de Bénarès, avec ses magnificences étranges, ses splendeurs fabuleuses et ses processions d'éléphants caparaçonnés, dont les silhouettes grises se découpent monstrueusement sur une ligne de ciel qu'incendie le couchant. Ou bien encore dans une *Chasse en Afrique*, il nous montre une lionne furieuse qui s'élançe, sa grappe de lionceaux sous le ventre, du milieu d'un inextricable fourré de broussailles et de roseaux vers les imprudents qui osent l'attaquer. Que M. Tournemire ait vu l'Inde et l'Afrique, nous n'en voudrions pas jurer. Méry non plus n'avait vu ni le Gange, ni le fleuve Niger, et cependant c'est lui qui a fait les éléphants les plus vrais et les tigres les mieux réussis.

Mais voici assez de vagabondage sur les pas des peintres cosmopolites. Si nous revenions, sauf à repartir, dans le domaine ordinaire de la peinture ? Nous y trouverions M. Comte avec ses deux charmants tableaux, *Le Miroir* et des *Bohémiens faisant danser de petits cochons devant Louis XI malade*. M. Comte tire toujours de quelque recoin oublié de l'histoire une anecdote caractéristique, qu'il met en scène avec un talent tout particulier. Sous un autre pinceau que le sien, l'intermède des

cochons fût devenu aisément une caricature ; mais il l'a rendu d'une façon si spirituellement sérieuse, qu'on en reste au sourire. Un Bohémien, jouant du tambourin et du fifre, fait danser deux petits cochons, costumés, à la mode du temps, de surcots et de robes, mi-partie coiffés l'un d'une toque et l'autre d'un bonnet à la Hennin comme une Yseult ou une Yolande. On ne saurait imaginer l'étrange tournure de ces animaux affublés ainsi, et l'espèce de vraisemblance humaine que leur donne aux endroits découverts la couleur rose de leur peau. Le roi, couché dans son lit à baldaquin près duquel se tient le médecin Coctier, s'amuse de ce spectacle grotesque, et un vague sourire malade erre sur ses lèvres pâles. Près de la cheminée, des moines en prière jettent à ces satans d'Égypte et de Bohême qu'ils voudraient voir brûlés vifs de regards irrités. Les hommes d'armes et les serviteurs rient à se tenir les côtes. Dans l'angle, une Bohémienne, Esméralda de province, rajuste et gourmande le petit couple grognant qui va entrer en scène à son tour. Le type des figures, les costumes, les accessoires sont bien de l'époque, et M. Viollet-Leduc, qui en sait si long sur le moyen âge, ne trouverait rien à reprendre à l'architecture et à l'ameublement de la salle où a lieu ce ballet d'un nouveau genre ; tout cela est bien dessiné, bien peint et d'une justesse étonnante de mimique.

Le Miroir, pour n'avoir pas de sujet qui se puisse raconter, n'en est pas moins un tableau charmant. Une jeune fille, dont la robe est à la mode de 1550 ou environ, ce qui ne nuit en rien à l'élégance de sa taille, se hausse vers une petite glace de Venise suspendue à la muraille de son cabinet de toilette pour mettre ses boucles d'oreille. Voilà tout. De pareils motifs, d'un intérêt dramatique aussi vif, nous ont valu plus d'un chef-d'œuvre des maîtres de Flandre ou de Hollande.

M. Eugène Giraud, qui connaît son Espagne mieux que pas un, et qui en sa qualité d'*aficionado* a des entrées dans les coulisses du cirque, nous montre un torero, une épée, comme on dit en style technique, qui vient d'être blessé sur la place en enlevant, pour en faire hommage à sa maîtresse, galanterie fort appréciée au delà des monts, la *divisa* fixée à l'épaule du taureau par un hameçon. Cette *divisa*, qui sert à désigner la provenance de l'animal, est une large cocarde agrémentée de paillon et de clinquant, d'où pendent de longs rubans de soie. L'élégance est de l'arracher sans y faire une tache de sang. Le malheureux arrive dans le *maladero* chancelant, soutenu par les , ses camarades, et d'une main défaillante il tend à sa maîtresse, qui s'évanouit entre les bras de ses compagnes, la *divisa* cause de sa mort. Mais peut-être en reviendra-t-il. Ces gaillards ont la vie dure. Nous avons vu, aux courses de Saint-Esprit, Desperdicios, après avoir fait le tour de la place sur les cornes d'un taureau, se remettre en pied et l'abattre d'un *mate y saca* admirablement porté. M. Eugène Giraud n'a omis aucun des détails caractéristiques de mœurs ou de costume. Il a copié fidèlement les affiches collées sur la muraille, les images à la gloire des célébrités du cirque, et la croix tracée au-dessus de la chapelle où se tient un prêtre pour donner les sacrements et l'absolution aux toreros *in periculo mortis*, car on veut bien exposer son corps dans cette vieille Espagne catholique, mais non perdre son âme. Le groupe des femmes qui soutiennent la *Manola* pâmée est d'une animation pittoresque, et le torero blessé, avec sa pose légèrement prétentive, semble vouloir garder jusque dans la mort la grâce du gladiateur. Agoniser élégamment est une partie importante de l'art quand on fait un métier où l'on risque sa peau tous les dimanches. Le picador qui se retourne avant de monter à cheval et de faire son entrée est d'un mouvement très-juste.

La Jeune Fille et la Mort est un sujet que M. Léon Glaize aurait peut-être mieux fait de laisser à Schubert, enveloppé du vague mystère de la musique. La mélodie évoque des sentiments, le tableau présente des images définies, et si l'idée d'une jeune fille qui ne veut pas mourir encore excite une douce et mélancolique pitié, le spectacle de son dépérissement physique ne saurait être que pénible. Ainsi, cette jeune fille amaigrie, qui se lève de sa couche frémissante d'horreur à l'impérieux appel de la Mort, représentée par un spectre aux yeux vides, drapé d'un linceul de gaze, produit une impression tout à fait désagréable. Ce pauvre corps étioilé, miné par la maladie, n'est pas du domaine de l'art. L'effet est d'autant plus poignant que le lit et les meubles de la chambre sont modernes et donnent un fâcheux caractère de réalité à cette scène lugubre. Pourquoi, puisqu'il ne s'agit pas ici d'une allégorie pure, avoir représenté nue cette jeune poitrinaire ? Une chemise de batiste ou de fine toile, en voilant à demi des formes émaciées, eût pu encore lui laisser une certaine grâce languissante et poétique. Il y a cependant beaucoup de talent dans l'oeuvre de M. Léon Glaize, dont le plus grand défaut est le choix du sujet, qui ne peut pas être convenablement rendu avec les ressources de la peinture. Certaines parties sont d'un modelé très-fin et d'un ton délicat. La tête de la jeune fille mourante ne manque pas d'une certaine grâce douloureuse.

M. James Bertrand, dans la *Mort de Virginie*, a prouvé qu'on pouvait éviter le côté pénible de pareilles scènes. Il a su rendre la mort charmante. La dernière vague de la tempête qui a englouti le *Saint-Géran* a porté, avec l'écume de sa volute, le corps de Virginie sur la plage. Elle est là, au bord de la mer, comme un beau coquillage échoué. Sa tête s'incline doucement, ses bras semblent flotter encore au remous de la houle, et l'eau, en alourdissant les plis de sa robe, donne au virginal cadavre l'apparence d'un marbre sur lequel on aurait jeté une draperie mouillée. Les lèvres, où des tons d'hortensia éteignent les rougeurs de la vie s'entr'ouvrent comme si elles souriaient à un souvenir aimé ; les paupières, dont les cils s'allongent sur les joues semblent abriter un sommeil traversé d'heureux songes. La maladie n'a pas altéré ce corps dans toute sa fleur de jeunesse et sa grâce printanière, et l'art peut rendre les honneurs funèbres à cette adorable noyée aussi belle encore que pendant sa vie. On dirait la statue d'albâtre sculptée d'après elle et destinée à son tombeau. M. James Bertrand a réalisé dans cette peinture la vraie Virginie de Bernardin de Saint-Pierre, un des rares poètes qui ait créé une femme et mêlé un nouveau rêve à l'idéal.

XII

Un mariage protestant en Alsace nous paraît être le chef-d'oeuvre de M. Brion, et même un chef-d'oeuvre dans le sens absolu du mot. C'est assurément le meilleur tableau de genre du Salon, où il s'en trouve un grand nombre d'excellents. Qui se serait figuré, avant les excursions révélatrices des peintres, qu'il existait dans une province de France, à une nuit de la capitale, des moeurs si originales et des costumes si pittoresques ? Malgré la civilisation qui impose partout, sous prétexte de progrès, son ennuyeuse uniformité, le passé subsiste là intact avec ses modes antiques et ses costumes invariables. La race se maintient pure et candide conservant son type germanique. Personne mieux que M. Brion n'a compris la poésie sérieuse de ces vieilles moeurs protestantes.

Dans un de ces intérieurs calmes et sobres de ton où domine le haut poêle en fonte ou en faïence de Saxe, où l'horloge de Gaine fait entendre son tic-tac, à moins que ce ne soit un coucou de la forêt Noire qui se charge de chanter l'heure en battant des ailes, où la lumière arrive tamisée par de petites vitres bouillonnées, encadrées de plomb, un de ces pasteurs protestants que les romans d'Auguste Lafontaine se plaisent à décrire devant une table sur laquelle s'ouvre une bible de Luther, unit un jeune couple revêtu pour la cérémonie de ses habits de fête.

La jeune fille est debout, sa petite toque d'Alsace posée sur le sommet de la tête, plastronnée de l'avant-cœur en velours brodé de clinquant et de paillon, un peu aride dans sa robe de forte étoffe plissée à petits plis, mais charmante de joie pudique et d'émotion virginale. Elle est d'ailleurs fort jolie et serait une délicieuse Gretchen dans une illustration de *Faust*. Le jeune homme a ce recueillement de l'amour qui sent approcher la réalisation de ses légitimes espérances, et les deux familles laissent voir leur satisfaction tempérée par la gravité de l'acte religieux. Cela fera assurément un bon ménage ; on peut le prédire sans crainte de se tromper. Selon la formule des contes de fées, ils seront heureux et auront beaucoup d'enfants.

Toute cette scène est rendue avec une intimité profonde et une pénétration sympathique du sujet. L'artiste s'associe au bonheur de ces braves gens, sans aucune sentimentalité niaise à la Greuze et reste grave comme il convient. Ces types sont consciencieusement étudiés, les costumes d'une exactitude aisée et familière ; la couleur est juste, vraie, bien ménagée, et la lumière se concentre habilement sur la tête et le plastron d'or de la jeune fille.

Un grand pardon breton de M. Jules Breton est le tableau le plus riche en figures et le plus important qu'il ait exposé depuis son *Calvaire*, et, comme la toile de M. Brion, démontre ce que contient encore de pittoresque la vieille France. Tout à l'heure c'était l'élément germanique, maintenant c'est l'élément celtique qui persiste et reparaît sous la couche générale.

La procession vient de sortir de l'église aux murailles grisâtres et s'avance à travers le cimetière, entre deux haies compactes de femmes et de jeunes filles dont les bonnets blancs moutonnent comme l'écume à la crête des flots. Ce sont des hommes à longs cheveux, tombant sur les épaules, portant les larges braies, le gilet à boutons nombreux, la veste à soutache, la ceinture et les jambières, l'ancien costume de l'Armorique, qui, bientôt, hélas ! nous le craignons, sera remplacé par la blouse ; ils tiennent en main des cierges allumés, et jeunes et vieux ont le visage illuminé de la foi la plus vive. Ils croient, sans raisonnement, au Dieu de leurs pères couchés dans le cimetière qu'ils traversent. Les miracles leur semblent naturels, car ils pressentent partout la présence d'invisibles agents célestes.

L'artiste a parfaitement exprimé la béatitude confiante de ces âmes purifiées de leurs fautes par le grand pardon, et la beauté mystique qui éclaire ces rudes visages de paysans, sillonnés de rides, brûlés du hâle, ravinés par les ans ; ils ont l'air de ces processions d'élus que les peintres du moyen âge font défiler sur champ d'or vers quelque idéale Jérusalem. Que de profils naïfs et charmants chez ces jeunes filles rangées en ligne et à qui leurs cornettes font comme une auréole de blancheur ! M. Jules Breton n'a jamais rien peint de plus tendre et de plus délicat, et jamais il n'a mieux dégagé la beauté des types rustiques que les réalistes se plaisent à enlaidir.

Son second tableau, *Les Mauvaises Herbes*, rentre dans sa manière habituelle et n'en vaut pas moins pour cela. Des paysans ont arraché d'un champ ces plantes parasites qui dévorent la substance du bon grain, les ont rassemblées en tas et y mettent le feu. La colonne de fumée monte en tournoyant sur les rougeurs du soir comme celle d'un sacrifice antique, et donne un aspect biblique à cette action si simple.

La Rixe apaisée, de M. Vautier, a les qualités et les défauts de l'école de Dusseldorf, mais les qualités dominent, il faut le dire, si l'on veut être impartial. Une querelle s'est élevée dans un de ces cabarets de la Prusse rhénane ou de la forêt Noire, qui fournissent de si excellents fonds aux scènes de genre avec leurs tables et leurs bancs de chêne, leurs dressoirs chargés de vaisselles, de choppes et de vidrecomes, leurs grands poêles et leurs petites fenêtres festonnées de houblon. Des injures ont été échangées, des coups de poing donnés et reçus, les femmes ont poussé des cris lamentables et les esprits conciliants se sont interposés. Un des combattants est assis à une table qu'il frappe de son verre, la figure encore enflammée de fureur, vaincu mais non convaincu. Dans le fond, des amis font des raisonnements à l'adversaire, et, près du poêle s'est réfugié le groupe effrayé des jeunes filles et des vieilles femmes. M. Vautier a, comme Hogarth, un sentiment très-juste de la mimique, et il met admirablement en scène ses petits drames ; mais il peint beaucoup mieux que l'humoriste anglais et il ne force jamais l'expression jusqu'à la caricature. *La Rixe apaisée* est un excellent tableau qui se soutiendrait à côté d'un Wilkie . On ne peut lui reprocher que cette minceur de ton dont ne se défendent pas assez les imitateurs de Knaus, ni Knaus lui-même, et quelques contours trop sèchement découpés.

Il y a l'étoffe et le tempérament d'un peintre dans M. Brunet-Houard, l'auteur d'une *Ménagerie le matin*. Le sujet n'est pas des plus aimables, mais il n'importe ; la matière dont il est traité le fait excuser. Un forain, Van Amburgh ou Carter de banlieue, détaille pour le déjeuner de ses animaux la carcasse d'un cheval écorché à demi. Le garçon, superbe gaillard, se tient debout, la manche retroussée, le poing sur la hanche, attendant que les portions soient servies. L'opération semble longue aux féroces pensionnaires du cirque, qui s'agitent dans leurs cages, impatients, faméliques, exaltés par l'odeur du sang et de la chair. On voit, à travers la demi-teinte transparente que projette le velarium de la ménagerie, reluire leurs jaunes prunelles et briller leurs crocs formidables. Le lion allonge, hors des barreaux, sa patte monstrueuse sans souci pour la majesté que lui attribuent les poètes, le tigre se frotte comme un chat contre la grille, espérant un bon morceau ; les hyènes sautent par-dessus les loups ; l'ours blanc de la mer du Nord, dressé comme un fantôme sur ses pattes massives, trépigne et se dandine avec un vague mouvement humain. Du cheval ! cela ne vaut pas un bœuf du Tell ou un sanglier de l'Atlas ; un péon indien portant des lettres est bien meilleur ; l'enfant déterré est plus délicat, et le phoque a un petit parfum d'huile rance que rien ne remplace ; mais quand on est captif ce n'est pas le moment de faire le difficile et l'on dévore ce que le gardien vous offre.

M. Brunet-Houard connaît à merveille sa ménagerie. On sent, à voir la peinture si juste de mouvement et de couleur, qu'il a passé bien des heures à contempler ces grands fauves, rois des forêts, des montagnes et des solitudes, dans l'étroite prison où la ruse de l'homme a su les renfermer et les réduire à l'état de comédiens paradant devant la foule.

Nous avons un caprice pour un tableau des plus bizarres de M. Bridgman, un Américain élève de M. Gérôme. Cela s'appelle *Le Carnaval en Bretagne* ; mais on

nous aurait dit que la scène avait lieu dans quelque île de l'Océanie, chez les Papons ou les Mélanésiens, que nous n'aurions fait aucune objection. Dans une espèce de grange qui pourrait parfaitement être une cabane de sauvage, des enfants déguisés et portant des masques verts au nez crochu, aux yeux ronds, aux dents de requin, rappelant ces manitous et ces idoles de cannibales qu'on voyait à l'Exposition universelle aux salles des missions évangéliques, habillent de paille nattée un petit cheval, devenu par cet accoutrement la plus étrange chimère qu'on puisse imaginer. Quelles singulières perruques de filasse ou de crin rouge ! Quels masques diaboliques et farouches en écorce d'arbre fardée de brique pilée ! Quels colliers de coquillages et de marrons ! La fantaisie enfantine se rapproche ici tout à fait de l'art sauvage. Ces fantoches si comiquement harnachés sont d'une charmante couleur et marqués avec une touche pétillante d'esprit. Il nous semble que ce doit être là le début de M. Bridgman, car nous ne nous souvenons pas d'avoir vu encore ce nom au coin d'un tableau.

La Toilette de la femme sauvage, de M. Beyle, rentre un peu dans cet ordre d'idées. Elle n'est pas sauvage du tout, la pauvre femme née probablement dans le quartier Mouffetard ou faubourg Saint-Antoine, mais son industrie, - il y a vraiment de singulières existences, - est de manger de la viande crue et d'avalier des poulets avec leurs plumes dans les foires de banlieue en qualité de femme sauvage ! Elle est là, demi-nue, sous la baraque de toile, et un saltimbanque, son mari sans doute, ou l'impresario de la troupe, la prépare et la maquille pour la représentation en simulant sur son corps, à l'aide d'un pinceau, les tatouages rouges et bleus qui lui manquent. Ainsi peinturlurée, elle pourra passer aux yeux naïfs de son public pour la veuve du Cacique des Botocudos. Il y a une grande vérité d'observation dans ce petit tableau d'un comique qu'on pourrait trouver lugubre si on voulait bien ; car, enfin, ce n'est pas un sort digne d'envie que d'être peinte en bleu, de grincer des dents et de mâcher du mou au son de la grosse caisse et de la clarinette !

Puisque nous en sommes aux sujets bizarres, disons quelques mots du tableau de M. Servin intitulé *Le Puits de mon charcutier*. Ce puits est une espèce d'arrière-cour où se trouve suspendu un cochon saigné, flambé, ouvert et paré pour la vente. C'est le personnage principal, on pourrait dire unique, car le reste de la toile n'est rempli que de billots, de bassines, de pots de terre vernissés et autres ustensiles relatifs à la charcuterie, de sorte que l'intérêt se reporte tout entier sur le cochon. Cela fournirait un sujet d'élégie à Max Buchon, le poète rustique. Eh quoi ! un cochon, est-ce là un motif digne de la peinture ? Certainement, quand il est fait comme celui de M. Servin. En le regardant, on pense au *Boeuf à l'état*, ce superbe morceau de Rembrandt dont le Musée s'est dernièrement enrichi, et ce n'est pas un mince éloge.

C'est aussi, mais un tout autre genre, une imagination baroque que ce tableau de M. Édouard de Beaumont désigné au livret sous le titre mystérieux de *Pourquoi pas ?* Dans un riche boudoir, devant une toilette chargée de tout l'attirail de la coquetterie moderne, une jeune femme demi-nue, rousse comme une Vénitienne de Paul Véronèse, naturellement ou grâce plutôt à quelqu'une de ces teintures qui forcent les cheveux à prendre la nuance en vogue, roule entre ses doigts effilés et roses, témoignant des soins de l'unguicure, un papélito qu'elle vient d'allumer au charbon d'une petite coupe placée devant elle. Jolie, elle l'est assurément autant qu'on peut l'être, mais avec une certaine outrance, un excès de cold-cream, de poudre de riz et de pastel qui la rattachent à la *légion des mercenaires*, comme une femme d'esprit appelait les hétaires de la nouvelle Athènes.

À ce lever de petite dame assiste la plus étrange collection de monstres que le cauchemar puisse rêver. Oh ! les horribles courtisans ! ce sont des bossus, des culs-de-jatte assis dans leurs sébiles, des nains difformes, des paquets hideux de jambes et de bras soudés à des torsos rachitiques et composant des espèces d'araignées humaines à faire paraître charmants Thersite et Quasimodo. Mais n'allez pas croire que ce soient des mendiants implorant une aumône. Ils sont riches, au contraire, et magnifiquement vêtus ; leurs mains osseuses, leurs pattes de singe se tendent vers la belle jeune fille, mais pleines d'or, de billets de banque, de bijoux, de colliers de perles ; ils ne demandent pas, ils offrent ; et pour tenter la gourmandise aussi bien que l'amour du luxe, ils ont apporté des flacons des crus les plus exquis, des corbeilles, des fruits les plus rares. L'un d'eux même, s'aidant de ses pinces de crabe, s'est hissé jusque sur la toilette où il rit hideusement, certain de son triomphe, n'est-il pas plusieurs fois millionnaire ? Pourquoi pas ? dit cette Belcolor que rien ne dégoûte, une vraie sœur de la Belcolor d'Alfred de Musset.

M. Édouard de Beaumont, en réunissant autour de sa courtisane ce sanhédrin d'affreux fantoches, a transformé sans doute leur laideur morale en laideur physique pour la rendre plus sensible. Par cet artifice, il a ôté à la scène ce que la réalité aurait pu avoir de commun et de repoussant. Ainsi présentée, l'avidé hétaïre a l'air d'une jeune sorcière souriant aux gnomes du sabbat.

Pour épuiser le cycle des singularités, parlons aussi du tableau de M. Taylor, ayant nom *La Surprise*. Il ne s'agit pas comme on pourrait le penser, de la mythologique surprise de Diane au bain par Actéon ou de tout autre sujet analogue. Un lapin trottant à travers le bois comme le Janot de la Fontaine, se trouve nez à nez à un détour d'un petit sentier avec un lapin empaillé cloué sur une planche à roulettes et ayant devant lui les timbales qu'un mécanisme lui fait battre avec des pattes mortes. Près du lapin gît une poupée les bras ballants, les joues rouges, ouvrant tout grands ses yeux d'émail, oubliée là sans doute par quelque enfant distrait ou négligent. Jean Lapin reste ébaubi et presque effrayé devant cet animal de son espèce, qui a l'air vivant et qui est mort. Ce simulacre d'existence l'épouvante, la poupée aussi lui paraît suspecte. Et pour plus de sûreté, il va regagner son terrier au grand trot. L'idée est spirituelle, seulement le lapin vivant ne diffère pas assez du lapin mort, et il était peut-être difficile en peinture de bien marquer cette opposition entre deux animaux nécessairement immobiles tous deux.

L'année dernière M. Schenck avait exposé sept têtes d'ânes qu'on désignait par plaisanterie sous le titre des sept sages de la Grèce, ce qui ne manquait pas d'attirer l'attention souriante des visiteurs. Cette fois il nous offre un plat de sept têtes de chevaux qui n'obtient pas autant de succès quoiqu'il soit d'un mérite au moins égal. Mais ces braves ânes possédaient une bonhomie comique dont sont privés leurs nobles rivaux bêtes de sang et de race, chevaux de course appartenant à M. A. Schickler ayant leurs noms sur le livre d'or du sport : *Archimède, Koenigsgraetz, Table-Ronde, Valors, Suzerain, Luxembourg, Manco-Capac* !

Fermons cette liste d'excentriques par *L'Amour et la Veuve*, de M. Lambron, le célèbre auteur des croque-morts. Une jeune veuve, dont le deuil à la dernière mode n'accuse pas de regrets bien profonds, se promène sur une prairie émaillée de fleurettes. Un grand Amour mythologique, tout nu, qui ferait un blondin assez élégant s'il était habillé par Humann ou Buisson, marche derrière elle et lui conte des douceurs qu'elle écoute d'une oreille assez favorable. Le petit bichon de la Havane,

compagnon des promenades de sa maîtresse, marche en avant du groupe depuis longtemps, n'aboyant plus contre l'Amour, dont il porte l'arc d'or en travers de sa gueule. Représentez-vous que ces figures sont de grandeur naturelle, et vous n'aurez pas de peine à comprendre l'étrangeté du tableau.

XIII

Plus on avance dans le rendu-compte du salon, plus on s'aperçoit de l'impossibilité d'accomplir absolument une pareille tâche. Les noms se pressent sous la plume demandant un alinéa, une ligne tout au moins, qu'on est souvent obligé de leur refuser quoi qu'ils méritent souvent mieux, car on arriverait ainsi à une simple transcription du livret. Ces mentions toutes sèches, fiches de consolation pour l'amour-propre de l'artiste, n'offrent aucun intérêt au lecteur. Il faut donc se résoudre à laisser en arrière bien des toiles estimables valant celles dont on a parlé. Par exemple, nous voici arrivé à notre treizième article, et nous n'avons encore rien dit du paysage, qui occupe une si grande place au palais de l'Industrie, retenu que nous étions par l'histoire ou le genre. Aussi allons-nous consacrer tout entier notre article aux paysagistes ; ce sera bien peu.

M. Cabat est un des maîtres du paysage moderne. Un des premiers, au temps de la révolution romantique, il osa, délaissant la tradition des Bidault, des Bertin et des Michallon, peindre directement la nature. Il n'alla pas bien loin pour la trouver. Poussant la barrière de l'ancien jardin Beaujon, désert alors et où les nourrisseurs faisaient paître leurs ânes et leurs vaches, il s'y installa et fit un petit chef-d'œuvre de vérité et de fraîcheur. Le *Cabaret de Montsouris*, la *Mare aux canards*, les *Moulins de Montmartre*, certains coins de banlieue dédaignés lui suffisaient. Ensuite il risqua des excursions un peu plus longues, allant à travers champs et se fiant aux grenouilles pour le choix du site : « Car, disait-il, là où elles chantent, on est toujours sûr de trouver de l'eau, des joncs et de la verdure, tout ce qu'il faut pour le paysagiste. » À ce pur sentiment de nature, M. Cabat joignait une exécution naïve et précise, une sincérité de détail, une harmonie de couleurs digne des maîtres flamands, et il peignit dans cette première manière un grand nombre de tableaux charmants que l'on se disputera plus tard. Mais il se fatigua de l'étang de Ville-d'Avray et de tous ces honnêtes paysages des environs de Paris ; il eut l'ambition de voir l'Italie et ces grands sites classiques qui ont inspiré Poussin, le Guaspre et Claude Lorrain ; ambition dangereuse : en Italie, il eut l'amour funeste du style et le dédain des humbles sites auxquels il devait son originalité et sa réputation.

Il n'y perdit pas son talent, - ce qui est arrivé à plus d'un - mais il y laissa le charme de sa palette et cette joie naïve en face de la nature qui était une de ses séductions. Devant ses grands horizons sévères, la mélancolie lui vint d'abord, puis la tristesse de l'âpre soleil semblait lui voiler la couleur et ne lui montrer que la ligne. La *Route de Narni*, qui remonte à cette époque, est cependant un des plus beaux paysages qu'ait produits notre école. Les arbres y sont d'une noblesse de tournure qu'avouerait le Poussin ; les terrains se modèlent avec une fermeté superbe ; mais déjà dans les feuillages se glissent des teintes noires qui désormais iront s'assombrissant ; le vert gai, pénétré de lumière, doré de soleil, effraye le jeune maître comme entaché de vulgarité.

À l'exemple de certains moines du moyen âge qui exorcisaient les oiseaux et les fleurs du printemps, y voyant des tentations du diable, ascète du style, il redoutait

l'allégresse robuste et vivace de la nature et se défendait de tout entraînement vers ce côté. On peut l'appeler le spiritualiste du paysage. S'il est permis de regretter le charme des premiers tableaux, il faut rendre justice à tout ce que cette seconde manière a de fin, de pur, de sobre, d'élevé, de délicat et de poétique. M. Cabat est toujours un maître, trop sérieux sans doute, trop difficile envers lui-même et qui ne pèche, rare défaut, que par trop de perfection. Mais parfois on désirerait un peu plus de laisser-aller et d'abandon. La grâce naît souvent d'une certaine négligence.

Après l'ondée, site du Berry ; *Solitude*, site du Tyrol, composent l'envoi de M. Cabat et sont des toiles de premier ordre. Dans *Après l'ondée*, le ciel, lavé par la pluie, d'où les nuages disparaissent, éclaire d'une lumière plus gaie le paysage rafraîchi ; un fiable et doux sourire traverse la mélancolie habituelle de l'artiste. *Solitude*, comme le sujet l'exige, a un aspect plus grave, et l'on ne peut reprocher à ce noble paysage, d'une si belle composition de lignes, que le ton trop sombre des feuillages, qui semblent vus au miroir noir. Mais comme les arbres sont dessinés ! Quelle ferme assiette ont les terrains ! En le regardant, on se sent devant l'œuvre incontestable d'un maître.

M. Corot, lui, a commencé par le voyage d'Italie ; ses premières études ont eu pour modèle des chaînes verts, des terrains rouges, des roches abruptes, des fragments d'aqueducs dans la campagne romaine, des échappées bleues sur les montagnes de la Sabine, fermement accentuées par les ombres nettes et les lumières crues du midi ; ces études, admirables d'ailleurs, que nous avons vues autrefois chez le peintre, - il y a bien longtemps de cela - n'avaient aucun rapport avec la manière actuelle du peintre, qui semble avoir oublié complètement Genzano, le lac Nemi, l'Acqua Acetosa pour Ville-d'Avray, et ne plus se souvenir de ce qui trouble encore M. Cabat.

Les *Souvenirs de Ville-d'Avray* ne sont qu'une variation charmante de ce thème affectionné par M. Corot : de grands arbres sveltes, au feuillage indécis, laissant apercevoir, comme à travers une gaze d'argent, une blancheur de maisons, et par dessus un léger ciel gris de perle, - un petit coin de Tempé comme en rêve le vieux maître transporté dans la banlieue, et qui pourrait servir de fond à une idylle virgilienne.

La *Liseuse*, où la figure domine le paysage, malgré une certaine naïveté qui n'est pas sans grâce, pèche vraiment trop par le dessin, et son masque est sali par des tons de terre glaise qu'on ne peut prendre qu'avec beaucoup de complaisance pour des tons de chair.

Depuis quelques années, M. de Curzon semblait avoir abandonné le paysage pour se livrer plus exclusivement à la figure. Sa *Psyché*, ses *Jeunes Italiennes*, son *Couvent à Subiaco* ont obtenu un juste accès ; mais nous ne sommes pas fâché de le voir recourir à son premier talent. La *Vue prise sur la côte de Sorrente* et les *Bords du Clain à Poitiers* se distinguent par cette fermeté de lignes, cette solidité de couleur et cette grandeur de style que M. de Curzon a toujours su mettre dans ses paysages.

S'il existe un esprit chercheur, inquiet, ennemi du banal et courant après les effets nouveaux, c'est à coup sûr M. Chintreuil. C'est un mérite assez rare parmi les paysagistes, trop enclins à répéter éternellement le même motif, pour qu'on ne lui sache pas gré de ces essais sans cesse renouvelés, bien que plusieurs n'aient pas été heureux. La nature a ses lieux communs, ses redites, ses poncifs comme la littérature. Elle a ses jours d'inspiration et ses jours de négligence, où elle rate les nuages, ne

soigne pas ses couchers de soleil, dessine mal, colorie faux et se ferait mettre, si elle présentait ses tableaux, au Salon des refusés. Les paresseux la prennent comme elle est, et ils ont tort. Les délicats attendent l'occasion favorable ; ils guettent ses moments de caprice ou de génie, et quand elle invente un effet curieux, un aspect inédit, ils se hâtent de le fixer sur la toile. Ces paysages, si vrais qu'ils semblent invraisemblables, exposent l'artiste à bien des mécomptes, car ils effarouchent les habitudes des yeux vulgaires. Qui ne s'est dit, en contemplant la forme et la couleur de certains nuages bizarres, en face de certains coups de lumière, devant des arbres d'attitude et de silhouette étranges : « Si cet effet était reproduit dans un tableau, on n'y croirait pas ! » M. Chintreuil a fait beaucoup de ces tableaux-là depuis qu'il expose. Un de ces paysages est intitulé *l'Espace*, un thème difficile à traiter, et qui devait tenter un audacieux.

L'espace ! c'est-à-dire sous un vaste ciel dont rien n'interrompt la ligne d'horizon, une étendue illimitée de plaines et de collines faiblement ondulées qui se succèdent et s'évanouissent dans la brume légère de l'éloignement. Ni premiers plans, ni repoussoirs, ni détails accusés. Old Crome, le peintre anglais, traitant un sujet analogue, - une plaine traversée par une route sans arbres, - comme celle qu'au temps des diligences on appelait des *rubans de queue*, ne s'était pas refusé la ressource de quelques grands chardons plantés sur le devant de sa toile. M. Chintreuil a été plus sévère. Son tableau, pris à vol d'oiseau, ne commence guère qu'au second plan, et les premiers objets que la vue rencontre sont déjà assez éloignés pour ne plus présenter que des masses. Les seuls accidents sur cette immense étendue sont les moires d'ombre et de lumière que forme le passage des nues. Nous avons vu un effet semblable en Auvergne, sur la route d'Ambert, du haut d'une montagne boisée de sapins, d'où la vue s'étendait sur la plaine de la Limagne, que bornait seule une légère ligne de brume à l'horizon. Il y a beaucoup de talent dans cette tentative de M. Chintreuil pour sortir du paysage banal, composé de trois arbres, d'une chaumine et d'une flaque d'eau.

Cette difficulté de renfermer dans les ais dorés d'un cadre une de ces vues sans limites que présente si souvent la nature a enflammé le courage de M. Français, qui a laissé pour cette fois Bougival et les bois idylliques où il aime à faire enseigner la flûte aux bergers par quelque satyre musicien ; il a posé son chevalet sur les hauteurs de Saint-Cergues, probablement dans la galerie de ce chalet si connu des touristes et d'où l'on jouit d'une si large perspective.

Le premier plan, qui se creuse en abîme sous les yeux du spectateur, se compose de collines recouvertes d'arbres parmi lesquels errent quelques chèvres ; le second plan s'enfonce et forme le bassin où s'étale la nappe bleue du Léman. Au loin, sur l'autre rive, se découpe la silhouette des montagnes qui bordent le lac de ce côté, les Voirons, le môle laissant apercevoir au-dessus d'eux les cimes neigeuses du mont Blanc, le géant des Alpes, dont le soleil rôtit encore la tête chenue, lorsque depuis longtemps déjà la pleine est recouverte d'ombre.

Malgré l'art exquis de M. Français et l'habileté sans égale de son exécution, cette vue panoramique ne produit pas l'effet qu'on aurait pu justement en attendre. On ne sent pas l'immensité de cette étendue. Les plans se confondent ; la perspective aérienne manque de profondeur. La couronne argentée du mont Blanc n'a pas l'éclat qu'il faudrait ; le peintre n'a pas osé risquer cette blancheur crue de la neige que n'éteint aucun éloignement. Déjà Théodore Rousseau avait essayé, mais d'un autre endroit,

une vue analogue, et n'avait pas non plus non plus complètement réussi. Peut-être faut-il laisser ces effets aux décorateurs de théâtre et aux peintres de panoramas. Mais nous aimons à voir ces luttes de l'art contre la nature ; elles sont nobles et intéressantes.

M. Albert Bierstadt est un paysagiste américain, qui jouit d'une grande réputation dans le Nouveau-Monde, réputation méritée, car il a beaucoup de talent. Comme le prouve son *Orage dans les montagnes Rocheuses*. La proportion de son tableau dépasse considérablement celle qu'emploie d'ordinaire le paysage, et nous pensons que l'artiste a bien fait d'adopter ce large cadre, ayant à exprimer une nature gigantesque. Réduits à une trop faible échelle, les objets, dans leur diminution microscopique, perdent de leur intérêt et ne se comprennent plus. Le site que M. Bierstadt nous représente est des plus grandioses : c'est un cirque de montagnes si hautes qu'elles pourraient aisément regarder par dessus la tête du mont Blanc. Elles entourent un énorme entonnoir dont le fond est occupé par un lac aux eaux sombres comme l'acier. Sur leurs pentes inférieures se hérissent des forêts d'arbres d'une hauteur prodigieuse, près desquels les géants de nos forêts d'Europe sont des nains ; des cascades se précipitent de rocher en rocher, se brisant en fumées d'écume capables d'alimenter des fleuves, et dans la région supérieure se heurtent, comme des armées furieuses, des nuées fouettées par la tempête, des vapeurs déchirées aux pointes des rocs, des tourbillons de neige enlevés aux glaciers. Mais l'ouragan n'a pas l'aile assez forte pour s'élever au-dessus de la montagne, dont la tête blanche et sereine, se découpant sur une trouée d'azur, domine tout ce tumulte et justifie ce mot : *pacem summa tenent*.

Ce tableau, qui nous initie à une nature nouvelle, outre le mérite de représenter un site d'un caractère inconnu pour nous, a celui d'être peint avec une grande habileté, dans une manière qui rappelle la facture de Calame, un peintre qu'on n'a pas assez apprécié en France et qui, mieux que personne, a su rendre les paysages alpestres. M. Bierstadt peut s'honorer de cette ressemblance.

Avant de redescendre dans la plaine, arrêtons-nous devant les toiles de M. Gustave Doré qui, lui aussi, à un autre point de vue, a ce sentiment de la montagne si rare, nous ne savons pourquoi, chez les paysagistes : *Les Alpes*, environs de Courmayeur, en Savoie, et un *Vallon*, souvenir de Rozenlawi dans l'Oberland bernois. Ce ne sont là que des *après-dîners* pour cet inépuisable et fougueux génie ; mais quelle vie, quelle fraîcheur, quel vif souffle alpestre ! Comme l'eau bouillonne et ruisselle ! Comme la neige, avec sa blancheur froide, étincelle sur les cimes ! Comme la sombre verdure des sapins se découpe avec vigueur ! Comme les écroulements de rochers s'entassent dans un désordre pittoresque ! Ce n'est pour Doré qu'une carte de visite au Salon, où l'année prochaine il viendra apportant quelque toile colossale peuplée de deux ou trois cents figures. Mais plus d'un se contenterait de ce délassement pour suprême effort et y trouverait une gloire suffisante.

Sans aller si loin ni si haut, M. Daubigny a su trouver un succès avec son *Verger*. Cela n'est pas plus neuf que le *Printemps*, avec sa neige odorante ; mais le printemps réussit toujours ; quoiqu'il se répète, il est le bienvenu. Un pommier poudré à frimas de ses fleurs roses et blanches, au milieu d'un fouillis de fraîche verdure, il n'en faut pas davantage à M. Daubigny pour produire son effet. *Une mare dans le Morvan*, son second tableau, n'a pas nécessité non plus de grands frais d'imagination ; mais il suffit de rendre sincèrement et franchement la nature pour être un bon peintre.

Seulement, l'artiste, sûr de lui-même, procède d'une façon trop sommaire. Quelques détails indiqués plus précisément ne nuiraient pas. À force d'être large, on devient vague.

Le paysage de M. Dardoize, *Solitude*, nous plaît beaucoup. On y est vraiment bien seul, à cent lieues des humains. Une eau sombre y coule sans bruit à travers des arbres muets, le vent même y fait silence, et le jour y descend mystérieux. Jacques, le mélancolique, y serait aussi bien qu'au fond de la forêt des Ardennes pour y philosopher sur la brièveté de la vie et l'ingratitude des courtisans.

On se souvient du *Paradis des oies*, de M. Hanoteau, si agréable et si frais qu'on se prenait à envier le bonheur de ces volatiles aux pieds palmés. *Les Roseaux* qu'il a exposés cette année sont la plus charmante touffe de plantes aquatiques : joncs, sagittaires, prêles, nénuphars, qui puisse s'épanouir sur une eau dormante, à l'ombre de grands arbres qui laissent sous leurs branches découvrir une fuite bleuâtre de ciel.

La *Passée du gibier* représente une lisière de bois. Un chasseur, immobile sur son cheval, semble attendre le *débouché* de quelque bête, ou examiner les foulées et les traces que les animaux laissent dans l'herbe. Les arbres du bois sont bien étudiés et d'une bonne couleur, sans sortir de la gamme des verts et tomber dans le bitume.

La *Lande de Kerlagadic* et la *Fontaine en Bretagne*, de M. Camille Bernier sont deux excellents morceaux d'une grande vérité d'observation, d'une impression sérieuse et peints avec cette conscience qui n'esquive rien : il y a une grandeur sauvage dans la lande de Kerlagadic, où le soir les Kourigans doivent danser au clair de lune. La fontaine, ombragée de chênes, coule fraîche et limpide entre ses margelles de pierre, et le petit paysan en costume breton qui vient d'y remplir sa cruche, a pu s'y regarder comme dans un miroir. Le seul défaut qu'on puisse reprocher à ces deux paysages, c'est le vert noir uniforme des arbres, qui ressemblent à des végétations de bronze. Un peu d'air et de lumière à travers ces feuillages, et ça et là quelques touches de vert véritable, et la peinture de M. Camille Bernier perdra cet air morne et triste qui n'est pas dans la nature, où circule toujours une vie cachée.

XIV

Continuons notre revue du paysage, M. Charles Leroux, après une assez longue absence du Salon, est revenu avec deux tableaux qui prouvent qu'il n'a pas perdu son temps et qu'il a conservé toute sa vigueur de coloriste. Le livret désigne M. Ch. Leroux comme un élève de Corot ; on le croirait plutôt nourri à la forte école de Jules Dupré ou de Troyon, à voir l'intensité de sa palette et la décision de ses effets. Le *Souvenir du Poitou*, avec ses maisons blanches recouvertes de tuiles qu'on entrevoit à travers des arbres, rappelle ces moulins à toits rouges d'Hobbéma reflétés par l'eau du déversoir, et dont de grands chênes soigneusement détaillés forment les premiers plans. À cette toile remarquable, nous préférons de beaucoup *Une mare*. Il est difficile de mieux rendre que ne l'a fait M. Charles Leroux cette eau noire, dormante, profonde, où les grands arbres plongent leurs racines et boivent l'humidité parmi les plantes aquatiques étalées en disques visqueux. Sous cette densité impénétrable de feuillages, on sent le *frigus opacum* dont parle le poète. Les poissons, mais non les naïades, peuvent nager dans cette eau froide et sombre qui ne reflète pas le ciel, que le soleil n'effleure jamais d'un rayon, et qui ressemble à une flaque d'eau de Léthé dans

une forêt à demi submergée du monde souterrain ; tout est mystère, ombre, silence sur cette toile, d'où se dégage une pénétrante fraîcheur.

M. Émile Breton, le frère du peintre rustique, a deux tableaux de gammes opposées. Un *Soleil couchant* qui descend derrière un horizon de forêt, dans la braise des nuages incendiés de reflets rouges, et une *Entrée de village* par un temps de neige, d'un effet aussi froid et triste que l'autre est ardent et coloré. Il fait nuit ; le ciel ressemble à un drap mortuaire, et la neige s'étale comme un linceul sur le terrain inégal, se déchirant çà et là à quelques broussailles. Au fond, des masses d'un noir plus opaque dessinent vaguement les chaumines du village, et quatre ou cinq points lumineux, brillant comme de petites étoiles rouges, témoignent que la vie humaine n'est pas éteinte dans ce froid, cette nuit et ce silence. Comme sentiment, il n'y a rien à dire, mais l'exécution est par trop lâchée et ne va guère au delà de l'ébauche, ce qui suffirait pour une étude, mais n'est pas assez pour un tableau. Nous engageons aussi M. Émile Breton à ne pas abuser des traits noirs dans l'accentuation des contours ; cela ressemble à *ces traits de force* que le maître donne après coup aux dessins cotonneux des petites pensionnaires. D'ailleurs, la nature ne présente nulle part ces hachures qui ne se lient point au ton local.

Les paysagistes suisses ont en général un penchant pour le vert froid et le gris bleu, qui dominant souvent dans les sites de leur pays. Ce défaut n'est pas celui de M. Potter, bien qu'il soit né à Genève ; mais il a réchauffé sa palette à l'école de Théodore Rousseau et de Daubigny, et son instinct le pousse à faire des excursions dans les chaudes régions du midi plutôt qu'à gravir l'Alpe, le bâton ferré à la main. Les *Plaines de la Camargue*, effet de soleil couchant par un temps orageux, dénotent un vrai tempérament de coloriste. Le ciel, cette partie si importante du paysage que les artistes négligent trop, occupe une grande partie de la toile de M. Potter et offre les plus habiles dégradations de couleur, depuis l'ombre intense jusqu'à la lumière la plus incandescente.

Le soleil y plonge dans des nuées d'orage avec des jets de rayons et des éclairs de pourpre. Au-dessus s'allonge indéfiniment, par une succession de plan bien sentis, la pleine brune et morne où brillent par place, comme des fragments de miroir brisé, des flaques d'eau qu'effleure la lumière presque horizontale du couchant. Un cavalier, monté sur un de ces petits chevaux de la Camargue pleins de feu et presque sauvages, passe au galop, regagnant quelque *mas* lointain, et anime seul cette vaste étendue ; mais il n'y tient que la place qu'occupe l'homme au loin : un point. On ne peut que louer la largeur de facture et le sentiment grandiose de ce paysage sans rochers, sans arbres, sans fabriques, qui ne se compose que de terre et de ciel.

Dans *Le Soir*, emprunté à quelque site de l'Italie méridionale, M. Potter a cherché un de ces effets qu'affectionnaient Claude Lorrain et Turner, le peintre anglais dont l'admirable talent n'est pas encore assez connu en France. Sur le sommet d'une colline noyée dans une brume de poussière lumineuse et de vapeur dorée, s'estompe la forme élégante d'un temple ou d'une ruine antique, tandis que l'ombre du soir commence à envahir les premiers plans du tableau. M. Potter aime à poursuivre d'un bout à l'autre ces gammes de lumière, et il y réussit très-bien, ce qui ne l'empêche pas, quand il le veut, de dessiner et de peindre vigoureusement les arbres isolés ou massés en forêt, et de faire circuler dans les feuillages une sève abondante et vivace. Mais son goût l'entraîne plutôt vers les vastes horizons.

M. Nazon a ce mérite de chercher les effets pittoresques qui ne se présentent pas habituellement dans la nature, et il les rend avec une originalité de moyens frisant parfois la bizarrerie. Nous ne lui en ferons pas un reproche. En art, il vaut mieux être un peu choquant que banal. Son *Intérieur de forêt* diffère des dessous de bois ordinaires en ce que M. Nazon a eu l'idée d'y faire descendre le soleil. L'astre crible le sommet des arbres de jets de lumière qui se brisent de mille façons pour retomber de branche en branche, de feuille en feuille, sur le gazon en gouttes d'or, en paillettes, en sequins. M. Nazon a fait un tour de force en tirant ce feu d'artifice dans la forêt sans la brûler. La *Lisière de bois*, moins singulière d'effet, n'en est pas moins une toile très-remarquable.

Brunette, la pêcheuse d'équilles, de M. Cabasson, est une jolie figure bien ajustée sur un fond de marine. Charles Nodier, dans la *Fée aux miettes*, ce délicat chef-d'œuvre, où tant de raison circule à travers tant de fantaisie, a fait une charmante peinture de la pêche aux équilles sur les lises du mont Saint-Michel. La *Plage de Villerville* par un gros temps à l'heure de la marée montante, qui arrive avec son bouillonnement écumeux, reproduit bien l'impression de ce spectacle imposant. On sent le souffle de la tempête dans les nuages gris qui courent à l'horizon.

Aux longues vagues de l'Océan farouche, M. Masure préfère l'azur paisible de la Méditerranée, le littoral de Marseille à Nice lui suffit. Ses plus grandes tempêtes sont des brises gonflant l'eau de légères moires, mais le calme lui convient encore mieux avec cette imperceptible respiration de la mer qui se gonfle et s'abaisse comme une poitrine. En regardant ces deux tableaux céruleus, il nous revenait en mémoire qu'une hymne orphique appelle Amphitrite « la déesse au péplos bleu » ; cette épithète pourrait être détournée et appliquée à M. Masure, le peintre azuré. La seule critique qu'on pourrait adresser à l'artiste, c'est qu'il fait toujours le même tableau. *La Brise*, *Le Calme* ressemblent trop aux toiles de l'exposition précédente. La mer, c'est l'éternelle monotonie, mais c'est aussi l'éternelle variété, que M. Masure ne l'oublie pas.

Ce grand maître de l'aquarelle, M. Herst, peint aussi très-bien à l'huile, et sa couleur solide n'a pas ces transparences fâcheuses dont les artistes habitués à faire jouer le fond du papier se gardent avec tant de peine. *La Première Hirondelle* arrive en compagnie du printemps dans un charmant jardin où les arbres ont échangé la neige de l'hiver contre une neige de fleurs. Rien de plus frais et de plus parfumé. On dirait le bouquet blanc d'une jeune mariée ; c'est un lied de mai en peinture.

Le second tableau est d'un tout autre caractère et prouve la souplesse du talent de M. Herst. Il représente *Le Saut du Doubs aux Brenets*, en Suisse ; l'eau se précipite, échevelée et furieuse, à travers les rochers qu'elle couvre d'écume, dans un site d'une nature âpre et sauvage, et la force n'est pas moins bien exprimée que la grâce.

La Promenade sur l'Eure, de M. Yan Dargent, représente une barque chargée d'une jeune et heureuse famille qui glisse paisiblement sur l'eau transparente, près d'une rive bordée d'oseraies, d'aulnes et de saules, par une journée claire et gaie, sous une fraîche lumière de printemps. *Le Petit Poucet* conviendrait mieux peut-être à une illustration des contes de Perrault qu'à une exposition sérieuse, mais le sujet est traité avec une si spirituelle fantaisie qu'on lui pardonne aisément. Pour rattraper le petit Poucet qui s'est échappé avec ses frères, l'ogre a mis ses bottes de sept lieues, et il arpente avec une effroyable rapidité un vaste paysage, semé de hameaux, de villes, de

forêts, traversé de routes et de rivières, bosselé de montagnes, qui ressemble à un plan topographique en relief. Un des pieds de l'ogre touche au premier plan du tableau, et l'autre se perd tout au fond dans une brume bleuâtre, à peine visible ; le second est à sept lieues de distance du premier, comme le veut la légende ; cela produit l'effet le plus étrange et le plus fantastique. L'ogre a la taille des géants de Brodignac dans les *Voyages de Gulliver* et la mine la plus truculente que puisse rêver la terreur enfantine. Son cimenterre trancherait les montagnes comme le Durendal de Roland. Le petit Poucet et ses frères sont blottis sous une roche où le mangeur de chaire fraîche ne peut les découvrir, et sur laquelle il se couchera tout à l'heure pour faire ce fameux somme qui permettra à l'ingénieux pygmée de lui voler ses bottes. Tout cela est peint gaiement et légèrement, avec une couleur argentée et fraîche, comme il convient à une aimable débauche d'esprit.

Rien de plus charmant que les *Îles du Rhin*, de M. Jundt. Ce n'est pas tout à fait un paysage, comme on pourrait le croire sur ce titre. Deux jeunes filles en costume d'Alsace, ou plutôt de la forêt Noire, qui se fraient un chemin à travers les osiers et les roseaux, sur la rive d'une des îles, sont effrayées par un bruit dont elles ne se rendent pas compte, et d'une main tremblante entr'ouvrent le feuillage ; elles voient alors la cause de leur frayeur : deux biches non moins peureuses qu'elles et terrifiées par leur aspect. Ces deux timidités s'épouvantant l'une l'autre sont finement et délicatement rendues.

C'est aussi une jolie idée que la *Nourrice au bois* : une chèvre blanche, Amalthée de campagne qui allaite de petits Jupiters alsaciens. Puisqu'il sait arranger des scènes charmantes, M. Jundt devrait bien les placer sur un terrain plus consistant, et dans ces hachures, ces fouillis et ces effilochés par lesquels il rend les herbes, les brindelles et les fleurettes. Il prodigue aussi un peu trop dans ses fonds la brume et la vapeur à des distances où l'air interposé n'a pas assez d'épaisseur pour prendre de ces tons vaguement bleuâtres. Mais ce sont là des défauts bien faciles à corriger. M. Jundt a, et c'est l'essentiel, l'esprit, le sentiment, la couleur et un aspect qui lui est particulier. Un tableau de Jundt se reconnaît tout de suite, et depuis longtemps personne ne cherche plus son nom au livret.

Sous forme d'idylle antique, M. Émile Lévy présente des sujets et surtout des types qu'il suffirait de déshabiller de leur courte tunique pastorale en y substituant une blouse ou une robe de toile pour en faire des bergers modernes. Le tableau qu'il appelle *L'Hésitation* en est une preuve. Un garçon et une fillette en costume d'églogue sont debout près d'une fontaine où la jeune fille venait puiser de l'eau. Le garçon cherche à prendre une main qu'on retire et qu'on voudrait bien abandonner, et cependant l'eau coule et déborde par dessus le vase assez étrangement strié de jaune et de vert. Au premier coup d'œil, ces adolescents pourraient s'appeler Daphnis et Chloé, comme dans le roman de Longus ; mais en les regardant bien, on ne retrouve plus dans leur élégance un peu grêle la pure fleur de santé grecque de ce joli couple. Leur gracilité juvénile a quelque chose de chétif, et dans leur physionomie fine et tourmentée on lit un sentiment douloureux que l'Antiquité ne connaissait pas. Ils jouent à l'idylle avec esprit, mais on voit bien qu'ils ne croient plus à Pan et aux hymnes. De ce contraste naît un charme bizarre, et comme M. Émile Lévy dessine avec élégance et revêt d'une couleur délicate et sobre ces sujets transposés, nous nous arrêtons volontiers devant ses tableaux, qui sont d'un vrai artiste.

Puisque le nom de Lévy est sous notre plume, citons un autre Lévy (Henri-Léopold), qui, dans un autre genre, a, lui aussi, beaucoup de talent. Il a exposé un *Hébreu captif, pleurant sur les ruines de Jérusalem*, tableau plein d'énergie et d'une couleur chaude et vigoureuse. On sent dans cette figure, ployée sur elle-même avec une attitude de désespoir, l'amertume des grandes désolations prédites par les prophètes. Toute la douleur d'une nationalité s'y résume.

La *Velléda* de M. Voillemot représente la prêtresse de l'île de Senn, chantée par Chateaubriand, à demi drapée d'un voile noir transparent, tenant en main la faucille d'or qui sert à détacher du chêne le gui sacré au moment où elle va monter sur la barque qui la doit transporter dans l'Île. C'est une figure de grandeur naturelle, d'un galbe élégant et fier, d'une couleur argentine que ne ravive aucune de ces touches roses parfois reprochées à M. Voillemot ; elle fait beaucoup d'honneur à l'artiste qui s'est élevé, dans cette composition sérieuse, au dessus du genre léger et décoratif, qu'il traite ordinairement avec une grâce spirituelle.

M. Dehodencq, qui s'est choisi pour patrie le Maroc, après avoir longtemps habité l'Espagne, retourne cette fois à Grenade, et nous montre Boabdil, *el Re chico*, comme l'appellent les Espagnols, fuyant à cheval dans la Sierra d'Elvire et se retournant avec un geste de rage et de désespoir vers cet Alhambra aux tours rouges qu'il ne reverra plus.

Le cheval escaladant la pente de la montagne, et vu par la croupe, à peu près comme celui du *Chasseur*, de Géricault, est plein de feu et de mouvement. Le dernier calife de Grenade ne manque pas de noblesse dans sa douleur en quittant la ville adorée qu'il n'a pas su défendre, et la *Sortie du pacha au Maroc* a la turbulence et l'éclat de couleur que l'artiste, trop impressionné par le génie d'Eugène Delacroix, sait mettre dans ses scènes d'Afrique.

Avec une implacable furie de brosse, M. Toudouze attache Brunehaut à la queue du cheval qui doit l'emporter à travers les fondrières, les broussailles et les rocs. La joie féroce des soldats liant la malheureuse femme et maintenant la bête enragée qui se cabre éperdument, jusqu'à l'instant où l'on dira de lâcher tout, est exprimée d'une manière forte et dramatique. Un souvenir du *Mazepa* de ce pauvre Louis Boulanger nous a traversé l'esprit en regardant le *Supplice de Brunehaut*, de M. Toudouze.

La Tentation de saint Antoine, de M. Eugène Isabey, a, quoique les figures en soient petites, les dimensions d'un grand tableau d'histoire. L'enfer s'est mis en frais pour tenter ce saint anachorète consumé de vieillesse et des macérations, et il a convoqué tout le personnel de son ballet. Des essaims de jeunes diablasses, plus décolletées que celles de l'Opéra, tourbillonnent autour du saint faisant luire le satin de leurs épaules et le poli marmoréen de leurs jambes, sans maillot. Elles rient, montrent leurs dents de nacre, font des œillades, secouent leurs chevelures mêlées de perles et de fleurs, entr'ouvrent leurs tuniques de gaze, présentent des plats d'or chargés de fruits parfumés et de mets succulents, versent dans des coupes de cristal des vins couleur de topaze et de rubis, offrent des couronnes, des sceptres, tous les attributs de la puissance pour que la tentation soit complète. Cela étincelle, miroite et fourmille dans une immense orgie d'or, de pourpre, de fleurs et de chair. Le pauvre saint, éperdu, fasciné, se rattache désespérément à l'autel, et l'on ne sait pas trop ce qui arriverait si les anges du ciel ne descendaient armés de leurs épées flamboyantes pour faire rentrer dans le puits de l'abîme et sous leur véritable forme ces mirages décevants, ces

hallucinations menteuses, ces larves, ces stryges et ces lamies déguisées sous les apparences de la beauté, de la jeunesse et du plaisir. L'intervention des anges dans le tableau de M. Eugène Isabey n'a pas l'air de les alarmer beaucoup, ces impudiques diablasses ; mais peut-être savent-elles qu'ils ne sont, ainsi qu'elles-mêmes, que des figurants payés par l'administration de l'Opéra. Oh ! qu'il est plus irrésistiblement tenté ce pauvre moine d'une ballade de Henri Heine qui pense à une femme morte, et qui en voit le fantôme pâle et triste venir s'asseoir sur le bord de son lit, dans sa cellule aux murailles nues, qu'éclaire un glacial rayon de lune !

XV

Quoique les sujets mythologiques tendent à disparaître devant l'envahissement du genre, il faut bien y revenir toutes les fois que l'artiste cherche un prétexte de nu. La civilisation moderne voile soigneusement la forme humaine, et ce n'est qu'accidentellement qu'elle peut se révéler. Et cependant le nu est le dernier mot de l'idéal, car l'homme ne peut concevoir une beauté supérieure à la sienne. Les Écritures, d'accord en cela avec l'art, ne disent-elles pas que Dieu a créé l'homme à son image ? C'est donc le type le plus parfait, et il est interdit de rêver au delà, sous peine de produire des monstres et des chimères. Sans l'étude du nu, il n'y a pas d'art véritable ; il n'existe que des ingéniosités plus ou moins grandes d'arrangement et des habiletés de pinceau qu'il n'est pas très difficile d'acquérir avec un peu de pratique. Il est donc bon que quelques peintres, dédaignant l'attrait qui pousse la foule vers les scènes anecdotiques et les représentations de la vie familière, conservent cette tradition de la forme dont bientôt on n'aurait plus même le souvenir sans les statues et les tableaux. Il faut leur pardonner s'ils peignent presque exclusivement des femmes, le sens de la beauté virile, si vif chez les Grecs, étant absolument perdu chez nous, s'il a jamais existé, ce dont nous doutons fort.

M. Ulmann a exposé une *Ariane* abandonnée dans l'île de Naxos. Elle n'a pas l'air très-désolée du départ de Thésée, qui a profité du sommeil de son amante pour remonter sur sa birème et gagner la pleine mer ; on dirait qu'elle pressent l'arrivée prochaine du Bacchus consolateur. Une esclave restée près d'elle regarde vaguement la plaine d'azur sur laquelle fuit le perfide. L'Ariane est bien dessinée, d'un beau caractère antique et d'une couleur vivante qui manque parfois aux élèves de la villa Médicis, trop influencés par l'étude des anciens maîtres et des vieilles fresques.

La *Léda* de M. Parrot rappelle, et c'est un grand éloge, la manière de Léonard de Vinci, qui a traité le même sujet, par le type lombard de la tête, la finesse mystérieuse du sourire et la dégradation insensible des demi-teintes. Se détachant d'un fond de verdure sombre, la *Léda* de M. Parrot, dans sa blancheur dorée que fait ressortir le plumage d'argent du cygne, développe des lignes élégantes et sinueuses d'une volupté chaste et dignes du bel art italien au XVI^e siècle.

On pourrait d'abord croire que M. Cordier a baptisé du nom d'*Écho* une simple figure d'étude, comme cela arrive quelque-fois ; mais en y regardant bien, au caractère élevé, à la noblesse mythologique de cette nymphe, on comprend qu'il y a là plus que la copie d'un modèle vulgaire. La nymphe, un genou en terre, les bras tendus en avant, la tête tournée vers le fond du tableau et ne montrant qu'un profil perdu, semble attendre impatiemment dans sa grotte un bruit à renvoyer, une parole dont elle puisse répéter la dernière syllabe, peut-être encore espère-t-elle la venue du beau

Narcisse, qui la dédaigne. Cette figure, d'une grande pureté de style, fait beaucoup d'honneur à M. Cordier.

Messaouda, de M. Humbert, est une peinture étrange, mais non sans mérite, qui choque plus qu'elle ne plaît par l'opposition violente des chairs jaunes étalées sur un tapis rouge, et l'aspect cadavérique qui en résulte pour la pauvre Algérienne, probablement très-jolie comme les Zorah, les Agscha, les Baya et autre célébrités de bals moresques. On ne peut admettre que la *Messaouda* de M. Humbert ne soit une femme de sang mêlé, ce qui expliquerait sa couleur, car elle a des parties de lumières très-blanches. Mais en somme cette figure, quoique d'un aspect assez baroque et frisant presque le ridicule, indique un tempérament de coloriste. Il y a dans l'intérieur moresque qui lui sert de fond des détails d'un ton très-fin.

Cette fois, M. Jacquet a licencié son armée de reîtres et de lansquenets ; il a suspendu à la muraille les armures de Milan, les casques, les rondaches, et remis au râtelier les épées à deux mains, les hallebardes, les arquebuses à rouet qui lui valurent ses premiers succès quand il entra au Salon tambour battant, clairon sonnante, enseigne déployée. Il a essayé, et c'est là une hardiesse plus grande que de peindre une sortie d'escogriffes caparaçonnés de fer, de représenter tout simplement une jeune fille nue, qui de la main soulève un rideau avec un air d'attente. Cela s'appelle au livret, par trop laconique souvent, *La Judice*. Est-ce le nom d'un modèle ? Cette brève désignation rappelle-t-elle une scène d'histoire, de poème ou de roman ? C'est ce que nous ne saurions dire. Mais le titre ne fait rien à la chose. *La Judice*, puisque *Judice* il y a, est une jeune fille d'un type assez commun, que l'artiste n'a pas cherché à idéaliser, mais qui se fait pardonner cette vulgarité de traits par un coloris distingué. Il y a de la jeunesse et de la fraîcheur dans ce petit corps moderne dont les formes sont loin d'être irréprochables. C'est là un réalisme que nous acceptons volontiers. Mais puisqu'il aime le vrai, M. Jacquet aurait bien dû copier plus exactement son tapis, qui a l'air fait avec des raclures de palette.

Au bord d'une source, M. Foulongne nous montre une jeune fille, - une nymphe si vous l'aimez mieux, car ce n'est guère l'habitude des jeunes filles de courir la campagne dans ce costume mythologique, - d'un galbe élégant et svelte, qui se penche vers le filet d'eau filtrant de la roche. Les formes sont jeunes et pures, mais tellement illuminées de reflets, que le corps semble éclairé par dedans comme une veilleuse en porcelaine. Les reflets doivent jouer sur les objets et non les pénétrer ; il n'y a rien de transparent dans la nature, si ce n'est l'eau et le verre. En éteignant par des glaces ce clair-obscur trop lumineux, M. Foulongne donnerait à sa figure, d'ailleurs charmante, une solidité qui lui manque.

Maintenant, abandonnons les déesses et les *académies*, comme on disait autrefois, et revenons au genre, si abondant et si fertile cette année.

Le marchand ambulante au Caire, de M. Gérôme, a toute la précision ethnographique qui caractérise cet artiste à l'œil si sûr, à la main si ferme. L'épaule chargée de défroques orientales, le marchand crie en arabe une phrase analogue à : *Vieux habits ! vieux galons !* ouvrant sa bouche comme le *muezzin* qui fait l'office de cloche sur les minarets. Il se détache, avec tous les détails précisément indiqués, d'un fond de ruelle obscure, et vaut pour la finesse le *Marchand d'armes* de l'année dernière.

La Promenade de harem représente une cange avec une cabine où sont renfermées les femmes, et qui rappelle la *bari* mystique des anciens Égyptiens, filant sur le Nil,

poussée par l'effort de six rameurs, au rythme d'un joueur de guzla assis à la poupe. La barque semble flotter dans l'air, entre deux *ciels* d'un azur nacré, tant l'eau, à cette heure du jour et sous ce climat, prend des teintes idéales. Au fond, dans une brume de lumière où s'ébauchent et s'estompent quelques cimes de palmiers-doums, on entrevoit comme un rêve le bord lointain du Nil. Autant dans le *Marchand ambulant du Caire*, M. Gérôme s'est montré net et précis, autant il est vaporeux et *flou* dans la *Promenade de harem*.

L'espace va bientôt nous faire défaut, et nous ne pouvons guère que mentionner la *Fontaine des Eaux douces d'Asie*, de M. Fabius Brest, d'un mouvement si gai, d'une couleur si amusante à l'œil avec ses femmes aux feridgés (sic) bleus et roses, ses eunuques noirs, ses arabas peints et dorés traînés par de grands bœufs gris, et ses fuites d'azur sur le Bosphore à travers les feuillages des platanes.

Il nous faut seulement citer M. Belly, qui a exposé *Une fête religieuse au Caire*, et M. Berchère, dont le *Chemin de halage sur la digue du lac Menzaleh* fait voir l'animal et l'homme tirant fraternellement la même corde, et M. Mouchot, qui a quitté le Caire pour Rome et fait passer sous l'arc de Titus un attelage de buffles.

M. Tissot, que le vieil art allemand avait séduit, et qui marchait sur les traces de Leys, se laisse fasciner maintenant par la muse bizarre du Japon à la longue figure, aux yeux obliques, à la petite bouche de cerise dans un masque pâle, revêtue de robes aux ramages exorbitants, et faisant danser des papillons en papier de soie au vent de son éventail. Il a peint, comme aurait pu le faire un artiste de Yeddo ou de Yokohama, des *Jeunes femmes regardant des objets japonais* ; les jeunes femmes ne sont guère moins japonaises que les objets qu'elles regardent, et nous ne serions pas étonné si le mari que *la veuve* regrette s'était ouvert le ventre avec ses deux sabres à poignée de jade, sur l'ordre du mikado.

Fleurs de deuil, *Fleurs de fête*, de M. Saintin, ne sont pas deux simples bouquets : l'un composé de cinéraires et d'asphodèles, les plantes des tombeaux, l'autre des roses, de violettes et de camélias, les fleurs de la joie et du bal. Deux jeunes filles portent ces bouquets de destination si diverse, et l'artiste a su donner à l'une une expression de mélancolie touchante, et à l'autre un doux et virginal sourire.

On dirait que M. Toulmouche est le confident de la classe des grandes, tant il connaît bien les espiègleries des jeunes pensionnaires. La *Lettre d'amour*, vers laquelle se penchent trois jolies têtes curieuses, est commentée jusque dans ses moindres expressions.

La neige exerce une attraction sur M. Schreyer ; elle est comme la blanche signature de ses tableaux. *Un temps d'hiver en Valachie* représente un chariot attelé de quatre ou six chevaux, tout hérissés de glaçons, qui ne peuvent plus avancer, car ils ont de la neige jusqu'aux jarrets et la voiture jusqu'à l'essieu. La position manque de gaieté, tout chemin a disparu sous le blanc linceul ; la nuit va venir bientôt, car le jour tombe vite à cette époque, et ce sera une belle proie pour les loups que les six chevaux et le cocher. Nous n'avons pas besoin de dire avec quelle poésie mélancolique et sauvage M. Schreyer a rendu cet effet.

M. Chenu, de Lyon, aime aussi la neige ; il la comprend et sait la peindre, chose difficile. *Le Garde*, - c'est ainsi qu'il appelle son tableau, - arrête sur une route, au milieu d'un paysage d'hiver, de pauvres saltimbanques pour leur demander leurs

papiers. Les saltimbanques font un effet bizarre dans leurs voitures foraines, dont l'impériale laisse passer des tuyaux de poêle qui fument. La neige, avec sa blancheur froide, est admirablement peinte.

Pour faire fondre toute cette neige et nous réchauffer complètement, nous n'avons qu'à jeter un coup d'œil sur le tableau torride de M. de Flogny. C'est là que le soleil flambe, que la lumière aveugle, que la terre brûle et que les roches renvoient à la figure des réverbérations incandescentes. On se hâte en restant trois minutes devant cette toile. Cela représente *Le général Randon châtiant les Osiyohia Ben Thaleb qui avaient massacré un convoi de malades*, et se passe à Ras Sothah, près de Tebessa, au mois de juin 1846. La colonne escalade l'âpre montagne ravinée, effritée, mélange de sable blanc et de roches grises, sous une averse de rayons, par une température à faire éclater la carapace des cigales. Ils montent cependant, les petits soldats à pantalons rouges, et sur les dernières crêtes là-bas on voit flotter les blancs burnous qui fuient. Nous n'avons jamais rien vu de plus vrai et qui donne une idée plus juste de l'Afrique que ce tableau de M. de Flogny, et nous sommes bon juge en cette circonstance, car nous avons assisté à l'expédition contre Bou Maza dans les montagnes du Djurjura qui eut lieu en 1845, époque où nous visitons l'Afrique française.

Il ne nous semble avoir jamais rien vu de M. Heullant, qui a exposé *L'École buissonnière* et *La Sera*. Le premier titre n'indique guère plus le sujet du tableau que *Le Rouge et le Noir* ne renseigne sur l'action du fameux roman de Stendhal. Vous aurait-il fait penser à une jeune fillette de l'ancienne Rome, assise sur la pierre d'une fontaine, à côté d'un jeune garçon de quinze ou seize ans, en tunique jaune et en pallium rose, qui lui tient des propos fort tendres et tâche de l'attirer dans ses bras ? Mais l'important, c'est que le garçon et la fillette sont charmants ; et si c'est là leur façon de faire l'école buissonnière, nous n'avons rien à y redire, - pittoresquement, du moins.

Dans *La Sera*, de jeunes Vénitiennes se penchent de leurs balcons vers des galants en costumes du temps de Vittore Carpaccio, dont la gondole s'est arrêtée sous leurs fenêtres, et la lune, se souvenant d'Endymion, argente les baisers des amoureux.

Nous aurions été fâché de clore notre Salon sans signaler cet artiste nouveau, dont la grâce, un peu maniérée peut-être, rappelle l'élégance de certains peintres anglais.

Que de choses, et de bonnes choses nous laissons en arrière ! Nous n'avons rien dit des portraits de M. Giacomotti. Nous n'avons pas parlé du portrait du général Grant, président des États-Unis, par M. Healy, d'une simplicité si énergique, ni de celui de M. Jefferson Davis, de M. Haro, d'une ressemblance si parfaite et d'un accent si ferme. Réservons les quelques lignes qui nous restent pour indiquer au moins les tableaux qu'on appelle si improprement *nature morte*, comme si la nature, n'était pas toujours vivante.

M^{me} Escallier a posé le plus magnifique bouquet de chrysanthèmes qu'on puisse rêver après celui de M. Philippe Rousseau, dans un vase en verre de Venise, le tout peint avec une force et une hardiesse merveilleuses.

M. Philippe Rousseau a effeuillé un bouquet de roses sur une ombrelle bleue oubliée à terre près d'un gant dans un parc ; imaginez là-dessus le petit roman qui vous plaira, mais soyez sûr que la peinture est faite de main de maître.

Après le bal, de M. Vollon, prouve que l'artiste qui savait si bien peindre les chaudrons et la batterie de cuisine, est capable, quand il le veut, de toutes les élégances mondaines. En rentrant, la belle dame s'est débarrassée de sa mantille, a ôté ses bijoux, jeté là son éventail et son bouquet de lilas blancs, un peu sur tous les meubles, sur le coussin rouge, sur la table de vieux chêne, avec ce laisser-aller de la fatigue qui sommeille et rêve déjà. Un grand rideau de velours vert, d'une trop grande importance peut-être sert de fond à cet éparpillement de la toilette. *Après le bal*, de M. Vallon, nous a remis en mémoire cet éblouissant fouillis de bijoux, de perles, de masques, de guitares, d'étoffes tramées d'or, de piastres et de cruzades, d'aiguières, de fleurs qu'on voit dans le tableau de Juan Valdès Leal, les *Vanités du monde* à l'hôpital de la Charité, à Séville. Mais M. Vallon nous a épargné la morale lugubre : il n'a pas fait apparaître le squelette de la Mort, un cercueil sous le bras, et posant sa main osseuse sur la flamme d'une bougie.

M. Blaise Desgoffe est toujours le Benvenuto Cellini, le grand orfèvre de la peinture. On devrait mettre ses tableaux derrière des vitrines : ils donnent des envies de vol, tellement l'or, les perles, les pierres précieuses, les émaux, les cristaux de roche y sont admirablement représentés.

M. Maisiat fait toujours bien les fruits, et M. Méry n'a pas l'égal pour les abeilles, les guêpes et les petits oiseaux.

Aux aquarelles, signalons une superbe forêt de M. Mac Callum, un *Moulin à Dordrecht*, de M. Herst, *Arlequin chez l'avocat*, spirituelle composition de M. Vibert, les études faites dans les Alpes de M. Français, la pointe de *La Cité*, de M. Harpignies, et une délicieuse composition de M. Gustave Moreau, que nous préférons de beaucoup au *Prométhée* et à *l'Europe enlevée par Jupiter* ; *La Sainte et le Poète*, une petite merveille de sentiment et de délicatesse, d'un ton rare, idéal, charmant comme les colorations du rêve.

THEOPHILE GAUTIER