

Gazette des beaux-arts (Paris. 1859). 1912/01-1912/06.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

LA PEINTURE ROMANTIQUE

SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET



DES jeunes peintres avaient vivement attaqué, sous la Restauration, les doctrines glorieuses qui, pendant plus de quarante années, avaient fait la force de l'école française. Connus bientôt sous le nom de Romantiques, ils ne constituaient pas un groupe cohérent ou discipliné, mais la communauté des influences subies, la ressemblance de l'âge, l'unité du moment, créaient entre eux des liens nécessaires, et il était possible de dégager de l'examen de leurs œuvres, avec la négation des principes anciens, l'affirmation de vérités nouvelles.

Malgré les divergences imputables à leur tempérament particulier, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Champmartin, Eugène Devéria, Decamps, Louis Boulanger et Camille Roqueplan, lorsqu'ils peignaient les *Massacres de Scio*, la *Mort de Gaston de Foix*, le *Massacre des Janissaires*, la *Naissance de Henri IV*, la *Patrouille turque*, *Mazeppa* et la *Mort de l'espion Morris*, étaient d'accord pour refuser à la beauté plastique des hommages exclusifs et pour lui opposer la recherche du mouvement, de la passion, de la vie. Ils renonçaient à réaliser un type parfait de la figure humaine, reconnaissaient à chaque individu, à chaque race, un intérêt et s'attachaient à en rendre fortement les caractères. Ils rejetaient l'usage systématique du nu comme une convention artificielle, niaient la supériorité des draperies antiques et acceptaient, avec une curiosité avide, les costumes divers adoptés par les générations successives ou par les peuples différents. D'ailleurs ils ne séparaient

pas l'homme du milieu naturel ou artificiel dont il s'entoure et étendaient leur sympathie aux paysages et aux décors.

Ils ne pensaient pas que l'artiste, en réalisant sa pensée, dût s'attacher à faire preuve de science, mais ils voulaient qu'il manifestât un tempérament. La pureté du dessin, la connaissance de l'anatomie, la clarté logique de la composition, pouvaient, à leurs yeux, se rencontrer dans des œuvres mornes et froides. Un tableau devait offrir un ensemble pittoresque et réunir des taches colorées et éclairées dans un rapport d'harmonie unique. Il devait charmer l'œil et non pas obtenir l'adhésion de l'esprit. Peu importaient, du reste, les moyens employés par l'artiste et le choix du sujet traité; chacun devait rester libre de ses procédés, il n'y avait point d'autre hiérarchie que celle des talents.

Enfin, d'accord avec les Classiques sur l'indépendance de l'art par rapport à toute fin sociale et morale, les Romantiques se séparaient de leurs adversaires en niant toute influence, même indirecte, de l'art sur les mœurs.

Les Romantiques, pour résumer, prétendaient instaurer une peinture dégagée de toute formule, subjective, soucieuse de facture savoureuse. s'adressant aux sens et, par eux, au sentiment.

La violence de l'attaque, l'énergie de la résistance permettaient, en 1830, d'escompter le triomphe total, exclusif, de l'École ou celui des novateurs. Les Romantiques, sûrs de la victoire, imaginaient aussi que les préventions du public tomberaient lorsque la foule mieux instruite se serait habituée à leur art.

Ce n'étaient là que des illusions. Le Romantisme n'était destiné ni à dominer la France ni à disparaître; il devait, simplement, prendre sa place.

Cette place, si l'on considère la valeur des œuvres et la portée des doctrines, fut essentielle; mais si l'on s'arrête au nombre des artistes et des amateurs conquis, elle fut très restreinte. Il est aisé d'expliquer cette exigüité numérique.

Les Romantiques, lorsqu'ils faisaient prédominer le sentiment sur la raison, lorsqu'ils s'inspiraient des exemples germaniques, rompaient avec des traditions invétérées et des besoins certains du génie français. Un peuple raisonneur, amoureux de clarté et de logique, ne pouvait donner son adhésion à des formules dépourvues de limpidité. Ceux-là mêmes qui avaient applaudi à l'effort libérateur, qui réclamaient chez les peintres un plus grand souci de la couleur et donnaient droit de cité aux sujets proscrits par David,

restèrent étrangers aux conceptions romantiques. Le romantisme ne put donc réunir qu'un petit nombre d'adeptes doués de tempéraments exceptionnels.

Au moins cette minorité pouvait-elle espérer une curiosité bienveillante. Cette bienveillance même lui fut refusée. Ils ne se heurtèrent pas seulement à l'hostilité d'adversaires intolérants ; ils furent victimes d'une inintelligence presque générale. On peut prouver d'un tableau qu'il est correct, savamment dessiné et composé, et obliger ceux qui le trouvent ennuyeux à en reconnaître le mérite ; mais il est impossible de démontrer qu'une toile est harmonieuse et émouvante à qui n'en aperçoit ni l'harmonie ni la chaleur. Les qualités romantiques étaient un langage interdit à la multitude.

Les adversaires des Romantiques étaient donc sincères, comme le furent plus tard les ennemis de l'impressionnisme. Lorsque Jal qualifiait les toiles romantiques de « pochades », d'« échantillons de palette qui fascinent les yeux et ne parlent en définitive ni à la raison ni au goût¹ », il exprimait sincèrement sa pensée. Il écrivait encore : « Les imitateurs de M. E. Delacroix ont rempli les Salons du Louvre d'une famille de monstres qui nous donnaient le cauchemar, race odieuse, exécration, aux faces repoussantes, aux membres disloqués ou rompus, au teint satanique, à l'expression révoltante, se ruant dans la fange et le sang, se débattant dans l'obscurité d'un chaos bitumineux, plus atroce que l'insupportable race des Atrides, plus répugnante que la gent bohémienne de la vieille cour des Miracles, plus contristante que la population stupide d'une maison de fous². » Dans cette tirade comique, que faisait-il autre chose que révéler les lacunes de sa sensibilité ? Les « tartouillades » de Delécluze, les diatribes que l'on pouvait recueillir par centaines s'expliquent par une incapacité semblable. Victor Schœlcher proclamait avec infiniment de justesse qu'« un tableau plein de fautes peut être admirable, parce que la beauté de l'art est une chose toute de sentiment qui éblouit, entraîne et domine la raison³ ». Mais la multitude ne se laissait ni éblouir ni entraîner et s'arrêtait aux incorrections vraies ou prétendues.

J'irai plus loin : parmi ceux-là mêmes qui soutinrent les Romantiques de leur sympathie et combattirent en leur faveur, il en est

1. *Causeries du Louvre*, 1833, p. 157.

2. *L'École de peinture* (dans le *Nouveau Tableau de Paris*, 1834, t. III, p. 205).

3. *Salon de 1835* (*Revue de Paris*, 1^{er} mars 1835, p. 335).

dont la générosité ne fut pas toujours parfaitement éclairée. Souvent dans une étude d'intention libérale, l'éloge maladroit trahit une compréhension incomplète.

Le Romantisme ne s'imposa pas aux masses; il provoqua une réaction formidable, il y eut recul apparent, et les contemporains eurent l'impression d'une déroute. Mais nous, qui voyons les choses de plus loin, nous devons donner des faits une autre interprétation. Il se fit en réalité un travail de filtration, un classement des idées et des hommes. Le Romantisme avait apporté quelques vérités essentielles, — j'ai essayé de les résumer tout à l'heure. Les circonstances, parmi lesquelles il se développait, l'avaient amené à revêtir des aspects particuliers auxquels il n'était pas attaché d'une façon nécessaire et dont il se dégagea sous la monarchie de Juillet. Le nervosisme extrême, la prédilection pour le Moyen âge, l'influence des écrivains germaniques s'atténuèrent, sans compromettre par ce déclin la cause à laquelle ils avaient collaboré.

D'autre part, le Romantisme avait répondu d'une façon adéquate au tempérament de quelques artistes; ceux-là, grands ou petits, lui restèrent attachés; mais d'autres n'en avaient épousé que les allures extérieures; ils en exagérèrent les travers ou en firent la caricature. Certains, qui s'étaient cru une âme romantique, firent défection. Enfin, parmi ces parodies ou ces retraites, l'adhésion de quelques jeunes gens vint souligner la vitalité du mouvement.

*
* *

L'examen des hommes et des œuvres confirmera ce point de vue.

Delacroix a incarné ce qu'il y eut de généreux et de fécond dans le Romantisme. C'est à le suivre qu'on acquiert l'intelligence la plus complète de l'évolution à laquelle il a participé.

Delacroix, en 1830, avait dépassé la trentième année. Depuis 1822, c'est-à-dire depuis *Dante et Virgile*, il produisait avec une fécondité incessante. Cette activité avait quelque chose de fébrile. Son imagination était apparue presque uniquement sombre et tragique. Nourri dans le commerce de Dante, de Byron, de Michel-Ange, soutenu et fouetté par une perpétuelle exaltation dont son *Journal* porte témoignage, il s'était complu dans un pessimisme altier et morbide. Les sujets qu'il avait choisis au cours de ses lectures profanes ou sacrées, ceux que lui avaient inspirés les événements d'Orient, traduisaient la même lassitude. Celle-ci pesait sur *Dante et*

Virgile comme sur les *Massacres de Scio*, le *Christ au Jardin des Oliviers* ou *Sardanapale*.

Après 1830, ces dispositions s'atténuent. Elles ne disparaissent pas complètement. L'artiste qui peint la *Mort de l'évêque de Liège* (1831), *Boissy d'Anglas au 1^{er} Prairial* (1831), la *Bataille de Nancy* (1834) y manifeste une imagination tragique et sombre. La lamentation des *Deux Foscari*, l'élan inutile du *Prisonnier de Chillon* (1835), l'isolement dédaigneux de *Don Juan* (1841), sont encore marqués de cette humeur, et, de même, les lithographies d'*Hamlet* (1843). Mais, à côté de ces pages douloureuses, se multiplient, désormais, des poèmes où l'imagination apparaît sereine.

La puissance dramatique qui anime la *Bataille de Taillebourg* (1837) ou l'*Entrée des Croisés à Constantinople* (1841) n'est plus le signe d'un esprit ulcéré. Celui qui suit la bataille ne s'arrête pas à pleurer les morts; il s'intéresse au groupe des Croisés hautains et refuse sa pitié aux Grecs suppliants.

Et voici des pages dont toute apparence de tristesse a disparu : *Les Femmes d'Alger* (1834), *La Justice de Trajan* (1840), *La Noce juive* (1841), *Abd-el-Rhaman* (1845), auxquelles je pourrais joindre la presque totalité des morceaux décoratifs dont je réserve l'étude. La pensée se repose, elle a trouvé le calme; l'imagination s'épanouit. La palette bénéficie de cette sérénité : les harmonies sont plus faciles, plus franches : le pinceau affirme que la détente du cerveau n'est pas illusoire.

Dans cette voie, sans doute, Delacroix n'ira pas jusqu'à la joie : le rire répugne à son tempérament, la gaieté même lui demeure étrangère. *La Noce juive* est animée, elle n'est pas gaie. L'artiste ne s'est pas associé à la fête, il a été séduit par un spectacle pittoresque. Mais, dans les limites que lui impose sa nature, il bénéficie d'un mieux-être, d'un retour à la santé psychique.

Cette évolution n'est pas un accident individuel. Elle n'est pas due uniquement au progrès de l'âge, au calme de la maturité succédant au trouble de la jeunesse. C'est, observé sur une sensibilité très riche, le témoignage d'un travail général. Le mal que Musset a défini dans la *Confession d'un enfant du siècle* s'atténue progressivement sous la monarchie de Juillet. Il ne disparaît pas encore. « Nous étions », dit Paul Bataillard, parlant de Fromentin né en 1820 et de lui-même, « nous étions en réalité les derniers fils des Werther, des René, des Adolphe, des Obermann, des Amaury, auxquels on peut ajouter le Rousseau des *Confessions*... Il y avait certainement là

quelque chose de peu viril et de malsain¹. » Sans doute, mais les causes du mal sont lointaines ou ont disparu. Les chocs successifs provoqués par la Révolution, l'Empire, la chute de l'Empire, sont amortis. L'oppression et le désarroi de la Restauration ont été secoués. La France retrouve son équilibre moral. Chez les compagnons de lutte de Delacroix, à peine plus jeunes que lui, chez Decamps, Isabey, Roquephlan, nous ne rencontrerons plus l'empreinte du mal du siècle.

Le nervosisme n'avait été qu'une forme épisodique et non généralisée du Romantisme². Pas davantage il ne se définit par le choix des sujets. Avant 1830, Delacroix a surtout puisé l'inspiration dans la lecture de ses auteurs favoris : il a emprunté à Goethe, à Byron, à Walter Scott, à Dante ; une série d'œuvres lui ont été inspirées par la guerre de l'indépendance hellénique ; enfin il a peint, sur commande, des sujets religieux. La Révolution de 1830 le surprend, elle lui arrache un cri d'admiration et, dans un moment d'exaltation, il peint *La Liberté guidant le Peuple* (1831). Pour la première fois, il a emprunté un motif à la réalité directe et l'œuvre est admirable. Va-t-il persévérer dans cette voie ? S'il le fait, il entraîne la peinture vers des conceptions nouvelles. La vérité objective, le souci de défendre des idées, vont s'imposer à l'art.

Mais Delacroix se ressaisit aussitôt. Il est fort éloigné de la démocratie, s'inquiète immédiatement de la révolution qu'il vient de chanter. Son génie se prête mal à traduire les sentiments généraux et les impressions populaires. D'ailleurs, la vie politique qui, un instant, s'est imposée impérieuse perd bientôt son caractère épique, et des esprits moins bien trempés que Delacroix peuvent retourner avec lui au lyrisme subjectif et à la libre imagination.

Il continuera donc à ne rien demander qu'à lui-même et à chercher l'excitation créatrice dans ses livres. Il reste fidèle à ses amis de jeunesse, emprunte à Shakespeare *Hamlet* (1839), les *Adieux de Roméo et Juliette* (1846), à Byron le *Prisonnier de Chillon* (1835), le *Naufrage de Don Juan* (1841), à Walter Scott l'*Ermite de Copmanhurst* (1834), *Rebecca et le Templier* (1846), à Goethe *Marguerite à l'église* (1846). Chateaubriand lui inspire les *Natchez*, et nous verrons, dans un instant, qu'il n'oublie pas Dante.

Il y ajoute la lecture des historiens, peint *Charles-Quint au monastère de Saint-Just* (1843), évoque le *Meurtre de l'évêque de Liège*

1. *Lettres de jeunesse* d'Eugène Fromentin, éd. Pierre Blanchon, p. 74.

2. J'ai essayé de le démontrer, pour la période initiale, dans ma *Peinture romantique*, p. 167.



Eugène Delacroix peint.

LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE (28 JUILLET 1830)
(Musée du Louvre.)



(1831) et, d'après Barante, la *Bataille de Nancy* (1834)¹. Au même ordre appartiennent les sujets imposés pour Versailles : la *Bataille de Taillebourg* (1837), *l'Entrée des Croisés à Constantinople* (1841), et même, bien que la donnée en soit presque contemporaine, l'esquisse de *Boissy d'Anglas au 1^{er} Prairial* exécutée pour le concours de 1831.

Tous ces sujets, qu'ils se fondent sur un fait historique ou qu'ils reposent sur l'imagination d'un écrivain, forment, dans l'œuvre de Delacroix, une seule et même famille. Réels ou fictifs, ses héros lui apparaissent vivants. Par une puissance d'évocation et d'amour qu'il partage avec Michelet, il les ressuscite ou les arrache au néant. Les siècles ne comptent pas pour lui, non plus que les distances ; il est leur contemporain, il vit auprès d'eux. A l'humanité présente dont il ne s'isole pas comme homme, mais à laquelle son génie reste étranger, il substitue des êtres de rêve qui ne s'animent que pour lui. L'existence dont il les dote n'a rien d'abstrait : ils ne sont pas des volontés, des intelligences, des idées. Il les voit dans leur chair, lymphatiques ou sanguins, sveltes ou lourds ; il ne les sépare pas de tout ce qui rend leur activité concrète ; ils forment un tout indissoluble avec les étoffes dont ils se couvrent, les armes qu'ils manient, les bijoux dont ils se parent, les palais construits par leur orgueil, la terre dont ils sont les fils, et les nuances familières de leur ciel². Leurs passions ne traversent pas seulement leurs âmes, elles ont sur leur corps un retentissement direct et se prolongent, en écho, sur tout ce qui les entoure.

Qu'un sujet religieux soit proposé à Delacroix, et la même imagination impérieuse et charnelle fait palpiter le corps expirant du Christ, secoue en sanglots les Saintes Femmes, étale à notre pitié les plaies de saint Sébastien.

Ce génie exclusif, qui se nourrit de lui-même et semble fuir le contrôle de la réalité, s'est tout de même incliné devant une vérité présente, mais rare, mais exceptionnelle. Delacroix orientaliste s'inspire des spectacles admirés.

Quand il peignait la *Grèce suppliante* ou les *Massacres de Scio*, Delacroix avait été surtout préoccupé d'exprimer des passions

1. Cette énumération ne vise qu'à donner quelques exemples. La fécondité de Delacroix rendrait un relevé complet difficile à établir et fastidieux à exposer.

2. « Delacroix est de ceux qui saisissent la nature sous tous ses aspects, et qui, pour mieux comprendre l'homme, l'étudient dans sa relation constante avec les objets inanimés. » (P. Mantz, dans *L'Artiste*, 7 février 1847, p. 219.)

généreuses et dramatiques; le décor était d'imagination pure et, s'il avait fait de brillantes hypothèses sur les types et les costumes, il n'avait pu deviner les jeux subtils de la lumière. Le voyage qu'il fit au Maroc en 1832 provoqua des sensations d'une intensité et d'une vivacité extrêmes. Il les a notées sur ses carnets de poche qui nous permettent aujourd'hui de suivre les moindres nuances de sa pensée. Tour à tour frappé des grands aspects naturels et des traits essentiels des races ou attentif à un effet de lumière ou un détail de costume, passant d'une observation philosophique à une remarque minutieuse, il s'imprégna de la beauté qui lui était révélée; il en embrassa l'ampleur comme il en scrutait les éléments.

Mais tous les spectacles auxquels il était si sensible subirent dans sa pensée une involontaire et considérable élaboration. Fromentin et Guillaumet nous ont appris que les harmonies du ciel d'Afrique n'étaient pas exactement celles que l'on admire dans *Abd-el-Rhaman*. L'assoupissement de la lumière, l'engourdissement et le ralentissement de la vie, le rythme languide des *Femmes d'Alger*, la musique étrange de la *Noce juive*, traduisent des intentions de l'âme plutôt que des perceptions de l'œil. Ajoutez que le voyage a été bref et que Delacroix en a invoqué le souvenir jusqu'à la fin de sa vie, sans éprouver jamais le besoin de rafraîchir sa mémoire par une excursion nouvelle. Par là, il demeure romantique. Il a puisé dans le Maroc une excitation comme dans un livre; mais, une fois le choc reçu, son émotion seule lui est précieuse et il s'inquiète peu de demeurer d'accord avec la réalité.

Il reste encore fidèle à lui-même lorsqu'il pénètre sur le domaine de ses adversaires et devient, à son tour, interprète de l'antiquité.

Aux premiers temps de la lutte romantique, les novateurs avaient évité les sujets antiques et Sigalon seul, en peignant *Locuste* (1824), s'était essayé à en prouver l'éternelle fécondité. Dès ce moment, Delacroix avait montré, par ses lithographies des médailles du duc de Blacas, une intelligence du génie antique, mais il avait évité de peindre des Grecs et des Romains.

Les années s'écoulèrent : on s'aperçut que, malgré tout, l'on conservait une tendresse secrète pour des héros que l'on avait si longtemps chéris. Les tableaux davidiens qui compromettaient une si juste cause avaient presque disparu; des raisons nouvelles ramenaient à la Grèce, enfin, des artistes qui avaient peut-être redouté l'étude du nu ou celle des draperies, avaient pris plus de confiance en leur force.

Delacroix écrivait à Frédéric Villot en 1834 : « Je vous applaudis bien d'aimer l'antiquité : c'est la source de tout¹. » Ce n'est donc pas pour céder à une mode qu'il peignit *Médée* (1838), *Cléopâtre* (1839), *Trajan* (1840), *Marc-Aurèle* (1845), qu'il évoqua Orphée sur les murs du Palais Bourbon et Homère avec Virgile au Palais du Luxembourg. Il ne craignait plus, après dix ans de luttes, de dérouter ses amis et l'opinion en s'aventurant sur le domaine même de ses adversaires. Il s'empara de ces sujets parce qu'il les



FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT, PAR EUGÈNE DELACROIX (1834)

sentait fortement. « Il entendit l'antique », a dit Gautier², « comme Shakespeare dans *Antoine et Cléopâtre*, *Jules César* et *Coriolan*, en y mettant la flamme, le mouvement, l'éclat et même une certaine familiarité puissante d'un effet irrésistible. » Les mythes abolis reprenaient leur vertu première. Delécluze, ennemi de Delacroix, mais critique sincère, s'arrêta surpris, au Salon de 1838, devant *Médée* : « Il y a », confessa-t-il³, « dans cette nouvelle production de

1. *Lettres*, 2^e éd., t. I, p. 204.

2. *Le Moniteur*, 18 novembre 1864, réimprimé dans *l'Histoire du romantisme*, p. 213.

3. *Les Débats*, 8 mars 1838.

l'auteur de *Sardanapale*, un jet, une ardeur, une existence charnelle, je ne trouve pas d'autre expression. qui remue le spectateur avec force. » Une existence charnelle : la formule est heureuse, elle s'appliquerait, sans peine, à l'œuvre entier de Delacroix.

Delacroix voit Chiron bondir comme aux temps où les Thessaliens croyaient entendre les Centaures piaffer parmi les orages. Sous ses yeux, Trajan est arrêté par la mère infortunée qui lui demande justice :

« Autour de lui, on distinguait une foule abondante de cavaliers, et au-dessus de sa tête les aigles d'or s'agitaient au vent.

« La malheureuse, au milieu de tous, semblait dire :

« — Maître, donne-moi vengeance pour mon fils qui est mort; mon cœur est navré¹. »

C'est le récit de Dante qui a inspiré Delacroix; le poète et le peintre y ont mis la même puissance d'évocation.

L'antiquité cesse de servir de prétexte à une calligraphie plastique; pas davantage elle ne devient l'objet d'une curiosité archéologique. Médée, Trajan, Marc-Aurèle, ressuscitent comme Baudouin de Flandre ou saint Louis. L'antique, reconquis à la vie, est entré dans le cycle romantique,

Delacroix s'irritait contre ceux qui ne voyaient en lui qu'un coloriste². Il a dû hausser les épaules s'il a lu le feuilleton où Charles Blanc déclarait qu'il n'était qu'« une sublime palette³ » ! Il pensait que la technique devait se subordonner à la pensée de l'artiste et réclamait, d'abord, de celui-ci une âme généreuse. Il reprochait à Ingres, comme « vice radical », non pas des procédés de dessin ou de couleur, mais « cette absence de cœur, d'âme, de raison, enfin de tout ce qui touche *mortalia corda*⁴ ».

Ceux de ses contemporains qui l'ont le mieux aimé et le mieux compris ont tout d'abord admiré chez lui la supériorité de l'intelligence et l'intensité avec laquelle il a exprimé, dans son œuvre, une âme rare. « Eugène Delacroix », écrivait Pétrus Borel⁵, « est bien un

1. Dante, *Le Purgatoire*, chant X, traduction Brizeux.

2. « Hier Clesinger m'a parlé d'une statue de lui qu'il ne doutait pas que j'aimasse beaucoup à cause de la couleur qu'il y a mise. La couleur étant, à ce qu'il paraît, mon lot exclusif, il faut que j'en trouve dans la sculpture, pour qu'elle me plaise ou pour que je la comprenne. » (*Journal*, 13 mars 1847.)

3. « MM. Delacroix, Brune, Ziegler et Decamps, surtout, que sont-ils autre chose que de sublimes palettes? » (*Salon de 1839*, dans la *Revue de Paris*, 15 mars 1839, p. 270.)

4. Lettre à Thoré en date du 16 juillet 1846 (*Lettres*, 2^e éd., t. 1, p. 318).

5. *Des artistes penseurs et des artistes creux* (*L'Artiste*, 1833, t. V, p. 253).

homme de pensée, un peintre d'expression morale, s'adressant énergiquement à l'âme. » « Il est le véritable enfant du siècle », affirmait Gautier¹, « il porte en lui le *microcosme*. » « M. Delacroix », disait Thoré², « a puisé sa valeur révolutionnaire dans un merveilleux sentiment de l'idéalité moderne », et Paul Mantz³ le considérait comme l'expression parfaite de son époque.

Quelques-uns ont essayé d'analyser l'impression produite par ses œuvres, et ils ont reconnu qu'ils étaient moins touchés par des



ARABE A L'AFFÛT, DESSIN PAR EUGÈNE DELACROIX
(Musée du Louvre.)

mérites tangibles que troublés par la présence obscure du génie. Je crois devoir citer, malgré ses erreurs et ses maladresses, mais à cause de sa bonne foi et parce que la méthode et la conclusion m'en semblent justes, cette page d'un critique anonyme retrouvée dans le *Musée des familles* de 1836⁴ : « Assurément, ce peintre a du talent et un grand talent; chacun le sent, chacun le reconnaît, et cependant personne ne peut définir ce talent. Est-ce la couleur? Mais une teinte terreuse obscurcit toute la toile du *Saint Sébastien*. Est-ce

1. *Salon de 1841*, dans la *Revue de Paris*, août 1841, p. 159.
2. *Le Siècle*, 24 février 1837.
3. *L'Artiste*, 2 février 1845, p. 67.
4. S., *Le Salon de 1836* (*Musée des familles*, avril 1836, p. 214).

le dessin? Voici des femmes incorrectes, et l'on ne peut comprendre le cadavre tourmenté que le peintre a jeté sur le devant de la toile et les jambes écartées d'une façon maladroite. Est-ce la pensée? Peut-être. Car l'année dernière, le prisonnier de Chillon faisait frissonner d'épouvante, et cette année, on compatit à ce corps sanglant, où reste cependant assez de vie, pour que la souffrance y conserve toute son énergie¹. » Laissons pour compte au critique du *Musée des familles* son sentiment sur le dessin et la couleur de Delacroix, mais affirmons avec lui que l'essentiel, chez notre artiste, est la pensée.

Par là nous serons prémunis contre les erreurs auxquelles peut conduire l'examen de sa technique. Cette technique ne doit pas être étudiée en elle-même². Elle n'est qu'un langage qui traduit des idées. Des *idées de peintre* : Delacroix se glorifiait de n'en avoir pas d'autres³. « Personne n'a eu un sentiment plus intense et plus juste de la nature visible⁴. » Or, il y a une parfaite correspondance entre son imagination et les moyens dont il use pour l'extérioriser.

Dès ses premières œuvres, Delacroix a montré une tendance à substituer aux êtres qu'offre la réalité une humanité modelée par son imagination. C'est dans la période où nous l'étudions que se sont fixés ses types favoris.

Les créatures qu'il anime semblent imparfaitement dégagées de l'animalité; elles ont dans leurs formes, dans leur allure, quelque chose de lourd et de puissant, on dirait de bestial. Leurs membres sont forts, leurs attaches épaisses, leurs pieds longs. Leurs mouvements ont une souplesse singulière et d'étranges déhanchements : elles semblent observer dans leurs démarches, dans leurs gestes, des lois spéciales à nous inconnues. On a accusé Delacroix de les dessiner au mépris de toute notion anatomique, d'inventer par négligence des mouvements impossibles et des raccourcis enfantins. Mais, s'il n'a agi que par ignorance ou par négligence, comment expliquer que ses fautes apparentes soient toujours les mêmes et que ses écarts soient cohérents?

1. Le critique ajoute : « Du reste, il faut reconnaître dans ce tableau une grande harmonie d'ensemble une touche souvent fine, délicate et hardie. »

2. « De l'abus de l'esprit chez les Français... Le peintre pense moins à exprimer son sujet qu'à faire briller son habileté, son adresse; de là la belle exécution, la touche savante, le morceau supérieurement rendu... Oh! malheureux! pendant que j'admire ton adresse, mon cœur se glace et mon imagination reploie ses ailes. » (*Journal*, 21 juin 1844.)

3. Lettre à Thoré, octobre 1842. (*Lettres*, 2^e éd., t. I, p. 266).

4. Taine, *Vie et réflexions de Thomas Graindorge*, 11^e édition, p. 283.

Il faut reconnaître que Delacroix, comme Michel-Ange, comme Puvis de Chavannes, a accompli une œuvre prométhéenne : il a reconstitué une humanité et lui a imposé des lois internes aussi impérieuses en leur genre que celles de la nature. Regardez ce soldat qui, d'un effort violent, s'élève sur le terre-plein du pont de Taillebourg; voyez cette juive qui danse dans la *Noce au Maroc*, examinez la femme qui secourt *Saint Sébastien*, étudiez *Hamlet*, et vous acquerez la conviction que tous ces individus, s'ils ne se ressemblent pas, ont entre eux, non seulement dans leur type, mais dans leurs allures, une conformité étroite, et que leurs mouvements sont réglés par une logique qui, pour nous échapper, n'en est pas moins certaine.

Comment cette transformation s'est-elle accomplie? Sans doute par un instinct naturel; mais les longues séances au Muséum en compagnie de Barye, l'étude anatomique des animaux et surtout des félins, y ont certainement contribué. Il l'expliquait à la fin de sa vie à Taine¹: « Il y a dans toutes les formes humaines des formes animales plus ou moins vagues qu'il s'agit de démêler...; en poursuivant l'étude de ces analogies entre les animaux et l'homme, on arrive à découvrir en celui-ci des instincts plus ou moins vagues par lesquels sa nature intime le rapproche de tel ou tel animal. » Delacroix attribuait à son grand maître Rubens une conception analogue à la sienne : « Lui seul », disait-il², « a su les dégradations bestiales, les origines animales de l'homme. Un des bourreaux de son *Crucifixion* d'Anvers est un gorille chauve. »

La physionomie des héros de Delacroix échappe à nos définitions de la beauté comme de la laideur. Ils ont ordinairement de grands yeux, les pommettes saillantes, le front proéminent et droit, le nez court aux ailes minces, la bouche sèche. Delacroix se préoccupe beaucoup moins de leurs traits que de l'expression de leurs visages, et cette expression reste subordonnée elle-même à l'intention générale de l'œuvre.

Il faut une première adaptation pour comprendre les types de Delacroix; il en faut une plus délicate pour entendre son dessin. Ce dessin a provoqué l'indignation des contemporains. Ils y étaient mal préparés. Lorsque Jules Breton vint à Paris en 1845, les Léopold Robert, les Horace Vernet le ravirent d'admiration, mais les Delacroix lui semblèrent hideux : « Ce peintre me révoltait par son

1. *Philosophie de l'art en Italie*.

2. Taine, *Vie et opinions de Thomas Graindorgé*, p. 283.

dessin. Je me représentais les furieux reproches que m'eût adressés Vonderhaest, s'il m'était arrivé de torcher des pieds et des mains comme ceux que je voyais aux *Femmes d'Alger* et à la *Noce juive*¹. » La bonne foi de Jules Breton est hors de doute; celle de Jal, de Delécluze, de Louis Peisse ou de Viardot me paraît également indubitable, non seulement parce qu'ils n'ont pas refusé des éloges à Delacroix toutes les fois qu'ils l'ont compris, mais parce que des partisans déterminés de Delacroix n'ont pas montré plus d'intelligence: Charles Blanc, en 1840, au milieu d'un éloge dithyrambique de Delacroix, lui reprochait un dessin défectueux².

Ce dessin, pourtant, n'était pas inintelligible, et quelques écrivains plus compréhensifs essayaient d'en expliquer le système. « L'on dessine par les milieux autant que par les bords, » affirmait Théophile Gautier³, « par le modelé autant que par les lignes. Ceux qu'on nomme coloristes ont une tendance à tirer des objets un relief, et les dessinateurs une silhouette. » Delacroix, en effet, avait emprunté à Géricault l'habitude de rechercher les masses par noyaux, mais, comme il l'écrivait lui-même, « on ne veut en peinture que le dessin de sculpteur, et cette erreur, sur laquelle a vécu toute l'école de David, est encore toute-puissante⁴ ». Le public ne s'intéressait qu'au jeu des lignes. Les traits lui paraissaient indécis, vagues ou incorrects. En vain expliquait-on que ce dessin était « soumis aux conditions de la vitalité et du mouvement⁵ », qu'il rendait « parfaitement le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature⁶ », la foule n'écoutait pas les exégètes et l'on n'aurait pas suivi davantage Fromentin si l'on avait lu, dans une éphémère revue provinciale où elle était imprimée, l'explication ingénieuse qu'il donnait de la notation du geste par Delacroix⁷.

Des yeux habitués à un fini extérieur ne pardonnaient pas non plus à l'artiste de n'accuser la forme que dans la mesure nécessaire à l'expression de la pensée. On lui reprochait tels morceaux « exécutés plus qu'une esquisse, mais par malheur un peu moins qu'un

1. *La Vie d'un artiste*, p. 152.

2. *Salon de 1840 (Revue du Progrès, 1840, p. 217-218)*.

3. *La Presse*, 28 mars 1844.

4. Brouillon d'une lettre à Thoré, vers 1840. *Lettres*, 2^e édition, p. 256.

5. A. Decamps, dans *Le National*, 18 mars 1838.

6. Baudelaire, *Salon de 1845 (Curiosités esthétiques, p. 9)*.

7. *Le Salon de 1845*, par Fromentin (*Revue de l'art ancien et moderne*, 10 novembre 1910, p. 372-373).

tableau ¹ »; il exposait des pochades ², des toiles inachevées, et Jules Janin l'accusait de paresse ³.

Il n'est plus besoin, aujourd'hui, de réfuter ces sarcasmes. Des



SCÈNE D' « HAMLET »

D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'EUGÈNE DELACROIX

dessins conservés à Montpellier, notes prises à Alger, suffiraient à montrer que Delacroix savait achever quand il en éprouvait le

1. Laurent Jan, *Salon de 1839*, p. 4.

2. Laviron, *Salon de 1833*, p. 93.

3. *Salon de 1839*, dans *l'Artiste*, 10 mars 1839, p. 231.

besoin; ils ont la netteté d'une miniature persane. La série des études pour la *Justice de Trajan* exposées au musée de Rouen, auprès du chef-d'œuvre qu'elles ont préparé, témoignent du soin avec lequel l'artiste recherchait un geste (le geste de Trajan) ou précisait un raccourci (le corps de l'enfant mort).

Tandis que Delacroix proposait une formule révolutionnaire de dessin à la France, un autre grand artiste travaillait également à libérer le crayon et Baudelaire, avec sa clairvoyance aiguë, proclamait la valeur de l'effort de Daumier. « Nous ne connaissons à Paris », écrivait-il², « que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre d'une méthode contraire. L'un est M. Daumier, le caricaturiste; l'autre, M. Ingres... M. Daumier dessine peut-être mieux que Delacroix, si l'on veut préférer les qualités saines, bien portantes, aux facultés étranges et étonnantes d'un grand génie, malade de génie. »

L'évolution que subit après 1830 la pensée de Delacroix eut une répercussion directe sur la couleur de ses tableaux. Jusqu'alors curieux des harmonies colorées, jaloux d'orchestrer des symphonies de tons, il avait créé un coloris où, parmi de la fatigue, des tâtonnements, des notes sourdes, surgissaient de douloureux et pénétrants accords. Il avait réalisé ce paradoxe d'être un grand coloriste sans gaieté et de donner à ses œuvres le caractère d'une volupté triste.

De même qu'il garda un fond de mélancolie et des accès de tristesse, il peignit encore des toiles enveloppées d'une atmosphère sombre et tragique. L'esquisse poignante de *Boissy d'Anglas au 1^{er} Prairial*, où quelques taches rouges éclatent parmi les notes étouffées, l'angoisse tumultueuse du *Meurtre de l'évêque de Liège* (1831), le voile sinistre qui couvre la *Bataille de Nancy* (1834), l'horreur dramatique du *Prisonnier de Chillon* (1835), *Hamlet* (1838), sont du même pinceau tourmenté qui avait peint les *Massacres de Scio* en 1824. Mais à ces pages enténébrées ou mornes s'ajoutent des pages rassérénées.

A l'extrémité de cette orientation nouvelle se place un groupe d'œuvres peu nombreuses, mais extrêmement remarquables, que caractérise une tonalité générale claire dont les harmonies sombres sont entièrement bannies. La *Justice de Trajan* en est la manifestation la plus complète. Tout y est pénétré d'une lumière blonde qui supprime les ombres et les ramène à un gris lui-même lumineux.

1. N^{os} 741-746.

2. *Salon de 1842* (*Curiosités esthétiques*, p. 9).

Le parti pris est poussé si loin qu'il impose une tonalité presque semblable à toutes les parties de l'œuvre et la rend comme monochrome : c'est une symphonie en gris rose, résultat surprenant chez un coloriste. Il faut s'approcher de la toile, la regarder dans le détail, pour saisir les harmonies subtiles et nacrées qui se sont développées sur une gamme aussi restreinte, pour se rendre compte aussi des hardiesses qui aboutissent à cette quasi-monotonie : le cheval rose,



BATAILLE DE TAILLEBOURG, PAR EUGÈNE DELACROIX (1837)

(Musée de Versailles.)

dont les contemporains furent si unanimement effarouchés, en reste la note la plus curieuse.

D'*Abd-el-Rhaman*, conçu dans un esprit analogue, Baudelaire écrivait en 1845¹ : « Ce tableau est si harmonieux, malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris, — gris comme la nature, — gris comme l'atmosphère de l'été, quand le soleil étend comme un crépuscule de poussière tremblante sur chaque objet. »

Les toiles de ce système restent exceptionnelles dans l'œuvre de

1. *Salon de 1843* (*Curiosités esthétiques*, p. 11).

Delacroix. Elles ne manifestent pas seulement la libération d'esprit de leur auteur, elles sont influencées en partie par les recherches que l'artiste faisait alors pour lutter, dans ses décorations monumentales, contre l'éclairage défectueux des surfaces qu'il avait à peindre.

J'inclinerais aussi à classer à part, pour la finesse et la séduction légère de leurs harmonies, quelques toiles dont le type serait les *Femmes d'Alger*. L'apaisement de la lumière, la *morbidezza* de la touche ont un charme alangui, plus sensible encore dans une réplique du musée de Montpellier. Jamais Delacroix n'a tenu ses harmonies dans une mesure plus exquise; jamais il n'a été plus accessible¹; mais il n'y est pas tout entier.

Pour l'admirer dans l'épanouissement de sa pensée et dans le développement parfait de son génie coloriste, nous contemplerons l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, triomphe de cette manière céruléenne qui a été l'objet de ses plus chères prédilections.

Ce n'est pas sur le groupe des Croisés, sur l'étrange harmonie de l'armure et de la robe de Baudouin, que l'œil se porte le plus volontiers, non plus que sur les Grecs suppliants, ni sur les palais aux colonnades somptueuses; c'est au delà, à l'arrière-plan, qu'il aime à se reposer, sur le panorama de la ville où les nuances bleuâtres et vertes s'associent pour donner une tache d'une puissance, d'une intensité acide, tandis que l'esprit est invité à des rêveries mystérieuses et à d'obscurées pensées.

Cette manière riche, intense, complexe, se retrouve dans les études de félins où le génie de Delacroix a trouvé aliment et délassément. C'est elle qui se prolongera dans la dernière partie de l'activité du maître, quand ses dominantes, ses rouges, ses bleus et ses verts s'exaspéreront et qu'il fera chanter, avec outrance peut-être, les notes qui l'ont dès le début séduit et qu'il n'a jamais mieux orchestrées que dans sa maturité.

La plupart des contemporains furent décontenancés par ces effets puissants et imprévus. Jules Breton avoue qu'au premier contact la couleur de Delacroix lui parut terne et boueuse, tout en l'impressionnant étrangement². La tâche fut donc utile de ceux qui essayèrent de réformer les préjugés du public et de lui apprendre à mieux

1. « Vous ne trouverez rien au Salon dont le ton soit plus fin et plus séduisant. Ce n'est pas une nouveauté pour nous que M. Delacroix se soit montré habile coloriste : c'en est une qu'il ait conduit un tableau avec autant d'unité et un sentiment si profond du clair-obscur. » (Charles Lenormant, *Le Temps*, 3 mars 1834.)

2. Jules Breton, *La Vie d'un artiste*, p. 152.

regarder. « Le coloris de M. Delacroix », disait Wilhelm Tenint en 1841¹, « paraît terne au premier moment. Tel sujet de sainteté vous frappera davantage avec ses manteaux rouges, ses auréoles jaunes et ses anges dans le ciel, semblables à des roses tombées dans une cuve d'outremer. Il faut entrer, pour ainsi dire, dans les tableaux de ce peintre, y accoutumer ses yeux. Alors on y respire ; le ciel a de la profondeur ; les nuages courent, les horizons sont larges ; il s'y fait de la poussière et du bruit ; c'est merveilleux. » En 1845, Fromentin croyait utile de répéter qu'« on se fait communément une fausse idée de la couleur ; que la couleur ne résulte pas de l'intensité, mais de la variété, de la finesse, de la logique et de l'accord des tons, différence essentielle qui fait de M. Delaroche un peintre coloré, de M. Delacroix un coloriste². » Baudelaire accomplissait une œuvre plus subtile et plus méritoire encore lorsqu'il analysait la technique de Delacroix³.

Dès ses débuts, Delacroix avait manifesté la tendance à laisser à l'œil le soin d'achever les harmonies dont il ne lui fournissait que les éléments. Si l'on regarde de près les torsos des damnés qui se tordent au premier plan de *Dante et Virgile*, on voit que le pinceau les a, par endroits, modelés en traçant sur un fond sombre des traits clairs espacés et obliques. Ce procédé par hachures, comme l'a si bien désigné Baudelaire, a été repris souvent par Delacroix, et il est surtout apparent dans le *Saint Sébastien* de Nantua, que l'on pouvait étudier à loisir, en 1900, à l'Exposition Universelle. Sur les jambes et les mains du saint, en particulier, le travail des hachures croisées est d'une audace extrême. Ici le peintre en use comme les dessinateurs qui, par des traits noirs sur un papier blanc, donnent la sensation du gris ; il obtient des effets très particuliers de douceur et de *morbidezza*.

Mais l'on peut demander à l'œil une collaboration plus complète, et Delacroix ne manque pas de la réclamer. L'œil ne confondra pas seulement les lumières et les ombres juxtaposées ; pour percevoir un demi-ton, il superposera les couleurs différentes posées les unes à côté des autres. Les mélanges optiques sont employés par Delacroix avec une maîtrise qui, pour nos yeux mieux exercés, en dissimule le mécanisme. Il faut se rapprocher de très près des *Femmes d'Alger*, de l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, pour

1. W. Tenint, *Salon de 1841*, p. 9.

2. *Le Salon de 1845* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 10 novembre 1910).

3. *Salons de 1845 et de 1846*.

mesurer la hardiesse de la touche. Il me semble que c'est vers 1840 que Delacroix est arrivé à la pleine possession de ces moyens. Il y associe la science des reflets et des complémentaires. La *Justice de Trajan*, qui par tant d'autres côtés est un chef-d'œuvre incomparable, est aussi le morceau technique le plus complet, le plus neuf de l'œuvre du maître ; la rareté des tons, la sensation d'atmosphère, l'impression de vie palpitante et exubérante, sont obtenues par des méthodes où se trouvent en puissance l'art des impressionnistes, les reflets d'Albert Besnard, toutes les acquisitions de l'art contemporain.

Comment Delacroix est-il arrivé à ces résultats splendides ? Par une volonté persévérante, des expériences continuelles, par la longue patience et les intuitions du génie. Les recherches qu'il fut amené à faire pour obtenir dans ses peintures murales, destinées à être vues à distance, un maximum d'effet y ont particulièrement contribué. Mais, — il convient de le remarquer, — au même moment, par une voie toute différente, Chevreul déterminait les lois scientifiques devinées par Delacroix, et il les divulguait dans un mémoire publié en 1839¹ et dans des cours professés à l'amphithéâtre des Gobelins en 1840, 1842 et 1844. Ces leçons eurent le plus grand succès ; les théories du savant furent résumées dans les revues artistiques². Les lecteurs de *l'Artiste* peuvent ainsi apprendre, par exemple, que « mettre une couleur sur une toile, ce n'est pas seulement colorer de cette couleur la partie de la toile sur laquelle le pinceau a été appliqué, mais encore colorer de la complémentaire l'espace contigu ». Les conséquences de ces découvertes, l'application que leur donnait par avance Delacroix, le devoir ou les libertés qui en découlaient pour les artistes, personne ne paraît en avoir eu alors le sentiment, si j'en excepte Baudelaire. Les pages admirables qu'il consacre à la couleur dans son *Salon* de 1846³ procèdent à la fois de l'étude de Chevreul et de celle de Delacroix : « Le rouge », écrit-il, « chante la gloire du vert... La nature ressemble à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu'il résume en lui toutes les couleurs... ; les arbres, les rochers, les granits se mirent dans les eaux et y déposent leurs *reflets* ; tous les objets transparents accro-

1. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*, avec un atlas, 1839.

2. *Bulletin de l'Ami des arts* ; — D^r E. V., *Cours sur le contraste des couleurs*, par M. Chevreul (*L'Artiste*, 1842, p. 142 et 162).

3. III : *De la couleur* (*Curiosités esthétiques*, p. 87).

chent au passage lumières et couleurs voisines ou lointaines... Si l'on veut examiner le détail dans le détail sur un objet de médiocre dimension, — par exemple, la main d'une femme un peu sanguine, un peu maigre et d'une peau très fine, — on verra qu'il y a harmonie parfaite entre les verts des fortes veines qui la sillonnent et les tons sanguinolents qui marquent les jointures; les ongles roses tranchent sur la première phalange qui possède quelques tons gris et bruns... L'étude du même objet, vu à la loupe, fournira dans



LE NAUFRAGE DE DON JUAN, PAR EUGÈNE DELACROIX (1841)

(Musée du Louvre.)

n'importe quel espace, si petit qu'il soit, une harmonie parfaite de tons gris, bleus, bruns, verts, orangés et blancs réchauffés par un peu de jaune. »

Ce que Baudelaire ressentait et exprimait si vivement demeura lettre close à ses contemporains. Ce qui est chez Delacroix raffinement, fut, pour eux, brutalité ou grossièreté : Alphonse Karr comparait la *Justice de Trajan* à la procession du bœuf gras et trouvait à Trajan l'air « d'un garçon boucher enluminé de rouge de brique¹ ». Un autre, surpris par la touche que nous admirons, ne voyait dans le même chef-d'œuvre « qu'une tapisserie à gros points d'après un tableau de maître² ». Pour Ch. Lenormant, le langage

1. *Les Guêpes*, avril 1840, p. 65.

2. Théodose Burette, *Salon de 1840* (*Revue de Paris*, avril 1840, p. 131).

de Delacroix se réduisait « à un bégaiement parfois sublime¹ », et cette opinion, émise en 1834, devait rencontrer longue créance, puisque Taine l'a reprise dans *Thomas Graindorge*².

Ainsi, dans cette période qui s'étend de sa trente-deuxième à sa cinquantième année et qui fut la plus féconde de sa vie laborieuse, Delacroix, par ses conceptions, par sa technique, par le renouvellement perpétuel de sa pensée et la variété de ses œuvres³, demeure une énigme pour presque tous ses contemporains. Lui eût-il été impossible de tendre la main à la foule, eût-il perdu à le faire? Question oiseuse, que je ne poserais pas si, dans l'une au moins de ces œuvres, je ne croyais percevoir des traces de concessions : je veux parler de la *Médée* du musée de Lille, qui est précisément une des toiles le plus unanimement admirées du maître. L'effort de conciliation n'est pas dans le choix du sujet, encore que Delacroix ait mis quelque coquetterie à observer le célèbre précepte d'Horace et nous épargne un spectacle sanglant ; il m'apparaît évident dans la facture. Le modelé y est obtenu par des dégradations insensibles, étrangères en général à Delacroix ; les membres « tournent » ; la touche est fondue, non seulement exempte des hardiesses que j'ai relevées dans le *Saint Sébastien*, mais privée même des moindres libertés coutumières. Il y a là une nouveauté qui ne peut échapper à un œil qui sait voir. Ajoutons un signe décisif : tandis que les œuvres de Delacroix se refusent, en général à la traduction trop précise et trop sèche du burin et ne sont véritablement rendues que par la lithographie ou l'eau-forte, la *Médée* a subi avec succès l'épreuve de la taille-douce.

Les intentions conciliatrices de Delacroix furent dédaigneusement accueillies⁴. L'artiste ne persista pas.

Tous ceux qui ont étudié Delacroix se sont indignés des injures

1. *Le Temps*, 6 mars 1834.

2. « En regardant son génie si mal servi par sa main, je le comparais tout bas aux grands faiseurs de corps du xvi^e siècle. Il est de la même famille, mais son malheur l'a fait naître dans un mauvais milieu, comme un mammoth à demi gelé, ankylosé par l'arrivée de la période glaciaire » (p. 284 de la 11^e éd.).

3. Gustave Planche, *Peintres et Sculpteurs*, p. 234.

4. Le dessin de *Médée* fut très attaqué et, parce qu'il s'affirmait davantage, on y releva de graves fautes. La conception fut déclarée ambiguë. « La *Médée* », écrivait Huard dans le *Journal des Artistes* (18 mars 1838, p. 134), « n'est pas d'un dessin bien riche, il s'en faut ; le bras gauche est trop gros comparativement à l'autre ; il a cru peindre une *Médée* prête à poignarder ses enfants, et il a produit une scène du Massacre des Innocents où une mère cherche à sauver son fils. »

LA PEINTURE ROMANTIQUE

SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET

(DEUXIÈME ARTICLE¹)



QUAND il affirma sa maîtrise au Salon de 1831 par la *Patrouille turque*, Decamps était encore à peine connu : il n'avait exposé qu'une fois, en 1827. Dès lors, par une production incessante, par des tableaux à l'huile, des aquarelles, des dessins, des lithographies, il se maintint à la haute place conquise presque dès le premier jour. Ses expositions, impatiemment attendues, intéressaient les connaisseurs et la foule ; à plusieurs reprises, ses envois comptaient parmi les « clous » des Salons. *L'Intérieur d'atelier* en 1833, la *Défaite des Cimbres* en 1834, le *Supplice des crochets* et les *Singes experts* en 1839, les dessins de *Samson* en 1845, étaient salués comme d'importants événements artistiques. Dans tous les camps on le regardait comme un esprit original et en perpétuel renouvellement.

Quelles étaient donc les affirmations nouvelles ou importantes apportées par cet artiste brillant ?

La première est qu'il est possible d'être un grand peintre sans être doté de qualités intellectuelles intéressantes et sans s'adresser à la pensée.

Il n'est guère d'ordre d'inspiration auquel il n'ait puisé ; il a pratiqué avec prédilection l'orientalisme, peint des paysages, des scènes de genre, illustré la Bible, les Évangiles, l'antiquité clas-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 89.

sique, et même des romans, bien qu'il n'eût pas l'esprit livresque; il a traité des sujets de fantaisie pure. Mais, en tout ordre, il ne recherche que des prétextes à peinture. Ses thèmes sont vagues, indéterminés ou menus : c'est un épisode de chasse, une sortie d'école turque, un chemin de halage, des singes peintres ou experts; l'esprit ne saurait s'y arrêter. Peu importe d'ailleurs qu'ils soient nouveaux ou rebattus : les singes ont défrayé la verve d'Albert Dürer, de Holbein, de Téniers, de Chardin, de cent autres artistes ou décorateurs, sans que l'attrait pittoresque en soit épuisé.

Decamps s'abstient, le plus souvent, de toute intention dramatique. Représente-t-il un drame, on sent qu'il n'en est pas personnellement touché. On ne saurait assurément imaginer rien de plus atroce que le supplice des crochets pratiqué en Orient. Si Delacroix s'était emparé de ce motif, il aurait fait tressaillir le spectateur jusque dans les moelles; encore est-il probable qu'il en aurait usé comme lorsqu'il peignit *Médée*, *l'Évêque de Liège*, les *Deux Foscari*, et aurait évité de nous faire assister au supplice même. Decamps ignore ces scrupules, parce qu'il ne voit dans cette scène hideuse qu'un splendide spectacle. La foule qui grouille, la muraille hérissée de pointes, le corps des suppliciés, le ciel d'un bleu intense, s'orchestrent en accords radieux. Decamps n'est pas ému et il ne se soucie pas plus de nous remuer que lorsqu'il lui plaît de peindre un défilé de cavaliers arabes au crépuscule¹.

Une pensée nette, peu complexe, parfaitement lucide et accessible à tous, voilà le point de départ de toute œuvre de Decamps. Il y joint souvent une pointe de malice, une intention de raillerie qui, elle aussi, est très claire et ne saurait dérouter. Sur le chenil où il rassemble des chiens malades, il écrit gravement : « Opital des galeus. » S'il s'amuse à peindre des singes, il ne se contente pas de les travestir, il faut aussi qu'il joue un bon tour au jury, aux amateurs, au public, et les *Experts* font rire les juges eux-mêmes.

Il adore les enfants, et son œuvre est plein de délicieux marmots, courant, se culbutant, sautant, jouant avec des chiens, avec des tortues, bambins turcs, français, nègres, arabes, d'une gravité comique ou d'un entrain réjouissant.

En somme, son imagination est très limpide, très saine, et il prête peu à la littérature, parce qu'il a très peu d'idées.

Son aptitude à tout examiner au point de vue pittoresque ou, si

1. *Le Passage du gué* (collection Moreau-Nélaton, au Musée des Arts décoratifs).

l'on veut, son incapacité à s'intéresser aux choses mêmes, éclatent lorsqu'il prend point de départ dans la réalité présente. Il décrit des scènes de chasse, peint des paysans, pénètre dans une sacristie, dans une taverne ou s'arrête dans les rues; on ne peut, semble-t-il, côtoyer de plus près le réalisme. Il en reste, cependant, tout à fait éloigné, parce que jamais il ne se soucie d'être exact, jamais il n'essaie de saisir le sens intime de la scène dont il s'empare; il pro-



LE SINGE PEINTRE, PAR DECAMPS
(Musée de Louvre.)

mène partout un esprit indifférent et un œil prodigieusement amusé.

Cependant, à partir de 1834, dans des toiles ou des dessins de haute envergure, la *Défaite des Cimbres* (1834), *Épisode de la bataille des Cimbres* (1842), *Histoire de Samson* (1845), il a affiché des prétentions épiques. Sans doute, mais il n'y a pas été incliné par son seul tempérament. C'était le moment où les commandes monumentales se multipliaient, et Decamps, dans cette distribution générale, était totalement oublié. On ne lui achetait même pas un tableau pour le Luxembourg, où il n'a jamais figuré. Decamps voulut montrer qu'il n'était pas cantonné dans le genre. Le gouvernement ne comprit pas ses intentions, et Decamps s'en est plaint

amèrement plus tard dans l'autobiographie qu'il rédigea pour le docteur Véron¹. Eût-il vraiment gagné à peindre sur de vastes toiles des *Défaites des Cimbres* ou à diluer sur des murailles les dessins de *Samson* ? On ne saurait le penser. En tout cas, dans ces manifestes mêmes, son art subordonnait les sentiments et les idées à la traduction des mêlées tumultueuses, des campagnes incendiées, des temples écroulés, des costumes curieux et des vastes paysages.

Lorsque Charles Blanc croyait voir « dans l'histoire de Samson celle du peuple qu'il a si vigoureusement colorié, de ce peuple qui tourne sa meule en silence, mais qui peut-être aussi, quelque jour, sentira repousser sa chevelure² », il prêtait évidemment à Decamps des intentions auxquelles celui-ci était parfaitement étranger. Decamps était également innocent de toutes les conceptions mélodramatiques et fantastiques que Balzac lui avait un jour attribuées³.

Théophile Gautier, au contraire, exprimait un jugement juste lorsqu'il louait chez Decamps « l'indifférence absolue, la souveraine impartialité de son talent⁴ ». Gautier ajoutait, prêt à se déjuger au premier jour : « les grands artistes sont toujours indifférents ». Sous une forme plus absolue, plus étroite que Delacroix, Decamps incarnait la doctrine de l'art pour l'art. Celle-ci, pour Delacroix, était la libération de la pensée, affranchie de toute finalité extérieure, susceptible d'infinis développements. La même théorie autorisait Decamps à l'absence de toute pensée.

Un art qui n'est point cérébral doit emprunter toute sa force à sa valeur formelle. Celle-ci, chez Decamps, est de tout premier ordre. Il jette sur le monde visible un regard d'une exceptionnelle acuité. Sa vision est saine et gaie. Il ne recherche ni les harmonies mystérieuses ni les tons qui prédisposent à la mélancolie. Les dégradations diaprées de tons céruléens chères à Delacroix, origine d'un art morbide qui devait s'épanouir en Gustave Moreau, Decamps ne les ignore pas ; mais, s'il fait mourir par des atténuations subtiles un ton rouge ou vert, s'il joue en nuances infinies sur les horizons crépusculaires, c'est par un caprice qui charmera l'œil et dont le cœur ne sera pas remué.

Il perçoit ou devine, dans les choses les plus simples, une chan-

1. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. VI, p. 264 et suiv.

2. *Salon de 1845* (*La Réforme*, 9 avril 1845).

3. *L'Interdiction*, 1836 (*Scènes de la vie privée*, t. IV, p. 363 de l'édition définitive).

4. *Salon de 1839* (*La Presse*, 27 mars 1839).

son colorée. La blouse d'un enfant, le tablier d'une paysanne, les guenilles d'un mendiant, deviennent des thèmes d'une inépuisable richesse. Un morceau d'étoffe usée, dont notre regard se serait aussitôt détourné, prend une valeur inouïe. Decamps en devine les nuances presque évanouies; les souillures s'harmonisent, tout un monde de sensations colorées surgit sous le pinceau. Il n'est rien de monotone, il n'est rien de banal.

Qui donc, avant lui, avait regardé un mur avec tant d'amour et y



LE RÉMOULEUR, PAR DECAMPS

(Musée du Louvre.)

avait deviné tant de poésie? Un pan de muraille irradié par le soleil, avec son ton beurré, les aspérités grenues qui accrochent la lumière, les efflorescences de salpêtre, voilà de quoi arrêter l'œil indéfiniment, et, s'il y a des pierres dégradées, des trous, si des briques apparaissent sous un enduit ruiné, si des lierres grimpent, si des mousses et des lichens rongent la muraille, alors il y a, pour l'œil, surabondance de joie. Ainsi Decamps enseigne qu'il n'est, pour un artiste, rien de méprisable.

Ces sensations, si riches soient-elles, se subordonnent à des ensembles très nettement arrêtés. Decamps rassemble ses sensations en larges masses; il dégage du spectacle des choses quelques formes

essentielles, il a un génie simplificateur. Tandis que les toiles de Delacroix ont souvent les beautés d'une mer agitée dont l'harmonie générale est produite par l'association confuse de milliers de reflets et de facettes, celles de Decamps ont quelque chose de précis et d'arrêté.

De cette tendance naissent parfois des effets extrêmement puissants et vraiment épiques. Quoi de plus noble et de plus imposant que cet éléphant d'Asie qui se dresse, gigantesque, dans un paysage qu'il domine? Prend-il pour prétextes de composition quelques fables de La Fontaine, *La Grenouille et le Bœuf*, *Le Loup et les Bergers* s'encadrent dans des paysages aux lignes amples, majestueuses et calmes. Il ne procédera pas autrement pour représenter les *Muses au bain* ou pour évoquer le *Christ traversant le lac de Génézareth*¹.

L'aptitude à simplifier les masses et à accentuer fortement les types est une vertu de styliste. Parfois, en effet, Decamps a rencontré le style et il lui est arrivé d'inscrire dans une toile de petites dimensions une scène d'ordonnance ample. Mais, quand le besoin de résumer conduit à déformer les lignes et à exagérer quelques aspects, l'artiste touche à la caricature. Decamps, qui fut un caricaturiste éminent, n'a pas assez résisté à cet entraînement.

Son dessin est sommaire, très appuyé, plus accentué que savoureux, plus spécieux que caractéristique. Il est de la même famille que celui de Daumier, mais il n'a pas le même jet, et ne semble pas obéir à une norme interne. Sur cette ossature puissante, trop accusée parfois, s'échafaude l'édifice complexe des harmonies colorées. On sait par quelles méthodes inquiètes Decamps s'efforce à traduire ses sensations. Il use d'huiles spéciales, de formules nouvelles de siccatifs, soumet les papiers, les toiles à de mystérieuses préparations, combine les procédés, expérimente les couleurs inventées dans les laboratoires, comme le jaune de cadmium, dont il se fait le patron², se livre à un travail rusé d'alchimiste. Par des reprises, des repentirs, des chemins tortueux, il arrive à rendre l'effet qu'il désire; les couleurs se sont amoncelées sur la toile, raclées, triturées, elles forment des empâtements énormes, une sorte de crépi qui prête aux plaisanteries des caricaturistes: « Ses tableaux, assure-t-on, se voient mieux de profil que de face³. »

1. Collection Moreau-Nélaton, au Musée des Arts décoratifs.

2. Hustin, *Jules Dupré* (*L'Art*, 15 octobre 1889, p. 157).

3. *Le Salon caricatural*, 1846, p. 14.

D'ailleurs, malgré la recherche perpétuelle des recettes, malgré ses tâtonnements incessants, on ne voit pas qu'il y ait, à aucun moment, dans cette cuisine, progrès ou changement essentiel.

A vrai dire, la seule nouveauté réelle de cette technique réside en sa complication. Obtenues à peu de frais, les harmonies sont analogues à celles que désiraient les Hollandais, les Vénitiens et les Anglais; plus subtiles, certes, mais non pas différentes. Les procédés de Delacroix ouvrent à la peinture des perspectives infinies; ceux-ci sont laborieusement traditionnels. Le seul exemple qu'ils offrent aux artistes est le fruit qu'on peut attendre d'un travail acharné. Decamps, plus que tout autre, défend la cause du métier obstiné, et la pratique des empâtements.

L'objet que Decamps poursuit n'est pas l'imitation des harmonies naturelles, il ne lutte pas avec la nature. Sans doute, il cherche à donner la sensation des matières, rend l'aspect spongieux des étoffes laineuses, les reflets d'une soie, le grain d'une pierre, l'éclat mat des porcelaines, les jeux durs des métaux. Ce sont là tours de virtuose. Mais, de ces éléments assemblés, il ne vise qu'à obtenir une unité de tableau. Si, dans les quatre baguettes du cadre, il a serti un bijou riche, il a réalisé ses désirs. Il ne se soucie, au fond, ni du plein air, ni des rapports exacts, ni des diaprures d'un couchant réel; et on lui reproche à tort de ne pas sentir les valeurs, ou de les observer mal; car son art est tout subjectif, et la sensation qu'il veut provoquer doit nous être agréable par elle-même, en dehors de toute relation ou de toute comparaison avec la réalité. Il nous soumet un ensemble de taches somptueuses et homogènes, beau comme une agate merveilleusement veinée.

La tonalité générale de ses tableaux est chaude: les blancs sont parcimonieusement ménagés, la lumière elle-même est jaune, les notes sombres ou intenses dominant, et les ombres restent colorées. La toile est rouge ou dorée, parfois un peu cuite. La grande, l'essentielle action de Decamps, c'est d'avoir fait connaître le prix des belles colorations, d'avoir intéressé à des beautés toutes de métier, et d'avoir, par là, rendu les yeux plus exigeants.

Il s'imposa, nous l'avons dit, presque sans résistance, et l'on comprend que son esprit lucide et ses effets sans imprévu n'aient provoqué ni désarroi, ni terreur. D'ailleurs, il n'était pas peintre d'histoire, et l'Institut ne redoutait pas cet auteur de petites toiles, cantonné, pour des esprits traditionalistes, dans un domaine secondaire. Il ne recevait pas de commandes de l'État. On s'en prit moins

à lui, parce qu'il dissimulait sa force. Ajoutons qu'il fut soutenu près de la presse, au moins à ses débuts, par son frère, Alexandre Decamps, critique notoire, un des esprits les plus sagaces de ce temps.

Pas plus que Delacroix, Decamps n'eut, à proprement parler, de disciples directs. Son action devait être diffuse; à l'approcher trop, on risquait d'être absorbé par lui. C'est le malheur que n'évita pas un artiste remarquable, Adrien Guignet. Épris de Decamps, il arriva à s'assimiler la facture de son modèle au point de rendre la confusion possible. Il mérite cependant d'intéresser, car ses conceptions, bien qu'on en puisse chercher l'origine chez Decamps¹, restèrent souvent originales. Dans ses combats de barbares, dans ses *condottieri*, règne une sorte de poésie mystérieuse, un silence, qui frapperait davantage s'ils ne s'exprimaient pas par des pastiches.

Delacroix et Decamps nous ont révélé l'apport essentiel du romantisme. Les artistes qui les ont entourés ont répété avec moins de puissance quelques-unes des vérités nouvelles; ils l'ont fait parfois avec infiniment de talent, avec un agrément délicat, mais, à laisser de côté les paysagistes, ils n'ont rien ajouté de capital.

Romantiques, ils choisissent leurs sujets en toute liberté, et ne s'y intéressent qu'autant qu'ils sont pittoresques. Ils ont tous le souci du métier; à des degrés divers, ils sont coloristes.

Ils recherchent la vie et le caractère. La *Prédication de saint Jean-Baptiste*, que Champmartin exposa en 1835², est un bon exemple de ce double souci. Le peintre a essayé d'imaginer, de voir la scène; il a remplacé les personnages traditionnels par des figures familières. Il a accentué les traits, individualisé les types. D'ailleurs, il a cherché le pittoresque dans les détails, le groupement; il a eu la volonté de faire une œuvre libre.

Les mérites qui nous paraissent dominer la *Prédication de saint Jean-Baptiste* retiennent, à un moindre degré, en d'autres œuvres où il a été surtout poursuivi en ensemble harmonieux. Si nous regardons l'esquisse faite par Eugène Devéria pour son plafond du Louvre, nous verrons que le peintre, indifférent aux conditions décoratives, a, par contre, étudié avec un soin extrême l'équilibre et les convenances des taches colorées.

C'est une préoccupation analogue d'exécution qui attache dans

1. Une lithographie de Decamps : *Le Défilé*, publiée par l'*Artiste* en 1834 (t. II, p. 188), annonce l'inspiration de Guignet.

2. A l'église Saint-Roch.

le *Portrait de M^{me} de Mirbel* par Champmartin¹, œuvre à la fois savoureuse et sobre, conduite avec une habileté qui excelle à se dissimuler.

Voici, à présent, des artistes parmi lesquels le romantisme prend une signification amenuisée ; ils profitent de la liberté pour s'abandonner à leur fantaisie ; au métier enrichi ils demandent, avant tout, de l'agrément. Sans se cantonner dans les toiles de chevalet,



LOUIS-PHILIPPE PRÉTANT SERMENT A LA CHAMBRE DES PAIRS
PAR EUGÈNE DEVERIA
(Musée de Versailles.)

ils y obtiennent plus aisément les effets qu'ils désirent, et affectionnent les dimensions médiocres ou minuscules.

Doués de qualités brillantes ou exquises, virtuoses de la palette, ils sont les petits maîtres du romantisme, et ont conquis la notoriété ou la gloire dans le domaine restreint où ils se sont tenus. Poterlet, qui mourut très jeune, Roqueplan et Diaz, dans leurs meilleurs jours, Eugène Isabey, Eugène Lami, sont chacun dotés d'une sensibilité différente, mais ils se ressemblent tous par la qualité de leur vision et le luxe raffiné de leur palette. Les harmonies sont éclatantes, nacrées, ramenées à des masses plus simples chez

1. Au Musée de Versailles.

Diaz; Poterlet ou Roqueplan, par des notations sommaires et intenses, créent des ouvrages chauds et vigoureux. Eugène Isabey accumule les détails ingénieux, les traits spirituels, et ne craint pas de faire papilloter les lumières; Eugène Lami, lorsqu'il déploie « toute sa verve et tout son brio¹ », trouve naturellement les nuances les plus fines et les rapports les plus délicats. Sujet, composition, tout se subordonne pour eux à l'exécution. La *Dispute de Vadius et de Trissotin*, de Poterlet; l'*Alchimiste*, d'Eugène Isabey; *Van Dyck à Londres*, de Roqueplan; telle scène contemporaine de Lami et les femmes nues dans les paysages lunaires de Diaz, sous des prétextes variés, sont uniquement des morceaux de facture. L'intérêt en serait mince, si le faire n'en était pas précieux. Ce sont des pages de signification légère, mais d'écriture très étudiée, parfois de véritables chefs-d'œuvre.

Même réduit à ces proportions étroites, le romantisme se défendrait contre le discrédit. Entre le métier des tableaux de genre peints vers 1820 et celui des tableautins de 1835, la différence est prodigieuse.

Nous n'avons examiné, jusqu'à présent, que les artistes et les œuvres par qui s'est affirmée la valeur novatrice du romantisme. Mais le romantisme, comme toutes les révolutions du goût, a entraîné avec lui des esprits faussés, exaltés, qui en ont exagéré ou dénaturé les intentions, des esprits superficiels qui n'ont développé que ses aspects les plus extérieurs; il a prêté aussi à des gens habiles, qui n'en ont voulu comprendre que ce qui était susceptible de succès.

A côté des œuvres que recommandé à la postérité leur valeur propre ou l'effort loyal qu'elles ont coûté, il y eut donc des pages nombreuses où les formules que nous avons essayé de dégager se trouvaient faussées par quelque côté. Ces pages, soutenues à leur apparition par la mode ou par l'esprit de parti, sont aujourd'hui oubliées ou dédaignées. L'historien, cependant, ne les peut négliger; elles soulignent les principes mêmes qu'elles déforment; elles ont, d'autre part, autorisé la plupart des attaques qu'a subies le romantisme et ont largement contribué à le discréditer.

Ces déviations ou cette décomposition du romantisme ont surtout trouvé leurs prétextes dans la recherche de la vie ou dans celle du pittoresque.

1. P.-André Lemoisne, *Eugène Lami*, Paris, 1911, p. 58.

La recherche de la vie conduisit à un double écueil. Les novateurs avaient opposé à la beauté sans saveur des héros classiques des personnages aux types individuels fortement accentués. Cette substitution, qui permettait des études infinies, aboutit presque immédiatement, pour quelques artistes, à la création d'un poncif nouveau. Des cheveux longs, une barbe en pointe, des sourcils froncés, des nez proéminents et pointus, des pommettes saillantes,



LE RÊVE D'AMOUR, PAR JOSEPH GUICHARD

(Musée de Lyon.)

exprimèrent uniformément les passions. Ce type conventionnel, auquel les jeunes artistes et les élégants essayèrent quelque temps de conformer leur propre visage, se retrouve avec une si parfaite monotonie dans tant de morceaux peints ou dessinés, qu'il est, même à distance, insupportable. On peut l'étudier dans les vignettes des Johannot, les estampes de Lemud, les tableaux de Guichard. Une *Mort de Duguesclin*¹ de Tony Johannot en prend un aspect presque caricatural.

D'autre part, des peintres soucieux de donner à leurs œuvres

1. Collection A. Rouart; a figuré à l'Exposition Universelle de 1900.

l'intérêt d'une vie intense, entreprirent de rivaliser avec la littérature, et essayèrent d'exprimer par le dessin des sentiments que la plume seule peut retracer. Il y eut des tableaux sataniques et une peinture « fatale ». Joseph Guichard peignit *La Mauvaise Pensée*, où l'on voyait un misérable, le couteau à la main, inspiré par le diable; il représentait, par opposition, *La Pensée du Ciel*, un moine, les yeux perdus dans une mystique extase. Au Salon de 1837, le même peintre obtint un grand succès, tout au moins de curiosité, avec *Le Rêve d'amour* : auprès d'une odalisque endormie, un jeune homme, peint selon le type admis, rêvait à des images voluptueuses, tandis qu'un musulman jaloux s'apprêtait à le frapper d'un poignard. C'était terrible et noirâtre.

On connaît la lithographie d'A. de Lemud : *Maître Wolfram*, où l'artiste s'efforçait à exprimer les impressions mystérieuses provoquées par la musique.

La recherche du pittoresque provoqua également des crises multiples. Le romantisme avait voulu placer l'homme dans un décor exact et riche. Cette invention suscita la manie du bric-à-brac. Elle sévit, après 1830, avec une intensité qui s'atténua peu à peu. Les meilleurs artistes n'en furent pas exempts. Il y a du bric-à-brac dans Decamps, et l'*Alchimiste* d'Eugène Isabey est un exemple typique du genre. « Vous ne pouvez vous imaginer », écrivait Charles Lenormant en 1834¹, « combien de vieilles fioles, d'armures chancies, de crânes de cheval, de manuscrits en lambeaux, de miniatures déchirées, de tapisseries traînantes ont accumulé cette fois les marchands de bric-à-brac de la peinture. » Il ne peut entrer dans notre dessein d'esquisser, même ici, l'histoire d'une mode qui s'étendit à la littérature, au mobilier, et détermina toute une génération de collectionneurs. Il suffit de jeter un coup d'œil, à Versailles, sur les toiles historiques de Larivière ou de Steuben, pour se rendre compte que l'exhibition de costumes, d'accessoires, le soin de la couleur locale, ont paru suffisants à certains peintres pour les dispenser de tout autre effort.

LÉON ROSENTHAL

(La suite prochainement.)

1. Salon de 1834 (*Le Temps*, 3 mars 1834).

LA PEINTURE ROMANTIQUE

SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



LES aberrations que je viens d'étudier apparurent dès les premières années du mouvement romantique; elles marquèrent une période d'agitation exubérante. Condamnées par l'opinion, elles tendirent à s'atténuer, sinon à disparaître. Le mal que je veux à présent examiner se développa, au contraire, peu à peu, s'insinua dans la faveur publique, et fut par là même, pour le romantisme, un danger plus considérable. Il consista à substituer à une technique savoureuse un métier de pratique visant un agrément spécieux.

Nous avons vu que le souci des harmonies colorées s'était traduit, chez un groupe de petits maîtres, par une facture très raffinée et très séduisante. Le succès que des œuvres charmantes obtenaient non seulement auprès des critiques, mais aussi auprès des amateurs riches, encouragea des peintres moins épris de gloire que de succès à poursuivre la popularité par des voies plus faciles. Il importait, en somme, assez peu au public que les tons fussent étudiés avec grand soin, que les symphonies fussent subtiles. Une note juste aurait déplu si elle avait été trop grave. Au contraire, des taches disposées avec adresse, même si l'emploi n'en était pas nouveau,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 89 et 223.

même si les rapports n'en étaient pas exacts, avaient de quoi arrêter et satisfaire des yeux qui ne demandaient qu'à être amusés.

Ainsi furent produites des œuvres qui n'étaient que des à peu près, de « jolis mensonges ¹ ». Faciles et légères, elles offraient souvent le témoignage de grandes qualités, et parfois il eût fallu peu de chose pour leur donner une valeur sérieuse.

Quelques petits maîtres, et des meilleurs, ne surent pas résister au succès facile, et produisirent trop vite des œuvres pour la vente. Diaz gaspilla ainsi, en partie, son admirable talent, oscillant perpétuellement entre les pages écrites avec amour et les morceaux bâclés, reprenant vingt fois, et plus mal, les effets qui avaient eu tout d'abord du succès, si riche d'ailleurs que, dans ses toiles les plus lâchées, il reste quelque reflet du génie. Roqueplan sacrifia très vite la poursuite de la symphonie rare au désir de caresser le regard. Champmartin, sur lequel à ses débuts avaient été fondées les plus belles espérances, que l'on avait, un instant, égalé à Delacroix ², et qui, après 1830, s'était classé comme l'un des meilleurs portraitistes de son temps, ne sut pas dominer la vogue. Après avoir peint le portrait de Molé, qui fit sensation, celui de Madame de Mirbel, que nous admirons encore, il sombra dans un art factice et superficiel, et y persista, malgré la colère de la critique irritée de ses pronostics déçus ³.

Des artistes se firent un nom dans ce domaine qui est aux confins de l'art véritable. Clément Boulanger sut, avec une grande adresse, un certain sens décoratif, construire des « machines » superficielles d'un agrément fluide. La *Procession de la Gargouille* reçut au Salon de 1837 l'approbation des meilleurs critiques, et l'on n'a pas revu sans plaisir, à l'Exposition de 1900, le *Baptême de Louis XIII* (1834).

Le peintre le plus caractéristique de ce groupe est Baron. Son nom est aujourd'hui bien oublié, et peut-être expie-t-il trop durement une vogue excessive. Il avait un talent réel, et il sut admirablement trouver les motifs des harmonies, la dose d'art qui conve-

1. Je trouve ce terme dans un article anonyme sur le *Salon de 1842* (*Revue de Paris*, avril 1842, p. 212).

2. « Après cela soyez donc grands artistes ! Usez votre âme ! Appelez-vous Delacroix ou Champmartin ! » (*L'Artiste*, 1831, t. II, p. 28.)

3. « Nous aimons mieux ne rien dire de M. Champmartin, qui a fait deux femmes coiffées de serre-tête en taffetas gommé et déplorablement saupoudrées de vermillon. O jours du *Massacre des janissaires*, de *Saint Jean prédicateur*, qu'êtes-vous devenus ! Il est profondément douloureux de voir un homme de talent se négliger de la sorte. » (Théophile Gautier, *La Presse*, 18 mars 1837.)

nait à ses contemporains. *L'Enfance de Ribera* (1841), la *Sieste en Espagne* (1842), les *Condottieri* (1843), *Giorgione faisant le portrait de Gaston de Foix* (1844), lui furent des prétextes à rapprocher des tons séduisants, des formes pittoresques, à présenter la jeunesse, le printemps, l'amour. Ces romances sans prétention, mais aussi sans vulgarité, badinages élégants d'un esprit distingué, ne furent pas dédaignées en leur temps par Gautier.

Il est donc impossible de condamner absolument des travaux trop faciles. Il ne faut pas cependant oublier qu'ils détournaient les yeux d'œuvres plus sérieuses et déshabituèrent à la fois les artistes et le public de l'effort âpre et du soin de la perfection.

A côté des déviations, les désertions. Parmi les meilleurs combattants de 1827 et même de 1824, s'étaient trouvés des artistes dont les uns étaient entraînés par une fièvre de jeunesse et ignoraient encore leur tempérament véritable, tandis que d'autres, très impressionnables et sans personnalité définie, s'abandonnaient sans résistance à une impulsion véhémement. Artistes de grand talent parfois, mais non pas de grande énergie, ils seraient, peut-être, demeurés romantiques si le succès les avait soutenus; ils abandonnèrent vite une cause qui, jamais gagnée, était toujours à défendre. Leur retraite fut d'autant plus remarquée que leur concours avait été brillant.

C'est Louis Boulanger, l'ami de Victor Hugo, l'auteur du *Mazeppa* de 1827, le dessinateur enfiévré du *Sabbat* et de la *Saint-Barthélemy*, qui s'assagit et peu à peu s'éteint. Fougueux encore dans le *Feu du Ciel* (1831), où il accumule dans une architecture imitée de Martynn d'in vraisemblables grappes humaines, il ne garde plus, dans les *Noces de Gamache* (1835), *Le Roi Lear* (1836) que des traces vagues de son ancienne ardeur. *Judith* (1835) et *Saint Marc* (1835) affirment un souci nouveau de correction de dessin, de sobriété de pinceau. Les *Bergers de Virgile* (1845) et des allégories vagues sont au terme de cette évolution et, par malheur, à la bravoure disparue ne succèdent qu'une médiocrité fade, une flasque atonie.

Eugène Devéria, acclamé en 1827 avec la *Naissance de Henri IV*, semble, pendant plusieurs années, se débattre pour retrouver la verve qui, un jour unique, l'a élevé si haut. Il y a encore de très belles qualités dans *Puget présentant le groupe de Milon de Crotoné à Louis XIV*, et même dans *La Marsaillé* (1837), et ces œuvres auraient été mieux accueillies si on ne les avait pas accablées sous le souvenir du début triomphal. L'esquisse du *Serment de Louis-*

Philippe (1831) est, par la liberté de la mise en scène, la chaleur du coloris, l'adresse avec laquelle les costumes officiels, les habits noirs, les tentures ont été exploités, un tableau charmant et très caractéristique. Mais Devéria s'évanouit dans le brouillard, dans le gris dès sa *Jeanne d'Arc* (1831)¹ et se perd dans l'imitation vaine de l'Italie dans ses décorations d'Avignon.

Camille Roqueplan, versatile, abandonne la manière où il a rencontré tant de succès et courtise la faveur populaire avec son *Lion amoureux* (1836); il retrouve, au reste, sa verve savoureuse dans *Van Dyck à Londres* (1838).

Ary Scheffer, depuis le début de sa carrière, oscillait entre les couleurs intenses et le gris. Il se décide pour la peinture abstraite et y trouve l'usage le meilleur de ses facultés. Toujours capable d'ailleurs de retour, il peint dans son ancienne manière le célèbre *Larmoyeur* (1834) : Eberhardt de Wurtemberg qui pleure sur le corps de son fils, et *Le Roi de Thulé* (1839)².

En même temps, les dessinateurs romantiques, Achille Devéria ou Célestin Nanteuil, renoncent au raffinement ou aux outrances de leurs premières estampes pour gaspiller leur talent en des pages lâchées, agréables et fades.

Compromis par de maladroits amis, affaibli par des défections considérables, le romantisme rallie-t-il à sa cause des recrues nouvelles? Les recrues sont peu nombreuses et elles n'enrichissent pas le trésor où elles puisent.

Un peintre secondaire comme Debon, auteur favorablement accueilli d'une *Bataille d'Hastings*³ (1845) s'inspire, sans y rien ajouter, des formules romantiques. Riesener applique avec agrément et chaleur des formules qu'il ne renouvelle pas. Jean Gigoux, peintre de race, dont le *Léonard de Vinci* (1835) fut un grand succès et fait encore bonne figure au musée de Besançon, ne pouvait être qu'un satellite; encore ne sut-il pas se défendre contre sa propre facilité. Des œuvres bâclées comme *Cléopâtre* (1837), vides comme *Clovis* (1844), rendaient difficile la tâche des défenseurs du romantisme. Il lui reste d'avoir été le merveilleux illustrateur de *Gil Blas*⁴.

La vitalité du romantisme est-elle donc épuisée? Pour affirmer sa

1. *La Marsaille* et le *Serment de Louis-Philippe*, au musée de Versailles; *Jeanne d'Arc*, au musée d'Angers.

2. *Le Larmoyeur*, au Musée Boymans à Rotterdam.

3. Au musée de Caen.

4. *Cléopâtre* et *Clovis* sont au musée de Bordeaux; *Gil Blas* fut publié en 1835.

puissance, il suffit qu'il ait attiré à lui un seul esprit de premier ordre. L'action qu'il a exercée sur Théodore Chassériau est un signe décisif.

On connaît l'évolution de Théodore Chassériau¹. Notre dessein n'est pas de la raconter à nouveau, mais de l'analyser pour en dégager le sens intime. Enfant prodige, il est entré dans l'atelier d'Ingres à un âge où il lui était difficile de réagir contre un enseignement impérieux. Mais il n'a pas été seulement un écolier docile, un bon élève qui s'assimile la lettre des formules. Il a pénétré dans la pensée de son maître et a appris de lui la distinction et la sévérité



ANTOINE ET CLÉOPÂTRE APRÈS LA BATAILLE D'ACTIUM

PAR JEAN GIGOUX

(Musée de Bordeaux.)

du dessin, le souci du type individuel poussé jusqu'à la singularité, la recherche de l'accent conduite jusqu'à l'âpreté, éléments d'un art incisif qui répondaient à ses secrets instincts. Sa nature fine, aristocratique, éprise de beauté rare, a éprouvé une joie intime à s'exprimer en un style très précieux, très tendu.

Il n'a donc pas d'antipathie de nature contre les leçons que le hasard lui a imposées. Il ne leur doit pas seulement des succès précoces, lui qui s'est fait remarquer au Salon de 1836, à l'âge de moins de dix-sept ans, par un *Caïn maudit*²; il y trouve des moyens

1. Voir Ary Renan, *Théodore Chassériau* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 89); Valbert Chevillard, *Chassériau*, in-8; Henry Marcel, *Chassériau* (coll. « L'Art de notre temps »), 1911, in-8.

2. A. Decamps, hostile à toute peinture religieuse, en parle en ces termes dans

d'expression qui pourront, par la suite, lui paraître incomplets mais qu'il ne cherchera jamais à répudier.

Jamais il ne s'efforcera de déguiser ses origines et quand il aura rompu avec Ingres, toutes les fois qu'il pourra déployer sa pensée dans la langue qu'il a apprise d'abord, il se retrouvera purement ingriste. Pour le portrait, en particulier, la tension du dessin, l'étude serrée de la physionomie, le mépris de toute convention esthétique ou mondaine, le rendu implacable du costume et du décor, tout ce qu'Ingres enseignait ou pratiquait, lui sont des moyens adéquats pour saisir l'âme même de ses modèles. Aussi Chassériau portraitiste ne cesse, à aucun moment, de se réclamer d'Ingres. Le portrait de Lacordaire qu'il peignit à Rome en 1840¹, s'il est admirable d'accent, un chef-d'œuvre personnel par son intelligence et par sa puissance, n'emprunte, dans la simplicité de sa composition, l'acuité de son dessin, la sobriété du pinceau, aucun élément hétérodoxe. Trois ans plus tard, quand il signe le portrait des *Deux sœurs* (1843), cette page d'une poésie pénétrante, sauvage et chaste², n'évoque-t-elle pas le souvenir des images de *Madame Devauçay* ou de *Madame de Senones* ?

En d'autres œuvres la tradition d'Ingres a cessé de dominer, mais nulle part elle n'est totalement absente. Elle ne reste pas comme une empreinte indélébile, subie à regret. Chassériau ne cherche pas à la dissimuler, non plus qu'il ne renonce à ces airs de tête dont son maître lui a communiqué l'affection, figures ovales aux yeux presque bridés dont le type se retrouve dans *Esther* (1841)³ et dans *Desdémone* (1844) comme dans *Vénus Anadyomène* (1839)⁴.

Mais, c'est là le fait essentiel, au moment où cet enfant de génie arrivait à la vie, il s'aperçut que la technique dont on l'avait armé, technique qu'il aimait, était impuissante à exprimer seule ce qu'il sentait en lui, et surtout il s'aperçut que la pensée de son maître était hostile à ses propres inclinations.

En 1839, à côté de la *Vénus Anadyomène* tout imprégnée de l'enseignement d'Ingres, il exposait la *Chaste Suzanne* dont l'expres-

le *National* du 1^{er} mai 1836 : « La Bible n'a pas inspiré plus heureusement M. Chassériau, que l'on dit fort jeune et dont les débuts sont pourtant très remarquables. La figure du *Cain maudit* est une belle étude grassement peinte et finement modelée. »

1. *V. Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 21.

2. *Ibid.*, 1900, t. II, p. 470.

3. *Ibid.*, 1900, t. II, p. 469.

4. *Ibid.*, 1896, t. I, p. 157.

sion parut à Laurent Jan ¹ « moins triste que ne l'étaient d'ordinaire les productions des Ingristes ». Il y avait dans cette toile, d'une sobriété voulue, une passion qui débordait et des harmonies qui



LA ROMANCE DU SAULE (« OTHELLO »)
D'APRÈS L'EAU-FORTE ORIGINALE DE THÉODORE CHASSÉRIAU

résonnaient étranges et profondes. Par quoi Chassériau avait-il été inspiré? L'intelligence précoce de la beauté du corps féminin le diri-

1. *Salon de 1839*, p. 14, col. 2.

geait sans doute et le désir de perpétuer la splendeur d'un être aimé. Mais la *morbidezza* des tons, le mystère de ce bois, l'air languide et mélancolique de Suzanne, le parfum exotique de l'œuvre, traduisaient aussi des tendances personnelles intimes, la vibration des plus secrètes fibres du cœur.

Est-ce le souvenir confus du soleil des tropiques, le regret des splendeurs entrevues, l'impression d'un perpétuel crépuscule qui donnaient à ce jeune homme, né dans les Antilles espagnoles, cet amour du silence et ce culte de la tristesse que Leconte de Lisle a aussi connus?

C'était, à coup sûr, une âme sensuelle, complexe, ardente, qui se révélait dans la *Chaste Suzanne* ; en prenant conscience de lui-même, l'artiste allait se sentir comprimé dans les cadres ingresques : la graine d'aloès allait faire éclater le vase.

Dans une lettre décisive écrite à Rome en 1840 et adressée à son frère, Chassériau exprime avec force les raisons de sa rupture avec Ingres : « Je regarde », écrit-il ¹, « Rome comme l'endroit de la terre où les choses sublimes sont en plus grand nombre, comme une ville où l'on doit beaucoup réfléchir, mais aussi comme un tombeau ; ...quand on reste les yeux toujours tournés vers le passé, on risque beaucoup de rester en ses œuvres dans une agréable béatitude qui vous endort... Dans une assez longue conversation avec M. Ingres, j'ai vu que sous bien des rapports jamais nous ne pourrions nous entendre. » Et, dur pour le maître qu'il quittait et auquel, malgré tout, il devait tant : « Pour lui », concluait-il, « c'est très bien ; il restera comme un souvenir et une reproduction de certains âges de l'art du passé, sans avoir rien créé pour l'avenir. »

Il est impossible de s'exprimer avec plus de netteté. Entre Chassériau et Ingres, il n'y a point désaccord sur un point technique, la divergence est plus haute et plus essentielle ; elle porte sur le principe et la source même de l'inspiration.

L'objet que ce jeune homme de vingt ans propose désormais à son art, c'est la vie : terme magnifique et vague. Va-t-il traduire le spectacle de l'univers, l'activité, chaque jour renouvelée, de l'homme? Oui, à certaines heures, ce fut là son dessein et, lorsque nous étudierons son œuvre monumentale, nous le verrons à la recherche d'une formule objective et philosophique. Mais, si important que soit en ce sens son effort, il y est guidé par son intelligence plus que par

1. Le 9 septembre 1840 suivant Valbert Chevillard (*Chassériau*, p. 42).

son tempérament et il ne s'y donne pas tout entier. Si l'on examine sa production complexe, à travers tous les sujets où sa vive imagination le porte tour à tour, qu'il évoque les livres bibliques ou la mythologie païenne, qu'il chante l'Orient ou qu'il illustre Shakespeare, il apparaît bien moins préoccupé d'animer des héros ou de



LE KHALIFE, PAR THÉODORE CHASSÉRIAU

(Musée de Versailles.)

faire surgir des personnages que désireux de produire les impressions subtiles et infiniment riches que suggèrent en lui les thèmes élus.

La vie dont il proclame le culte, c'est celle de son âme. Ame raffinée, sensuelle et étrange! Il semble que les scènes présentées par Chassériau offrent, par delà leur signification apparente, quelque sens symbolique et mystérieux. La beauté d'Esther ou de Desdémone se complique d'éléments qui se dérobent à l'analyse et par quoi

nous nous sentons à la fois inquiétés et attirés ; dans la coloration même des choses, comme dans certaines pierres précieuses, comme dans les eaux dormantes, on devine de lointaines et complexes harmonies. Ces tableaux ne jettent pas nos cœurs dans une agitation tragique ; ils agissent comme un charme ou comme une incantation ; selon le mot d'Ary Renan, il y règne une « belle inertie » ; ils provoquent le rêve qui fascine et qui engourdit.

Si le romantisme désigne vraiment des tendances subjectives, sensuelles et lyriques, les aspirations de Chassériau sont toutes romantiques. Est-il besoin de faire remarquer qu'en épousant des conceptions esthétiques analogues à celles de Delacroix Chassériau ne tend nullement à se confondre avec lui ? Sonorités tragiques ou fanfares lumineuses, l'art de Delacroix nous surexcite et nous aiguillonne, tandis que Chassériau silencieux nous berce et nous enveloppe d'une torpeur.

La révolution profonde que Chassériau subit en 1840 aurait dû, semble-t-il, s'accompagner logiquement d'un effort total de rénovation technique. Nous avons déjà vu que Chassériau ne répudia pas le langage qu'il avait appris auprès d'Ingres. Il ne fit pas, non plus, l'effort de créer par lui-même les expressions nécessaires pour en compléter les ressources. Il emprunta à ses aînés dans le romantisme, et particulièrement à Delacroix, le système de ses harmonies colorées, soit par indolence, soit par habitude de s'appuyer sur une autorité, peut-être aussi parce qu'il était incapable de se forger ses propres armes, ou, enfin, parce que sa vive intelligence trouvait réalisées par Delacroix les doctrines qui, désormais, s'imposaient à lui.

Il adopta des méthodes de pinceau, mais il ne le fit ni aveuglément ni par routine. Des notes précieuses qui nous ont été conservées nous prouvent qu'il aimait la couleur comme le faisait Delacroix et qu'il avait la prescience des lois qu'entrevoyait son génial aîné. « Ne pas faire mince », écrivait-il, « ne pas modeler misérablement et sans amour, tout mettre naïvement, et pourtant envelopper dans la grandeur des masses générales¹ ». « Dans la peinture », disait-il encore², « procéder par grands tons, ne pas oublier que le blanc doit être très sobrement employé pur ; pour faire une chose d'une belle couleur, accentuer clairement les tons, les poser frais et par facettes ;

1. Valbert Chevillard, *op. cit.*, p. 224.

2. Id., *ibidem*, p. 264.

pas d'équivoques de tons louches et faux; la couleur dans la nature est un mélange de tons entiers adaptés les uns aux autres »; et ceci, plus nerveux et plus décisif : « Ne pas faire de mélanges dans les tons, la nature est peinte comme une mosaïque¹. » Comment s'étonner que des intelligences analogues se soient exprimées par des moyens semblables ?

Ainsi Chassériau, par la combinaison d'éléments empruntés s'efforça de communiquer un sentiment original. Une petite toile datée de 1845, *Apollon et Daphné*, semble résumer la complexité de cet art. Le dessin s'appuie sur une ossature ingresque, mais, très étudié, il est, en même temps, très libre. La couleur vibre en ondes nombreuses dominées par une tache magnifique d'un rouge vénitien. Par le moyen de ce dessin et de cette couleur on devine, sans oser s'arrêter à une interprétation précise, que l'artiste a voulu traduire quelque pensée secrète, la suprématie de l'amour sur la gloire², ou plutôt les aspirations vaines d'une âme inassouvie.

Les contemporains, habitués surtout à discuter des problèmes techniques, furent beaucoup moins sensibles à la personnalité de Chassériau que déroutés par la complexité et les retours perpétuels de son métier³. Ils lui prêtèrent le désir d'amalgamer les styles de Delacroix et d'Ingres⁴ et ne virent que des efforts de dosage maladroit dans le travail par lequel l'artiste ne visait qu'à souligner les nuances de sa pensée. Seul ou presque seul, Théophile Gautier, compréhensif et enthousiaste, fut séduit par ce qu'il y avait de précieux et de rare dans ce talent inquiet; en toute occasion il exalta Chassériau comme le plus remarquable artiste des générations nouvelles et salua en lui l'héritier présomptif des génies en possession

1. Valbert Chevillard, *ibid.*, p. 224. Ces notes, par malheur, ne sont pas datées.

2. C'est l'interprétation que Marc Fournier donnait dans un sonnet médiocre, inspiré par une première traduction du même thème et publié par *l'Artiste* en 1844 (4^e série, t. I, p. 142).

3. Voici, par exemple, l'impression que donnait à Louis Peisse, au Salon de 1842, une *Descente de Croix* de Chassériau : « Considérée dans l'ensemble, cette composition pèche surtout par défaut d'unité de pensée, de style, de manière. On cherché en vain à discerner à quelle école, à quel maître, à quelle tradition cette peinture se rattache; il y a des velléités florentines, bolonaises, allemandes, mêlées avec les plus flagrantes inspirations de la routine des ateliers; elle n'est empruntée à personne sans appartenir pour cela à l'auteur. On n'y voit que des disparates. Ce qui est vrai du style n'en est pas moins de l'exécution et de sa couleur. » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1842, p. 113.)

4. Dans les eaux-fortes d'*Othello*, *l'Artiste*, « trouve réunie à la couleur de Delacroix toute la fermeté de style de l'école d'Ingres » (8 septembre 1844, p. 32).

de la maturité. Le recul des ans venu, des écrivains perspicaces ont discerné ce que Gustave Moreau, et Puvis de Chavannes, ce que l'art moderne devaient au génie de Chassériau.

*
* *

Malgré la valeur des artistes et des œuvres que nous venons d'analyser, les contemporains eurent l'impression, sous la Monarchie de Juillet, d'assister à la faillite du romantisme. Ils furent sensibles, plus que nous le pouvons être, aux défections éclatantes, aux exagérations et aux parodies de la doctrine. Leur indignation fut provoquée par des faits dont nous n'avons plus que de vagues témoignages ; toiles extravagantes qui ont disparu sans laisser de trace, excentricités de costumes et de langage de quelques rapins, violences de polémique. Ils virent la jeunesse, entraînée par d'autres mouvements, se détourner des romantiques. Dès 1834, les œuvres romantiques n'apparaissaient plus dans les Salons qu'en nombre infime. Perdues parmi des toiles hostiles, elles ne formaient même pas un faisceau cohérent ; toutes contestables, quelques-unes étaient ou paraissaient être d'une ridicule faiblesse.

Bientôt le terme même de « romantisme » fut couvert de discrédit. Musset déclarait en 1836 que « le temps n'était pas loin où le romantisme ne barbouillerait plus que des enseignes¹ ». Les novateurs évitèrent de porter une étiquette compromettante. Delacroix la répudia. Baudelaire ne faisait pas seulement preuve de perspicacité, mais de courage, lorsqu'en 1846 il faisait l'éloge du romantisme². En 1848 Th. Gautier se défendait d'employer un mot « auquel les disputes d'école avaient donné une signification presque ridicule³ ».

Pour l'opinion la plus accréditée, le romantisme n'avait été qu'une fièvre éphémère au cours de laquelle s'étaient manifestées quelques individualités brillantes mais isolées.

Nous avons vu combien un tel jugement était injuste.

Le romantisme avait apporté une série d'affirmations essentielles, dont quelques-unes enrichissaient la cause générale de l'art, tandis que d'autres assuraient sa propre vitalité.

Pour l'art tout entier, il était un agent libérateur⁴ ; il avait imposé

1. *Salon de 1836.*

2. Baudelaire, *Salon de 1846* : II. *Qu'est-ce que le romantisme ?*

3. *La Presse*, 10 mai 1848.

4. *L'Artiste*, décembre 1838.

l'individualisme avec ses périls et ses luttes et conquis « la liberté pour les organisations les plus diverses¹ » ; par là il avait rendu les esprits plus compréhensifs et dirigé la curiosité vers les œuvres du passé ou vers les artistes étrangers.

Il avait donné les formes les plus absolues à la doctrine toujours contestée et toujours défendue de l'art pour l'art.

Il s'était montré amoureux de la vie et de la réalité, et il avait ainsi acheminé certains esprits vers le réalisme.

Toute cette action le dépassait infiniment et quelques-unes des forces qu'il provoquait devaient se retourner contre lui. Mais il proclamait aussi le droit pour une âme riche, sensible, repliée sur elle-même, de consacrer son activité à célébrer ses propres trésors, et ce droit, que peu d'artistes étaient capables de revendiquer, qui ne pouvait, en aucune façon, devenir populaire, assurait la persistance de la tendance romantique illustrée dans chaque génération par une poignée d'artistes d'élite.

Les conquêtes techniques n'étaient pas moins importantes. Le romantisme avait réintégré le beau métier. Il avait défendu la liberté dans l'exécution comme dans la pensée, soutenu la peinture empathée, contribué à un progrès général d'exécution dont les contemporains, sans lui en faire toujours l'honneur, furent presque tous touchés. Il apprenait à mieux voir et à traduire avec plus de finesse.

Surtout, par Delacroix, par Chassériau, il donnait une première application aux vérités scientifiques dégagées par Chevreul, tentait des méthodes toutes nouvelles, et préparait les voies à l'impressionnisme.

LÉON ROSENTHAL

1. Hippolyte Castille, *Les Hommes et les Mœurs sous Louis-Philippe*, 1853, p. 317.

