

La Revue de l'art ancien et moderne. 1912/07/10-1912/12/10.

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.

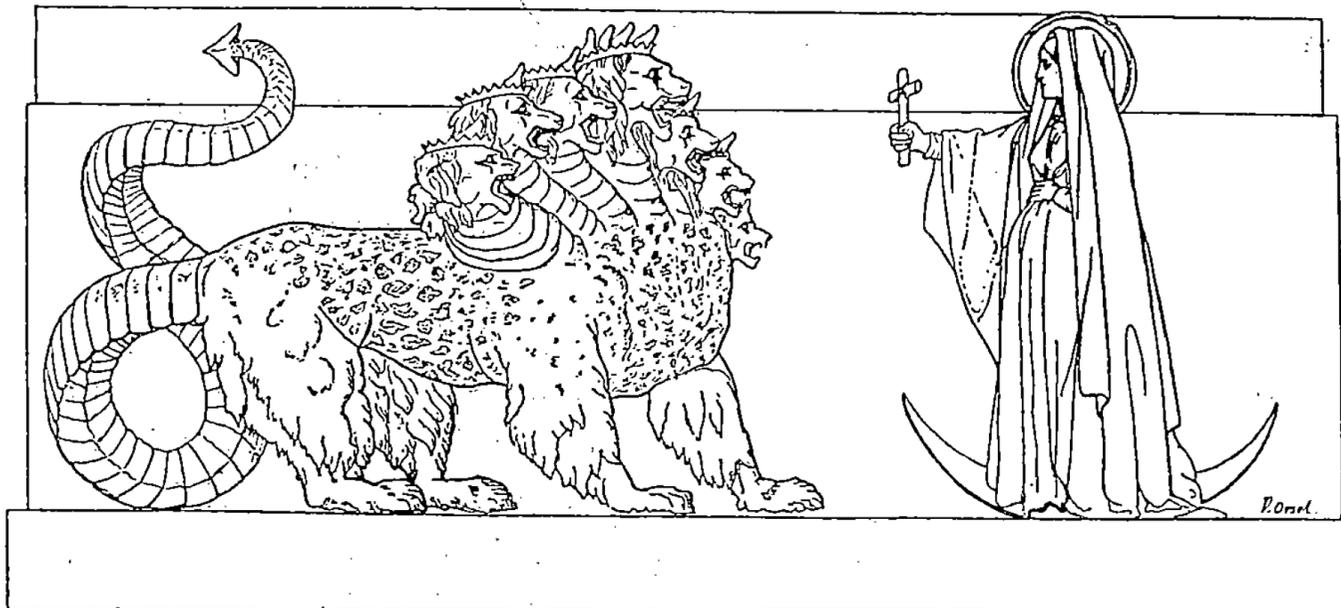
*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions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



V. ORSEL. — VIRGO POTENS.

Décoration de la chapelle de la Vierge à l'église Notre-Dame-de-Lorette.

LA PEINTURE MONUMENTALE

SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET

LES traditions de la peinture monumentale disparurent en France à la fin du XVIII^e siècle. David refusa de subordonner la peinture à des fins décoratives, et la Révolution, en fermant les palais et les églises, interdit toute activité à l'art monumental. Lorsque, dans les premières années du XIX^e siècle, des peintres furent invités de nouveau à couvrir des murailles, ils se trouvèrent en présence de problèmes auxquels ils n'étaient plus préparés. L'objet de cette étude est de montrer par quels tâtonnements et au prix de quels efforts des peintres parvinrent, sous la monarchie de Juillet, à s'élever à de grandes conceptions décoratives, créant des œuvres souvent admirables et ouvrant les voies où devait s'engager après eux Puvis de Chavannes.

I

Ce fut la Restauration qui tenta les premiers essais sérieux pour restituer à la peinture murale son ancien éclat. Les Bourbons, jaloux



H. FLANDRIN. — VOCATION DE SAINT JEAN.
MARTYRE DE SAINT JEAN.

Esquisses pour les peintures murales de la chapelle Saint-Jean
à l'église Saint-Séverin.

(Appartiennent à M. P.-H. Flandrin)

d'effacer de leurs palais toute trace d'abandon et de ruine, désireux de rendre à la religion son prestige et ambitionnant la popularité que confère la protection des arts, dirigèrent de grandes entreprises décoratives. Ils firent orner les églises parisiennes, le palais de Fontainebleau, la Bourse, les plafonds du Louvre. De grands travaux furent ainsi accomplis; mais ils sont surtout propres à démontrer l'impuissance dans laquelle la peinture française était tombée par un long oubli, et les applaudissements que reçurent, à leur apparition, des décorations vides et sans adaptation témoignent de l'ignorance, en ces questions, du public et de la critique.

Un plafond seul, exécuté par un artiste novateur, annonçait une révolution et une régénération possibles. Ingres, en célébrant *l'Apothéose d'Homère*, avait choisi un sujet riche et synthétique. Il n'avait, sans doute, pas essayé de faire plafonner sa composition; mais il l'avait tracée avec un souci de symétrie, de rythme et de repos, dicté par l'intelligence des conditions monumentales, et il l'avait modelée et peinte avec un parti pris de

simplicité, avec une atténuation des reliefs et des tons, un effort de légèreté et de spiritualisation dont les intentions échappèrent à ses contemporains.

Ainsi, quand Louis-Philippe se substitua aux Bourbons, en 1830, maintes surfaces avaient été couvertes, mais une seule page valable avait été écrite.

La monarchie de Juillet témoigna pour la peinture monumentale un zèle plus vif encore que celui de la Restauration. Bien qu'il affectât l'indépendance en matière de religion, le gouvernement fit poursuivre avec activité la décoration des églises parisiennes. Il n'abandonna pas non plus le dessein d'embellir les résidences princières. Constitutionnel, il enrichit les édifices consacrés aux institutions parlementaires; populaire et issu d'une révolution, il convia les peintres à célébrer « toutes les gloires de la France ».

Cette période de dix-huit ans fut donc féconde en entreprises. Par les soins de la liste civile, du ministère de l'intérieur, de la préfecture de la



H. FLANDRIN. — SAINT JEAN DANS L'ILE DE PATHMOS.
LA CÈNE.

Esquisses pour les peintures murales de la chapelle Saint-Jean à l'église Saint-Séverin (Appartient à M. P.-H. Flandrin).

Seine, les églises de Notre-Dame-de-Lorette, de la Madeleine, de Saint-Germain-des-Prés, de Saint-Séverin, de Saint-Merri, de Saint-Germain-l'Auxerrois furent totalement décorées ou largement enrichies. Celles dont une ou plusieurs chapelles furent alors peintes sont trop nombreuses pour être toutes citées. Le Luxembourg, le Palais-Bourbon, la Cour des Comptes, l'École des Beaux-Arts, furent les objets d'une semblable sollicitude, et, tandis qu'on restaurait le palais de Fontainebleau, furent ouvertes les galeries historiques de Versailles. On exécuta des travaux dans des églises de province et un particulier fastueux, le duc de Luynes, rêva, pour son château de Dampierre, une parure de parfaite beauté.

Une production si intense n'engendrait pas nécessairement des chefs-d'œuvre, mais elle rendait les chefs-d'œuvre possibles ; elle obligea les artistes et le public à se familiariser avec des problèmes qui leur étaient à chaque instant proposés. Les yeux se dessillèrent, les intelligences s'ouvrirent et la monarchie de Juillet vit se produire une renaissance véritable de la peinture monumentale.

II

La Restauration s'était presque exclusivement adressée aux artistes officiels ; ceux-ci ne cessèrent pas d'avoir des commandes ; mais le gouvernement fit aussi confiance à des artistes novateurs et n'hésita pas à choisir les plus audacieux. Delacroix eut, pour sa part, un tableau à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, le Salon du roi et la Bibliothèque du Palais-Bourbon, la coupole de la Bibliothèque du Luxembourg ; Ingres, s'il ne s'était dérobé, aurait eu un plafond au Luxembourg, une chapelle à Saint-Sulpice et à Notre-Dame-de-Lorette, la décoration de la Madeleine et celle de Saint-Vincent-de-Paul, qui lui furent successivement offertes et qu'il refusa. Des jeunes gens brillants, comme Chassériau, des peintres inconnus du public, comme Orsel et Périn, furent désignés. Par la nature du talent des peintres, par leur âge, par les circonstances, bien des décorations furent de véritables expériences. Les artistes purent travailler en toute indépendance et l'on ne songea même pas, lorsqu'ils étaient appelés à concourir à la décoration d'un même monument, à les obliger à une entente.

En un seul cas, l'action officielle fut prépondérante ; elle s'exerça,

du reste, dans un sens déplorable : les galeries de Versailles, objet de la sollicitude constante de Louis-Philippe, n'ont aucun titre à tenir une place dans cette étude.

Partout ailleurs, les artistes furent invités à faire œuvre monumentale.

Les circonstances étaient favorables. L'intensité de la vie politique, le mouvement philosophique et social, ce choc généreux et tumultueux de passions et d'idées qui préparait, sous la monarchie de Juillet, la Révolution de 1848, pénétrèrent la pensée des artistes. La doctrine de l'art pour l'art qui avait paru liée à l'émancipation romantique perdit de son influence. Ingres, vers 1840, avec cette forme tranchante qui n'excluait pas les contradictions et les inconséquences, s'écriait : « Il faut que la peinture serve ! La justice, l'histoire, la religion, voilà des sujets, voilà les éléments de l'art, comme on doit l'en-



P. FLANDRIN.

LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

Peinture murale. — Église Saint-Séverin.

tendre ! » D'autres maîtres, sans formuler leur sentiment, sans se rendre, peut-être, un compte exact des actions qu'ils subissaient, évoluaient vers une conception analogue. En même temps grandissait une génération de peintres chrétiens dont la foi sincère et militante devait dominer l'œuvre, Orsel, Périn, Hippolyte Flandrin. Ainsi les artistes qui allaient renouveler la peinture monumentale, au lieu de viser uniquement à la

joie de l'œil, s'efforcèrent de vivifier leurs compositions par des idées générales, ou, tout au moins, par l'expression de convictions et de sentiments intimes. Ils subirent des influences multiples. La plus forte fut celle de l'Italie. Les uns étudièrent Raphaël, d'autres Michel-Ange. Quelques-uns s'inspirèrent des mosaïques chrétiennes ou byzantines. Les maîtres du xiv^e et du xv^e siècle, jusqu'alors délaissés, furent interrogés avec enthousiasme.

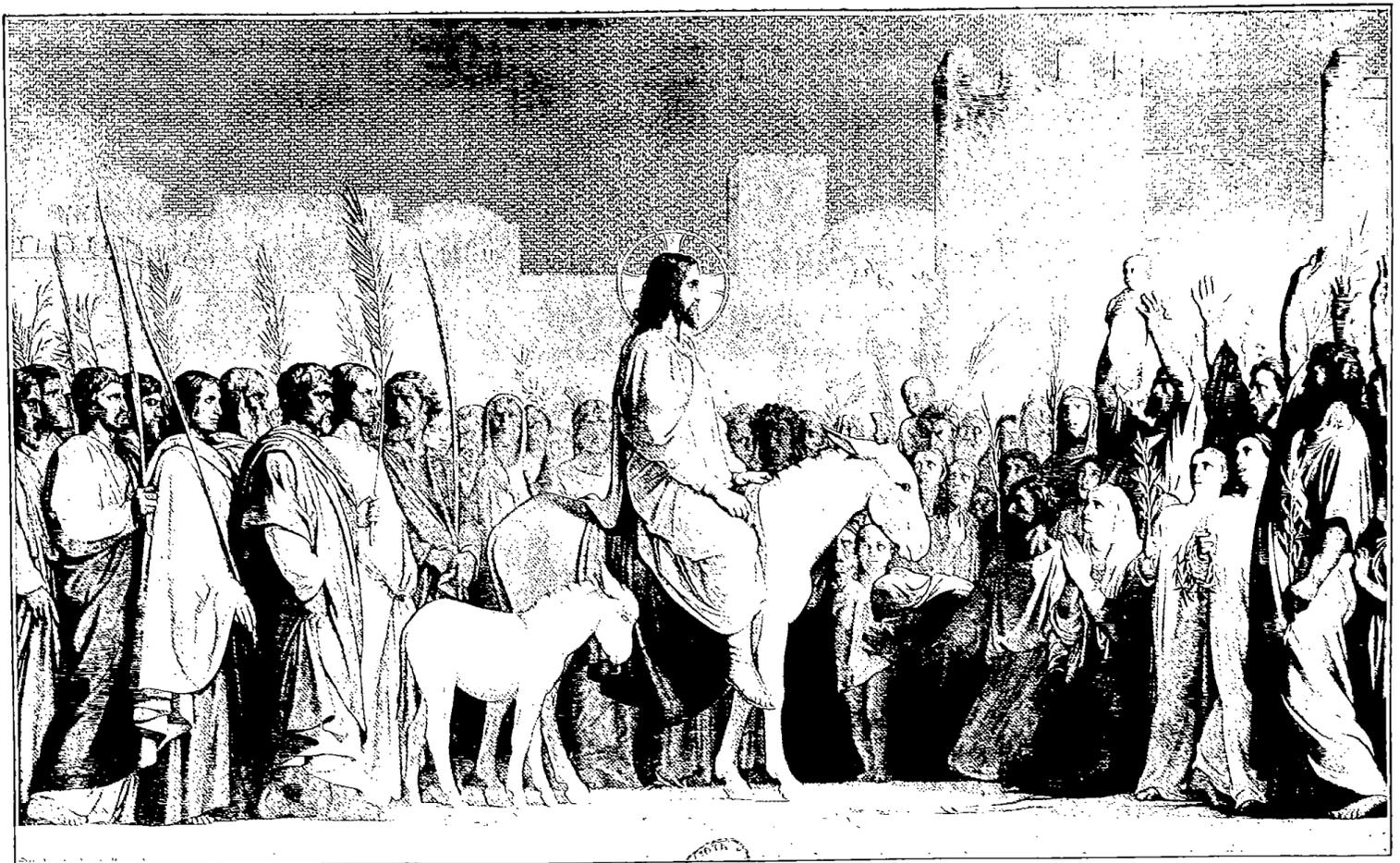
Delacroix, sans ignorer Raphaël ni les Vénitiens, chercha surtout ses exemples auprès de Rubens.

Enfin, le groupe allemand des Nazaréens exerça sur les artistes français qui visitèrent Rome une action remarquable. Overbeck, le fondateur et le chef de cette école, proclamait la suprématie de l'art chrétien, le but moral et religieux de la peinture, la prééminence de l'art monumental, la supériorité de la pensée sur la forme, la nécessité enfin de demander des leçons de sincérité et de technique aux prédécesseurs de Raphaël. Ces doctrines séduisirent Orsel et Périn; elles provoquèrent chez Hippolyte Flandrin d'utiles méditations.

Un groupe de paysagistes cherchait, à ce moment même, à rendre la puissance, la beauté et le calme de la nature par des plans sûrement arrêtés, des lignes rythmiques, de nobles équilibres. Ces conceptions, que soutenaient, près d'Aligny et d'Édouard Bertin, des élèves d'Ingres, comme Paul Flandrin et Desgoffes, développèrent chez certains paysagistes l'instinct de la décoration. Corot, qui les avait adoptées, se révéla, dès 1842, comme capable d'illustrer les murailles. D'une façon générale, le paysage néo-classique agit sur tous les peintres décorateurs.

Les panoramas jouissaient alors d'une très grande vogue, et j'inclinerais à croire que l'examen des machines dans lesquelles la perspective, la décoration architectonique, la composition, recevaient des applications nouvelles ou imprévues, fournit des suggestions aux artistes qui les visitèrent.

Je tiens pour plus certaine encore l'influence des spectacles offerts par le théâtre. Assidus au Théâtre-Français comme Ingres, ou passionnés pour l'Opéra-Italien comme Delacroix, les peintres collaborèrent en mainte occasion à la mise en scène d'une pièce nouvelle. Delacroix, Chassériau, Delaroche, Louis Boulanger fournirent des dessins de costumes. C'est le



II. FLANDRIN. — ENTRÉE DE JÉSUS A JERUSALEM.
Peinture murale. — Église Saint-Germain-des-Prés.

moment où les décors prirent, avec Cicéri, une ampleur et une complexité inusitée ; où l'on tenta, grâce au gaz, des effets nouveaux de lumière ; où des masses de figurants vinrent évoluer sur la scène de l'Opéra, du Théâtre-Historique et aussi du Cirque-Olympique. Que de leçons pour des artistes attentifs !

Les découvertes d'Hittorff sur la polychromie des monuments antiques, par leur importance même, par les discussions passionnées qu'elles suscitèrent, amenèrent les peintres à réfléchir sur le rapport qui doit exister entre les peintures décoratives et les ensembles auxquels elles concourent et à concevoir ces rapports sous des formes nouvelles.

Enfin, les efforts de rénovation décorative furent encouragés par l'opinion : les amateurs et les critiques, lassés par la prolongation de la lutte entre les romantiques et les classiques, fatigués d'attendre indéfiniment l'issue d'un combat dont le début les avait passionnés, s'empressèrent auprès des œuvres qui leur apportaient des sensations inédites et provoquèrent des discussions. Ils eurent, en présence des murailles peintes, le sentiment de la vitalité de l'art que ne leur donnaient plus les Salons.

Telles furent les circonstances qui entourèrent et qui expliquent, dans une large mesure, le travail considérable accompli sous la monarchie de Juillet. Nombreux furent ceux qui s'appliquèrent à l'œuvre, et il y aurait injustice à sacrifier leurs recherches à l'admiration exclusive de quelques protagonistes. Quelques contributions, toutefois, restent essentielles. Le Salon du Roi et la Bibliothèque du Palais-Bourbon, décorés par Eugène Delacroix, de 1836 à 1847, et la coupole de la Bibliothèque du Palais du Luxembourg, qu'il signa en 1846 ; la chapelle de Sainte-Marie-l'Égyptienne, à Saint-Merri (1844), et l'escalier de la Cour des Comptes (1848), par Chassériau ; la chapelle de Saint-Jean à Saint-Séverin (1840-1841), le sanctuaire et le chœur de Saint-Germain-des-Prés (1842-1848), par Hippolyte Flandrin ; les compositions ébauchées à Dampierre, à partir de 1843, par Ingres, qui devait les laisser inachevées en 1850 ; la chapelle de la Vierge (1839-1851), œuvre d'Orsel, et la chapelle de l'Eucharistie, œuvre de Périn, toutes deux à Notre-Dame-de-Lorette, dominent, soit par leur valeur absolue, soit par les idées dont elles sont les manifestes et par l'effort tenté. Mais on ne saurait négliger l'étude de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts (1838-1841), par Delaroche, des fresques de Saint-

Germain-l'Auxerrois, par Mottez, Roger, Ziegler, Desgoffes, Guichard, Abel de Pujol ou Picot : bien d'autres encore ont droit à notre attention.

III

Rapidement, un certain nombre d'idées se répandent, s'imposent aux artistes comme au public et constituent les éléments d'une esthétique monumentale qui s'élabore. La première et la moins contestée de ces opinions est la supériorité de la peinture murale. On en étudie ensuite les conditions essentielles, et, d'un accord unanime, on affirme qu'elle doit respecter un certain nombre de convenances, s'adapter au monument, à sa destination, à son architecture.

Pour assurer une harmonie parfaite entre la peinture et le monument, Delacroix, Ingres, Flandrin ont voulu travailler sur place et cette pratique a été considérée par les meilleurs de leurs contemporains comme une loi. Théophile Gautier disait excellemment : « Rien ne fait plus vite l'éducation d'un artiste que les peintures sur place. Là plus de subterfuges, plus de demi-jour d'atelier, plus de coquetterie d'exécution, plus de petites finesses et de petites roueries. Le chic et les ficelles ne servent de rien. Les lignes sévères de l'architecture, les tons sobres des murailles vous enseignent l'équilibre de la composition et la tranquillité de la couleur. »

Les peintres s'imposèrent donc une contrainte ingrate. Ils morcelèrent leur travail, l'interrompirent pour attendre les heures ou les périodes d'éclairage favorable ; ils séjournèrent sur des échafaudages incommodes, dans des salles froides, humides, exposées aux vents, sans confort possible. Hippolyte Flandrin, Delacroix compromirent ainsi gravement leur santé.

Cette abnégation fut rarement récompensée. Monuments anciens et monuments modernes sont très imparfaitement éclairés. Souvent les surfaces peintes ne sont pleinement visibles que pendant quelques brèves minutes de la journée. D'autre part, des précautions insuffisantes furent prises pour assainir les murailles et s'assurer qu'elles offraient à la peinture un support durable. Si les architectes avaient été plus prévoyants, nous n'aurions, sans doute, pas à déplorer l'état de dégradation progressif des ouvrages de Chassériau à Saint-Merri, d'Hippolyte Flandrin à Saint-Séverin, de Roger à Sainte-Élisabeth.

Quelques esprits attentifs reconnurent que des œuvres, dont chacune était recommandable, pouvaient par leur juxtaposition dans un même édifice se faire un tortréciproque, et, pour obtenir une harmonie monumentale, ils réclamèrent l'unité de commande ou, du moins, l'unité de direction. Ces idées furent exposées avec force par Hittorff et Lepère, dans un très remarquable rapport présenté au préfet de la Seine, vers la fin de 1841, et par Henri Lehmann, dans *l'Artiste*, en 1846. Mais nulle part on n'essaya de les appliquer.

IV

L'individualisme était un caractère essentiel de ce temps. Les artistes, intéressés aux problèmes de la décoration, proposèrent des formules multiples. Donc point d'unité, point de principes définitifs, mais des efforts, des idées d'une infinie richesse.

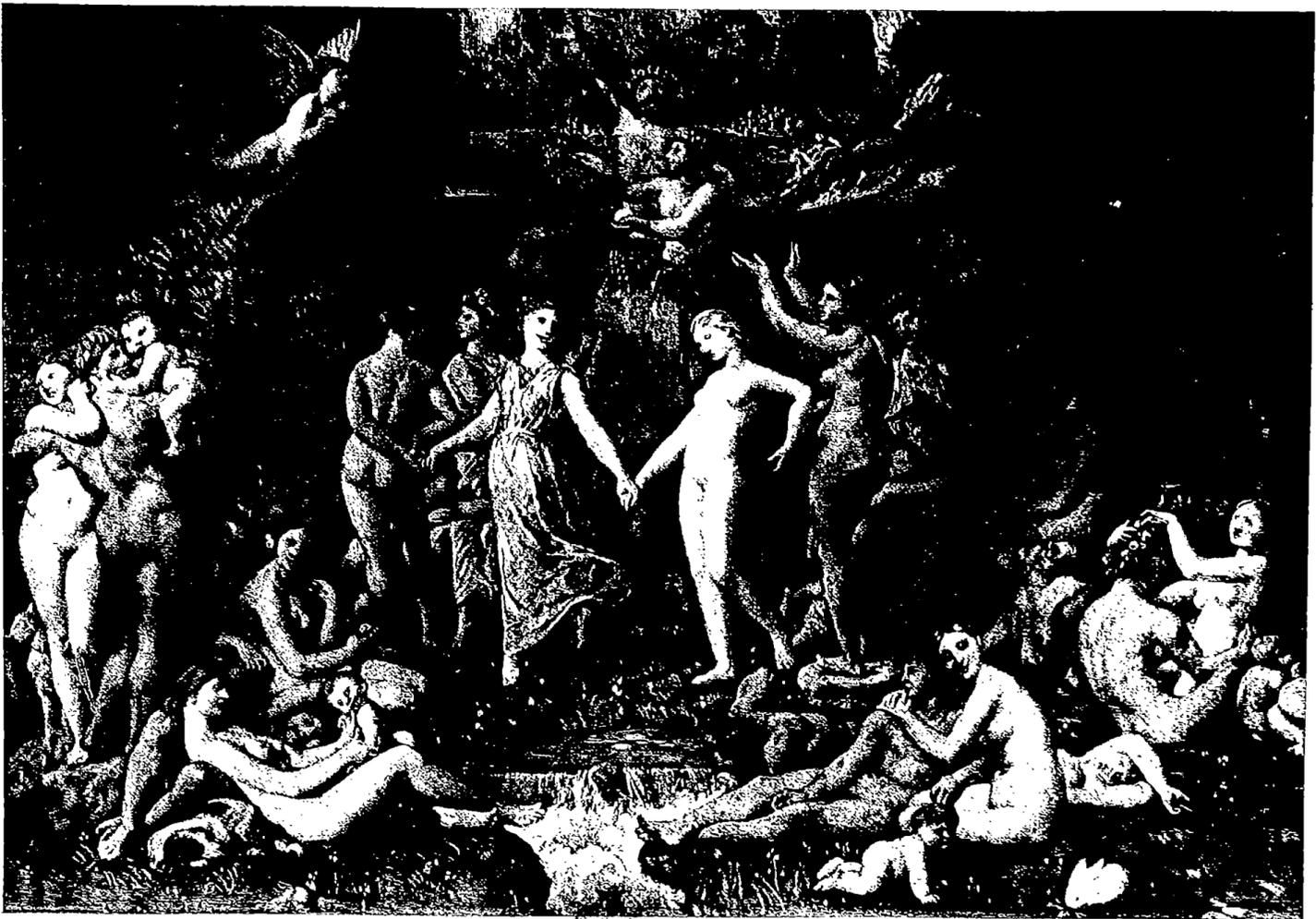


P. FLANDRIN. — LE BAPTÊME DU CHRIST.
Peinture murale. — Église Saint-Séverin.

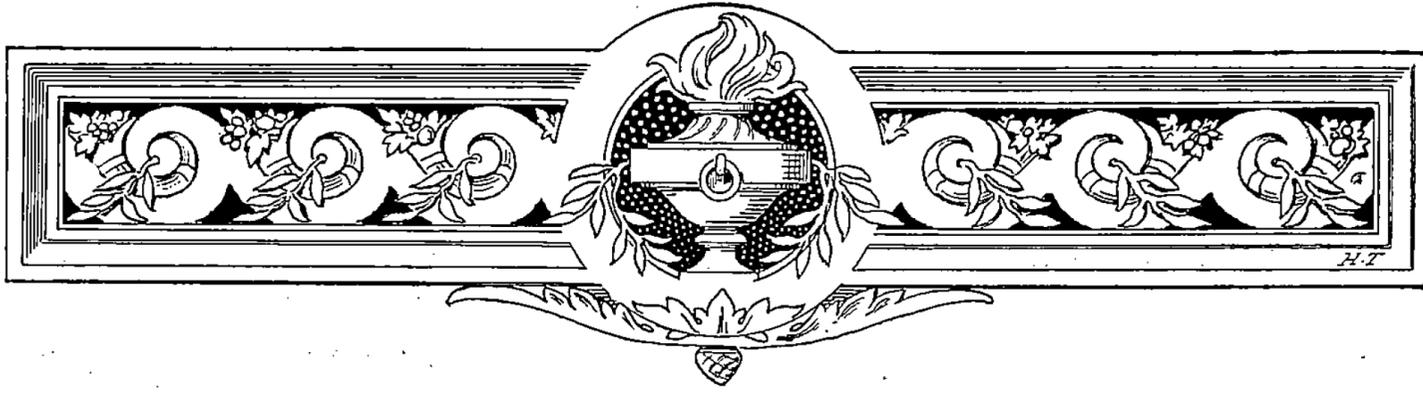
Tout d'abord, que dire sur les murailles ? A cet égard les monuments se divisent immédiatement en deux grandes catégories : édifices religieux, édifices laïques. Les premiers laissent moins de liberté à l'artiste, ils livrent cependant une ample matière à son ingéniosité. Les peintres, convaincus tous qu'ils devaient, dans une église catholique, faire œuvre édifiante, ont pu concevoir de façons très différentes le rôle d'apologistes. Le système le plus aisé et le plus souvent adopté consiste à prendre dans les livres sacrés des épisodes historiques ou anecdotiques. Ainsi procède Hippolyte Flandrin, à Saint-Séverin, quand il représente *la Cène* ou *le Supplice de saint Jean l'Évangéliste*, à Saint-Germain-des-Prés pour *l'Entrée du Christ à Jérusalem* ou *le Portement de croix*; ainsi a fait Chassériau à Saint-Merri où il raconte la vie de sainte Marie l'Égyptienne; ainsi voulait en user Delacroix lorsqu'il songeait à peindre, dans le transept de Saint-Sulpice, *Moïse recevant les tables de la Loi*, *la Mise au Sépulcre* ou *l'Ange renversant l'armée des Assyriens*. En cet ordre, la personnalité de l'artiste réside dans le choix de l'épisode, dans le mode de développement. De même lorsqu'il représente une Sainte Famille ou un Christ en gloire.

L'invention, au contraire, apparaît, avec tous ses mérites et tous ses hasards, dès que l'artiste aborde l'allégorie ou le symbole. Même quand il se contente, selon l'usage traditionnel, de personnifier sous des formes féminines la Foi ou la Charité, il a le choix des types et des attributs. Parfois son effort est considérable et neuf. Roger, à Notre-Dame-de-Lorette, se propose de définir le baptême en une suite de scènes dégagées de tout caractère anecdotique, de toute particularité historique ou pittoresque qui en amoindriraient la portée. Son thème est quasi abstrait : le prêtre lave l'enfant du péché. Périn, dans la même église, se livre, avec un dessin analogue, à une analyse plus délicate. Il veut célébrer les vertus en donnant de chacune d'elles une triple expression. La Charité, par exemple, consiste, selon lui, à pardonner à ses ennemis, à secourir le pauvre, à recevoir le pèlerin. Après avoir déterminé ces trois sujets, il lui faut encore inventer, pour chacun d'eux, la scène qui en traduira la valeur générale et absolue. Dans une chapelle voisine, Orsel, l'ami et souvent le guide de Périn, s'exprime selon le même esprit.

Mais Orsel pénètre encore dans un domaine plus ardu. Il essaye de



J.-B. INGRES. — L'AGE D'OR.
Partie centrale. Château de Dampierre.



LA PEINTURE MONUMENTALE

SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET¹

N l'allégorie, ni l'histoire ne livrent totalement la pensée. L'ignorant et le simple ne comprennent qu'à l'aide d'une glose, les esprits ingénieux risquent de se méprendre. Seule la réalité serait directement accessible. Mais peut-on la transporter sur les murailles ? Le xix^e siècle a peine à envisager une telle hardiesse. Cependant Horace Vernet, au Palais-Bourbon, sur les parois du Salon de la Paix, développe, sans aucune altération, des spectacles de la vie contemporaine. Il est vrai qu'il y joint des figures allégoriques et on lui reproche le « désagréable accouplement de certaines allégories mythologiques avec ce que la science et l'industrie moderne ont de plus matériel et de plus tangible, par exemple, la Paix, dans le costume classique et sacramentel, trônant dans un horizon de cheminées d'usine et de fumées de fonderie ». A tort, puisque Lorenzetti ne nous choque pas, qui nous montre la même Paix présidant à la vie des bourgeois de Sienne. Mais Horace Vernet diminue les idées qu'il patronne par la façon dont il les manie, et l'insuccès de sa tentative, l'antipathie que rencontre l'artiste parmi ses confrères les meilleurs et parmi les critiques, compromettent un système qui aurait mérité d'être sérieusement discuté.

J'imagine que c'est une vérité aussi universelle et indéterminée que cherchait Ingres lorsqu'il choisissait, comme sujets, pour *Dampierre*, *l'Age d'or* et *l'Age de fer*. L'idée se masque, il est vrai, d'un prétexte

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXII, p. 223.

mythologique, de réminiscences d'Ovide et de Lucrèce. Mais, si l'on relit le programme que traçait Ingres pour *l'Age d'or* et *l'Age de fer*, on se convainc qu'il ne pensait, en réalité, qu'à exprimer l'humanité heureuse.

C'est à Chassériau, enfin, qu'il appartient de saisir pleinement l'idée dont Ingres s'est approché. La lucidité de sa noble intelligence apparaît dans ce programme qu'il s'était donné : « Faire un jour dans la peinture monumentale... des sujets tout simples, tirés de l'histoire de l'homme, de sa vie, — ainsi un voyageur, ainsi le penseur, le joueur, le désœuvrement, la douleur, le retour, le voyageur voyant les fumées bleuâtres de sa ville montant dans l'air, les prisonniers, la liberté, le dégoût, l'épouvante, la colère, le courage, la misère, le faste, l'amour, et autant de sujets où l'on peut être émouvant, vrai et libre ». Il ajoutait : « Ne rien faire d'impossible, trouver la poésie dans le réel¹ ».

C'est, on le voit, avec une pleine conscience de l'objet à poursuivre que Chassériau conçut la décoration de la Cour des Comptes. Pour les parties secondaires dont le rôle était subordonné, il ne renonça pas aux figures allégoriques, mais il les tint dans ce rôle sacrifié, et les deux champs essentiels furent consacrés à ces thèmes simples et infinis : la Paix, la Guerre.

Ces œuvres typiques sont, on le sait, détruites. Des efforts pieux en ont, du moins, conjuré la disparition totale et ont préservé les fragments qui ont reçu, au Louvre, un digne asile. Ces fragments, les dessins de l'artiste, nous attestent que Chassériau, dans l'exécution de son œuvre, ne s'était pas départi de la hauteur de vue philosophique qui avait présidé à son dessein.

Ary Renan reconnaissait, dans le groupe des Forgerons, « des rudiments de ce poème du travail dont la noblesse est éternelle ». La même analyse portée sur toutes les parties de la décoration de la Cour des Comptes y découvrirait partout l'expression simple et épique de sentiments et de gestes humains.

V

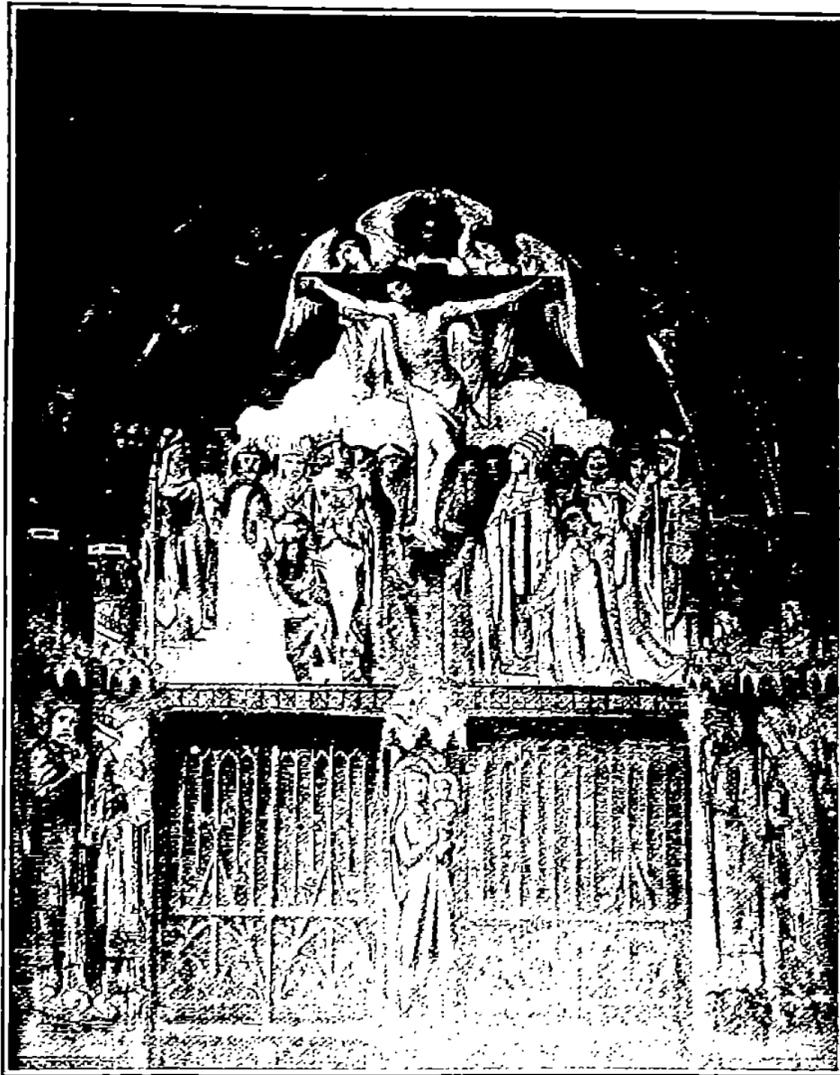
Maître de sa pensée, comment l'artiste la fixera-t-il sur la muraille ? L'opinion presque unanime réproouve l'usage de la peinture à l'huile telle

1. Cité par Valbert Chevillard, *Chassériau*, p. 260.

qu'on la pratique dans les ateliers. « Les transparences et les reflets miroitants qui affectent désagréablement l'œil » et obligent à choisir son jour, ces inconvénients que n'ont pas évités les davidiens, paraissent insupportables. Il n'est pas de procédé qui soit plus exempt de ces reproches que la fresque et tout le monde s'accorde à en célébrer la supériorité. « C'est tout dire, elle est monumentale ! » s'écrie Ingres, et Delacroix, par deux fois, à Valmont, essaye de se l'assimiler. Abel de Pujol, d'ailleurs, en a, dès 1822, tenté l'application dans la chapelle saint Roch à Saint-Sulpice.

Mais la fresque exige de l'artiste un apprentissage laborieux ; elle demande le concours de praticiens experts, surtout elle exige une sûreté et une rapidité extrêmes. Delacroix y renonce pour cette période ; Ingres qui se réjouissait de l'appliquer à Dampierre, abandonne au dernier moment une méthode qui le contraindrait à des décisions irrévocables.

Victor Mottez, au contraire, conduit toute la décoration du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois selon les traditions italiennes ; mais dès 1855, il était obligé de procéder à une restauration totale de son œuvre ; aujourd'hui ces peintures ont absolument disparu. Le temps a donc condamné sous notre climat l'emploi de la fresque en plein air. Au



V. MOTTEZ. — GLORIFICATION DU CHRIST.
Décoration du tympan de la porte centrale de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

contraire, les peintures du même Mottez, dans le pourtour du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, et les fresques d'Abel de Pujol montrent la résistance relative du procédé à l'intérieur d'un monument.

Ingres, en 1812, avait peint à la détrempe *Romulus vainqueur d'Acron*; il proclamait alors ce procédé « l'égal ou tout au moins le digne remplaçant de la fresque », et se promettait d'exécuter ainsi à l'avenir tous ses grands travaux. Il ne tint pas sa promesse et je ne crois pas qu'aucun autre artiste ait, pendant la période que j'examine, peint à la détrempe.

La grande conquête technique de ce temps a été la peinture à la cire. Elle a été l'instrument de prédilection d'Hippolyte Flandrin, elle a servi à Eugène Delacroix pour la coupole du Luxembourg. Elle paraissait répondre aux préoccupations essentielles du moment : « Ça a mille difficultés et longueurs, écrivait Flandrin, mais ça ne brille pas, c'est là sa plus éminente qualité ». Le temps écoulé nous permet d'ajouter à ces mérites celui de conserver aux tons toute leur fraîcheur.

Enfin, malgré les défauts qui lui étaient à bon droit imputés, c'est tout de même l'huile qui a été le plus souvent employée. Des artistes scrupuleux ont su éviter des écueils dont ils étaient avertis. Gautier félicitait Delacroix d'avoir « donné à sa couleur, si vivace et si chaude, ce ton mat et clair de la fresque qui s'harmonise si bien avec l'opacité de la pierre et la terne blancheur du marbre neuf » et il rappelait que Louis Boulanger, dans son *Triomphe de Pétrarque*, avait montré une intelligence semblable. L'huile aurait servi Ingres à Dampierre et elle ne trahit pas les intentions de ses disciples. Il faut souvent un examen attentif et un œil exercé pour reconnaître l'œuvre peinte à la cire de celle pour laquelle l'huile a été employée.

L'opinion exigeait de l'artiste qu'il exécutât son œuvre sur place. Cette loi, pour avoir toute son efficacité, ne l'obligeait pas seulement à peindre directement sur la paroi préparée ou sur la toile marouflée. Il fallait encore qu'il tirât le meilleur parti de la surface qui lui était offerte. Il la couvrait d'une composition unique, ou bien il ménageait au milieu d'un remplissage décoratif un morceau central aux proportions choisies à souhait. Il parut légitime aux peintres, selon l'exemple des trécentistes, de superposer plusieurs compositions en les séparant sim-

plement par une bande plate ou par des entrelacs plus ou moins simples. Ils réduisirent leurs champs par des bordures simulées, colorées de tons plats ou couvertes de divers prétextes décoratifs et ménagèrent dans ces bordures, selon les traditions anciennes, des médaillons destinés à des sujets subordonnés. Parfois la complication des formes architecturales exerce sur le peintre une contrainte heureuse, et Delacroix, au Palais-Bourbon, triomphe des dispositions les plus ingrates.

L'étude sur place devenait particulièrement nécessaire pour les parties cintrées. Delacroix, qui répugnait à toute construction mathématique et trouvait par sentiment, éprouva de grosses difficultés à déterminer les déformations compensatrices à la voûte du Luxembourg.

Ainsi les artistes furent-ils conduits soit à chercher et établir leur composition sur la muraille même, comme le firent Delacroix au Palais-Bourbon et, semble-t-il, Ingres à Dampierre, soit à arrêter leur projet avec rigueur sur un carton de grandeur d'exécution, selon la méthode d'Overbeck, préconisée par Orsel et appliquée par Chenavard.

Les artistes, en ordonnant leurs compositions, eurent le souci de ne pas contrarier le jeu des lignes architecturales, mais les plus scrupuleux surent se préserver de toute exagération. Aucun d'eux ne se crut obligé de s'en tenir à un plan unique et ne s'interdit de creuser des perspectives. Il leur arriva parfois de détacher des personnages sur une niche simulée ou sur un fond d'or, comme Roger dans la chapelle des fonts à Notre-Dame-de-Lorette, mais ils n'érigèrent pas cet usage en système.



V. MOTTEZ. — JÉSUS-CHRIST
CONFIANT LA MISSION ÉVANGÉLIQUE
AUX APÔTRES.

Décoration de la porte de droite
de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Le plus ordinairement, mais non pas d'une façon constante, le premier plan prit une importance prépondérante. Le long de la muraille, sous les yeux du spectateur, se déroule la procession de la châsse de saint Landry ou le défilé des députés des États généraux, Attila s'avance suivi de ses hordes, le Christ entre à Jérusalem ou est conduit au supplice ¹.

Parfois des fabriques stylisées et réduites, une colonnade, les lignes simples d'un mur vu de face ferment l'horizon. Mais il arrive aussi que la scène se déroule sur plusieurs plans étagés et distincts et c'est ainsi que se présentent les groupes par lesquels Chassériau figure la Paix. Les horizons peuvent s'étendre à l'infini, sur la mer, sur une plaine, sur des montagnes lointaines. C'est enfin un artifice heureux que d'envelopper les groupes dans une vaste forêt qui masque les lointains, tout en laissant deviner leur extension indéfinie. Ainsi Corot a *situé* le baptême du Christ dans sa fresque de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, ainsi Delacroix, aidé des conseils de Corot, a imaginé le site où Orphée charmait les Grecs et celui où Dante et Virgile virent les sages de l'antiquité.

VI

Dans l'exécution, la recherche de l'unité a présidé aux travaux des véritables décorateurs. Leur œuvre revêt la paroi comme d'un voile, d'une tapisserie aux tons brillants ou passés, mais toujours homogène. C'est pour sauvegarder l'unité qu'ils ont évité les luisants de l'huile, et c'est avec justice qu'on a pu les féliciter de ne point « trouser les murailles ».

Leurs préoccupations sont donc semblables, mais leurs méthodes sont divergentes et il convient d'examiner, à présent, comment au même problème ont été apportées des solutions diverses.

Quelques artistes, tout d'abord, ont usé de la grisaille d'une façon systématique et simulé avec le pinceau des bas-reliefs, tel Heim dans la chapelle Notre-Dame à Saint-Germain-des-Prés. Cette manière de respecter l'accord avec les lignes architecturales, ne saurait être considérée que comme une défaite. La grisaille a reçu une application plus légitime lors-

¹. *La Procession de la châsse de saint Landry*, de Guichard (1843), à Saint-Germain-l'Auxerrois ; — *la Procession des députés des trois ordres*, de Louis Boulanger, dans la salle des États généraux à Versailles ; — *Attila*, de Delacroix, au Palais-Bourbon ; — les deux *Christ*, de Flandrin, à Saint-Germain-des-Prés.

qu'elle a servi à Delacroix dans le Salon du Roi, ou à Chassériau au Conseil d'État, pour des parties secondaires destinées à mettre en valeur des décorations voisines.

Toutes les influences qui agirent sur les artistes groupés autour



DELACROIX. — ADAM ET ÈVE.

Carton pour la décoration de la bibliothèque de la Chambre des députés.

d'Ingres, ainsi que sur Orsel, Périn ou Roger, concouraient à leur faire adopter des tons et des reliefs très atténués. Ils avaient étudié les fresques italiennes ; persuadés que les couleurs amorties par les siècles n'avaient jamais eu plus de vivacité, ils attribuèrent aux Italiens des vues systématiques et s'en autorisèrent de bonne foi. Les Nazaréens les ancrèrent dans ces sentiments. Tout en reconnaissant chez eux une technique insuffisante,

ils crurent voir dans leur exécution pâlie une réelle spiritualité. Rentrés en France, ils prirent leur poste de combat contre les romantiques et, en haine des virtuoses de la couleur, ils baissèrent leur palette de plusieurs tons. Ils furent encouragés, d'ailleurs, par l'opinion publique presque tout entière.

Ainsi put être formulée une doctrine qui réclamait de la peinture monumentale, avant toute autre qualité, « le calme et la sérénité ». Pour Théophile Gautier : « Les lignes sévères de l'architecture, les tons sobres des murailles nous enseignent l'équilibre de la composition et la tranquillité de la couleur... La peinture murale, pour ne pas déranger l'harmonie du monument qu'elle décore, doit tenir le milieu entre un bas-relief colorié et une tapisserie passée de ton ; sévérité de style, placidité d'effet, coloris blond et clair, voilà les qualités qu'elle réclame impérieusement. »

En vertu de cette doctrine, on évite les scènes violentes, ou, du moins, si on les aborde, c'est en les ramenant à des lignes calmes et en donnant aux gestes un caractère arrêté ; ainsi Hippolyte Flandrin, quand il représente le *Supplice de saint Jean l'Évangéliste*. La composition se masse, le nombre des personnages se réduit et, si une foule est nécessaire, elle se compose en groupes subordonnés à des lignes maîtresses. Le costume est traité avec une extrême sobriété et, d'une façon générale, le cadre et les accessoires sont plutôt suggérés que rendus. Quelques silhouettes désignent des fabriques ; quelques profils sinueux évoquent une campagne ondulée. La lumière est uniformément diffuse, et elle n'intervient pas pour diriger le regard. Le modelé est à peine ressenti, il s'exprime par des ombres très légères, dont la gamme restreinte ne dépasse pas le gris. La palette ne connaît que des tons neutres, délavés, posés presque toujours à plat. Tout le travail du peintre n'est qu'une suite de sacrifices. La chapelle de Sainte-Philomène, peinte par Amaury Duval, à Saint-Merri, est l'exemple le plus achevé de ce système. Cette abnégation ne va pas sans dangers. Quelques-uns, par amour de la simplicité, tombent dans l'archaïsme et sont tentés par le pastiche de la fresque italienne. Mottez, au porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, n'échappait pas à ce reproche. Orsel, par des scrupules infinis, pour fuir le luxe, les épisodes, et ne dire que l'essentiel, arrive à côtoyer l'insignifiance ; à force d'être pressée, la pensée s'est évanouie. Pour se traduire en termes si sobres, il faudrait fortement caractériser, et la bonne volonté ne donne pas le style. La cou-

leur évite l'agrément au point de tomber dans une monotonie ingrate. De plus, chez Périn, comme chez Orsel, elle prend une signification symbolique. Ch. Lenormant nous explique pourquoi, dans les pieds-droits de la chapelle de l'Eucharistie « le fond de la décoration est vert : c'est la couleur de l'espérance qui aspire à Dieu; le rouge des pendentifs indique



DELACROIX. — L'ÉDUCATION D'ACHILLE.

Carton pour la décoration de la bibliothèque de la Chambre des députés.

que l'homme se régénère par le mystère de l'Eucharistie, en se baignant dans le sang de l'agneau, et l'or des voussoirs est l'emblème naturel de la lumière du Paradis». On voit facilement le danger de semblables intentions. Chassériau à Saint-Merri, Hippolyte Flandrin à Saint-Séverin et à Saint-Germain-des-Prés, ont ignoré et cet ascétisme et ces subtilités théologiques. Malgré la réserve qu'ils s'imposent, ils ne cessent pas d'être humains. Ils observent, Flandrin avec une bonne foi ingénue, Chassériau

avec la sensibilité la plus délicate et la plus subtile. Ils ont aussi la supériorité sur Orsel et Périn, élèves de Guérin, d'avoir reçu d'Ingres l'amour de la forme et le désir de la résumer avec acuité.

Il nous faut faire effort, aujourd'hui, pour pénétrer le sens de leurs œuvres. Mais, si nous en goûtons malaisément la distinction trop discrète, consultons les contemporains. Les plus avisés d'entre eux, quelles que fussent leurs prédilections, y ont vu réalisée leur conception de la peinture monumentale, et c'est à Théophile Gautier, aussi bien qu'à Gustave Planche, que l'on en peut demander l'éloge.

Les méthodes d'Orsel ou de Flandrin appropriées à des édifices qui commandent le recueillement et la paix auraient été d'application difficile dans des palais somptueux. Ici un autre système se présente : Delacroix oppose aux peintres abstraits des harmonies complexes et chaudes.

Fort de l'exemple de Rubens et de Véronèse, Delacroix, en abordant la peinture monumentale, ne renonce pas à exprimer la vie avec intensité. Il se donne donc tout entier à cette œuvre nouvelle. A cette époque, son imagination, délivrée de la fièvre qui l'avait d'abord agitée, devenait à la fois plus pleine et plus paisible. Cette heureuse évolution fut fortifiée par le travail monumental même. Delacroix le poursuivit avec allégresse. A plusieurs reprises on trouve dans sa correspondance, à propos de ses peintures de la Chambre des députés ou du Luxembourg, des témoignages d'une satisfaction bien rare chez lui.

Ces dispositions n'échappèrent pas aux contemporains. Paul Mantz, dans un article sur la coupole de la bibliothèque du Luxembourg, « chef-d'œuvre de Delacroix dans un instant décisif de sa vie », remarquait qu'on n'y retrouvait pas la veine tourmentée et dramatique de l'artiste. En cette circonstance, ajoutait-il, il « s'est plu à faire une peinture toute de tranquillité et de douceur *sereine* ».

Ainsi les contemporains reconnaissaient à Delacroix cette sérénité qui, pour eux, était le premier et le plus nécessaire attribut de la peinture monumentale. Nous en ressentons à notre tour le charme; ces harmonies apaisées où se traduit le repos d'un cœur généreux nous enveloppent de leur calme bienfaisant et de leur richesse abondante. Tout d'abord, les sujets auxquels s'est complu Delacroix, graves ou souriants, écartent non seulement toute émotion tragique, mais aussi tout mouvement violent.



TH. CHASSÉRIAU. — LA GUERRE.

Esquisse pour la décoration de l'escalier de la Cour des Comptes. (Appartient à M. Arthur Chassériau.)

Attila en ce point constitue une exception, mais *Attila* est conçu en contraste avec l'ensemble auquel il appartient : il dit la ruine de la civilisation antique, célébrée dans les cinq coupoles de la bibliothèque du Palais-Bourbon et termine par une note sauvage un hymne recueilli. Le Salon du Roi était destiné à des fêtes officielles ; Delacroix le revêt d'une parure riche aux harmonies joyeuses. Ici la pensée ne doit pas s'arrêter ; les allégories semblent s'accorder avec les discours d'apparat qui seront prononcés auprès d'elles. Les personnages qui, pour distraire l'ennui des cérémonies où leur présence est nécessaire, regarderont le plafond et les frises ne seront pas contraints par l'artiste à de philosophiques méditations. La description très sobre que Delacroix a donnée de ses travaux du Luxembourg montre que, là encore, il a désiré bercer l'œil et l'esprit. « Une prairie riante » est le séjour des sages visités par Dante et Virgile ; « un ruisseau serpente dans ces lieux agréables ».

Ces intentions sont soutenues par la clarté et la simplicité des compositions. Celles-ci sont parfois d'une nouveauté, d'une invention imprévue et saisissante, d'une plénitude où éclate le génie de l'artiste. Toujours, elles sont d'une lisibilité parfaite. Sans tomber dans la pauvreté ou dans l'abstraction qui répugnent à son esprit, Delacroix sait choisir et résumer. Les dimensions de ses personnages sont calculées avec un art extrême pour ne point paraître mesquines sans tomber dans le gigantesque.

Il n'apparaît pas que l'artiste ait cherché à modifier son dessin. Il aurait, sans doute, vainement désiré la précision et le fini du trait et il aurait perdu ce qui constituait son originalité, la notation du mouvement, un rythme interne et quasi-organique. Les contemporains, même les admirateurs de Delacroix, en ont été gênés ou choqués. Tout en reconnaissant qu'il s'était surveillé, qu'il s'était montré très exigeant envers lui-même, ils lui ont reproché de ne pas faire dériver ses harmonies monumentales du balancement des lignes. Paul Mantz, zélé de l'artiste, qui s'écriait : « Nous sentons les défauts de Delacroix jusqu'à en souffrir », déclarait qu'il était loin « d'avoir le style sévère qu'exige la peinture monumentale. — Son dessin a d'ordinaire quelque chose d'inquiet et de fiévreux dont les lignes austères de l'architecture s'accommodent mal ». Il ne nous appartient pas de discuter ce sentiment, ni de défendre Delacroix.

croix. Il suffit qu'aujourd'hui, délivrés d'un souci formaliste, nous ne soyons plus éloignés de lui par des préjugés.

Nous nous retrouverons d'accord avec Paul Mantz, avec Théophile Gautier, pour reconnaître à Delacroix « le style de la couleur, la beauté du ton, la poésie de l'effet ». A un moment où l'on était disposé à transformer en dogme de la peinture monumentale les pratiques abstentionnistes d'Ingres et de Flandrin, Delacroix défend victorieusement la cause de la couleur. La palette la plus riche est pour lui l'auxiliaire le plus souple. Elle combat l'obscurité et rétablit la lumière sur les parois enténébrées. A la formule unique des peintres gris elle oppose une infinité de gammes. Des tonalités blondissantes, roses, chaudes, intenses ou lourdes répondront aux ambiances matérielles et morales les plus diverses : elles permettent aussi d'établir des subordinations ou des correspondances. Pour transmettre sans altération ces harmonies à un spectateur que des conditions matérielles maintiendront à une distance très déterminée, il ne suffira pas de traiter très largement les fonds, de cerner les grandes masses, de simplifier le modelé. Le ton qui vibre et chante quand l'artiste travaille sur son échafaudage ne s'éteindra-t-il pas pour ceux qui le verront de loin ?

Instinctivement, Delacroix réagit contre ce danger. La tendance qu'il manifesta dès ses premières œuvres à zébrer les formes de touches croisées, à décomposer les tons et à exiger de notre œil une collaboration active, toutes ces inventions spontanées qui font de lui le précurseur de l'impressionnisme, trouvent dans la peinture murale leur application la plus légitime. Diaprer de couleurs distinctes la tunique qui, de loin, jettera une note rouge unique, poser des touches qui, de près, paraissent incohérentes, forcer certaines notes, couvrir d'un réseau de traits noirs la forme qui, à distance voulue, sera d'un gris argenté, telles sont les méthodes instaurées par Delacroix, héritier inconscient des mosaïstes byzantins.

Près de Delacroix et sous son égide, Riesener et Roqueplan complétaient avec un agrément facile, mais sans autorité, la décoration de la bibliothèque du Luxembourg, dont « on avait voulu faire une espèce de galerie des coloristes ». Cependant, Chassériau, qui avait décoré la chapelle de Sainte-Marie-l'Égyptienne, selon les méthodes abstraites, avait