

# **Théophile Gautier**

## **EUGÈNE DELACROIX VU PAR THÉOPHILE GAUTIER.**

**Un document généreusement offert par la société Théophile Gautier**

<http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier/>

**Textes critiques des *Salons* et autres écrits esthétiques de Gautier transcrits par Carine Dreuille, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise préparé à l'Université Paul Valéry de Montpellier en 1999 sous la direction de François Brunet.**

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay,  
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: [jmt\\_sociologue@videotron.ca](mailto:jmt_sociologue@videotron.ca)

Site web: <http://pages.infinit.net/sociojmt>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque  
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Cette édition électronique a été réalisée par la Société Théophile Gautier (<http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier/>) mis en page par Frederick Diot, sous la direction de Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

## **Théophile Gautier**

### **EUGÈNE DELACROIX VU PAR THÉOPHILE GAUTIER.**

Une édition électronique réalisée à partir du livre de Théophile Gauthier (1836), la morte amoureuse.

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes libre OpenOffice.org 1.1 sous Linux Debian.

Édition complétée le 10 Février 2004 à Bordeaux , France



*Nous indiquons d'abord le titre du journal d'où provient le fragment, le titre de l'article, la date.*

**Textes revus par François Brunet: l'orthographe et la ponctuation d'époque sont conservées, notamment dans les pluriels en -ans et -ens. Les bizarreries sont confirmées par la mention : sic.**

***Cabinet de lecture, " Le Musée Colbert ", 29 mai 1832***

Ces trois ouvrages sont là pour représenter l'empire et faire acte de présence ; rien de plus. Passons aux modernes. Eugène Delacroix a exposé quatre petites toiles, deux d'entre elles représentent une femme couchée : le coloris en est admirable, et le ton de la femme dans l'ombre d'une vérité et d'une finesse exquise, transparent sans faire jaspe, solide sans être noir.

***La France Littéraire, " Salon de 1833 ", mars 1833***

M. Delacroix a exposé quelques portraits que, dans son intérêt, nous voudrions bien qu'il eût gardés chez lui ; nous ne reconnaissons le Delacroix que vous savez que dans le *Charles-Quint jouant de l'épinette devant un jeune religieux*, quoiqu'il y ait de la mollesse dans l'exécution, et un certain affadissement dans la couleur : il règne dans cette toile une mélancolie admirable. La tête du *Charles-Quint* est d'une philosophie et d'une satiété étonnamment exprimée et sentie. Le jeune religieux est tout un poème. Nous ne doutons pas un instant de M. Delacroix, en dépit du peu de succès qu'il a eu à ce Salon-ci.

***La France Industrielle, " Salon de 1834 ", avril 1834***

Quelle différence entre M. Eugène Delacroix et M. Delaroche ! Le premier est un peintre, un artiste dans la plus grande étendue du mot, l'autre ne sera jamais, quoiqu'on fasse, qu'un ouvrier de talent, qu'un arrangeur assez adroit et rien de plus.

Pourtant l'on voit que personne ne parle de M. Delacroix ! qui est, de tous les peintres, celui dont le talent est le plus riche et le plus varié.

*Les femmes d'Alger* ne le cèdent, pour la finesse et le clair obscur, à aucune production des maîtres vénitiens. Il y a dans cette toile plus d'air et de profondeur que dans toutes les peintures que nous ayons vues jusqu'ici. L'harmonie du ton est admirable, et cependant rien n'était plus difficile à obtenir avec des murs recouverts de faïences bariolées, de meubles incrustés, d'étoffes et de broderies des couleurs les plus discordantes du monde ; et cependant aucune de ces perles, aucune de ces dorures n'attirent l'œil plus qu'il

ne faut, tout extraordinaire que soit leur éclat. Les femmes sont charmantes et d'une beauté tout orientale ; c'est bien là le coloris frais et mat, la chair fine et grasse de femmes qui ne sortent pas de chez elles. Quelques laissez-aller de dessin déparent malheureusement cette production remarquable à tant d'égards, et qu'une retouche de quelques heures pourrait mettre au-dessus de tout reproche. — Tel qu'il est, ce tableau est un tableau de maître ; car on y trouve une des principales qualités de la peinture poussée jusqu'à la dernière conséquence, je veux dire le coloris.

*La Bataille de Nancy* est un tableau d'un genre tellement différent qu'on pourrait le croire d'un autre peintre. Si grand toutefois que soit son mérite, il n'est pas si totalement arrivé que *les femmes d'Alger*. Beaucoup de choses sont moins réussies ; mais la figure de Charles-le-Téméraire, sortant du borbier et se rencontrant avec le chevalier lorrain, qu'il attaque de sa lance absente, n'a pu être conçue et exécutée que par un homme de génie ; et M. Delacroix est un homme de génie parmi tant de peintres qui ne sont que spirituels ; mais l'aspect morne et triste de cette bataille, dans la neige et le brouillard, est admirablement rendu ; mais Géricault seul eût fait des chevaux supérieurs à ceux-là.

*Le couvent de Dominicains* à Madrid nous introduit dans un intérieur d'une telle beauté, que nous le mettons au-dessus de tout ce qu'a fait M. Granet, pour la gravité et la mélancolie de la couleur ; puis ces figures sont autrement vivantes, autrement animées que les maquettes d'ébène et d'ivoire que M. Granet plante au milieu des murs, couleur d'encre, de ses souterrains et de ses églises.

*La rue de Mékinez* nous révèle sous leur côté élégant et poétique, ces Orientaux dont Decamps nous a si étonnamment mis en relief le côté excentrique ; le groupe du coin est d'une grâce toute raphaëlesque.

*Le portrait de Rabelais* est un type retrouvé ; — c'est bien le maître Alcofribas Nasier que nous avons rêvé, — triste sous sa joie comme Molière, comme Cervantes.

Et si l'on songe que c'est le même peintre à qui nous devons déjà *la barque du Dante*, *le Tasse dans la prisons des fous*, *Sardanapale*, *le massacre de Scio*, *la liberté de Juillet*, *le Rodrigue après la bataille* (fresque admirable, exécutée en quelques heures chez M. Alexandre Dumas, pour la décoration de son bal) ; *le Christ aux Olives*, *la mort de l'évêque de Liège*, *le Charles-Quint touchant de l'épinette à Saint-Just*, l'on est en droit de s'étonner que sa réputation ne soit pas plus grande ; mais c'est que le génie est moins facile à comprendre que le talent ; pour comprendre le génie, il faut presque du génie ; pour comprendre le talent, une intelligence même médiocre est suffisante. Voilà pourquoi M. Delaroche a plus d'admirateurs que M. Delacroix, bien qu'à nos yeux il lui soit

très inférieur en mérite.

Nous osons à peine dire qu'un tableau a été refusé à M. Delacroix par le jury.

**Ariel, " Salon de 1836 ", mercredi 13 avril 1836**

Le *Saint Sébastien* de M. Delacroix est la plus belle page du Salon. C'est de la vraie et grande peinture. — M. Delacroix comprend parfaitement la portée de son art, car c'est un poète en même temps qu'un homme d'exécution. Il ne fait retourner la peinture ni aux puérités gothiques ni aux radoterics pseudo-grecques. Son style est moderne et répond à celui de Victor Hugo dans les *Orientales*: c'est la même fougue et le même tempérament. — Le *Sardanapale* ressemble singulièrement au *Feu du ciel*, le *Massacre de Scio* à la *Bataille de Navarin* ; les deux odes sont peintes comme les deux toiles. Une crudité fauve et splendide fait ressortir tous les tons, la touche a l'ardeur furieuse de la phrase. Il semble voir défiler à travers les strophes, des troupeaux de cavales balayant le sol de leurs crinières rousses ; la peinture m'a fait l'effet de piaffer et de hennir. — M. Delacroix dessine la vie et le mouvement comme personne ne l'a fait avant lui : aussi ses chevaux sont-ils aussi beaux que ceux de Géricault et ses tigres supérieurs à ceux de Barye. — Il n'est pas de genre où M. Delacroix n'ait laissé son empreinte : la facilité et l'universalité banale de M. Horace Vernet, dont on fait tant de bruit, ne sont rien en comparaison. M. Delacroix a fait des batailles, des tableaux de sainteté, des scènes populaires, des sujets orientaux, des costumes, des animaux, des grandes machines, des toiles de chevalet, des illustrations pour des poètes, et il a toujours égalé, sinon dépassé, les plus illustres maîtres dans chaque spécialité.

Le *Saint Sébastien* est à la hauteur de tout ce que M. Eugène Delacroix a exposé de mieux ; lui seul sait imprimer à un sujet religieux cette austérité et cette mélancolie qui distingue les anciens peintres. — Son *Christ au Jardin des Oliviers* est peut-être le plus beau tableau de sainteté moderne, et rien n'égale l'ineffable douleur que respire le groupe des anges qui occupent le coin supérieur du tableau.

Le corps du saint où tremblent encore les flèches barbelées des soldats, s'affaisse mollement sur lui-même : la tête penche comme une jeune fleur trop chargée de pluie, et une extase divine rayonne sur les traits inanimés : les bourreaux ont fait leur besogne, et on voit le cortège ramper au fond du tableau le long d'un petit chemin : de saintes femmes viennent d'un autre côté pour honorer les restes du martyr ; l'une d'elles arrache les flèches avec un sentiment de pitié délicate singulièrement bien exprimé. — L'autre tient un vase d'onyx plein de parfum, et regarde derrière elle pour s'assurer si les exécuteurs sont assez éloignés. Cette figure est d'un galbe ravissant, simple et sévère à la fois. — Le ton verdâtre et orangé du ciel donne à tout le tableau un reflet originalement pittoresque. — On prendrait cette toile pour une œuvre d'un

maître de la seconde période italienne, — Pietro de Cortone ou Carle Maratte. Ce n'est pas le dessin ronflant et féroce de Michel-Ange, ni la limpidité éthérée de Raphaël ; c'est quelque chose de plus fiévreux et de plus inquiet dans le contour, un effort plus soutenu pour arriver à quelque chose de supérieur comme dans toutes les époques de décadence et de renouvellement, quand l'art ancien n'existe plus, et que la synthèse de l'art nouveau n'est pas encore formulée.

**La Presse, " Peintures de la chambre des députés. — Salle du Trône ", 26 août 1836**

La peinture monumentale, c'est-à-dire liée intimement à l'édifice lui-même, et faisant corps avec l'architecture, n'existe pas en France. Nos peintres ne font pas de tableaux et la fresque nous est inconnue. A part la coupole de Mignard, célébrée par Molière, sous le titre de la gloire du Val-de-Grâce, et deux ou trois morceaux de Lemoine, Paris, chose honteuse pour une des premières villes du monde, ne possède rien en ce genre de peinture si cher aux grands maîtres. Cela vient d'abord de ce que la fresque veut être traitée d'une manière décidée et soudaine ; qu'elle ne se laisse ni reprendre ni retoucher, et ne se prête nullement aux hésitations et aux paresse du pinceau, et puis d'un esprit d'indépendance mal entendu des artistes qui ne se soumettent pas volontiers aux exigences de l'architecte. C'est de leur part un mauvais calcul ; une dimension et une forme arrêtées d'avance aident la composition au lieu de lui nuire en empêchant le vagabondage du crayon et de la pensée. Plusieurs attitudes gagnent à être tourmentées et contraintes, et la gêne fait éviter le commun et le banal. Une composition qui a été retournée beaucoup de fois pour entrer dans un caisson d'architecture est ordinairement plus nourrie et moins lâche que si le peintre avait eu à sa disposition un champ de toile illimité. C'est la raison de la supériorité incontestable et permanente de l'école d'Italie sur toutes les autres écoles. Tous les maîtres italiens ont peint à fresque et se sont employés eux et leurs élèves à la décoration des églises et des palais. Le nombre de chapelles, de *scuole*, de *stauze* (sic) entièrement couvertes de peintures que l'on voit en Italie est presque incalculable ; Titien, Tintoret, Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain doivent en partie leur grande tournure et l'élévation de leur style à la pratique constante de la fresque. Là, point de petits artifices, de mesquines ruses de métier, point de gentillesses bourgeoises, point de clinquant ni de papillotage, mais austérité de dessin, sobriété d'effet, largeur de conception, bel agencement des draperies, franchise et hardiesse de touche, toutes les hautes qualités de l'art, tout ce qui sépare le maître du faiseur et le peintre du teinturier ; pour un homme qui venait d'achever la Sixtine ou une des salles du Vatican, faire un tableau n'était qu'un jeu, une espèce de

délassement ; peindre à l'huile, comme le disait Buonarrotti, ce robuste pétrisseur de marbre, était un métier bon pour des femmelettes ou des paresseux. Dans la conduite des grandes machines, les artistes d'alors apprenaient mille secrets intimes inconnus des modernes, et la nécessité de lutter avec des masses architecturales leur donnait cette ampleur et cette magnificence qu'on leur voit et qui font encore notre admiration et notre désespoir.

Il serait à désirer que l'usage d'orner les édifices de peintures faites sur place se répandît en France ; les peintures du musée Charles X sont, à proprement parler, des appliques et des tableaux collés au plafond, sans aucun soin de la perspective linéaire et aérienne. On prépare Notre-Dame-de-Lorette et la Madeleine à recevoir d'immenses compositions de nos premiers artistes, mais tout cela est encore dans l'œuf et ne peut être mentionné que pour mémoire. M. Eugène Delacroix, que l'on trouve toujours le premier dans toute voie de progrès, est donc le seul qui ait fait récemment de la vraie peinture de décoration, entendue dans ce sens de l'architecture, et rigoureusement appropriée à la localité qu'elle occupe ; la coupole du baron Gros était plutôt un tableau d'histoire circulaire, avec un plafond par-dessus, que toute autre chose. Cependant, M. Eugène Delacroix, n'osant risquer dans un si grand travail un procédé aussi peu répandu que la fresque, quoique bien préférable d'ailleurs pour la durée et la solidité, s'est résigné à exécuter sa composition à l'huile ; mais en homme de génie et d'esprit, car il est tous les deux, il a 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. Par un embu adroitement ménagé, il a su éviter ces transparences et ces reflets miroitants qui affectent si désagréablement l'œil. Avantage immense, on n'a pas besoin de se mettre au point de vue et de choisir le jour. Louis Boulanger, dans son beau tableau du triomphe de Pétrarque, placé chez M. le marquis de Custine, dans un hémicycle bâti exprès, a compris aussi cette importante vérité, et son coloris est ménagé de telle sorte que sa toile est exempte de luisants. Le luisant est un des plus graves inconvénients de l'huile. Dans un tableau de chevalet, que l'on peut changer de place, le mal n'est pas sans remède ; mais dans une peinture non mobile rien n'est plus insupportable.

La composition de M. Eugène Delacroix est entièrement allégorique ; cela paraît d'abord singulier pour un artiste d'une réputation aussi romantique que celle de M. Eugène Delacroix ; mais M. Delacroix a parfaitement compris que tout autre genre de sujets serait déplacé et ridicule. Je ne partage pas les modernes répugnances à l'endroit de l'allégorie. Rien ne prête davantage à la peinture, et l'on peut voir le magnifique parti que Rubens en a tiré. Une chose fort simple et que l'on semble ne pas vouloir comprendre, c'est qu'il faut avant tout à un peintre des bras, des épaules, des torses d'un beau mouvement, de

grands airs de tête, des jets et des vols de draperies, un costume libre et souple qui lui permette de faire voir ce qu'il sait et ce qu'il peut, et l'allégorie répond parfaitement à toutes ces conditions ; elle permet la nudité sans laquelle à vrai dire, les arts du dessin n'existent pas ; elle laisse une grande liberté d'ajustement ; elle offre l'occasion fréquente de réaliser des types et de chercher à loisir la beauté idéale. Rien ne convient mieux à un peintre qui veut se déployer tout entier qu'un sujet allégorique. L'allégorie d'ailleurs est seule possible dans les plafonds et les coupoles, lorsque l'artiste n'a pas à exécuter une assomption, une gloire ou quelque autre scène religieuse qui se passe nécessairement dans le ciel. Je n'aime pas à me sentir sur la tête autre chose que des êtres allégoriques diaphanes et impalpables, accoutumés à marcher sans plancher sous les pieds. J'ai toujours peur, quand je vois des personnages historiques et réels plaqués contre quelque voûte, qu'ils ne finissent par s'ennuyer d'une position aussi gênante, et se laisser choir sur moi de tout leur poids et de toute leur hauteur. Le plaisir que j'éprouve à les regarder est mêlé d'inquiétude et de contrainte ; ils me produisent le même effet que ces figures de Cariatides dont parle Dante, qui paraissent s'efforcer de soutenir un entablement, et dont la fatigue idéale cause une peine réelle.

Le plafond sur lequel a dû travailler M. Eugène Delacroix est on ne peut plus mal disposé à recevoir des peintures. Il est coupé par un très grand nombre de compartiments, d'une forme désagréable et difficile à remplir. M. Delacroix a surmonté très heureusement cet obstacle. Les quatre principaux panneaux offraient une longueur double de leur hauteur, les autres étaient d'une petitesse sans proportion avec les caissons et les pendentifs, et pouvaient à peine admettre une seule figure, même en usant de toutes les ressources du raccourci. Il semblait au premier coup d'œil presque impossible de composer la décoration d'une salle ainsi faite avec la clarté et l'unité nécessaires. L'éparpillement forcé des personnages, dans plusieurs cadres séparés par des membres de maçonnerie, nuisait singulièrement à l'effet général et à l'harmonie du ton. Voici comment M. Eugène Delacroix est parvenu à rallier dans un même faisceau les groupes épars de sa composition.

La Justice, sous l'apparence d'une belle jeune femme à l'air majestueux, étend avec un geste plein de gravité son sceptre d'or sur des personnifications de peuples opprimés. Des vieillards, figurant la Prudence et la Sagesse, se tiennent à côté d'elle. Ce sujet occupe un des grands panneaux oblongs du fond, au-dessus de l'endroit où doit être placé le trône. Immédiatement au-dessous, dans l'espace ménagé entre les arcades, on voit à gauche les nations du monde qui dorment dans le plus charmant abandon et les plus délicieuses poses sous la protection des lois. Des législateurs, des figures emblématiques de la Vérité et de la Lumière, achèvent de remplir ce pendentif. Dans l'autre à droite, et toujours sur le même pan de muraille, on remarque d'abord un lion

admirable, un lion monstrueux, plus beau que le lion de Barye, plus beau que tous les lions de l'Atlas, l'idéal du lion : une tête énorme, toute ruisselante de crins fauves, et des yeux d'un jaune clair et métallique, semblables à des soleils, avec un inexprimable caractère de vigueur et de cajolerie soumise et grandiose, comme il convient à l'attribut de la force régulière et constitutionnelle. Il se vautre aux pieds de sa maîtresse debout dans une attitude de confiance et de repos. Plus loin, Némésis, l'épée au poing, et faisant ondoyer sa chevelure vengeresse, poursuit des coupables effarés. Le mouvement de cette figure est superbe ; elle semble s'élancer par dessus l'arcade pour saisir les assassins dans l'angle obscur où ils se sont tapis. Le fond est rempli par un aréopage composé d'hommes à barbe.

Le panneau du plafond, à droite, représente l'Industrie avec Mercure, le caducée et les accessoires de rigueur. Diverses scènes relatives au commerce garnissent les pendentifs. De jeunes filles détachent les cocons des branches du mûrier, des hommes et des enfants les portent dans des corbeilles à trois femmes aussi belles que les Parques de Rubens, qui les mettent en œuvre et les filent entre leurs beaux doigts potelés et roses. L'Afrique et l'Amérique tendent à l'Europe, par l'entremise des divinités marines, des produits exotiques, des oranges et des dattes ; des tritons à croupe bleue et à peau cuivrée sortent du fond de l'océan avec des coraux et des nacres. Le triton du premier plan est un triton de bonne roche avec une légère teinte de prologue d'opéra. Il m'a fait plaisir, et j'ai pensé, en le voyant, à la gravure de Boucher qui au-devant de la tragi-comédie de *Psyché*, dans l'ancienne édition de Molière. M. Delacroix ne se formalisera pas de ce rapprochement avec un peintre de beaucoup d'esprit et de talent, décrié sans raison par la secte académique. François Boucher est une excellente autorité en matière de tritons, et il s'y entendait aussi bien qu'homme du monde.

La Guerre, sous les traits de Bellone, est peinte dans le troisième caisson. C'est une jeune femme d'une physionomie doucement martiale : une armure coquette toute écaillée et toute ciselée lui couvre seulement un sein ; l'autre reste sans défense dans sa fière nudité ; mais en vérité il est si beau et si étincelant que je ne sais qui aurait le courage de le percer. Cette figure est du plus heureux tour et du plus grand caractère.

Des femmes échevelées tâchant de lever vers le ciel leurs bras blancs et meurtris tout chargés de chaînes, des guerriers emmenant des captives, des mères éplorées, des hommes se préparant à la défense, sont groupés dans le pendentif de gauche. Celui de droite fait voir une officine d'armurier, une sorte d'atelier de Vulcain, où des ouvriers forgent des cuirasses et fourbissent des épées. Le nègre du fond, en chlamyde bleue rayée et qui porte des flèches, est aussi beau que les nègres des festins de Véronèse.

Le quatrième côté est consacré à l'agriculture. Des essaims d'enfants, pareils aux coudées symboliques qui se jouent sur les flancs du Nil antique, s'efforcent de se hausser jusqu'aux puissantes mamelles de la rustique déesse, qui leur sourit d'un air de maternelle indulgence. Des laboureurs vus à mi-corps complètent la composition.

Dans les parties inférieures sont représentées les vendanges et les moissons. Rien n'est plus charmant et d'un effet plus gai et plus heureux. Quoique ce pan de muraille soit dans l'ombre, la peinture est si inondée de soleil et si resplendissante, qu'elle s'éclaire d'elle-même. Un beau jeune homme basané, renversé sur le dos, lutine un bouquetin au front saillant, au nez camard ; on dirait d'un bas-relief grec trouvé d'hier sous les grands lauriers roses dans le lit de l'Eurotas ou de l'Illisus. Des vigneronns écrasent les grappes, et des bouffons à demi-ivres sautent en faisant des contorsions. Des moissonneuses endormies laissent couler l'or de leurs cheveux dénoués sur l'or des blés, où flambe la feuille écarlate du coquelicot et où tremble l'étoile de lapis du bleuet ; d'autres lient et entassent ces gerbes. Ce côté est mieux venu encore que les autres, l'exécution en est nette, facile, pleine de franchise et de verve ; c'est une page écrite d'inspiration ; aussi a-t-elle été écrite la dernière, et M. Delacroix y fait voir qu'il a profité de l'expérience acquise dans les trois premières, déjà si remarquables. De petits génies portant des attributs remplissent les caissons carrés du plafond, et aident à comprendre le sens général de la composition. Les fleuves principaux de France serviront à supporter les différents groupes et à ménager la transition de la peinture à l'architecture.

Un morceau aussi capital assurerait à M. Eugène Delacroix la première place parmi les peintres s'il ne la possédait pas depuis longtemps. Le cercle parcouru par ce jeune peintre est immense. Que de belles choses et d'une beauté différente ! *Dante et Virgile*, *le Massacre de Scio*, *le Tasse dans la prison des fous*, *Sardanapale*, *l'Evêque de Liège*, *Marino Faliero*, *la Liberté de Juillet*, *le Christ au jardin des Oliviers*, *Charles-Quint à Saint-Just*, *le groupe des Tigres*, *les Femmes d'Alger*, et enfin *le Saint-Sébastien*, et la salle du Trône ! tous les genres, et toutes les époques, depuis l'Orient fabuleux jusqu'au prosaïque règne de la charte ; depuis le trône de Sardanapale supporté par des éléphants d'or, jusqu'à la Bataille de Juillet et au pavé de juillet ; depuis le rire effaré de l'idiot et la bacchanale du truand, jusqu'aux pâleurs divines des anges éplorés et à la mélancolie austère du monarque sans couronne ! Sur cette toile, les haillons sordides et raides de sang caillé, les yatagans rompus, les maigres nourrissons buvant un lait pourpre à la mamelle du carnage ; les belles filles au torse d'albâtre suspendues aux crinières des coursiers cabrés, la maladie, la misère, le désespoir, le sol desséché, le ciel enflammé et livide, les vivants plus cadavéreux que les morts, tout ce que la plus sombre imagination peut ajouter de poignant et de terrible à la plus morne réalité.

Dans cet autre tableau, et comme pour nous montrer l'Orient sur ses deux faces, les bizarres élégances de l'Oda, les jeunes femmes mollement accoudées sur des piles de carreaux, les longues paupières teintes de *henné*, les longueurs voluptueuses du regard, la blancheur reposée et profonde de ces beaux visages que n'a jamais baisés le soleil, la nonchalance du geste, l'abandon oriental de la pose ; tout ce qu'il y a de jeune, de brillant et de fleuri sur la terre : les tulipes dans les grands vases du Japon, les grosses perles à la blonde transparence, le narguilhé aux spirales bleuâtres, les étoffes tramées d'or, les cabinets incrustés, les tapis de Perse et de Turquie ; quelle antithèse parfaite ! l'extrême grâce et l'extrême horreur ; les plaies sont aussi hideuses que les sourires sont charmants, le sang vaut les roses, la souquenille vaut la tunique de gaze d'argent ; Giorgione serait jaloux du moelleux de ce clair obscur, Salvator envierait cette ardeur et cette férocité de pinceau.

M. Delacroix est incontestablement le peintre de l'école française qui réunit le plus de qualités supérieures. Comme coloriste je ne sais trop qui on pourrait lui opposer : il est plus fin et plus éclatant que Gros dans ses plus beaux jours ; il a autant de vigueur que Géricault, sans tomber comme lui dans les tons noirs et bitumineux ; Decamps seul pourrait le balancer. Quant à la composition, il a une abondance, une facilité, une force, une énergie au-dessus de tout éloge ; *l'Evêque de Liège* est une merveille, et jamais peintre n'a coordonné les masses d'une foule avec un aussi étonnant bonheur. Cela est mêlé, confus, fourmillant, cela blasphème, hurle et siffle, cela se démène et se tord, et cependant tout est parfaitement distinct ; on comprend tout, jusqu'à l'œil dont on ne voit que l'éclair, jusqu'à la main dont on ne voit que l'épée ! Comme arrangement ingénieux, comme symétrie heureuse, les peintures de la salle du Trône sont de vrais chefs-d'œuvre ; n'était le maussade goût de l'architecture qui contrarie l'illusion, on pourrait se croire, en voyant ces peintures souriantes et lumineuses, dans une salle de la renaissance décorée par quelque artiste de Florence, le Primatice ou maître Rosso, tant le style est élégant et souple, tant ces belles femmes allégoriques, nues ou caressées par des draperies légères, ont cet air royal et accoutumé aux magnificences qui manque aux figures ébaubies barbouillées par les artistes modernes pour les palais des souverains ou les édifices publics.

### ***Figaro*, 4 novembre 1836**

M. Eugène Delacroix termine les quatre principaux fleuves de France à la grisaille qui servent de support à ses grandes compositions de la salle du Trône, à la chambre des députés, où il rivalise avec les plus harmonieuses et les plus éclatantes fresques du Primatice et du Rosso. Ces grands peintres d'un grand roi, ces beaux artistes de la renaissance demeurés sans ayeux jusqu'ici,

comment se fait-il que M. Delacroix n'ait pas eu une seule commande pour Notre-Dame-de-Lorette : — Quand un pays et un siècle comptent parmi leurs illustrations un artiste de la valeur de M. Delacroix, ils ne devraient laisser échapper aucune occasion de mettre en œuvre et de faire briller le diamant qu'ils possèdent.

**Figaro, 18 novembre 1836**

L'art (qu'on nous pardonne d'employer ce mot dont on a fait un si étrange abus), doit-il être contemporain, c'est-à-dire reproduire de préférence des sujets et des idées modernes ; l'art doit-il être *palpitant d'actualité* ?

Beaucoup de gens sont de cet avis.

En effet, il semble au premier abord qu'en suivant cette route on court moins risque de s'égarer et l'on a plus de chances d'atteindre à la vérité ; les modèles sont là, il ne s'agit que de copier.

Il est plus facile d'étudier une société dont on a fait partie, et dont on connaît familièrement tous les individus que de reproduire, des mœurs abolies et des usages qui ne sont plus.

Ou bien l'art doit-il de préférence choisir des sujets dans les époques anciennes et dans les sociétés révolues ?

Quelques critiques prospectifs, progressifs et palingénésiques tranchent la difficulté en affirmant que l'art doit être la prophétie de l'avenir et formuler les choses qui ne sont pas encore.

Nous ne perdrons pas notre temps à réfuter sérieusement une pareille doctrine ; mais nous discuterons aussi logiquement que possible nos deux premiers points d'interrogation.

Quoique la chose puisse paraître quelque peu hasardée au premier coup d'œil, nous n'hésiterons pas à dire que l'art doit être rétrospectif et s'occuper le moins possible de ce qui est autour de lui.

L'art se compose de deux choses : l'imitation et la fantaisie. La fantaisie est de tous les temps.

L'imitation ne peut exister que pour des événements accomplis, des faits et des objets dont les formes sont arrêtées ; en outre pour copier une chose il faut être à distance et pouvoir se reculer assez pour se mettre au point de vue. Les lignes de la perspective exigent impérieusement que l'angle visuel soit placé hors du tableau sans quoi tous les contours sont tordus de façon à être méconnaissables, les personnages deviennent strapassés et les fonds ne sont plus qu'un dédale confus de linéaments où l'on ne peut saisir nettement la

silhouette d'aucun objet.

Les acteurs ne voient pas les pièces qu'ils jouent et ils peuvent moins que personne parler de l'effet qu'ils produisent.

Il en est de même pour tous les arts ; et vouloir faire de l'art contemporain c'est avoir la prétention d'être en même temps à la galerie et sur le théâtre ; ce qui est assez difficile, à moins d'être doué d'une dualité fort rare.

Tout art fait nécessairement de l'archaïsme ; — l'art n'étant que la cristallisation de la poésie du passé.

Les Allemands qui sont le peuple du monde le plus intelligent en fait d'esthétique ont parfaitement compris cela ; et ils ont franchement abordé la question.

L'école de peinture de Munich, à la tête de laquelle se placent naturellement Cornelius et Overbeck a complètement tourné le dos au siècle ; (sic) dont elle fait partie; elle est remontée d'un saut au quinzième siècle. Overbeck même ne s'est pas arrêté là. Il a été jusqu'au quatorzième et au treizième, il n'a pas trouvé que c'était assez d'être gothique, il s'est fait byzantin ; il regarde Raphaël comme un payen moderne, et le vieux Pierre de Pérouge lui semble quelquefois trop mondain et trop coquet malgré la sainte raideur de ses articulations et la maigreur toute catholique de ses personnages; il n'admet sans restriction que l'ange de Fiesole, Buffalmaco, Orcagna, Giotto et Cimabue, et les autres vieux maîtres Pisans du Campo-Santo. Nous ne poussons pas la rigueur à ce point, mais nous pensons que l'art ne doit pas dépasser la fin du seizième siècle, ou tout au plus du dix-septième siècle ; les deux autres sont trop près de nous pour que nous puissions les voir, et il faut les laisser à nos petits neveux.

Ceci n'est pas un paradoxe, mais une conviction intime et sérieuse.

Les peintres surtout sentiront la vérité de ce que je dis ; car plus on se rapproche des sujets et des costumes modernes, plus la grande peinture devient impraticable, et cela est si vrai, qu'un des hommes les plus heureusement doués de l'école moderne, M. Eugène Delacroix, ayant à décorer une salle au palais Bourbon, s'est hardiment jeté en pleine allégorie, et a bravement fait de la mythologie avec des déesses et des personnifications toutes nues, en quoi il a montré qu'il était non seulement un peintre très habile, mais encore un homme d'infiniment d'esprit.

### ***La Presse, 22 novembre 1836***

Cette réunion de qualités négatives fait toujours un grand effet sur le public, qui a une sincère horreur de toute chose hardiment faite, et poussée à des

conséquences rigoureuses. Ingres et Delacroix, ces deux grands génies si différents, ne seront jamais acceptés par la foule ; ils lui seront imposés par l'admiration des artistes et des connaisseurs ; mais, dans leur intérieur, les gens du monde préféreront toujours M. Franquelin Destouches ou M. Dubufe.

Avant tout il faut à la peinture des bras, des jambes, de grands airs de tête, un beau choix de natures, des torsos à étudier, des armes, des étoffes à plis larges et puissants, une architecture de haut style, des fonds de paysages à caractère grandiose ; il faut du nu et des draperies, plus de draperies que de vêtements et d'armures : c'est une vérité qu'on ne saurait trop redire.

Tout sujet où ces choses ne se rencontrent pas, est fort bon à faire une ballade ou un chapitre de roman, mais ne vaut rien pour un tableau.

Les *Femmes d'Alger* de Delacroix étaient un excellent sujet pour la peinture, quoiqu'il n'y eût aucune espèce d'action ni de composition, dans le sens où l'on entend ordinairement ce mot.

Trois femmes assises, l'une accoudée sur une pile de carreaux et laissant errer nonchalamment devant elle ses beaux yeux teints de *henné* ; les deux autres, les bras pendants, et fumant leur narguilhé avec toute l'insouciance orientale ; une négresse emportant un plateau de sorbets et relevant d'une main une portière de brocards à ramages : voilà tout.

La foule ne verra là aucune espèce de composition, et jamais cependant tableau ne fut mieux composé. M. Monvoisin a beaucoup plus d'idées selon le vulgaire que M. Delacroix.

On fait une déplorable confusion et transposition de mots. Une idée en peinture n'a pas le moindre rapport avec une idée en littérature. Une main emmanchée d'une certaine façon, les doigts écartés ou rapprochés dans un certain style, un jet de plis, une courbure de tête, un contour atténué ou renflé, un mariage de couleurs, une coiffure d'une bizarrerie élégante, un reflet piquant, une lumière inattendue, un contraste de natures entre différents groupes, forment ce qu'on appelle une idée en peinture. Voilà pourquoi le tableau des *Femmes d'Alger* est plein d'idées, et pourquoi aussi il n'y en a pas une seule dans la *Jane Gray*. Le sujet est donc profondément indifférent à tout véritable artiste, et cela est tellement vrai que voici ordinairement la manière dont se compose un tableau quelconque : — Le peintre s'amuse à faire des croquis, des bouts de dessin d'étude ou d'invention, sans penser à autre chose qu'à crayonner et à chercher des tournures. Ce sont des femmes, des vieillards, des enfants, des chiens, des chevaux, des pots de fleurs, des moulins à vent, tout ce que le caprice peut suggérer à la folâtrerie et la débauche de la pierre noire ou de la sépia. — Cela ressemble à ces feuilles de macédoines que l'on vend aujourd'hui chez les marchands de lithographies. — Parmi tous ces

gribouillages, le plus souvent informes et qui n'ont de sens que pour les habitués, il y a une petite figure, un petit groupe qui vient mieux que le reste : le peintre prend une autre feuille de papier, et retourne la composition jusqu'à ce qu'elle ait une forme arrêtée ; il en fait une esquisse peinte, et si le motif continue à lui plaire, il va chez le plus lettré de ses amis et lui demande un nom pompeux et sonore qui puisse convenir à son groupe et produire de l'effet à l'exposition prochaine. Ce littérateur fouille dans sa mémoire et trouve enfin une scène historique qui s'adapte passablement à la composition de son ami, qui ajuste alors des accessoires dans le style nécessaire. Car les peintres ne font dans leurs compositions primitives que des figures entièrement nues et qui n'ont d'autre signification que celle de leur attitude ou de leurs formes, ce qui, nous ne saurions assez le dire, est le but principal de la peinture, le sujet n'étant en quelque sorte qu'un accident.

### ***La Presse, " Beaux-Arts — Ouverture du Salon ", 1<sup>er</sup> mars 1837***

Nous savons bien que l'on a crié au *pastiche* ; mais l'imitation des procédés des maîtres a été de tout temps la base de l'art, et c'est un maigre orgueil de ne pas se servir des moyens que vous on laissés vos devanciers. MM. Delacroix, Champmartin, Eug. Devéria, Louis Boulanger, Decamps, et quelques autres gens de cœur et de talent, ont été les plus ardents apôtres de cette révolution, et ont éloquemment prêché d'exemple.

Un mouvement semblable s'accomplit presque simultanément dans le dessin pur ; — M. Ingres tout seul, avec sa volonté de fer, en revendique l'honneur. Après la pauvre école de l'empire, dont les tableaux sont comparables aux poèmes et aux tragédies du même temps, après ce dessin si misérablement maniéré et poncif, après toute cette couleur blafarde et violâtre, il n'y avait d'autre ressource que de remonter violemment à la source éternelle de tout art et de toute poésie, au seizième siècle, époque climatérique du genre humain ; Delacroix sauta brusquement par-dessus David, Guérin, Meynier, Girodet, Fragonard, *et tutti quanti*, jusqu'au Titien ; Ingres ne se crut en sûreté que dans l'école de Raphaël, et il fit même de fréquentes visites au vieux Pierre de Pérouge, tant il avait peur du dessin flasque et mou de ces Messieurs de l'Académie.

Ici, de crainte que l'on se méprenne au sens de nos paroles, nous nous hâterons d'ajouter que nous n'entendons pas dire que M. Delacroix ne dessine pas, et que M. Ingres ait seul le monopole de la correction. M. Delacroix dessine le mouvement et M. Ingres le repos ; l'un attaque les figures par le milieu, et l'autre par le bord ; celui-ci avec un pinceau, celui-là avec un crayon : voilà tout.

M. Ingres a fait beaucoup de bien. Par sa peinture calme, sérieuse et forte il a montré la puissance du style et de la simplicité ; l'aspect magistral de ses tableaux fait voir combien la disposition tranquille et symétrique, l'unité du ton local, la netteté de la silhouette l'emportent sur toutes les ruses mesquines et le papillotage misérable qui font l'admiration du vulgaire ; c'était une salutaire leçon pour tous ces jeunes artistes français qui cherchent avant tout, dans la peinture, l'esprit, le drame, l'intérêt, et qui traitent un tableau comme un vaudeville. M. Ingres (et on le lui a souvent reproché) a fait école, il a eu et il a des disciples enthousiastes et fervents ; c'est à nos yeux un de ses grands mérites, car, sans école, nous le répétons, c'est-à-dire sans une réunion d'hommes ayant les mêmes vues sur l'art et adorant le même maître, il n'y aura jamais que quelques talents exceptionnels ; et l'on ne pourra rien exécuter de grand et de durable : Raphaël et Rubens n'ont pas fait le quart de leurs tableaux, ils se contentaient de les dessiner et d'y jeter quelques retouches.

De ces deux influences si contraires, M. Ingres et M. Delacroix, il est résulté une jeune génération de peintres vraiment remarquable, un ensemble de talents avec qui, si nous ne vivions pas dans une époque d'égoïsme mal entendu et d'originalité prétentieusement hâtive, il serait facile de mener à bout les plus grands travaux pittoresques ; seulement ces jeunes peintres, au lieu de faire atelier à part, devraient être encore élèves de M. Ingres ou de M. Delacroix, et travailler de près les cartons du maître, dans les tableaux commandés à ceux-ci. De cette manière, M. Ingres ou M. Delacroix eussent pu exécuter les peintures de Notre-Dame-de-Lorette en quinze mois, et en plus d'une ignoble cacophonie de couleurs, nous aurions un hymne plein d'unité et d'harmonie ; on a mieux aimé éparpiller quatre ou cinq mille francs sur une vingtaine de peintres médiocres, que de donner deux cent mille francs à un seul maître qui se serait chargé de tout à ses risques et périls.

### **La Presse, " Topographie du Salon ", 8 mars 1837**

Nous voici à l'angle faisant face à la muraille où était suspendu anciennement l'*Entrée d'Henri IV à Paris* par Gérard. Nous rencontrons d'abord la *Procession de la Gargouille*, de Clément Boulanger, d'une ordonnance curieuse. *La grotte de Viterbe*, d'Edouard Bertin, grave et sévère peinture ; le *Christ consolateur* de Scheffer, tout imprégné d'une mélancolie allemande ; *les conteurs du Décaméron*, de Winterhalter, qui s'est révélé l'année dernière par un tableau du *farniente*, où brillait un vif sentiment de la beauté et de l'élégance ; un *Tasse dans la prison*, de Gallait, l'auteur du *Job entre ses amis*, un beau paysage de Giroux, un *Eude, comte de Paris*, de Schnetz, à qui vous accorderez un coup-d'œil en mémoire de Sixte-Quint, enfant ; et tout à fait dans l'angle, le *Pont de Taillebourg*, d'Eugène Delacroix, peinture étincelante inquiète et furieuse, et

qui, toute remarquable qu'elle soit, fait comprendre que M. Delacroix n'a pas dit encore son dernier mot. Quand vous aurez vu tous les tableaux que nous vous indiquons, vous pourrez passer dans la grande galerie, avec la persuasion que vous ne laissez derrière vous rien de bien regrettable.

***La Presse, " Salon de 1837 ", 9 mars 1837***

Le nom de M. Delacroix se présente naturellement le premier ; le mérite du tableau qu'il a exposé, l'influence puissante qu'il n'a cessé d'exercer sur la nouvelle école française, depuis son début dans la carrière, exigent que l'on s'occupe de lui avant tout autre ; M. Ingres absent, Delacroix est sans rival. Ni Scheffer, avec sa grâce mélancolique, ni M. Paul Delaroche, malgré la popularité dont il jouit ; ni Sigalon, toute vigoureuse et toute grandiose que soit sa manière ; ni M. Schnetz, ce bœuf patient et laborieux qui raye d'un perpétuel sillon la terre rouge de la campagne de Rome, ni même Decamps, ce coloriste si fin et si fier, qui semblent avoir volé leur écriin aux Péri (sic) de l'Orient, ne sont de force à lutter contre lui.

M. Eugène Delacroix a subi le sort de tout homme qui apporte une idée nouvelle ; d'abord on ne l'a pas écouté ; ensuite, premier succès, on l'a hué, on s'est moqué de lui, on l'a charitablement averti qu'il était fou ; enfin quelques timides admirateurs on fait cette observation périlleuse qu'il y avait cependant du bon dans ces tableaux singuliers. Cette opinion s'est lentement infiltrée dans la masse du public, et aujourd'hui tous les gens, qui s'occupent d'art pensent à part eux, sauf à le dire tout haut dans cinq ou six ans d'ici, que M. Delacroix est le plus grand peintre que nous possédions ; ce qui ne les empêche pas en attendant de pendre des couronnes aux cadres de M. Delaroche.

Cette histoire est exactement celle de M. Ingres, qui végéta en Italie pendant la moitié de sa vie, pauvre, inconnu ou méconnu, ce qui est pis, préparant ses brosses, broyant ses couleurs lui-même, et faisant d'admirables portraits pour cinquante ou cent francs ; seulement M. Ingres n'est pas parvenu aussitôt à la gloire que M. Delacroix. Son talent sérieux, concentré, peu accessible, et toujours retiré sur les plus hautes cîmes (sic), devant se faire jour bien plus lentement que celui de M. Delacroix, talent vivace, ardent, fiévreux, plein d'audace et de tumulte, éclatant, inégal et soudain, — un vrai talent révolutionnaire. Les hommes de génie ont tous de pareils commencements, il n'y a que les hommes de savoir-faire qui réussissent d'abord ; à ceux-là l'éloge sans restriction, l'encouragement des journaux, les hautes protections, l'admiration des belles dames, les croix, les pensions, les travaux importants, les riches commandes, la vie heureuse, abondante et facile, et aussi il faut le dire, car la justice arrive tôt ou tard, l'oubli profond ou le mépris dès la génération suivante.

Maintenant que le succès par trop évident a fermé les bouches envieuses et

criardes

qui jappaient autour de la gloire naissante de M. Ingres et de M. Delacroix, l'on ne saurait s'imaginer quelles grossières injures ont accueilli, le *Massacre de Scio* et *l'Odalisque*, cette ravissante réalisation d'un rêve d'Orient ; le *Massacre* était surtout attaqué comme contraire à la sensibilité et à la morale publiques : on trouvait ces larges mares de sang bien effroyables à côté des jolis petits filaments roses qui ruissellent sur les chairs d'ivoire des blessés classiques ; on n'avait pas assez d'anathèmes contre la maigreur livide, la saleté repoussante de ces misérables, de ces pestiférés indéliçats qui n'avaient seulement pas eu l'attention de mettre des chemises de batiste empesée pour se présenter devant les dames ; bref, on reprochait à M. Delacroix d'avoir représenté des morts véritablement morts, des blessés avec des vraies plaies envenimées et saignantes, au lieu de charmants cadavres bien blancs, bien appétissants, bien lavés, et rappelant, autant que possible, *l'Endymion* de M. Girodet. — On ne comprit pas un seul mot de cet admirable poème de destruction, aussi sombre que la page la plus fauve de lord Byron, aussi triste que la plus désolée lamentation de Jérémie. Quant à *l'Odalisque*, de M. Ingres, cette œuvre décisive et violente dans son genre, comme le *Massacre de Scio*, elle n'excitait pas de moindres récriminations ; les conservateurs jurés et assermentés du bon goût se mirent dans des colères écarlates, après ce filleul de Raphaël, M. Ingres ; ils l'accusèrent de ne pas suivre les bonnes traditions, de ne pas imiter Guérin, Girodet, ou Lancrenon, son continuateur ; de vouloir faire rétrograder l'art, de retourner à la barbarie, d'être *gothique* enfin (la plus injurieuse épithète du monde en ce temps-là) ; et lui conseillèrent, en outre, de ne pas se hasarder à faire de portraits, genre traité aujourd'hui d'une manière si *agréable* et si *séduisante*, ceux qu'il avait exposés se rapprochant des *informes productions de l'enfance de l'art au quinzième siècle*.

On ne se figure pas maintenant à quels Mars et Vénus, à quel Ajax furieux, à quels Hélène et Pâris, à quel Diomède domptant les chevaux d'Hercule, l'on était exposé à cette époque ; les grandes perruques de l'école impériale régnaient encore despotiquement, la rotule et le tendon d'Achille étaient académiquement cultivés et ratissés ; il n'y avait pas la moindre apparence que l'on fît jamais de peinture en France ; et, chose effrayante pour la sagacité de notre public et de notre critique, tout le monde trouvait cela très bien et se contentait parfaitement de cet art ainsi fait ; peut-être même beaucoup de gens regrettent encore aujourd'hui cette période brillante. — Ingres et Delacroix se révélèrent subitement au milieu de tout ce fatras, aussi complets, aussi absolus qu'ils le sont à présent. Ils n'avaient eu aucun antécédent, aucun Saint-Jean précurseur, et ne procédaient que d'eux-mêmes. — M. Delacroix était élève de M. Guérin, l'auteur *d'Enée racontant ses aventures à Didon* ; vous voyez qu'il ne devait pas grand chose à son maître. M. Ingres n'avait ployé le genou que

devant Raphaël son idole, son Dieu ; Raphaël dont la première manière était regardée alors comme légèrement barbare et sentant trop le Pérugin et le Chirlandajo. — Ces deux hommes si bafoués, si raillés, ont complètement changé la face de la peinture en France, et cela en huit ou dix ans. A eux deux tous seuls, ils ont accompli une révolution qui aura peut-être pour résultat de faire de Paris ce qu'était Rome autrefois, la métropole de l'art, comme elle l'est déjà de l'intelligence et de la civilisation.

Le génie de M. Delacroix est essentiellement varié, il jette de vives et rayonnantes lueurs sur toutes les parties de l'art ; il a essayé de tout et il a réussi dans tout ; la gamme qu'il parcourt a plusieurs octaves ; il a fait des batailles, des intérieurs, des scènes fantastiques ; il a peint les preux du moyen-âge et les gamins de Paris, ces deux héroïsmes si divers, le *Christ au jardin des Oliviers* et le *Saint-Sébastien*, les deux plus beaux tableaux de sainteté moderne ; les *Femmes d'Alger*, dont Paul Véronèse jalouerait les étoffes et les brocards ; des tigres et des lions supérieurs peut-être à ceux de Barye, et comme Desportes, le grand animalier, ne sut jamais en faire ; des illustrations pour le *Faust* de Goëthe, que Goëthe lui-même a déclaré la seule traduction existante de son œuvre immortelle ; et enfin, pour couronner dignement cette œuvre immense, les peintures de la chambre des députés, allégories transparentes et sereines, dont l'éclat mat s'allie si bien avec l'architecture, et qui rappellent si heureusement les plus lumineuses fresques florentines ; et enfin, pour le Musée de Versailles, le *Pont de Taillebourg*, qui est à la présente exposition.

Une qualité distinctive de M. Delacroix, c'est que sans jamais répéter ses airs de tête et ses attitudes, moyens faciles de se composer une originalité, il est toujours aisément reconnaissable ; quel que soit le maître qu'il ait consulté pour animer et colorer sa fantaisie, il reste toujours lui, qu'il se rapproche de Rubens comme dans le *Sardanapale*, du Véronèse comme dans les *Femmes d'Alger*, de Pordenone ou de Carle Maratte comme dans le *Saint-Sébastien* ; chaque touche qu'il pose est signée de son nom en toutes lettres, et cependant jamais peintre, même Horace Vernet, dont la facilité et l'universalité étaient en quelque sorte devenues proverbiales sous la restauration, n'a atteint à plus de sujets différents.

Parmi tous les peintres actuels, M. Delacroix est celui qui possède le plus le sentiment de la vie et du mouvement ; tout ce qu'il fait respire et remue avec une énergie et une ardeur singulières ; personne ne s'entend comme lui à tordre une mêlée, ou à faire tourbillonner une orgie. Comme peintre de bataille, il n'a pas d'égal, et c'est trop peu de lui avoir commandé un seul tableau pour le Musée de Versailles ; on aurait dû lui confier une galerie tout entière, on eût obtenu ainsi un monument, dont l'importance artistique eût égalé l'importance historique.

Quelle différence de la *Bataille de Taillebourg* à toutes celles qui sont placées sur la même ligne dans le grand salon. M. Delacroix seul a fait des hommes qui se battent, les autres n'ont fait que des mannequins violemment contorsionnés ; on n'a pas la moindre inquiétude sur la santé et la longévité de tous ces grands gaillards groupés autour de ces gros chevaux de charrette, vulgairement appelés chevaux historiques ; quelle tranquillité et quel calme profond dans tout ce désordre étudié ! comme ces étoffes sortent évidemment de la boutique et conservent leur pli et leur lustré primitif ! Ces tourbillons de fumée complaisante qui servent à boucher les vides de la composition, et à dérober les morceaux embarrassants, ne sont-ils pas une ingénieuse et commode ressource d'un effet bien pittoresque et bien régaland à l'œil ? est-ce qu'on s'est jamais battu comme cela ? Ces mauvais drôles, tachés de rouge, étendus par terre comme des bergers antiques à l'ombre d'un hêtre, sont donc des blessés et des morts ! les épées molles et filandreuses que brandissent dans leur poing cotonneux les guerriers vainqueurs, ont-elles jamais pu, je vous le demande, ouvrir une blessure, même dans ces chairs molasses (sic) et sans consistance ? ce n'est pas ainsi que Rubens et Salvator Rosa entendaient la poésie de la bataille. Ce sont d'effroyables tueries que les leurs ; l'on se martelle, l'on s'éventre, l'on se taillade, l'on se déchiquète dans leurs toiles avec une bien autre conscience ; des larmes de sang suintent à travers les jointures des cuirasses, les panaches, honneur du cimier, sont hachés brin à brin, les épées ont l'air de scies, tant elles sont ébréchées, et puis avec quelles armes singulières et féroces ces gens là se fouillent les flancs et se fendent le crâne : marteaux, masse d'arme, fléaux à pointe d'acier, javelots barbelés, lances à croc, poignards ondulés, damas courbes, fer de faux, miséricordes, cimenterres, épées à deux mains ; que cela est sauvagement beau, d'un choix curieux et d'un ragoût exquis ; quelles croupes rousses et satinées, quels jarrets puissants, quelles crinières échevelées, quelles narines rouges et fumantes, quel œil plein de flammes et de sang ont les chevaux que montent ces fiers combattants ! — et sous leurs pieds les blessés qui mordent la terre et crient la soif, les yeux éteints, la bouche bleue, les points crispés, la tête ouverte, les entrailles débordant par les lèvres de la plaie, les mourants qui se tordent dans les dernières convulsions d'agonie, parmi les hauberts faussés, les brassards décloués, les épées rompues, les cottes d'armes en lambeaux, ce formidable *détritus* de la bataille qui est le lit où le carnage se vautre et prend ses aises ! — C'est ainsi que ces grands maîtres entendent la bataille, et sans aller si haut, car ce serait une exigence impossible que de demander à des artistes, qui n'ont tout au plus que du talent, les qualités de Rubens et de Salvator Rosa, ces deux génies exorbitants, ne sont-ce pas encore de bonnes et chaudes batailles, que celles de Vander-Meulen, du Bourguignon et du Parrocel ? Nos faiseurs sont bien loin de cela et l'on a droit de s'étonner que parmi un si grand nombre de tableaux stratégiques, il y en ait si peu de réussis ; il est vrai que la peinture de

bataille exige une foule de connaissances spéciales que nos peintres, habituellement parqués dans un seul recoin de leur art, possèdent très rarement : il faut connaître à fond l'anatomie et les allures du cheval ; il faut savoir comment on se tient en selle et surtout comme on en tombe, et s'être de longue main rendu familiers les costumes et les armes des différents pays. Plusieurs personnes très capables de réussir dans un groupe de deux ou trois figures n'entendent rien à l'art de coordonner des masses et de faire agir et tourbillonner une foule ; c'est ce qui explique pourquoi de forts bons peintres, à les prendre chacun dans leur spécialité, ont fait des tableaux assez médiocres et sont restés, en général, au-dessous de ce qu'on attendait d'eux.

La flexibilité des moyens de M. Eugène Delacroix, la variété et l'étendue de ses études, l'ont préservé d'échouer à cet écueil. Il peint admirablement les chevaux, aussi bien que Géricault, Michalowski, et, assurément, beaucoup mieux que Vernet fils et père; il a l'entente des grandes machines, et sait donner du mouvement et de la vie aux multitudes, comme il l'a fait voir dans le *Massacre de l'évêque de Liège*. Aussi a-t-il, pour faire des batailles, des facultés que les autres n'ont pas. — Jusqu'à présent, M. Delacroix n'a représenté que des guerriers du moyen-âge ; mais je ne doute pas qu'il ne réussît complètement dans la représentation de nos uniformes modernes : car la principale qualité de son génie est la facilité de comprendre le côté saillant et poétique de toute chose, et de s'identifier parfaitement avec les époques qu'il eut à exprimer.

Le *Saint Louis au pont de Taillebourg* a quelque rapport avec le *Passage du Thermodon* de Rubens, cette flamboyante peinture, dont nous avons donné, il y a quelque temps, la description exacte dans un de nos feuillets. Comme dans le *Passage du Thermodon*, la scène est échelonnée sur l'arche du pont, mais au lieu d'être vu transversalement, comme le pont du Thermodon, le pont de Taillebourg est vu de trois quarts ; disposition ingénieuse, qui rompt l'uniformité trop symétrique des profils. Le roi, monté sur un cheval blanc, soyeux, satiné, argenté, un vrai cheval de roi, est presque debout sur ses étriers, tient sa masse d'armes toute brandie, et semble prêt à asséner son coup ; il est vêtu d'un surcot de velours bleu semé de France, avec une cotte de maille dorée, et un casque à visière ouverte, entouré d'une couronne ; le roi est le point central du tableau, et c'est à lui que se rattachent toutes les lignes de la composition. Sous les pieds de devant de sa monture, qui piaffe d'impatience et de douleur, on voit un homme renversé, vêtu d'une casaque rouge, qui d'une main s'accroche aux courroies du poitrail, et de l'autre, encore armée d'un tronçon d'épée, tâche d'ouvrir le ventre du cheval dont le sang suinte déjà par deux blessures.— Des soldats de Saint Louis, que le peu de largeur du pont empêche de s'avancer, achèvent l'Anglais avec leurs longues piques, ce qui rattache cet épisode au reste de l'action. En avant du roi, un ennemi à cheval,

demi tourné sur sa selle, ramassé sous sa targe, se prépare à lui porter un coup terrible ; mais un baron français pare l'estocade et fait à Saint Louis une muraille d'acier avec sa large épée. La terrible masse d'armes du roi a déjà fait une victime. Un guerrier, presque évanoui et tout saignant sous son casque bossué, se retire du combat soutenu par un valet d'armes ; ce groupe est magnifique, l'attitude chancelante et le maintien affaissé du soldat sont admirablement rendus. Un chevalier, placé du côté de la bordure, met sa lance en arrêt et s'apprête à fondre sur le roi, derrière lequel on voit s'allonger des têtes de chevaux échevelés, le col tendu, les naseaux écumants, qui semblent aspirer puissamment le carnage, des physionomies furieuses et des bras noueux, armés de coutelas et de lances, tout un flot de barons et de bannerets qui se précipitent pour dégager le roi ; étendez là dessus quelques nuages bas, orageux et lourds, et vous aurez une idée complète de la partie supérieure du tableau. La portion inférieure est occupée par les culées de pont, et les troupes qui, n'ayant pu passer dessus à cause de la trop grande foule, essaient de traverser la rivière à la nage ; cette portion du tableau est encore plus ardente, plus énergiquement dessinée et peinte, s'il est possible, que la région supérieure. Un grand cheval fauve traînant après lui son écuyer désarçonné, a déjà gravi le talus humide et glissant ; et un cavalier anglais, qui sans doute voulait s'opposer à son passage, roule avec sa monture sur la terre mouillée ; un petit page, qu'il porte en croupe, essaie en vain de la retenir ; le cheval renversé, avec sa tête embarrassée dans ses jambes, ses courroies rompues et sa crinière éparpillée, est d'une hardiesse surprenante de jet et d'exécution. Quelques soldats, en s'aidant de la pointe de leurs haches, sont parvenus à gravir le rivage ; les autres luttent encore avec les Anglais, qui les reçoivent à grand renfort d'estocades et tâchent de les repousser dans le fleuve ; le coin droit, du côté de la bordure, est rempli par des chevaux à la nage, celui de devant, qui a une longue houpe de crin, qui passe entre les oreilles et retombe sur les yeux, ressemble, tant il est beau et plein de feu, à un des coursiers du char de Neptune ; — Ajoutez à ce maigre linéament toute l'ardeur, toute la finesse de ton, la férocité et la fierté de touche, l'énergie, le mouvement que vous pourrez imaginer, et vous aurez une lointaine idée de la bataille du pont de Taillebourg. Comment donc se fait-il que M. Eugène Delacroix, ce grand poète et ce grand peintre n'ait pas parmi le public la moitié de la réputation de M. Paul Delaroche. — Ce sont là de ces fortunes ordinaires qui me semblent toujours inexplicables.

***La Presse, 2 mars 1838***

L'on a déjà dit que l'exposition de cette année est inférieure à l'exposition de l'année passée ; mais il faut considérer que ni M. Ingres, ni M. Scheffer, ni M.

Horace Vernet, ni M. Delaroche, n'ont rien envoyé : somme toute, proportion gardée, au nombre des maîtres exposans, il y a autant de bons tableaux qu'à l'ordinaire. Nous avons déjà distingué le *Daniel dans la fosse aux Lions*, de M. Ziegler, qui a su dérober, à ses grands travaux de la Madeleine, le temps de faire un tableau de grand style et d'exécution large; une *Médée* de M. Delacroix qui a toute la fièvre et toute la furie habituelles à ce peintre [...].

### **La Presse, " Exposition du Louvre ", 22 mars 1838**

M. Eugène Delacroix est un des talens les plus aventureux de l'époque : il a une certaine inquiétude, une certaine fièvre de génie, qui le pousse à toutes sortes d'essais et de tentatives ; personne ne s'est plus cherché lui-même, dans ce siècle où les plus piètres écoliers se croient grands-maîtres dès leur premier barbouillage ; au lieu de s'arrêter, comme beaucoup de peintres, estimables d'ailleurs, à une formule convenue d'avance, et de se renfermer dans un style uniforme une fois acquis ; au lieu de se composer une touche aussi facilement reconnaissable qu'un paraphe de maître d'écriture, ou que les *fers à gaufrer* des anciens enlumineurs byzantins, M. Eugène Delacroix, dans son ardeur de bien faire et d'arriver à la perfection, a tenté toutes les formes, tous les styles et toutes les couleurs : il n'y a point de genre où il n'ait touché et laissé quelque noble et lumineuse trace ; peu de peintres ont parcouru un cercle aussi vaste que M. Delacroix, et son œuvre est déjà presque aussi considérable que celle d'un Vénitien du beau temps ; il a fait des fresques, de grandes machines, des tableaux d'histoire, des tableaux de genre, des batailles, des intérieurs, des chevaux aussi bien que Géricault, des lions et des tigres qui valent ceux de Barye ou de Desportes.

Quelle superbe et byronienne satiété dans la tête du *Sardanapale* couché sur son lit, supporté par des éléphants d'or, près de sa belle favorite Myrrha, la Grecque de Milet, pêle-mêle avec ses esclaves éthiopiennes, ses cavales échevelées, à la croupe de satin, aux narines roses et fumantes, ses manteaux de pourpre teinte trois fois, ses robes brochées d'or, ses coffres de parfums, ses vases bosselés de ciselures et rugueux de pierreries, tout ce monde étincelant et magnifique, que la flamme saisit déjà entre ses rouges mâchoires, et qui va disparaître avec lui, le sublime efféminé !

Quelle pâleur pestiférée ! quel ciel étrange et malade, vert et jaune comme un cadavre de ciel ! quelle lueur terne et plombée dans cette toile du *Massacre de Scio* ! Les lèvres violettes de mille blessures ricanent affreusement aux flancs des corps morts; des mares de sang figé et pris en caillots souillent un terrain lépreux, écorché, piétiné, rude à l'œil comme s'il était peint sur des limes ; des fragments d'armes rompues, des haillons hideusement tachés gisent çà et là ; c'est l'affaissement et l'abrutissement du désespoir rendu avec la plus sombre

poésie ; personne ne pleure plus ; il y a longtemps que les larmes sont taries. Les nourrissons abandonnés cherchent en rampant la mamelle desséchée de leur mère et têtent du sang à défaut de lait.

Un Turc, seul être vivant dans ce troupeau de fantômes, fait caracoler son cheval et entraîne une jeune vierge, dont le torse d'albâtre amaigri se renverse douloureusement, et qui tend vers le ciel ses beaux bras meurtris, où deux ou trois nœuds de corde se tortillent comme des serpents irrités. Il est difficile de pousser plus loin la beauté de l'horreur, et d'être plus splendidement misérable. Tout cela est d'une couleur et d'un ragoût à faire envie aux plus excellents.

La *Mort de l'évêque de Liège*, pour le mouvement et la fureur de la composition, est un chef-d'œuvre inimitable, c'est un tourbillon peint, tout remue et tout se démène frénétiquement dans ce petit cadre, d'où il semble entendre sortir des mugissements et des tonnerres ; jamais on n'a jeté sur une toile une foule plus drue, plus fourmillante, plus hurlante et plus enragée ; les flambeaux avinés et les lumières orgiaques qui font trembler à travers cette confusion, leur auréole chevelue et leur pénombre aux rayons éraillés, sont sinistres à voir comme les étoiles et les comètes qui pleuvent du ciel dans les sombres hallucinations de l'Apocalypse ; M. Delacroix excelle dans l'impossible ; il rend particulièrement bien ce qui paraît échapper au pinceau et à la science humaine ; cette peinture est réellement tumultueuse et sonore ; on l'entend aussi bien qu'on la voit.

Les *Femmes d'Alger*, pour l'ampleur étoffée des brocards, la blonde limpidité des perles, l'éclat argentin et la chaude pâleur des chairs, la grâce et le caprice de l'arrangement ne sont pas inférieures aux plus lumineuses toiles de Paul Véronèse ; c'est l'œuvre la plus tranquille de M. Delacroix, qui sait se plier admirablement à toutes les manières, et qui comprend toujours avec cette flexibilité d'intelligence qui le distingue toutes les ressources du genre qu'il traite.

Quant à la *Bataille de Taillebourg*, le souvenir en est encore trop présent pour que nous ayons besoin de le raviver ; nous ne connaissons de comparable, à cette furie de composition et à cette férocité de touche, que le *Passage du Thermodon* de Rubens : voilà une bataille, voilà des gens qui y vont de tout leur cœur, et des pieds et des poings, et du couteau et de la hache, qui se martellent et s'assomment consciencieusement ; ils ne posent pas, ils ne font pas la belle jambe devant les spectateurs ; ils sont à leur affaire, œil pour œil, dent pour dent ; et quels chevaux ! ruisselans de sueur, baignés de l'écume du fleuve, l'œil flamboyant sous les longues mèches trempées de leur crinière, la croupe étalée, le jarret tendu, l'ongle pinçant la terre argileuse de la berge, hennissant aigrement, et furieux de la rage de leurs cavaliers. Quel dommage que M. Delacroix n'ait pas pu se charger à lui seul de toutes les batailles du

Musée de Versailles !

Le *Saint Sébastien* percé de flèches, est, avec le *Saint Symphorien* de M. Ingres, le plus beau tableau de sainteté des temps modernes ; aucun peintre d'aujourd'hui n'arriverait à la belle tournure magistrale, à l'élégante sévérité d'aspect de cette composition ; la femme qui regarde par-dessus son épaule ferait honneur à quelque maître que ce soit.

La chambre des députés, qui n'est pas encore connue du public, et dont nous avons donné autrefois une description détaillée, vaut les meilleures *stanzes* de Rome et les *scuole* les plus vantées de Venise. Ces peintures allégoriques, mythologiques, même tout à fait en dehors des habitudes de M. Delacroix, sont une preuve de plus de la merveilleuse souplesse de son talent ; ces peintures influenceront, sans aucun doute, sur l'avenir du peintre pendant le cours de ce grand travail. Il a pris une manière plus large, plus grande ; il a mis de la sobriété dans sa couleur, de la tenue dans son style ; il a soumis sa fougue à toutes les exigences architecturales, et s'est restreint dans des compartimens bizarres et de formes ingrates ; c'est une excellente étude, et dont les tableaux qu'il fera par la suite ne pourront manquer de se ressentir.

Nous n'avons pas la prétention de faire ici une appréciation complète de l'œuvre de M. Delacroix ; nous avons voulu seulement indiquer la marche de son talent. Les tableaux que nous venons de décrire peuvent être considérés comme prototypes d'autant de nuances différentes de la manière du peintre ; dans chacun de ces genres il a produit un grand nombre de morceaux du plus haut mérite et dont il est inutile de donner la description parce qu'ils sont connus de tous ceux qui s'occupent de peinture en France.

La *Médée furieuse*, se rapporte à l'ordre d'idées qui a produit les fresques de la salle du Trône ; c'est un sujet antique traité avec l'intelligence moderne et sous des formes plus humaines qu'idéales ; ce contraste produit un effet piquant, et les sujets les plus usés du monde reprendraient de la jeunesse et de la nouveauté compris de cette manière ; il y a dans cette pensée une révolution complète. Un sujet grec et classique, traité par le roi de l'école *romantique* (pardon du mot), est une bizarre anomalie, mais qui ne pouvait manquer d'arriver avec un génie aussi éclectique et une fantaisie aussi voyageuse que celle de M. Delacroix.

Médée poursuivie est sur le point d'égorger ses enfans : tel est le motif choisi par M. Delacroix.

Le fond du tableau représente un site sauvage et désolé ; c'est une espèce de gorge pleine d'anfractuosités ; on n'aperçoit qu'un losange de ciel dans un coin de la toile comme par le soupirail d'un caveau ; de grandes roches s'élèvent perpendiculairement ; sur le devant se tordent comme des scorpions ou

rampent comme des serpens, de longues plantes filandreuses aux feuilles acérées, aux épines menaçantes et d'un aspect féroce et vénéneux ; Médée, haletante, le poignard à la main, les vêtemens en désordre, semble vouloir s'élançer hors du cadre ; deux beaux enfans sont suspendus à ses bras ; rien n'est plus hardi que la pose de ces deux petites figures, dont l'une n'est suspendue que par la tête ; le contraste du vermillon insouciant qui s'épanouit sur les joues rebondies et satinées des pauvres victimes, avec la verdâtre et criminelle pâleur de leur mère forcenée, est de la plus grande poésie ; la tête de la Médée se présente de profil, car elle regarde en arrière pour voir les gens qui la poursuivent ; le caractère n'est pas antique si l'on prétend par ce mot un nez droit perpendiculaire au front, une lèvre courte et serrée, un menton bombé comme celui des médailles, mais elle est fine, irritée et méchante comme une tête de vipère ; la grande ombre qui la coupe en deux, et que l'on a généralement blâmée, ajoute, selon nous, à l'effet tragique, en lui posant sur le front un diadème de ténèbres ; on ne peut rien voir de plus beau que la poitrine, la gorge, les bras et les mains de cette figure ; cela est blond, argentin, chauffé de reflets fauves, rafraîchi de transparences rosées et bleuâtres, si vivant, si palpitant, si flambant de contour, d'une pâte si régalande, si hardiment tripoté et torché, que Rubens et Jordaëns, ces princes de la chair, ne pourraient faire mieux ; les bras semblent remuer et ramasser des monceaux d'enfans, quoiqu'après tout, il n'y en ait que deux, qui sont des merveilles de vie, de santé et de couleur : M. Delacroix a fait souvent aussi bien, mais jamais mieux.

Après la *Médée* viennent les *Convulsionnaires de Tanger* ; ce sont des fanatiques de la secte de Ben-Yssa qui courent les rues en se livrant à des contorsions frénétiques et souvent dangereuses.

Cette scène singulière se détache sur un fond d'étincelante blancheur qui distingue les édifices en Afrique ; par-dessus, le ciel sourit placide et bleu ; de belles femmes accoudées sur les terrasses regardent les Issaouïs de ce regard indolent et voilé des Orientaux. Au milieu de la rue s'agite le groupe le plus étrange que l'on puisse rêver dans le cauchemar d'une nuit d'été ; ce sont des figures sauvages, bronzées, noires, couleur de cuivre rouge, avec des barbes violentes, des cheveux exorbitans, des prunelles ardentes comme des charbons, des bouches pleines d'écume et de cris, des corps cambrés en arrière par la tension des muscles, des membres tordus, des ricanemens convulsifs, des dents qui s'enfoncent dans les chairs et mâchent les perles sanglantes qu'elles font jaillir, des ongles qui labourent la peau ; la folie et la rage poussées à leurs dernières limites : par derrière, de beaux Turcs, simples et graves, montés sur de superbes chevaux, suivent l'étrange procession ; des femmes enveloppées de leurs bournous, cet élégant linceul des beautés arabes ; des enfans nègres se dispersent et fuient devant les terribles convulsionnaires. Avec *l'évêque de*

*Liège*, c'est ce que M. Eugène Delacroix a fait de plus remuant ; la couleur est chaude, vive, et d'un éclat tout oriental.

L'intérieur de la cour où des soldats marocains attachent leurs chevaux, sans avoir l'importance de cette composition, est un joli tableau, amusant d'aspect et très bien coloré, comme M. Delacroix en fait en se jouant, dans l'intervalle d'une grande composition à une autre ; c'est un souvenir plein d'intérêt des voyages de l'auteur ; quant au Kaïd marocain nous n'avons pu le découvrir, et le don Juan a échappé à nos recherches les plus opiniâtres ; mais la *Médée* et les *Convulsionnaires* suffisent de reste pour faire voir que M. Delacroix se maintient toujours à la haute place qu'il a su conquérir par sa courageuse lutte, et ses travaux opiniâtres. M. Delacroix jusqu'ici a toujours été en progrès ; personne n'a plus promis et plus tenu.

#### **La Presse, " Salon de 1839 ", 4 avril 1839**

Pour certains esprits sages et tranquilles, l'art de peindre consiste dans la reproduction exacte de la nature : quand le modèle choisi ou vulgaire est bien copié, ils sont contents et croient avoir tout fait, — le miroir est pour eux l'idéal du tableau, — et cependant la plus pure glace reflétant la plus belle femme du monde, ne vaut pas une toile de Raphaël ; c'est que la peinture n'est pas de l'histoire naturelle, et que l'artiste doit faire le poème de l'homme et non sa monographie. Nous ne blâmons pas toutefois les *naturistes*, car l'art est une chose si vaste qu'il y a mille manières d'y être grand ; — mais il est d'autres génies plus inquiets, plus fantasques pour qui la nature est le point de départ et non le but, et dont l'aile ouverte à tous les vents du caprice fouette impétueusement les vitres de l'atelier et les brise ; ils voient autrement et autre chose ; — à leurs yeux les lignes tremblent comme des flammes ou se tordent comme des serpens, les moindres détails prennent des formes singulières ; le rouge s'empourpre, le bleu verdit, le jaune devient fauve, le noir se veloute comme les zébrures d'une peau de tigre ; l'eau jette du fond de l'ombre de mystérieuses étincelles, et le ciel regarde à travers le feuillage avec des prunelles d'un azur étrange. — Le modèle les gêne ; ils aiment mieux avoir leurs coudées franches, et pour faire votre portrait, ils vous prieraient volontiers de vous en aller ; car ils ont la plus grande peine à faire entrer dans leur création une réalité crue et positive ; il faut qu'ils se soient assimilé un objet et qu'ils l'aient contemplé avec leur prisme pour le pouvoir peindre.

Goëthe dit quelque part que tout artiste doit porter en lui le microcosme, c'est-à-dire un petit monde complet d'où il tire la pensée et la forme de ses œuvres ; — c'est dans ce microcosme qu'habitent les blanches héroïnes et les brunes madones, et que vivaient sans doute Marguerite, Mignon, Charlotte et Philine ; c'est aux lueurs de ce soleil que rayonnent les fabuleux paysages de Decamps,

et que s'élèvent en rampes infinies les colossales villes de Martinn. — Les artistes qui ont le microcosme, lorsqu'ils veulent produire, regardent en eux-mêmes et non au-dehors ; ils peuvent très bien faire une maison d'après un canard, et un singe d'après un arbre. — Ce sont les vrais poètes, dans le sens grec du mot, ceux qui créent, ceux qui font : les autres ne sont que des imitateurs et des copistes. — *Imitatores servum pecus.*

M. Eugène Delacroix peut se compter au nombre de ces rares artistes ; — toutes ses œuvres aisément reconnaissables, quoique variées, se rapportent à un type intérieur qu'il voit de l'œil de l'esprit. Les figures de ses tableaux ressemblent aux figures de cette population invisible qui se meut au dedans de lui-même, bien plus qu'aux physionomies de la foule réelle ; — Ce qui ne veut pas dire qu'il ne soit ni naturel ni vrai, car il faut une grande puissance d'assimilation et d'intuition pour se former ainsi un monde dans le monde, une création dans la création ! — Ces têtes quoique peu étudiées en apparence et faites au bout de la brosse sans que le peintre jette un regard au modèle oublié sur la table ont une force de vie, une puissance d'animation que n'ont pas les œuvres les plus exactes ; c'est qu'il y a tout le rêve d'une existence, vingt ans d'une observation involontaire, le souvenir confus des grands maîtres et des belles natures, et par-dessus tout une volonté et un désir.

Nous savons très bien tout ce que l'on peut dire de lui : — Nous allons, si vous voulez, mesurer les bras trop longs, les jambes trop courtes ; quoique nous ne soyons pas grand dessinateur, nous vous marquerons au crayon blanc les contours trop renflés, les emmanchemens improbables et tout ce que les méticuleux appellent des fautes ; voilà des tons sales et boueux, voilà des tons violens et criards. Nous vous accordons tout cela. — Mais avez-vous jamais pu passer devant la moindre toile de ce peintre sans vous y arrêter et sans vous y arrêter longtemps ? Quel est donc ce signe qui le fait reconnaître contre mille ? pourquoi donc, avec tant de défauts, est-il de l'aveu de tous, l'un des premiers maîtres, sinon le premier de l'école moderne ? — Il a la vie, don rare et précieux !

Comme tous les génies qui ont su se composer un monde intérieur il a l'harmonie et l'unité. — Ses chevaux sont bien les chevaux de ses cavaliers, ses arbres ne pourraient pousser en d'autres terrains, ses étoffes habiller d'autres corps : tout se tient, tout s'enchaîne. — Un seul coup de pinceau donné par lui sur le tableau d'un autre peintre se reconnaîtrait sur-le-champ ; car sa touche est tellement liée avec sa forme qu'elles ne peuvent se séparer.

En parlant de M. Scheffer, nous avons dit que c'était un littérateur pour les peintres et un peintre pour les littérateurs. M. Delacroix qui est lui aussi un artiste poétique, nous servira à mieux faire comprendre notre pensée ; il traite ses sujets par leur côté vraiment pittoresque : il y voit avant tout l'effet, la

couleur, le mouvement et ne cherche pas à faire des vignettes enluminées. Il est poète par le choix particulier des lumières et non des couleurs, par la disposition bizarre de la scène, par l'arrangement et le caractère des groupes, et non par l'idée en elle-même, ainsi que doit l'être un peintre qui, après tout, n'a que son crayon et sa palette pour moyen d'expression.

L'*Hamlet* de M. Delacroix, quoique tiré de Shakespeare, est cependant traité d'une manière qui lui est propre ; il a recomposé l'idéal du poète et l'a scellé du cachet indélébile de son individualité ; c'est bien l'*Hamlet* de Shakespeare, mais c'est encore bien plus l'*Hamlet* de M. Delacroix.

Quelques personnes ont paru trouver l'*Hamlet* inférieur aux autres productions de M. Delacroix ; nous ne sommes pas de cet avis ; l'*Hamlet* a exactement les mêmes qualités et les mêmes défauts que ses aînés. — A propos de ceci, nous émettons une pensée que nous croyons fort juste, malgré son apparence paradoxale : un homme a du talent ou n'en a pas ; mais lorsqu'il en a, tous les ouvrages qu'il produit ont le même mérite ; toute la différence consiste dans le plus ou moins d'agrément du sujet et dans les sympathies particulières du spectateur. Ainsi, M. Delacroix, quoiqu'il n'ait au Salon que deux toiles de médiocre grandeur, est toujours pour nous le peintre du *Sardanapale*, du *Massacre de Scio*, des *Femmes d'Alger* et du *Pont de Taillebourg* ; il est contenu dans ces deux petits tableaux ; car le génie est comme Dieu que chaque fragment de l'hostie contient tout entier. Pour nous un peintre se révèle dans un seul trait, un écrivain dans une seule ligne.

Tout le monde connaît la scène d'*Hamlet* et des fossoyeurs : — le jeune Hamlet, prince de Danemark, accompagné d'Horatio, son jeune ami, trouve dans le cimetière des rustres avinés qui creusent la fosse d'Ophélie et qui lui montrent le bon vieux crâne d'Yorick, l'ancien bouffon de son père. — Alas ! poor Yorick ! dit mélancoliquement le jeune prince, en contemplant ces yeux creux où la vie étincelait jadis, ces gencives décharnées où voltigeait un franc et joyeux sourire.

M. Delacroix a parfaitement rendu cette scène : un ciel livide jauni par des reflets crépusculaires, rayé bizarrement de nuages étroits et se fondant presque avec l'horizon, jette un jour louche et douteux sur des terrains d'ocre et de glaise, vrais terrains de cimetière que la corruption même n'a pu engraisser et sur lesquels il ne vient qu'une stérile mousse vertdegrisée. — Au premier plan, enfoncés jusqu'à mi-corps dans la fosse avec une horrible insouciance, les deux coquins débraillés, la poitrine nue et martelée de plaques vineuses, présentent au prince Hamlet le crâne d'Yorick comme une boule de jeu de quilles. — Horatio se penche vers la tête de mort avec une curiosité mêlée de crainte et de dégoût ; quant au prince, ses yeux nagent dans l'infini, il ne regarde plus, — après l'exclamation *alas poor Yorick !* tombée de la bonté de son cœur sur

la mémoire du bouffon de son père comme un bouquet de fleurs sur une fosse oubliée, le cerveau reprend le dessus, la rêverie s'élançait dans les cieux et s'égarait en réflexions inextricables. — Où sont les poussières d'Alexandre, de César ? — Vous voyez qu'Hamlet est déjà bien loin d'Yorick.

L'élégance un peu malade, le vague sourire, la pâleur fatale du jeune prince destiné à accomplir une vengeance au-dessus de ses forces, sont exprimés très finement et très poétiquement. Son costume arrangé avec une grâce maniérée, qui rappelle les ajustements romanesques d'Angelica Kauffmann, le caractérise à ne pouvoir s'y tromper; c'est un costume tout noir, une toque à plumes, des crevés, quelque chose qui sent à travers la majesté du prince, l'étudiant d'Allemagne et le docteur Faust en herbe, un vêtement sombre et sévère où rien ne distrait la pensée, et sur lequel se détachent admirablement les blanches et fluettes mains du rêveur.

Quant à la *Cléopâtre*, c'est une composition de deux figures, un drame réduit à sa plus simple expression.

Un paysan égyptien, à figure de troglodyte ou de satyre, vêtu d'une peau de panthère et le front ceint de bandelettes, apporte à la reine l'historique panier de figes ; sur les feuilles écartées dans l'interstice des fruits, fretille vivacement l'heureux aspic, qui va mordre le plus beau sein du monde : Cléopâtre, pâle, l'œil enflammé, mais résolue et sévère, comme une grande reine qui va mourir, contemple la petite bête aux changeantes couleurs, qui s'agite et se tord ; elle est fermement assise sur un trône incrusté, son menton repose sur sa main, son coude sur son genou, dans une attitude pleine de force et de majesté. Ce tableau, dont les figures sont à mi-corps, rappelle pour la finesse du ton, la *Médée* et les *Femmes d'Alger*. Il faut être M. Delacroix pour venir à bout d'organiser tant de couleurs différentes ; les taches de la peau de panthère, les raies diversement colorées des bandelettes, les incrustations du fauteuil, le manteau safrané, *pallium croceum vel luteolum* de la reine, offraient d'insurmontables difficultés pour ne pas tomber dans le papillotage et le chipoté, M. Delacroix les a heureusement vaincues. — Malgré cela, beaucoup de gens viendront vous dire que le paysan n'a pas le caractère égyptien, qu'il ressemble à un satyre grec, que la Cléopâtre de l'histoire était petite, maigre et brune — qu'importe !

Ces deux tableaux sont tout ce que ces messieurs du jury ont bien voulu admettre de M. Delacroix. Ces braves gens n'ont pas trouvé les autres assez finis. — Heureusement S. A. R. le duc d'Orléans n'a pas été de cet avis. — Les rebuts du jury lui ont paru fort bons, et il a accroché au mur de sa chambre la pauvre peinture rejetée, hospitalité digne et touchante donnée à l'art chassé du Temple par les Pharisiens de l'Institut.

Nous avons vu ces tableaux refusés, à la grande honte du jury ; l'un d'eux

représente le Tasse dans la prison des Fous. — Le pauvre grand poète est assis sur le bord d'un maigre grabat, son teint est lumineusement plombé comme ceux qui ont fait d'énormes excès cérébraux ; on voit que la raison expirante voltige sur ce visage comme une flamme qui palpite avant de s'éteindre sur la mèche de la lampe épuisée. — Les autres fous irrités de la présence de cet hôte inconnu, plongent leurs bras et leurs têtes à travers le grillage de sa chambre qu'ils emplissent de hurlemens, de menaces et de rires forcenés auxquels le Tasse, accoutumé déjà et penché sur l'abîme de sa propre folie paraît ne pas faire la moindre attention.

*Les Arabes sous leur tente pendant la pluie* nous montrent l'Afrique sous une couleur différente de celle de Decamps mais non moins pittoresque ; le *Kaïd marocain* et les *Convulsionnaires de Tanger* ont montré jusqu'à quel point M. Delacroix comprenait et savait rendre la nature orientale. — Les Marocains et les Tunisiens valent les Turcs du *supplice des crochets*, c'est tout dire.

*La Sibylle de Cumès* est une fière étude d'une tournure tout à fait magistrale ; une de ses mains est appuyée sur sa hanche, et de l'autre elle montre au-dessus de sa tête le mystérieux rameau d'or qui reluit dans la profondeur de la forêt. Les épaules, les bras sont d'une couleur admirable et toute vénitienne, Giorgione et le Tintoret n'ont rien fait de plus palpitant. — Cette figure rappelle pour le style les peintures de la chambre des députés, elle a quelque chose de sculptural et d'altier qui sent la peinture monumentale.

#### ***La Presse*, " Salon de 1840 ", 11 mars 1840**

Presque toutes les réputations faites, presque tous les noms célèbres manquent à cette exposition. Est-ce une coquetterie ? ou les bons ouvrages seraient-ils plus longs à produire que les mauvais ? Nous ne le croyons pas. La fécondité est un des caractères du génie. — Toujours est-il que Ziéglér, Horace Vernet, Decamps, Paul Delaroche, Ary Scheffer, se sont abstenus. — L'on nous avait fait espérer la *Stratonice* de M. Ingres, vain espoir ! — Eh bien, le Salon, privé de ses plus beaux ornemens, n'est cependant pas dénué de mérite ; les élèves remplacent les maîtres, quelquefois avec avantage, sans compter que le jury, par des exclusions inqualifiables, a rendu cette tâche plus difficile encore.

Il est étrange, il est honteux (on ne saurait trop le dire) que quelques vieillards, qui n'eurent pas même de talent autrefois, disposent à leur gré du sort des artistes, refusent, sans avoir de compte à rendre à personne, des œuvres d'une haute valeur, de nobles essais, de hardies tentatives, qu'ils devraient étudier avec respect, ou du moins laisser arriver au public, le seul juge en fait d'art et de poésie. — Quand finira donc ce scandale ? Il est temps qu'une autorité supérieure intervienne.

Cette année, le jury a été encore plus vertigineux que de coutume, *quos vult*

*perdere Jupiter dementat*. Il s'est livré aux caprices les plus inexplicables : — On a refusé *Une vue de Venise* à Cabat ! à Cabat le plus grand paysagiste de l'école française ! un talent si pur, si fin, si correct, si élevé, qui n'a qu'un défaut : la perfection ! Il est vrai qu'on a reçu trois paysages de MM. Bidault et Victor Bertin, membres de l'institut, dont on ne voudrait pas pour devant de cheminée dans une auberge de village. — Le *Trajan*, de M. Delacroix, a été rejeté d'abord, et porté dans la galerie des antiques, espèce de salle funèbre où le jury met ses morts qui n'attendent pas le troisième jour pour ressusciter dans l'opinion publique ; ensuite, il a été admis à *une seule voix de majorité* ! — Un étranger, à qui l'on dirait cela, si un étranger pouvait ne pas connaître Eugène Delacroix, s'imaginerait qu'il s'agit du début d'un disciple présomptueux trop tôt sorti de l'atelier du maître, et ne pourrait croire que l'on traite ainsi un homme, qui depuis dix ans occupe l'attention générale, qui a fait école, qui a mis son pied dans tous les sentiers de l'art, et que ses ennemis même reconnaissent pour le plus grand coloriste moderne ! M. Eugène Delacroix avait trois autres petits tableaux : *Christophe Colomb se reposant dans un monastère*, intérieur comme Granet n'en fit jamais dans son meilleur temps ; *Christophe Colomb à la cour d'Isabelle*, et *Une noce juive à Alger*, deux vraies perles de couleur : il n'a pas osé les envoyer, de peur qu'on ne les reçût au détriment de la grande page à laquelle il a travaillé deux ans ! — il a mieux aimé jouer le tout pour le tout.

### **La Presse, " Salon de 1840 ", 13 mars 1840**

*La Justice de Trajan* est assurément le tableau le plus important du Salon ; il commande impérieusement l'attention par l'énergie de la couleur, l'âpreté sauvage de la touche, l'étrangeté de la composition, et par cette turbulence et cette inquiétude fiévreuse qui caractérisent tous les tableaux de M. Eugène Delacroix, où, si réussis qu'ils soient, percent toujours le désir et la volonté d'un plus haut résultat. De telle sorte que le peintre, depuis plus de dix ans qu'il expose, semble ne pas avoir encore dit son dernier mot. — Nous avons dans nos précédents articles sur le Salon, exprimé à plusieurs reprises toute notre sympathie pour cette individualité si vivace et si franche, étant de notre nature plus sensible aux beautés qu'aux défauts. — Les défauts viennent de l'homme, les beautés viennent de Dieu, et tout artiste que le rayon a touché est accepté par nous sans aucune restriction. Nous pourrions très bien relever des négligences, des barbaries de style et de dessin ; et faire une esthétique fort considérable à propos du Trajan. Il est toujours très facile de critiquer un homme en se plaçant au point de vue opposé, et c'est une tactique usée de dire à un coloriste, vous ne dessinez pas, et à un dessinateur vous ne colorez pas. L'on arriverait ainsi à prouver que MM. Ingres et Delacroix, ces deux génies si

opposés et si absolus chacun dans leur genre, sont tous les deux des cuistres à mettre au-dessous du plus misérable rapin.

Ce qu'il y a de sûr, c'est que le *Trajan* est le premier tableau que l'on voit en entrant au Salon. — Voilà déjà un grand résultat. — Sans doute les toiles voisines sont mieux composées, mieux dessinées, plus achevées, plus correctes ; mais on ne les regarde pas, ou quand on les a vues, il n'en reste nul souvenir. — Il y a beaucoup de talent dans tout cela, mais pas de génie ! L'anatomie est bien observée, les plis des draperies sont étudiés sur le mannequin ; c'est parfaitement beau, mais parfaitement ennuyeux : il y manque l'entrain, le feu, l'audace, le grouillement et le fourmillement de la vie ; les narines et la bouche, ces soupapes du masque humain, ne jouent pas librement, cela ne palpète ni ne respire ; les yeux ne tremblent pas dans la vague lumière ; les mouvemens, au lieu de remuer et d'onduler, semblent fixés et comme pris dans le marbre. — Nous avons dit tout à l'heure que le génie manquait à ces toiles : il y manque aussi des défauts.

M. Eugène Delacroix, qui lit les poètes avec amour et intelligence, a tiré son sujet de la divine Comédie. — C'est la *Justice de Trajan*. — Comme ce fait est peu connu, nous transcrivons ici les beaux vers d'Antony Deschamps, qui a traduit le Dante avec un sentiment et une fidélité bien rare chez les traducteurs français.

Une veuve était là de douleur insensée,

S'efforçant d'arrêter sa marche commencée :

Autour de l'empereur s'agitaient les drapeaux

Et la terre tremblait sous le pied des chevaux.

Au milieu de ce bruit la veuve semblait dire :

" César, viens au secours de mon cruel martyr,

" Venge, venge mon fils qu'ils ont assassiné. "

Et lui, semblait répondre, et comme importuné :

" Attends que je revienne. " Et du fond de son âme :

" Si tu ne reviens pas ! " S'écriait cette femme.

Trajan disait alors : " Celui qui régnera

" Après moi dans l'empire un jour te vengera.

Et la veuve : " Pourquoi la justice d'un autre

" Maître, lorsqu'à genoux je demande la vôtre....? "

Et l'empereur enfin disait : " Console-toi,

" Il faut que j'obéisse à cette sainte loi ;

" Je ferai mon devoir avant que je ne sorte,

" La justice le veut et la pitié l'emporte. "

Le Trajan monté sur un de ces chevaux à formes d'éléphant qu'affectionnent les coloristes, débouche par l'arcade d'une architecture majestueuse et de haut style, qui occupe tout ce coin du tableau et porte suspendues à ces colonnes des grappes de figures de la tournure la plus fière et la plus magistrale. Les étendards flottent en nuages diaprés, les trophées lancent des effluves d'or, les chevaux piaffent et se cabrent. — C'est bien l'entrée tumultueuse et fulgurante d'un dieu de chair, d'un César-Auguste, d'un vrai empereur romain. — Le peuple refoulé dans l'angle du tableau admire avec un effroi respectueux et une curiosité en éveil ce qui va se passer et la scène dont il ne peut deviner le dénouement.

Une femme, les cheveux en pleurs, le geste désespéré, la bouche ouverte comme pour un cri suprême, s'est jetée au-devant de l'empereur dont le cheval, surpris de cette apparition, s'affaisse sur les jarrets et penche sur son poitrail des naseaux roses et fumans agités par un flaire (sic) inquiet ; le Trajan hésite entre le désir de continuer sa marche et le sentiment du devoir à remplir ; cependant l'on voit qu'il va se décider pour la justice de la pitié.

A côté de cette toile qui n'a rien à envier aux plus fiers Vénitiens, tous les autres tableaux paraissent rouges, bleus, jaunes, violets : on ne saurait voir une couleur plus harmonieuse et plus solide, les tons locaux sont d'une grande simplicité et d'une grande finesse : nous ne trouvons à reprendre que quelques reflets trop lumineux, que le peintre devrait éteindre, car ils ôtent de l'épaisseur et de la fermeté aux portions qu'ils illuminent. La jambe et le cothurne du Trajan, entre autres, sont d'un ton si frais, si blond, si vivant, qu'on les contemple avec le même plaisir qu'un bouquet de fleurs épanouies. — Le cheval est très beau, quoiqu'il ait la tête un peu volumineuse et le dessous du ventre fouetté de demi teintes trop roses. — Les chevaux blancs offrent quelquefois cette transparence, mais ici, elle nous semble exagérée ; ce ton bizarre, quoique vrai, préoccupe les yeux plus qu'il ne le faudrait, une nuance plus argentée, plus bleuâtre offrirait un point de repos à l'œil fasciné par l'ardeur du ton général : nous reprocherons aussi à M. Delacroix une figure de paysan cuivré et monstrueux, qui rappelle le paysan à formes de satyre, qui présentait le panier de figues à Cléopâtre dans le tableau exposé l'an dernier au salon. Ce type tourmenté et cette couleur rouge fait trop penser aux tritons et aux faunes des peintures mythologiques de Vanloo ou de Natoire.

La *Justice de Trajan*, malgré ses imperfections, peut prendre rang à côté des meilleurs ouvrages de la féconde manière de M. Delacroix qui date de ses fresques de la salle du Trône à la chambre des députés. A partir de là, M. Eugène Delacroix, le prince de l'école romantique, a tourné au grec et au romain. A cette ère appartiennent le *Justinien*, la *Médée* et la *Cléopâtre*. — A

dire vrai, les Romains et les Grecs ne ressemblent guère à l'idée que nous nous en formons d'après les statues et les bas-reliefs. — L'antiquité pour nous, c'est du bronze et du marbre, de longues cavalcades blanches défilant, sur un ciel bleu, quelque chose de lointain, de solennel, et de calme, avec une lumière dorée et une ombre grise : les frises du Parthénon, les spirales de la colonne Trajane se déroulent malgré nous devant nos yeux ; nous avons peine à croire à la vie réelle de tous ces personnages passés pour nous à l'état de demi dieux. Et pourtant le soleil des vivans faisait étinceler leur cuirasse d'or et traversait de rayons de flamme les inondations de pourpre qui descendaient de leurs épaules en rouges torrens ; leurs chairs fauves étaient rafraîchies par la transparence bleue et rose de la vie et du sang : c'étaient des hommes dont la poitrine respirait, dont les contours s'agitaient et flamboyaient ; ils n'étaient pas encore des statues d'airain de Corinthe ou de marbre de Paros. On peut donc les comprendre autrement qu'en bas-relief et leur donner la vie furieuse que Rubens fait circuler dans ses compositions antiques, où il ne craint pas de saupoudrer de son vermillon néerlandais la face bistrée et sérieuse des empereurs et des dieux.

Ainsi, nous acceptons parfaitement l'antiquité comme nous la donne M. Delacroix. — Nous ne voulons pas dire qu'il soit inexact et fasse des fautes de costume, — au contraire ; mais il imprime à tout ce qu'il peint un cachet si fort, si intime, si personnel que sous son pinceau les aspects les plus familiers deviennent étrangers et presque fantastiques. — Toutefois, nous croyons que le moyen-âge, avec ses formes hardies et turbulentes, ses couleurs diaprées et sa pénombre mystérieuse, convient mieux que l'antiquité avec ses lignes calmes, ses tons simples et sa clarté païenne. L'imagination de M. Eugène Delacroix est essentiellement poétique, et poétique à la manière moderne ; Le Giaour de lord Byron doit lui produire plus d'effet qu'une bucolique de Virgile : il n'est pas assez plastique, assez statuaire pour aborder l'antiquité. Quoique *la Médée*, la *Cléopâtre* et le *Trajan* soient de fort belles choses, nous pensons que ce n'est pas là le véritable milieu du talent de M. Delacroix, talent si souple, d'ailleurs, qu'il peut se plier à toute espèce de sujet.— Nous félicitons sincèrement M. Eugène Delacroix. Comme pâte, comme couleur, comme ragoût de faire et de touche, comme mouvement et silhouette générale, la *Justice de Trajan*, qui pourra fort bien déplaire aux bourgeois admirateurs de Dubuffe et de Destouches, est un des morceaux les plus remarquables de l'école moderne.

De M. Eugène Delacroix à M. Théodore Chassériau, la transition semble difficile au premier abord. Cependant, ces deux peintres si opposés ont plus de rapport qu'on ne pourrait le croire ; ils sont chacun dans leur genre aussi entiers, aussi absolus l'un que l'autre : les extrêmes se touchent.

**Revue de Paris, 18 avril 1841**

Voici déjà plusieurs salons que nous écrivons, et toujours le nom de M. Eugène Delacroix se trouve le premier au bout de notre plume. C'est qu'en effet M. Eugène Delacroix est le peintre aventureux par excellence, et l'on court tout de suite à lui avant tout autre, car il risque plus souvent que personne de faire des chefs-d'œuvre : il peut déplaire d'abord, mais il faut finir par s'avouer que l'avenir de la peinture se débat dans ses toiles ; il est le véritable enfant de ce siècle, et l'on sent que toutes les poésies contemporaines ont jeté leur teinte sur sa palette. Il y a peut-être au salon des tableaux meilleurs que les siens, mais à coup sûr pas un meilleur peintre. — Comment se fait-il, s'écrient les détracteurs de son talent, que vous proclamiez supérieur un artiste dont le dessin est incorrect, trivial ou nul, qui semble épris du laid, dont l'exécution est tourmentée, incohérente et bizarre ? Une *belle couleur* suffit-elle pour racheter tant de défauts ? Nous ne savons pas, pour notre compte, si M. Delacroix dessine bien ou mal, si ses figures s'éloignent ou non du type classique, si son exécution est bonne ou mauvaise : il a pour nous une qualité qui les vaut toutes. Il existe, il vit par lui-même en un mot, il porte en lui le *microcosme*. Pardon de ce thème hétéroclite et cabalistique, mais il rend parfaitement notre pensée, c'est-à-dire un petit monde complet. Cette précieuse faculté d'une création intérieure n'appartient qu'aux organisations d'élite, et c'est le secret de la puissance que possède M. Delacroix, malgré tous ses défauts. Expliquons ce que ceci peut avoir d'obscur : un artiste est impressionné par la nature environnante selon ses facultés ; le ciel laisse dans ses yeux des teintes favorites et particulières. Certaines physionomies le frappent plus vivement ; il saisit des rapports invisibles pour d'autres. Mais tous n'ont pas assez de génie ou de mémoire pour coordonner leurs impressions et pour leur donner de la logique. Ils manquent d'unité, parce qu'ils n'ont pas l'intuition et qu'ils sont égarés par un détail inattendu, par une forme que les académies et les modèles ne donnent pas. M. Delacroix est doué au plus haut degré de ce don de s'assimiler les objets, de les colorer à son prisme, et d'en prendre juste ce qui convient à son idée. S'il fait un terrain, les plantes qu'il y sèmera seront parfaitement dans la nature de la scène qu'il veut peindre, les figures qui porteront dessus seront ajustées dans un style analogue, et elles auront au-dessus de leur tête un ciel fait exprès pour elles. Quand M. Delacroix compose un tableau, il regarde, en lui-même au lieu de mettre le nez à la fenêtre : il a pris de la création ce qu'il lui en fallait pour son art, et c'est ce qui donne cette force d'attraction intime à des tableaux souvent rebutants d'aspect. Sa couleur, avant d'arriver de son œil au bout de son pinceau, a passé par sa cervelle et y a pris des nuances qui peuvent sembler d'abord bizarres, exagérées ou fausses, mais chaque touche concourt à l'harmonie générale et rend sinon un objet dans son côté prosaïque, du moins un sentiment ou une idée du peintre.

M. Eugène Delacroix a cette année trois tableaux, car c'est un homme essentiellement laborieux, et que l'on trouve toujours sur la bêche ; *l'Entrée de Baudouin à Constantinople*, *la Barque de don Juan* et *la Noce juive dans le Maroc*.

Le *Baudouin* et celui qui soulève les plus vives critiques et dont le succès est le plus contesté : on lui reproche principalement un certain aspect de tapisserie des Gobelins.

Ce reproche, qui est vrai, n'a rien de bien alarmant ; les tapisseries des Gobelins sont fort belles en elles-mêmes, et cette couleur est une preuve de la finesse de sentiment du peintre, qui, exécutant un morceau d'apparat, lui donne une nuance d'ornement et de tenture tout à fait convenable, puisque après tout le tableau est destiné à décorer une galerie. Ce coloris étouffé et tranquille étonne et dérouté au premier coup d'œil ; l'on s'attend, sur l'énoncé du sujet, à une inondation de splendeurs, à des ruissellements de lumière, à toute la féerie de l'Orient ; car l'on ne se figure Constantinople que comme une blancheur éblouissante entre deux azurs inaltérables. M. Eugène Delacroix, à qui il était si facile de réaliser cet idéal, a choisi un temps couvert et presque septentrional. Un grand nuage livide projette sur la ville, qu'on aperçoit dans le fond, l'ombre de ses longues ailes de vautour, la mer seule a gardé sa teinte de turquoise verdie. Baudouin et les croisés triomphants forment un groupe équestre au milieu du tableau ; des vaincus et des captives, dans des attitudes désolées et suppliantes, occupent les premiers plans. Vers le coin, sous le portique d'un palais, l'on aperçoit des soldats qui entraînent le vieil empereur et le veulent conduire devant Baudouin. La jeune femme agenouillée auprès d'une autre femme est d'une merveilleuse beauté et d'un ton que les plus grands coloristes envieraient. Les chevaux sont peints avec cette habileté qui caractérise M. Delacroix, mais les luisans satinés qui miroitent sur leur robe sont d'un ton bleuâtre et mouillé qui donne aux tons bruns du pelage une nuance de violet désagréable. Les ajustements de Baudouin et de ses compagnons d'armes ont quelque chose de fantasque et de barbare qui rappelle un peu la manière dont les peintres du moyen-âge costumaient les personnages antiques ou orientaux.

Le *Baudouin entrant à Constantinople*, quoique dans un parti pris d'harmonie plus sourde, a des rapports avec *la Clémence de Trajan*, exposée l'année dernière. C'est le même système de composition et d'exécution avec la nuance de l'antique au moyen-âge : seulement l'architecture du *Trajan* était supérieure au palais à colonnes vertes du tableau byzantin.

La *Barque*, que le livret ne désigne pas plus amplement, a été inspiré par l'admirable récit du naufrage dans le *Don Juan* de Byron. M. Delacroix a bien fait de supprimer cette circonstance et de laisser à sa composition une

généralité plus vaste. C'est tout simplement un naufrage, le naufrage de qui vous voudrez, il n'importe. La mer est courte, opaque et clapoteuse, comme après une longue tempête. Le ciel est couvert de nuages bas, gros de pluie et d'éclairs, qui ne jettent que des reflets plombés sur la triste scène qu'ils recouvrent. Au milieu de cette double immensité flotte à l'aventure une petite barque chargée outre mesure. Dans ce frêle esquif sont entassés une trentaine de misérables hâves, décharnés, livides, qui tirent au sort dans le chapeau de l'un d'eux pour savoir qui sera le premier mangé. Le groupe est formé par les plus forts et les plus vivans de cette bande de spectres ; les autres, renversés au bout de la barque, dans des attitudes de désespoir stupide, n'ont pas même la conscience de ce qui se passe ; la famine fait luire devant leurs yeux ses feux rouges et ses éblouissemens. Plus près du groupe fatal dont il va sortir un arrêt de mort, un marin à demi nu et vu de dos s'amuse, comme un enfant imbécile, à peser sur le plat bord de la barque, au risque de submerger l'embarcation. A la poupe, à côté d'une femme expirante, sont assis, enveloppés dans leurs manteaux, des hommes à chapeaux galonnés, les officiers sans doute, qui protestent par leur silence contre cette loterie abominable. Leur attitude est triste et désespérée, mais non pas abrutie ; la force morale lutte toujours, ils ne sont pas encore tombés dans l'abjection animale ou l'indifférence de brute de leurs grossiers compagnons. Cette opposition est fort belle et parfaitement rendue. — La *Barque* nous paraît un des meilleurs ouvrages de M. Eugène Delacroix ; il y a toutes ses qualités, et ses défauts sont atténués par le sujet même. Nous désirerions seulement un peu plus de finesse dans les mains et quelques autres détails qu'on a peine à retrouver quand on regarde le tableau de près. C'est à notre sens la meilleure marine que nous ayons jamais vue, et comme drame nous ne connaissons rien de plus saisissant. Dans *le Radeau de la Méduse* on aperçoit une voile à l'horizon ; on est sûr qu'ils vont être sauvés, et l'on pense déjà aux excellens consommés, aux généreux cordiaux qu'on leur prépare. — Ici rien de tout cela, pas de lueur dans ce désespoir, rien qu'une horreur froide et grise, une douleur irrémédiable et morne.

La *Noce Juive* est un tableau où respire toute la douleur mystérieuse de l'Orient : l'effet est calme, taciturne, plein de repos souriant et de joie tranquille. Les musiciens et les hommes assis, les jambes croisées, sont d'un naturel et d'un caractère parfaits. Les femmes qui dansent étincellent comme des bouquets de fleurs, et celles qui regardent, baignées d'une ombre fraîche et transparente, sont de vrais chefs-d'œuvre de clair-obscur ; toute la partie de la demi-teinte est merveilleuse, l'art disparaît, c'est la nature même. — Les honneurs du salon reviennent donc encore à M. Eugène Delacroix, car personne n'a fait preuve d'un talent plus souple et plus varié : comme intérieur, l'on ne peut rien opposer à la *Noce Juive*, comme drame à la *Barque*, et le *Baudouin*, quoique plus contestable, tient le premier rang parmi les tableaux de commande

d'apparat.

***La Presse, " Salon de 1844 ", 26 mars 1844***

L'Exposition vient de s'ouvrir. Elle est plus nombreuse que jamais. Une haute influence a, dit-on, engagé le jury à être indulgent ; ce qui ne veut pas dire que le dernier ouvrage accepté soit meilleur que le premier refusé, comme l'exigerait la stricte justice. Mais l'appréciation impartiale, en matière d'art, est une chose tellement difficile, que tout autre mode d'examen présenterait peut-être autant d'inconvénients.

Nous avons, à une époque où deux écoles se trouvaient en présence, réclamé de toute notre force contre des juges exclusivement choisis dans l'un des deux camps. — De grandes injustices ont été commises ; il ne pouvait en être autrement ; bien des existences et des vocations d'artistes ont été détournées ou dérangées par des ostracismes systématiques, et, il faut le dire à la honte du jury, dans les noms des bannis ont figuré tour à tour les noms les plus illustres et les plus vivaces de notre temps, — en sorte qu'il était pour ainsi dire honorable d'être refusé, et qu'un tableau rejeté avait beaucoup de chances d'être excellent : la galerie d'un prince à jamais regrettable n'était guère formée que des rebuts du jury.

Cette fois, l'on n'a pas, que nous sachions, à déplorer autant de ces exclusions brutales et stupides ; cependant l'on n'a pas admis un médaillon envoyé par M. A. Préault, contre qui se continue cette lâche guerre, ce lent assassinat qui dure depuis dix ans.

Nous ne tomberons pas dans ce lieu commun de prétendre que le salon de cette année est inférieur aux salons des années précédentes ; à ce compte, il y a longtemps que la peinture en serait revenue aux essais de la fille de Dibutade, qui dessinait sur le mur l'ombre de son amant ; nous ne croyons pas à la dégénérescence de l'espèce humaine, ni du côté moral ni du côté physique. Il faut se défier de ces récriminations chagrines, qui ne sont qu'un moyen de ne pas admirer une chose actuelle et vivante. Le salon montre, dans la masse des artistes, une somme de talents considérable. Sans doute, les deux ou trois mille tableaux qui tapissent les murs du Louvre ne sont pas tous des chefs-d'œuvre ; mais quel pays et quelle époque a jamais pu produire, tous les ans, une lieue de chefs-d'œuvre ? Ce qu'il a de certain, c'est que, dans aucune autre contrée de l'Europe moderne, il ne serait possible de réunir, à des dates si rapprochées, un pareil nombre de toiles satisfaisantes. — Il ne faut pas oublier qu'une exposition n'est pas un musée, et que les tableaux inscrits au livret ne sont pas proposés comme des modèles à étudier. C'est seulement un moyen de faire communiquer l'artiste avec le public et de faire naître entre lui et la foule des

relation sympathiques ; l'art étant presque exilé de la vie moderne, ces occasions ne sauraient être trop fréquentes, le goût général s'éclaire par l'habitude de voir des tableaux. Les conversations et les journaux font du bruit et du mouvement autour de ces nobles arts silencieux, la peinture et la sculpture ; la mode s'en mêle ; et tel homme du monde qui n'aurait jamais regardé un tableau se trouve un samedi obligé d'admirer une belle peinture tout en lorgnant une jolie femme. — Grâce aux expositions, à l'ardeur qu'excite dans la jeunesse l'idée de se trouver en présence du public, dans la galerie même occupée par les grands maîtres, à l'espoir d'un renom promptement acquis, l'école française est aujourd'hui la première école du monde après avoir été longtemps la dernière. L'Italie n'est plus que l'ombre d'elle-même, l'Espagne n'existe plus, la Hollande et la Flandre vivent sur leur passé. — Dusseldorf et Munich composent, dessinent, et font plutôt de l'érudition que de la peinture. Overbeck, Cornelius, Schnorr, Bendemann, Lessin, Kaulback sont assurément des artistes d'un grand talent ; mais ils ne s'auraient lutter contre l'école française si brillante et si nombreuse. L'Angleterre possède d'excellens aquarellistes, mais elle n'a rien à nous opposer comme peinture sérieuse. Tel jeune homme qui se serait laissé aller aux facilités que les illustrations de livres, les ressemblances de bourgeois offrent pour gagner de l'argent sans talent ni efforts, fait un retour à l'art pur, aux sévères études, dans l'idée de produire de l'effet au salon, et se trouver ainsi sauvé de la vulgarité. — Seulement, depuis quelques années, nous avons remarqué chez les peintres en renom une tendance à se retirer des expositions, soit par dédain ou bouderie, soit par nonchalance ou crainte de compromettre une réputation déjà faite. Cette manie a fait de rapides progrès, et le livret cette fois est veuf de presque tous les noms célèbres.

C'est M. Ingres qui le premier s'est retiré sous sa tente comme un Achille grognon ; il n'avait pas été content de la manière dont avait été accueilli son *Martyre de saint Symphorien*. Pourtant, jamais œuvre n'avait été l'objet d'un examen plus attentif, d'une discussion plus respectueuse. Les beautés avaient été exaltées, les défauts indiqués avec tous les restrictifs et les linitifs désirables. On l'avait mis entre Albert Durer et Raphaël. — Une belle place à contenter les plus difficiles ! surtout quand on pense que précédemment *l'Odalisque*, *le Vœu de Louis XIII*, *l'Edipe*, avaient passé presque incognito, le goût de l'époque étant aux mythologies enluminées et aux troubadours en redingote beurre frais.

A dater de ce jour, M. Ingres n'a pas voulu se risquer au Louvre ; il expose chez lui. C'est ainsi qu'il a laissé entrevoir *la Vierge à l'hostie*, *le Portrait du duc d'Orléans*, celui de *Cherubini couronné par la muse de la musique*, etc.

Cet illustre exemple n'a été que trop suivi.

Les célébrités n'ont plus envoyé de tableaux que tous les deux ans, et maintenant elles semblent décidées à n'en plus envoyer du tout. Ingres, Delaroche, Delacroix, Scheffer, Decamps, Roqueplan, Messonnier, Jules Dupré, Cabat brillent au salon par leur absence.

Nous trouvons cette conduite coupable. On n'est pas un grand peintre pour soi ou pour quelques adeptes. Aucune lumière ne doit être mise sous le boisseau. C'est précisément parce que vous êtes des maîtres qu'il faut faire acte de présence à chaque salon. Vous devez à tous, aux artistes et au public, l'enseignement muet de vos œuvres. Vous devez maintenir les traditions du style et du goût ; en l'absence des vrais dieux, le peuple se livre à l'idolâtrie. On disait autrefois : *noblesse oblige* ; on doit dire aujourd'hui : *talent oblige*. Tout peintre de génie qui ne montre pas ses tableaux commet un crime.

Nous concevons pourtant les hésitations et les doutes, — l'amour propre le plus robuste peut quelquefois en être atteint ; mais ce n'est pas parce que les peintres en réputation ne trouvent pas leurs tableaux assez bons pour le public qu'ils les gardent chez eux, mais bien parce qu'ils ne trouvent pas le public assez bon pour leurs tableaux ; c'est pourtant un assez mauvais moyen de le former que de l'abandonner.

Quelques-uns de ces glorieux absents, M. Delacroix entre autres pourraient alléguer d'importants travaux exécutés ou en train d'exécution ; mais ils ont certainement dans un coin de leur atelier quelque toile que rien ne les empêchait de faire porter au Louvre. — Nous espérons que l'année prochaine personne ne manquera à l'appel. — Beaucoup d'artistes, loin d'être célèbres, pour se donner des airs de grands maîtres, affectent déjà de ne pas exposer et s'étonnent que leur absence ne soit pas plus remarquée que leur présence ; quant à ceux-là, nous n'avons rien à leur dire, mais ils pourraient bien s'épargner ce petit ridicule.

Maintenant que nous avons dit leur fait à ces talents que nous aimons, que nous avons soutenus dans leurs luttes, dont nous avons opiniâtrement expliqué les beautés incomprises, qui ont été pour nous l'occasion de tant de disputes et nous délaissent au milieu de la bataille, passons à l'appréciation impartiale et calme de l'œuvre des élèves, puisque les maîtres n'y sont pas. Au reste personne n'est indispensable et tout se remplace, même un grand peintre.

### **La Presse, 2 avril 1844**

Tous les esprits en qui palpitent les désirs et les rêves de ce siècle se sont préoccupés vivement de ce monde mystérieux jusqu'à présent fermé pour les arts. M. Eugène Delacroix, cette nature ardente et nerveuse, qui a brûlé et frissonné de toutes les fièvres de son époque, a fait aussi son pèlerinage au

berceau de la lumière. Son excursion dans l'Algérie et le Maroc nous a valu les *Femmes d'Alger*, son plus beau tableau peut-être, le *Kaïd Marocain*, les *Convulsionnistes de Tanger*, la *Noce Juive*, et une foule de chefs-d'œuvre d'une originalité extrême et d'un ragout des plus relevé : génie chercheur, inquiet, errant, M. Delacroix a bientôt quitté l'Orient moderne pour la Grèce antique ; mais il ne l'a pas traversée sans y laisser une trace qui ne s'effacera pas, et il peut s'asseoir, une pipe d'honneur à la bouche, sur le plus moelleux coussin du divan des peintres turcs.

### **La Presse, " Salon de 1845 ", 11 mars 1845**

Le salon va ouvrir le 15 de ce mois. — Nous ne savons encore de l'exposition que ces vagues rumeurs d'atelier que chacun colporte, et nous ne pouvons dire si dans son ensemble elle est inférieure ou supérieure à l'exposition précédente. — Si nous commençons dès aujourd'hui notre revue, c'est qu'on ne saurait trop se hâter de stigmatiser les actions honteuses et niaises qui déshonorent également ceux qui les commettent et le pays qui les souffre. — Le jury a fait cette année ce qu'il fait tous les ans. — Il est ennuyeux de dire toujours la même chose, mais puisque c'est toujours la même chose, il faut bien dire toujours la même chose. Qu'on nous permette d'emprunter cette phrase amphigouriquement naïve au *Don Juan de Molière* ; nous demandons pardon au public de cette éternelle rabâcherie : — Qu'il s'en prenne à ces messieurs.

Ils ont refusé à Delacroix *l'Education de la Vierge* et une *Madeleine* ; — une *Cléopâtre* à M. Théodore Chassériau ; — à Riesener, une *Nativité de Marie* et des pastels charmans ; à Paul Huet, deux *paysages* qui peuvent être comptés au nombre de ses meilleurs ; — à M. Lévêque, une statue, etc., etc.

Cela n'est-il pas manquer à la décence publique, insulter au bon sens général, donner un ridicule à la France ? — Comment ! vous refusez d'admettre un tableau de M. Eugène Delacroix ! D'où sortez-vous ? où passez-vous votre vie, pour être si étrangers à tout ce qui s'est fait depuis vingt ans ? — Vous ne respirez donc pas l'air qui remplit nos poumons ? — Quelque sorcier malfaisant vous a donc tenus prisonniers dans une bouteille de verre, au fond de quelque laboratoire poudreux et rempli de toiles d'araignée ? — On ne peut expliquer autrement l'absurdité d'un semblable refus.

Eh bien ! puisque nous ne paraissez pas le savoir, mes chers messieurs, nous vous apprendrons une chose, c'est que M. Eugène Delacroix est un des plus fiers peintres de l'école française, qu'il est l'honneur et la gloire d'un grand pays, qu'il a eu et qu'il a une puissante influence sur l'art de son temps, et qu'il figurera dans ce Louvre d'où vous le repoussez, à côté de Rubens, du Tintoret, de Titien, de Murillo, et soutiendra sans pâlir le voisinage des plus ardentes

peintures. — Cette *Education de la Vierge*, cette *Madeleine*, honorées de vos boules noires, seront suspendues au plus beau jour, parmi les chefs-d'œuvre, pour servir de modèle aux jeunes peintres de l'avenir. — Si M. Eugène Delacroix daignait vous donner des leçons, vous devriez vous estimer trop heureux de les recevoir, bien loin de vous arroger le droit de porter un jugement sur une de ses toiles. — Qui de vous peut dire à un homme de cette force qu'il s'est trompé ? Ses erreurs même ne valent-elles pas mieux que vos chefs-d'œuvre ? — S'il tombe, c'est de haut, et votre plus long essor n'est jamais arrivé au niveau de ses chutes. — Il lui plairait de prendre un charbon et d'en crayonner un panneau en quatre coups, qu'il faudrait recevoir ce griffonage si son nom était au bas ; — dans ce trait où vous ne voyez rien, l'œil intelligent découvre un poème. — Quand un artiste aussi fin, aussi nerveux, aussi impressionnable que M. Delacroix envoie une peinture au Salon, c'est qu'il y a quelque chose dans cette peinture. — Ce qui le satisfait, lui, peut bien vous satisfaire, vous. — Ne soyez pas plus délicats qu'il l'est sur sa gloire.

Cet homme que vous gourmandez et que vous mettez en pénitence comme un écolier qui n'a pas bien réussi son œil au pointillé, a produit depuis vingt ans une foule de chefs-d'œuvre qui remplissent les palais, les églises, les monuments publics et les musées. — La salle du Trône de la chambre des députés a été couverte par lui de peintures murales qui le disputent aux plus splendides fresques vénitiennes, et que les peintres étrangers viennent étudier avec amour et respect. Il a fait, d'après le Dante, à la Bibliothèque de la chambre des pairs, *l'Elysée des Poètes*, que signeraient les maîtres d'Italie et de Flandre. — Le musée du Luxembourg compte entre ses plus fins joyaux quatre toiles de lui ; le *Massacre de Scio*, la *Barque du Dante*, la *Noce juive* et les *Femmes d'Alger*, qu'on peut égaler aux Paul-Veronèse les plus fins, les plus argentés. — Saint Denis du St-Sacrement possède une *Pieta* de sa main d'une désolation et d'un désespoir que ne dépasseraient pas les plus sombres Espagnols. — Le *Passage du Pont de Taillebourg* est sans contredit la plus belle page du musée de Versailles pour l'énergie du dessin, la férocité de la touche et la fureur de l'exécution : la toile hurle et saigne. — M. le duc d'Orléans, ce prince si regrettable, s'était fait une galerie charmante avec les tableaux refusés de M. Delacroix.

Nous ne parlons ici que de ses peintures en quelque sorte officielles. Que serait-ce, si nous rappelions toutes les œuvres diverses et pourtant toujours si reconnaissables de ce grand artiste ! — Le *Sardanapale*, couché sur son lit supporté par des éléphants, et dont la tête fière quoique efféminée, respire la dédaigneuse mélancolie des poèmes de lord Byron ; la *Liberté de Juillet*, le *Massacre de l'évêque de Liège*, cette mêlée étincelante et sombre, merveille de composition et de mouvement ; le *Christ au jardin des Oliviers*, d'un effet si triste et si douloureux ; le *Giaour* et le *Tasse dans la prison des fous*. — Cette

terrible *Barque de Don Juan*, plus effrayante et plus vraie que la *Méduse* de Géricault ; le *Triomphe de Trajan*, la *Médée* et toutes ces peintures où rayonnent l'or et l'azur du ciel d'Afrique ; le *Choc de Cavaliers maures*, les *Convulsionnaires de Tanger*, le *Kaïd marocain*, toute une œuvre immense et variée, profondément humaine, mêlée à tous les événemens, à toutes les fièvres, à toutes les aspirations de ce temps-ci, prenant assez de la circonstance pour exciter l'intérêt du moment, mais toujours fidèle aux lois éternelles de l'art.

Sérieusement, est-ce à un artiste de ce rang, à un artiste d'un talent avéré, prouvé, évident, incontestable, après tant de gages donnés, tant de nobles efforts, tant d'applaudissemens du public d'élite, tant d'éloges de la part de la critique qu'on peut aller refuser deux tableaux sur quatre ? Que signifie cet odieux enfantillage ? pourquoi pas tous les quatre ? M. E. Delacroix s'est donc absenté complètement de ces deux malheureuses toiles ? il n'y a donc rien mis de lui, ni dessin, ni couleur, ni intention ? C'est étrange ! Ayez au moins la logique de l'absurde. — Si M. Delacroix est digne d'être reçu deux fois, il est digne d'être reçu quatre fois. — Il fallait, puisque vous le haïssez de cette haine des hiboux pour la lumière, le mettre franchement et courageusement à la porte.

N'est-il pas scandaleux qu'un peintre, dont les œuvres ont excité depuis vingt ans une si vive attention, qui a reçu des médailles d'or, qui a été décoré de la main du roi, à qui la direction des Beaux-Arts a confié les travaux les plus importans, soit encore soumis à cet examen sans conscience et sans dignité, comme un élève à qui son maître signe une carte pour aller travailler au Musée !

Comment d'ailleurs expliquer les charmans caprices de ces messieurs ? — Vous proscrivez Delacroix ; vous le trouvez romantique, sauvage, exorbitant ; il vit, il remue, il a une fougue inquiétante, une verve vagabonde, une exécution fantasque et désordonnée, qui le rendent, selon vous, dangereux à voir, et ne permettent pas, sans risque pour la tranquillité publique, d'accrocher, avec deux mille autres, ses toiles le long d'un mur tendu de percaline verte ! — C'est très bien ! — Mais alors, sous quel prétexte renvoyez-vous la *Cléopâtre* de M. Théodore Chassériau, un jeune homme nourri des plus sévères études, chez le maître le plus austère et le plus sobre de ce temps-ci ? — Vous n'acceptez pas plus le dessin que la couleur ; la passion vous choque, le style vous déplaît ; vous n'aimez rien de ce qui est beau dans un sens ou dans l'autre ; vous n'êtes ni classiques, ni romantiques. — Voici un tableau qu'avoueraient les Flamands ; en voilà un autre qui semble dessiné par la main qui a tracé tant de sveltes figures aux flancs des vases étrusques, et vous les rejetez tous deux ! Que faut-il donc pour vous plaire ? — Hélas ! ce qui a tant de succès aujourd'hui partout, la médiocrité.

**La Presse, " Salon de 1845 ", 18 mars 1845**

M. Eugène Delacroix a fait, comme chacun sait, en 1832, un voyage dans le Maroc à la suite de l'expédition envoyée par le roi. — Le tableau qu'il expose aujourd'hui est probablement fait d'après quelque dessin ou quelque esquisse peinte sur les lieux et qui a aidé les souvenirs si vifs, quoique déjà lointains, de l'artiste. Il représente Muley-Abd-er-Rahman, sultan de Maroc, sortant de son palais de Méquinez, entouré de sa garde et de ses principaux officiers.

A la droite de l'empereur sont deux de ses ministres, son favori Muchtar et Abyn-Bias, administrateur de la douane. — Le personnage le plus en avant et qui tourne le dos au spectateur est le kaïd Mohammed-Ben-Abou, un chef militaire très considéré et dont le nom a figuré dans la dernière guerre et dans les négociations. — L'empereur remarquablement mulâtré porte roulé autour du bras un chapelet de nacre ou comboloio figurant par ses grains les quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah. Il est monté sur un barbe d'une grande taille, comme le sont en général les chevaux de cette race ; à sa gauche se tient un page chargé d'agiter de temps en temps un morceau d'étoffe pour écarter les insectes. Le sultan seul est à cheval, les soldats que l'on voit au loin sous les armes sont des cavaliers de l'escorte de l'empereur qui ont mis pied à terre.

Cette scène d'apparat est traitée par M. Eugène Delacroix avec une sérénité et un calme qui contrastent avec sa turbulence ordinaire.

Le ciel est un des plus beaux qu'on ait jamais peints. Il est si difficile de rendre cet azur du ciel de l'Orient, fabuleux pour nous autres, gens du Nord, habités aux brumes qui viennent du pôle. — C'est une intensité bleue, une transparence de saphir traversé par le soleil, qui diffère complètement de ces couches plates de cobalt, d'outre-mer ou d'indigo dont on enlumine le haut des toiles qui ont la prétention de représenter la nature du Midi. Cela nous a rappelé le couleur du ciel le jour où nous passâmes devant le cap Spartel, tout près de Tanger.

Une ombre claire et fraîche, projetée par les murailles denticulées du palais, baigne une grande partie du tableau. M. Delacroix a su rendre avec un rare bonheur, malgré l'uniformité de la demi-teinte générale, les valeurs de tons diverses. — L'ombre est si limpide dans les pays chauds que c'est presque du jour encore.

Un autre tableau, d'un genre tout différent, les *Dernières paroles de l'empereur Marc-Aurèle*, montre combien est souple et varié le talent de ce peintre, que vingt chefs-d'œuvre n'ont pu mettre à l'abri des capricieuses rebuffades du jury. — L'empereur, à son lit de mort, recommande son fils Commode à des sages, à des philosophes stoïciens comme lui. — Ces graves personnages, à chevelures

incultes, à mines refrognées, le coude sur le genou, la main noyée dans un flot de barbe blanche ou grise, jettent des regards inquiets et pensifs sur le jeune Commode, qui écoute patiemment les remontrances et les conseils de son père, auxquels il aurait déjà échappé s'il n'était retenu par un bras qu'il tâche vainement de dégager des mains de son père. — La poitrine, la tête et la robe de pourpre du jeune César sont d'une beauté de couleur à faire envie aux Flamands et aux Vénitiens. La figure de Marc-Aurèle, malade il est vrai et presque mourant, nous a paru d'une décomposition trop précoce ; les tons verts et jaunes qui martellent sa face lui donnent une apparence tout à fait cadavérique. — Quelques draperies sont peut-être chiffonnées, surtout pour des draperies antiques ; quelques attitudes manquent de noblesse, mais partout brille une touche ferme et magistrale, une localité solide et puissante qui font du *Marc-Aurèle* un des bons morceaux de l'exposition, quoique nous préférions voir M. Eugène Delacroix traiter des thèmes du moyen-âge et de l'Orient.

*La Madeleine dans le Désert*, ce sujet tant de fois traité, fait voir que rien n'est usé pour le talent, et que le vieux est toujours neuf.

*La Sibylle*, montrant du doigt, dans la forêt ténébreuse, le rameau d'or, conquête des grands cœurs et des favoris des dieux, est une figure de la tournure la plus fière et la plus énergique, du geste le plus noble et le plus puissant.

### ***La Presse*, " Salon de 1845 ", 15 avril 1845**

Il est à remarquer que presque tous les tableaux exposés au salon peuvent se diviser en deux classes : les tableaux de sainteté et les tableaux de bataille. Les sujets de mythologie ou purement héroïques sont excessivement rares. Cela vient de ce que la peinture d'histoire n'a plus rien de commun avec les particuliers, et ne vit, à de rares exceptions, que de commandes du gouvernement, qu'elles viennent de la maison du roi ou des différens ministères. Or, le gouvernement a besoin de descentes de croix, de saintes Vierges et autres sujets pieux qu'il distribue aux églises départementales sur les demandes de députés, et de combats de toutes sortes pour couvrir les longues travées du Musée de Versailles. Il faut donc bon gré mal gré que tout peintre d'histoire soit religieux ou guerrier. De là vient une monotonie dans l'aspect général du salon ; gênées par un sujet imposé d'avance et presque toujours le même, les individualités s'effacent ou du moins ne se développent pas si franchement. Les batailles surtout exigent de certaines connaissances spéciales qui peuvent manquer à des artistes même d'un haut mérite. L'on prendrait une idée fautive du talent de plusieurs peintres distingués en voyant les tableaux de batailles qu'ils ont exécutés sur commande, non qu'ils n'y aient mis tout le soin

possible, mais nul ne peut bien chanter hors du registre de sa voix. Une scène de carnage peut embarrasser un homme qui traiterait merveilleusement bien un sujet pris de Théocrite ou de Virgile.

M. Eugène Delacroix et M. Horace Vernet, dans un sens bien différent, sont à peu près les seuls jusqu'à présent capables de bien peindre des batailles. L'un rend avec une fougue admirable les mêlées furieuses, les luttes corps à corps ; les heaumes bossués, les épées ébréchées en scie, les chevaux s'écrasant sur leur croupe et se mordant au poitrail dans des flots de sang et d'écume, les armes bizarres et farouches, les haches à deux tranchans, les dagues, les espadons, les miséricordes, les masses hérissées de pointes, les cuirasses imbriquées, les cottes de mailles où fourmillent des paillettes lumineuses comme des écailles au ventre des poissons, les surcots mi-partis historiés de blasons et de monstres héraldiques, tout ce que l'art militaire du moyen-âge avait de particulier et de caractéristique, l'autre tire de l'uniforme moderne tout le parti possible. D'une brosse facile et spirituelle, il peint les fusils, les gibernes, les shakos, les kepis, les pantalons garance et tout l'accoutrement disgracieux et incommode qui n'empêche pas nos soldats d'être des héros ; les chevaux lui sont parfaitement connus comme allure et comme anatomie. Chose rare, il aime ce qu'il représente et s'il n'était peintre il se ferait chasseur d'Afrique. Lui seul sait conserver, sans tomber dans la topographie, l'apparence stratégique indispensable aux batailles de notre époque. — Sans doute nous préférons au point de vue abstrait de l'art, les batailles comme les entendent Rubens, Salvator Rosa, Lebrun, Le Bourguignon, Parrocel et Decamps ; mais il faut savoir gré à un artiste d'avoir mis en œuvre les éléments contemporains, et l'on ne peut nier que la peinture de M. Horace Vernet, bien qu'un peu froide et superficielle, ne rende fidèlement la physionomie militaire actuelle : nul n'a mieux compris le soldat français, excepté toutefois Charlet dont les têtes de grognards sont empreintes d'un cachet de loyauté et de poésie qui rachète et au delà l'insuffisance de l'exécution.

Quant aux tableaux de sainteté, il ne leur manque en général qu'une chose, c'est à dire le sentiment religieux. Nous ne demandons pas ici des fonds d'or, des couleurs à l'eau d'œuf et des gaufrures (sic) faites avec des fers comme dans les enluminures byzantines. Il n'y a rien de religieux à dessiner des figures qui ont neuf ou onze têtes de long. — Nous laissons volontiers les Christs façon gothique aux frontispices de complainte. Mais l'on peut dire que l'école française n'a jamais été pénétrée bien profondément par le souffle catholique. Nous sommes de ce côté bien loin des Italiens et des Espagnols, auxquels nous ne pouvons guère opposer que Lesueur, dont la pâleur élégiaque et malade a pu faire illusion dans un siècle exclusivement mythologique.

**La Presse, " Salon de 1845 ", 19 avril 1845**

Terminons en allant rendre visite, dans cette laide et maussade église de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, à la *Pieta* d'Eugène Delacroix. C'est une des plus profondes douleurs que la peinture ait rendues ; l'angoisse moderne, le désespoir byronien se mêlent dans cette sombre scène à la douleur antique. Quel jour livide et douteux ! quelle lumière sinistre ! Toutes les mères du monde semblent avoir perdu leur fils et sanglotter (sic) dans la personnification de Marie. Comme on voit bien qu'elle ne croit pas encore que ce pâle cadavre se relèvera Dieu dans trois jours !

**La Presse, " Salon de 1846 ", 1<sup>er</sup> avril 1846**

M. Eugène Delacroix est une de nos célébrités les plus assidues au Salon : jamais il ne fait défaut à l'appel, et si des travaux considérables non terminés, de grandes peintures murales, l'empêchent d'arriver avec quelque œuvre importante, il envoie au moins trois ou quatre esquisses. Cartes de visite qu'il met chez le public et qui rappellent son nom, que du reste personne n'oublierait.

Cette fois, absorbé par d'autres soins, il n'a mis à l'exposition que trois petits cadres, où il est tout entier pour ceux qui l'aiment, mais qui ne peuvent ni augmenter ni diminuer sa réputation. Ce sont : — *Roméo et Juliette sur le balcon*, *Marguerite à l'église* et *l'Enlèvement de Rebecca*. — Comme M. Scheffer, M. Eugène Delacroix lit les poètes, mais dans un tout autre sens, plutôt pour y trouver un prétexte que pour s'en inspirer.

Le *Roméo et Juliette* sont, avant tout, une jeune fille et un jeune homme ; deux amans qui s'embrassent : — l'un s'appelle Roméo, et l'autre Juliette. Cela est possible, mais cela n'est pas nécessaire ; l'important, c'est que jamais baiser plus amoureux, plus fondu d'âme et de corps ne fut donné... sur une toile ; c'est que, dans cette brume grise et violette, une véritable Aurore frotte, pour s'éveiller, ses paupières de nuages. — D'autres reprocheront à ce petit chef-d'œuvre de sentiment un laisser-aller de touche, une négligence extrême, tout le dévergondage et l'abandon de la plus libre ébauche, de quoi faire horripiler les admirateurs de la *Casseroles* de Droling, mais un éclair de génie brille à travers tout cela ; l'ongle du lion raye ce gâchis et ce lambeau de toile qu'on croirait presque sali au hasard, est un Delacroix pur et franc, tout aussi bien que le tableau le plus fini.

Voici encore une *Marguerite* d'une toute autre nature, il est vrai, et qui n'a pas le moindre rapport avec celle de M. Ary Scheffer, tant le monde de l'art est infini : toutes deux sont ressemblantes, pourtant, et Wolfgang Goëthe, le poète olympien, les reconnaîtrait et les baiserait au front comme ses filles.

Marguerite, courbée sur son prie-dieu, dans cette église où elle n'entre plus qu'en rougissant, tâche en vain de murmurer les pieuses formules, le tentateur lui souffle à l'oreille des pensées de révolte et de désespoir. Cette tête monstrueuse qui grince et ricane à côté de ce profil si touchant dans sa pâleur meurtrie, produit un effet de contraste très dramatique. Peut-être serait-on en droit de reprocher à M. Eugène Delacroix d'avoir calomnié le diable à qui il a donné une laideur bestiale. Il ne faut pas oublier que Satan est, après tout, un ange déchu. Cette scène se trouve lithographiée dans les illustrations de *Faust*, la plus fidèle traduction qu'on ait faite du drame allemand, et la seule où le poète de Weimar ne trouvât pas de contresens.

La *Rebecca enlevée par le templier Boisguilbert* a plus d'importance quoique traitée encore en esquisse. La composition est pleine d'ardeur, de vie et de mouvement ; il est difficile d'imaginer une manière plus turbulente et plus farouche ; les contours flambent, la touche remue ; la toile semble plutôt avoir été pochée que peinte tant les tons s'y plaquent et s'y heurtent avec violence ; une large croupe de cheval arabe étale sa tigrure bleuâtre sous un esclave maure qui se renverse en arrière dans une pose d'une hardiesse étonnante pour saisir et placer en travers de sa selle la belle juive évanouie que lui tend un autre serviteur. Par dessus ce groupe s'échevèle dans le ciel la crinière désordonnée du noble animal, impatient de prendre son vol : au fond se déroule en bizarres tourbillons la fumée de l'incendie qui dévore les tourelles du château de Fontdeboeuf ; le *Tournoi* de Rubens peut seul donner une idée de cette couleur et de ce faire.

Nous avons oublié, en citant les titres des cadres envoyés par M. Delacroix, une magnifique aquarelle représentant *un Lion se battant contre un serpent*, — un chef d'œuvre, rien que cela ! — Mais avec M. Delacroix, un de plus ou un de moins, on n'y regarde pas de si près. Quelle majestueuse tranquillité a son lion ! quel front intelligent et quel bel œil clair et fauve ! comme il tient arrêté sous sa griffe d'airain le hideux reptile qui se tord et ouvre sa gueule démesurée où vibre une langue fourchue ! Ce serpent personnifie admirablement la rage de la méchanceté impuissante. Quels efforts désespérés il fait pour se retourner et empoisonner de son venin le roi de la solitude, l'animal calme et fort qu'il hait de toute sa fange et de toute son abjection ! — C'est un curieux sujet d'étude que la comparaison de cette aquarelle au groupe de bronze, par Barye, placé au bas de la terrasse du bord de l'eau, et dont le sujet est le même. Nous trouvons le lion de Barye trop convulsif ; son masque se fronce affreusement ; le dégoût mêlé de colère que lui inspire la bête immonde contracte sa noble face jusqu'à lui ôter la majesté. M. Delacroix a compris que la force devait être tranquille et il a laissé au lion vainqueur de l'hydre ces traits droits et réguliers qui se rapprochent vaguement du visage humain.

Certes, pour un peintre ordinaire, cet envoi suffirait ; mais M. Delacroix ne se contente pas de si peu. S'il n'a pas de grandes toiles au Salon, c'est qu'il a en train quelque vaste machine, une église, un palais à décorer, une coupole à peindre.

En effet, une œuvre qui n'est pas encore livrée au public, et qui est déjà célèbre, accapare tout le temps et toutes les forces de M. Eugène Delacroix. Il est juste que ceux qui se consacrent à la peinture monumentale n'en souffrent pas et paraissent au tournoi pittoresque avec tous leurs avantages. Aussi parlerons-nous de la coupole exécutée dans la bibliothèque de la chambre des pairs, par l'auteur des peintures de la salle du trône, comme s'il avait pu la détacher de la voûte et venir la suspendre aux murailles du Louvre. [...]

Homère, le poète souverain, accompagné d'Horace, d'Ovide et de Lucain, vient au devant de Virgile et de Dante, et les conduit à l'endroit ouvert et lumineux d'où l'on peut distinguer toutes les belles âmes et tous les grands esprits, debout sur le vert émail de la prairie.

Electre, Hector, Enée, César armé, avec ses yeux d'épervier, Camille et Pentésilée, Aristote, Socrate, Platon, Orphée, Linus, Sénèque, Euclide, Ptolémée, Hippocrate, Averroès, et bien d'autres qu'il serait trop long de nommer, se groupent et s'étagent dans cette immense composition ; un demi-tour velouté, élyséen, ne venant ni du soleil ni de la lune, une clarté de grotte d'azur baigne le paysage merveilleux qui sert de fond à tous ces personnages : des bois de lauriers, dont les branches semblent d'elles-mêmes s'enlacer en couronnes, montent librement sous la courbe de la coupole, que la magie de l'art a fait disparaître, et frémissent comme s'ils s'épanouissaient dans le ciel aux caresses de la brise. Jamais tons plus frais, plus tendres, plus printaniers, n'ont égayé les yeux humains. Quelques lointains de paradis terrestres de Breughel, par leur transparence bleuâtre, peuvent seuls donner une idée approximative de cette coloration édénique.

Ce beau travail mettra le sceau à la réputation de M. Eugène Delacroix : il pourra faire aussi bien, mais jamais mieux.

### **La Presse, " la Croix de Berny ", 31 janvier 1847**

Nous allons, s'il vous plaît vous faire passer cette fois, une revue des arts. Notre course vous entraînera vers les palais, les églises, les expositions de peinture, les marchands de tableaux et les ateliers. En cela, nous ne dérogeons en rien aux habitudes fashionables de la *Croix de Berny* : l'art n'est-il pas l'élégance suprême !

Nous commencerons par le palais du Luxembourg, où Delacroix a peint dans l'ombre une coupole lumineuse. Par la magie de sa palette, cette peinture s'éclaire elle-même ; les tons ne reçoivent pas le jour, ils le donnent. Nous avons parlé à plusieurs reprises de cette œuvre admirable que nous suivons avec l'intérêt qu'elle mérite depuis ses premiers linéaments ; elle est aujourd'hui achevée. Le pendentif qui se trouve du côté de la fenêtre, et qui, jusqu'à présent, avait été masquée par les échafaudages, vient d'être découvert, et il est digne en tous points du reste.

La coupole représente l'Elysée des grands hommes ; le pendentif : Alexandre faisant enfermer les œuvres d'Homère dans une cassette d'or.

Tout le monde connaît ce bizarre et merveilleux passage de la divine comédie où Dante, ne pouvant se résoudre à laisser dans les limbes avec ceux qui n'ont pas connu la vraie religion, les poètes célèbres et les grands esprits de l'antiquité, leur crée un Elysée spécial plein de clarté et de fraîcheur où ils passent le temps de l'éternité sans peine amère ni plaisir vif, dans une douceur sereine, s'entretenant de ce qui fut l'occupation de leur vie, ou absorbés par un désir sans espérance, celui du ciel qu'ils ne peuvent pas voir.

Dans cet Elysée placé au premier cercle du royaume souterrain, ceint d'une septuple muraille et d'un fleuve aux eaux claires et rapides, se promène sur l'émail vert d'un gazon inaltérable, à l'ombre bleuâtre des myrtes et des lauriers, Homère, le poète souverain, le prince du chant sublime qui vole au-dessus de tous les autres comme l'aigle, suivi, mais à distance respectueuse de sa belle école, Horace, Virgile, Ovide et Lucain. Le chantre d'Achille a la main appuyée sur un glaive comme un guerrier. Pour avoir si bien chanté les combats, il faut être un héros ! L'épée va mieux à ce mâle génie que la lyre du poète.

Réunie par groupes, ou couchée séparément sur l'herbe, Dante vit là la plus illustre compagnie : Electre, Hector, Enée, puis César, armé avec ses yeux d'épervier, Camille Pentésilée, Lavinus auprès de Lavinie, sa fille ; Brutus, qui chassa Tarquin ; Lucrèce, Julie, Marcia, Cornélie et Saladin ; seul à l'écart, et sur une pente un peu plus haute, Aristote, ce maître de ceux qui savent, assis au milieu de sa famille de philosophes, ayant à côté de lui Socrate et Platon, puis Démocrite, qui fit sortir le monde du hasard ; Anaxagore et Thalès, Empédocle, Héraclite et Zéuon (sic), Dioscoride, Orphée, Tullius, Linus et Sénèque le moraliste ; le géomètre Euclide, Ptolémée, Hippocrate, Avicenne, Galien, Averroès, qui fit le grand Commentaire, et bien d'autres, auxquels M. Eugène Delacroix a joint Alexandre, qui, en sa qualité de disciple d'Aristote et d'admirateur d'Homère, méritait bien une place dans cet élysée poétique et philosophique. Plusieurs personnages ont obtenu du peintre les honneurs de l'apothéose que le poète ne leur eût pas refusés si sa nomenclature n'eût été

déjà trop longue. Aspasia, si nous ne nous trompons, représente dans cette grande réunion les grâces de l'esprit féminin et l'inspiration de Périclès ; les sévérités d'un paradis chrétien ne l'eussent pas admise, mais dans un élysée païen elle est parfaitement acceptable.

L'antique, traité comme l'entend Eugène Delacroix, a toute la nouveauté de l'imprévu; rien n'est plus jeune et plus neuf que le grec et le romain interprétés de la sorte. Dans ces sujets, où l'imitation malentendue des statues et des bas-reliefs introduit la sécheresse et l'immobilité, notre artiste sait être souple, moelleux, coloré ; il fait jouer sur le marbre la lumière du soleil et remonter la pourpre de la vie dans les veines du passé ; tous ces contours inflexibles il les assouplit, il les tord, il les mouve, il les rend onduleux comme des flammes ; le geste fixé se détend, le muscle tressaille, le nerf vibre, la fibre palpite ; il met un rayon dans les yeux blancs, une paillette rouge dans la narine fermée, un souffle entre les lèvres closes ; il élargit toutes les ouvertures du masque antique pour que la vie moderne puisse se faire jour à travers. Jusqu'à présent nous n'avions eu que la silhouette de l'antiquité, il nous en donne la couleur. Les ajustemens, étudiés de plus près, et rendus avec toute la puissance de la réalité, ont un accent singulier et farouche, qui rappelle, malgré leur justesse archaïque, la manière dont Paul Véronèse, Rembrandt et Salvator Rosa comprenaient les sujets tirés de l'histoire ancienne ou de la Bible, et donne à ses peintures grecques et romaines tout le piquant d'aspect possible.

Beaucoup de gens refusent à M. Delacroix le don de la beauté dans l'art. Cela vient de ce qu'on la fait habituellement consister en une ligne nette, propre, sans bavochures et soigneusement ébarbée ; elle peut cependant résulter aussi bien de la couleur que du dessin. La coupole de la bibliothèque de la chambre des pairs en est un exemple frappant : l'impression de beauté est tout aussi vive sous ce dôme que sous le plafond de M. Ingres.

Pourtant rien ne ressemble dans la peinture de M. Delacroix aux Apollons du Belvédère et aux Vénus de Médicis, types ordinaires du beau selon les idées habituelles ; mais il y a des fous élégans, des alliances ou des contrastes de nuances pleins de style et qui rendent l'idéal tout aussi bien qu'une ligne, quelque pure qu'elle soit. La fraîcheur, la jeunesse s'expriment par des couleurs aussi clairement que par des contours. Si les plis d'un manteau sont chiffonnés et que la pourpre en soit vive, d'un reflet noble et d'une nuance impériale, l'effet se produit comme si les plis étaient filés en tuyau d'orgue et fouillés jusque dans leur moindres détours.

Aussi reçoit-on, à l'aspect de la coupole de Delacroix, une impression harmonieuse, limpide, sereine, comme devant les plus purs et les plus classiques chefs-d'œuvre. Tout paraît noble, élégant, poétique ; l'exclamation : que c'est beau ! vous vient naturellement aux lèvres. Il a le style de la couleur,

la beauté du ton, la poésie de l'effet. Si vous ne trouvez pas, dans cette peinture, de ces minces profils de camée qui font si bien sur les épingles, vous y voyez des têtes vivantes, des chairs que satine la vie et que dore la lumière.

Jamais personne n'a peint un paysage plus délicieux, plus frais, plus enchanté, d'une verdure plus élyséenne que celui sur lequel se détachent les nombreuses figures de cette admirable composition ; ces gazons verts, ces bois d'orangers, de lauriers et de myrtes ; ces collines blondes, dans la lumière, bleues dans l'ombre, que baigne un jour mystérieux qui ne vient pas du soleil, et que surmonte un ciel de grotte d'azur, font penser à ces Edens de Breughel de Paradis où le regard s'enfonce dans d'immenses lointains d'outre-mer.

Alexandre faisant enfermer l'Illiade d'Homère dans une cassette d'or, est d'une richesse de composition que le sujet ne semblait pas comporter.

D'un côté, l'on voit au milieu des chars de guerre renversés, des chevaux qui s'effarent et des blessés qui roulent à terre, les esclaves qui soulèvent et entrouvrent le précieux coffre destiné au manuscrit de l'immortel poème ; de l'autre, Alexandre sur son trône d'or, étend la main vers l'incalculable papyrus. Autour de lui se pressent des captifs de race asiatique, femmes, enfants éplorés et suppliants. N'ayez aucune inquiétude pour eux ; celui qui comprend la poésie d'Homère est un grand esprit et un grand cœur ! Il sera clément !

Quelques palmiers élèvent dans ce coin les sveltes colonnettes de leur trône et leurs gracieux chapiteaux de feuillage : deux ou trois, atteints par un rayon de soleil, se détachent en rose sur le bleu du ciel.

Rien n'est plus charmant et d'une vérité plus rare. Le peintre a dû observer cet effet dans son voyage au Maroc. Il n'y a que la lumière d'Orient pour opérer ces féeries.

Ce pendentif, dont le sujet se passe dans le monde réel, est peint avec une énergie et une vigueur extrêmes. La couleur pleine de force, d'éclat et d'intensité, contraste avec les tons doux, le jour éthéré de la coupole et les fait merveilleusement valoir.

Aux quatre angles du carré dans lequel s'ouvre le dôme, sont des figures allégoriques en bronze feint d'un ton robuste et d'une grande tournure.

Dans la même salle, on remarque, au plafond, des panneaux peints par Riesener, d'une couleur charmante, et que n'éteint pas le terrible voisinage de la coupole et du pendentif de Delacroix.

D'autres compartiments, à l'autre bout de la galerie, sont encore vides, ils devaient être remplis par Camille Roqueplan, car on avait voulu faire de la bibliothèque de la chambre des pairs une espèce de galerie de coloristes, mais la santé délicate de ce charmant artiste ne lui a pas permis d'accomplir sa tâche.

Trois panneaux seulement ont été faits, à ce qu'on dit, mais ne sont pas encore posés. Nous regrettons fort que la maladie ait ôté le pinceau de la main de l'auteur du lion amoureux et de tant d'autres délicieuses toiles : — Nous eussions aimé le voir essayer sur une plus grande échelle tous ces tours de force de clair obscur et de lumière dont il possède le secret. — Son coloris clair, tendre, argenté et frais convient on ne peut mieux à la peinture ornementale; un plafond peint par Roqueplan ne vous pèsera jamais sur la tête et vous croirez toujours n'avoir rien entre le ciel et vous ; espérons que l'air du midi, qu'il vient de respirer à pleins poumons lui aura rendu assez de force pour continuer ses travaux.

### ***La Presse, " Exposition de 1847 ", 1 avril 1847***

Eugène Delacroix est toujours sur la brèche avec une ardeur juvénile ; il prend les outrages du jury pour ce qu'ils valent, et, si on lui refuse un tableau, il en renvoie quatre; il ne veut pas faire de petites chapelles à part comme certains maîtres, et, comme certains autres, il ne met pas une digue à son filet d'eau pour lui donner l'air d'un torrent, quand au moment favorable on lève la bonde de la mare.

Son orgueil féroce et sans prétention outrée, il expose tranquillement ce qu'il a fait cette année-là, cadres restreints ou grandes toiles, selon son caprice ou ses travaux ; il sait, et c'est là le secret de sa force, que le contact de la foule est pour l'artiste ce qu'était pour Antée le contact de la terre maternelle : il lui rend une nouvelle vigueur. Ce bruit, ces injures, ces louanges ont leur utilité et leur enseignement, c'est la vie ; et nul ne gagne à se séparer de la vie universelle. Aux natures bien douées l'injustice même est salutaire, elle produit une réaction intérieure et extérieure.

Ainsi, Eugène Delacroix, depuis bientôt vingt ans, sans se laisser endormir par l'éloge ou aigrir par le blâme, a fait voir au public toutes les œuvres qui lui sont venues à l'esprit et au pinceau ; il n'a dérobé aucune phase de son développement : ni les tâtonnements de l'essai, ni les barbaries de l'esquisse, ni le chaos des rêves plutôt entrevus que fixés, n'ont inquiété son amour-propre ; il n'a même pas craint de laisser voir des choses qui ont pu paraître extravagantes au moment où il les produisait, sachant qu'un certain mauvais est le paradoxe du bon.

Aussi quelle variété, quel talent toujours original et renouvelé sans cesse ; comme il est bien, sans tomber dans le détail des circonstances, l'expression et le résumé de son temps ! Comme toutes les passions, tous les rêves, toutes les fièvres qui ont agité ce siècle ont traversé sa tête et fait battre son cœur ! Personne n'a fait de la peinture plus véritablement moderne qu'Eugène

Delacroix. Que d'octaves à son clavier pittoresque et quelle gamme immense parcourue depuis la barque du Dante. Le moyen âge éblouissant ou terrible, l'Orient antique et moderne, la Grèce d'autrefois et la Grèce d'hier, que n'a-t-il pas fait ! batailles échevelées et flamboyantes, scènes de repos épanouies en bouquet de couleurs ; intérieurs mystérieux où passent comme des ombres les moines de Lewis ; cours moresques où les pierreries ruissellent à travers les fleurs et les femmes ; marines où la vague monstrueuse berce des barques aussi effrayantes que le radeau de la *Méduse*; tranquilles paysages où brillent le burnous blanc et la selle rouge de l'Arabe ; lions tenant leur proie dans les griffes ; tigres s'élançant pour la saisir ; chevaux immobiles ou au vol, il a tout compris et tout rendu. L'amour, la terreur, la folie, le désespoir, la rage, l'exaltation, la satiété, le rêve et l'action, la pensée et la mélancolie ont été exprimés tour à tour avec la même supériorité par ce génie shakespearien, impartial et passionné à la fois comme le poète anglais.

C'est là un artiste dans la force du mot ! il est l'égal des plus grands de ce temps-ci, et pourrait les combattre chacun dans sa spécialité. Que mettre à côté du *Plafond d'Homère*, de M. Ingres ? la coupole de la chambre des pairs ; — des plus religieuses compositions de Flandrin ? — le *Christ au jardin des Oliviers*, et la sublime *Pietà* de Saint-Denis du Saint-Sacrement ; — des peintures de Chassériau, au quai d'Orsay ? — celles de la salle du Trône à la chambre des députés ; — des batailles et des scènes africaines d'Horace Vernet ? — le *Pont de Taillebourg*, et les *Cavaliers maures* ; — du *Supplice des crochets* de Decamps ? — Les *Convulsionnaires de Tanger* ; — de *l'Orgie romaine* de Couture ? — Le *Sardanapale* ; — des *Marguerite* de Scheffer ? *l'Illustration de Faust* ; — des *Orientales* de Diaz ? — la *Noce juive* ; — des *Marines* d'Isabey ? la *Barque de don Juan...* ; — des *Scènes d'Inquisition* et des *Galilée* de Robert Fleury ? — Le *Tasse dans la prison des fous*, le *Massacre de l'Evêque de Liège* ?

Nous ne voulons pas pousser plus loin cette liste, ce qui serait aisé, car les plus forts, un jour ou l'autre, rencontrent dans leur route Delacroix avec un tableau qu'ils voudraient avoir fait et qui devient leur inquiétude. Que ne donnerait pas Jules Dupré pour avoir peint la verdure de *l'Elysée des poètes*, et Marilhat le ciel de la *Revue marocaine* ?

Cette fois notre artiste n'a exposé que six toiles peu importantes comme grandeur, mais qui n'en offrent pas moins d'intérêt. Ce sont : le *Christ en croix*, les *Exercices militaires des Marocains*, un *Corps-de-garde à Méquinez*, des *Musiciens juifs de Mogador*, des *Naufragés abandonnés dans un canot* et une *Odalisque*.

Le Christ, attaché à la croix, dresse sa pâleur dans un ciel noirâtre, dont les crevasses laissent filtrer quelques reflets de cuivre. Au pied de l'arbre sublime

ricanent quelques insulteurs, coupés à mi-corps par la toile. Au second plan, des soldats romains, à cheval, semblent garder le gibet et repousser la foule.

Il y a, dans ces chairs livides baignées d'ombres grises, quelque chose de la morbidesse et du clair-obscur du *Christ mourant*, la dernière œuvre de Prud'hon. Certains Crucifix de Murillo, blancs sur des fonds noirs, rappellent vaguement l'effet de celui dont nous parlons.

Les *Exercices militaires marocains* ressemblent fort à ce que l'on appelle en Algérie la fantasia.

Voici l'explication que M. Delacroix donne de la scène qu'il représente ; des cavaliers, en nombre quelquefois très considérable, partent tous à la fois en poussant des cris et en agitant leurs armes ; ils sont ordinairement servis à merveille par l'ardeur et l'émulation de leurs chevaux. Quelquefois, le caprice de ces derniers donne lieu à des accidents. Au bout de la carrière, chaque cavalier tire son coup de fusil en arrêtant tout court sa monture pour aller recharger. Cette dernière manœuvre n'est pas non plus sans inconvénient, à cause des accidents du terrain et de l'impétuosité des chevaux très difficiles à comprimer brusquement, malgré la violence du mors, — cela s'appelle courir la poudre.

On ne saurait s'imaginer l'ardeur et la furie de ces chevaux ; les uns piaffent, se cabrent et tournent la tête pour se soustraire à l'action de la bride ; les autres s'élancent à plein vol ; l'un d'eux est déjà hors de la toile ; l'on n'aperçoit plus que sa croupe ; sa queue, qui s'échevèle, ses jarrets qui se détendent comme des arcs d'acier et ses sabots qui jettent l'espace derrière eux.

Les cavaliers sont d'une faroucherie et d'une férocité d'exécution extraordinaires : ils se tiennent debout sur leurs larges étriers, brûlent leur poudre, jettent en l'air leurs longs mousquets, se courbent sur le col de leurs sauvages montures avec une fougue et une liberté de mouvement incroyables.

On ne sait pas comment Delacroix a pu saisir ces silhouettes fugitives : il faut se dépêcher de regarder cette peinture, car elle passe au galop.

Le fond de montagnes plaquées à leurs bases de sombres verdure est d'une puissance de ton et d'un effet à rendre jaloux un paysagiste de profession.

Le *Corps-de-garde de Méquinez* est une composition très bizarre, et qui, sauf la différence des lieux et des costumes, rappelle les corps-de-garde de nos soldats citoyens d'un arrondissement quelconque.

Dans ce bienheureux corps-de-garde de Méquinez, ce que vous apercevez d'abord ce sont des brides, des harnais et des armes pendus à la muraille d'où ils ruissellent avec ce scintillement lumineux qui même dans l'ombre ne fait jamais défaut à Delacroix ; ensuite on distingue par terre un entassement de ces

selles barbares à troussequins démesurés, à prodigieux étriers de cuivre, puis des monceaux de bournous, de haïcks, de gandouras, et là dessous, çà et là, un bras flottant, une tête qui roule buvant à pleines gorgées à la noire coupe du sommeil. — C'est ainsi que ces honnêtes Méquinois montent la garde !

Voilà un de ces concerts comme nous en avons tant entendus en Afrique ; trois grands drôles à mine grotesque ou patibulaire, au teint de cigare, aux yeux de charbon, aux mouvemens de macaque, accroupis par terre avec des plis d'articulations impossibles pour nous autres Européens, l'un soufflant par le nez dans sa flûte de roseau, l'autre raclant son rebeb, posé sur la pointe, entre ses jambes, comme une contrebasse, le troisième tannant avec son pouce la peau de son tarbouka, tous dodelinant de la tête comme des poussahs, jetant de temps à autre de petits cris aigus, fermant les yeux à moitié comme enivrés de leur propre harmonie. Comme ils sont bien campés sur un bout de natte ou de tapis kabyte, dans ce bouge blanchi à la chaux et plaqué de quelques carreaux de faïence. — Il nous semble y être et entendre le son perçant de la flûte, le chevrottement (sic) du rebeb et le rythme obstiné du tarbouka.

Les naufragés abandonnés dans un canot, sans valoir pour l'importance de la composition et l'intérêt du drame la grande barque de don Juan, n'en sont pas moins un épisode saisissant et plein de poésie. — Quelle pose noblement désespérée que celle de la figure qui se renverse à la poupe du canot et s'appuie la nuque sur l'étambord avec une raideur déjà cadavérique ! Et ces deux hommes qui lancent à la mer le corps mort, et ceux qui rampent à plat ventre sur le plancher du canot, et ce ciel gros de pluie, et cette eau verte, et cette lanière d'écume que le vent arrache à la crête de la lame, tout cela n'est-il pas de la plus heureuse invention ?

*L'Odalisque* est un tour de force de coloris. Son corps, onduleux et souple, baigne de la tête aux pieds dans l'ombre fraîche d'une chambre fermée. Nul rayon, nul reflet ; et pourtant, dans cette teinte crépusculaire, tous les objets ont leur valeur ; le rouge n'est pas du brun, le bleu n'est pas du noir ; la pose du bras qui s'allonge sur la hanche et tient ouvert un écrin d'où s'échappe un collier de perles, est pleine d'élégance et de nonchaloir : ce tableau est un des plus faits du maître ; point de taches, point de touches brusques, tout est fondu, moelleux, assoupi ! Les couleurs font la sieste comme l'odalisque.

### **La Presse, 13 février 1848**

N'oublions pas le *Charles-Quint à Saint-Just* de Delacroix, que nous connaissions déjà, mais qui semble, chaque fois qu'on le retrouve, plus beau et plus poétique ; le *Combat du giaour et du pacha* offre une autre phase de cette lutte déjà peinte par le grand artiste. L'arrangement diffère, mais c'est la même

furie du geste, le même flamboiement de couleurs, la même verve de touche ; plus, un indéfinissable sentiment anglais qui rappelle que lord Byron est l'auteur de la donnée.

### ***La Presse*, " Salon de 1849 ", 1<sup>er</sup> août 1849**

Jamais Eugène Delacroix ne manque à l'appel du Salon : peu ou beaucoup, il envoie toujours quelque chose, et quand il ne vient pas lui-même, il met au moins sa carte.

Cette année, par un caprice bien compréhensible chez un coloriste, il a envoyé à l'exposition deux grands tableaux de fleurs. Ces fleurs, vous l'imaginez bien, ne ressemblent pas aux fleurs de Van Spandonck, encore moins à celles de Redouté, pas même à celles de Saint-Jean ; pour leur trouver des analogues, il faudrait remonter à Baptiste, à Monnayer, ou plutôt encore aux tableaux de fruits et de fleurs de Juan de Avellaneda et de Velasquez.

Les corbeilles et les guirlandes qui forment le thème de ces compositions fleuries sont traitées avec une largeur de touche, une puissance à effet et une facilité toute historiques : il ne faut pas chercher là les nervures rendues une à une, le duvet des feuilles, la goutte de rosée sacramentelle avec son ombre portée, son reflet et son point brillant, la mouche aux ailes transparentes que l'on prendrait avec la main, facile tour de force que les peintres fleuristes se refusent rarement. — C'est tout simplement une débauche de palette, un régal de couleur donné aux yeux.

Ce qu'on peut louer aussi dans ces deux toiles, outre le mérite du ton, c'est le style imprimé aux fleurs, traitées ordinairement d'une façon toute botanique, sans s'inquiéter de leur port, de leur allure, de leurs physionomie et de leur caractère.

Les fleurs ont chacune leur expression particulière, il y en a de gaies, de tristes, de silencieuses, de bruyantes, d'effrontées, de modestes, de pudiques et de lascives, d'épanouies et de concentrées, de douces et de féroces, d'énervantes et de balsamiques ; elles ont des attitudes spéciales, des coquetteries et des fiertés à elles, toutes choses que ne rendent pas les fleuristes vulgaires occupés de la petite bête. Il est bon que, de temps à autre, un artiste véritable vienne donner un peu d'accent à toutes ces fades enluminures que l'on croirait plutôt copiées d'après les produits de la boutique de Nattier et de Batton que d'après la végétation libre, vivante et parfumée.

Le petit tableau d'Otello entrant dans la chambre de Desdemone endormie est remarquable par la simplicité sinistre de sa composition ; un grand lit à rideaux rouges laisse voir la jeune Vénitienne, dont la pose trahit un sommeil agité de

sombres pressentimens. Au pied du lit, a glissé sur les vêtements quittés la harpe encore toute frémissante de la romance du Saule ; le Maure, tenant une lampe dont la lueur glisse à travers les courtines, entre ouvertes, pénètre dans la chambre avec le pas étouffé et muet du tigre rampant jusqu'à sa proie. Quelques points brillans scintillent sur ce sombre fantôme africain : les paillettes de ses yeux de bête fauve et des kandjars passés dans sa ceinture.

Une femme qui dort, un homme qui entrouvre une porte, il n'y a rien de bien effrayant, et pourtant on sent qu'il va se passer quelque chose de terrible, que cette femme dort dans son suaire, que cette chambre est un tombeau et cet homme un meurtrier ; art admirable du peintre, qui dit tant avec des moyens si simples, et traduit tout l'effroi de Shakespeare en quelques coups de pinceau.

La répétition du tableau des *Femmes d'Alger* avec quelques modifications et un jour différent est un des ces caprices plus fréquens chez les anciens peintres que chez les peintres de nos jours. Les artistes autrefois aimaient à revenir sur les motifs qui leur avaient plu, à reprendre un sujet favori, à se copier eux-mêmes librement, sans se refuser aux améliorations ou aux fantaisies de changement qui leur venaient sous le pinceau : cette complaisance à revenir aux mêmes données serait mal vue dans notre époque, qui a la prétention d'être avant tout originale et féconde, et il fallait l'œuvre immense et variée d'Eugène Delacroix pour se permettre cette liberté de réexposer un tableau aussi connu que les *Femmes d'Alger*.

Quelque harmonieux et rare que soit le parti pris de lumière adopté dans la répétition, nous préférons l'effet lumineux et franc du premier tableau.

*L'Arabe tenant son cheval en bride*, est une petite esquisse d'un ton et d'un ragoût étonnans. Il n'y a rien et il y a tout.

***La Presse*, " Galerie du Luxembourg ", 2 septembre 1850.**

En entrant dans cette galerie sur laquelle planent de si brillans souvenirs, on se sent saisi par l'impression involontaire d'une atmosphère froide et sénile. Elle semble se ressentir de l'ancien voisinage de la chambre des pairs. Si elle n'était émaillée çà et là de quelques œuvres de Delacroix, Ingres, Couture, Scheffer, Deveria, fleurs vivaces implantées à grand'peine dans le tuf de cet ingrat terrain, on y bâillerait comme en plein Institut, et on serait tenté d'inscrire au frontispice de la salle : "Hôtel national des invalides de la peinture." [...]

Mais nous avons hâte d'en finir avec ces vieilleries qui seraient depuis longtemps plongées dans l'oubli qu'elles méritent, si on ne nous les remettait pas obstinément sous les yeux. Si la satire est plus facile que la louange, celle-ci est plus douce, et nous avons toujours mieux aimé admirer que blâmer. — Il y a certes de quoi louer au Luxembourg.

En première ligne, pour le nombre et l'importance de ses œuvres, apparaît Eugène Delacroix. Son début le classa maître tout de suite. Un jeune homme qui frappait à la porte du Salon de 1822 avec *Dante et Virgile aux Enfers* sous son bras, n'était certes pas à cette époque surtout, le premier venu, et ne devait pas être accueilli comme tel. Nous ignorons si l'aréopage des admissions, plus clément en ce temps-là, ne comprit pas tout d'abord ou pardonna au jeune homme tout ce qu'il y avait d'osé, d'étrange, dans une pareille peinture, ou si l'on n'espérait pas qu'il se corrigerait avec l'âge. Deux ans après, le jeune homme arrivait escorté du *Massacre de Scio*, et se voyait acclamé par toute la jeunesse, et l'hérésie faisait des progrès, au grand dépit des perruques académiques ; Scheffer, Champmartin, Boulanger, les Deveria, les Johannot, Robert Fleury, Roqueplan, tous ceux qui depuis quinze ans brillent aux premiers rangs de l'art contemporain, marchaient sur les traces du jeune novateur et régénéraient la peinture en France.

Le *Dante* de Delacroix, salué et baptisé dès l'abord par deux hommes d'esprit, MM. Thiers et Gérard, est resté l'un des chefs-d'œuvre de ce peintre qui en a tant produit. Dessin fier et accentué, modelé souple et puissant, peinture grasse, ferme et solide, toutes les qualités matérielles qui caractérisent l'exécution de Delacroix apparaissent déjà victorieusement. Celle qui prime toutes les autres et qui fait de Delacroix un maître égal aux plus grands, aux plus illustres, s'y trouve au plus haut degré ; nous voulons parler de la vie, de la passion, de la terreur du drame, puisque ce mot moderne explique tout cela à lui seul. Qu'on se rappelle l'effet prodigieux produit deux ans après par le *Massacre de Scio*.

L'artiste avait redoublé d'audace et de génie, le philhellenisme, cette généreuse passion dont Byron s'était fait le sublime Don Quichotte, avait inspiré le jeune maître, et aujourd'hui que son œuvre est dégagée de ce mérite de l'à-propos qui fait vivre pour un temps un si grand nombre de productions médiocres, elle n'a rien perdu de sa valeur. Quoi de plus navrant à voir que ces familles infortunées qui attendent la mort ou l'esclavage ? Quoi de plus désolé que cette vieille Grecque sur laquelle semble choir le corps d'un jeune homme dépouillé par le barbare vainqueur et baigné dans son sang, et cette jeune mère couchée pêle-mêle avec le cadavre rose de son nouveau né, et ces deux enfans qui s'embrassent d'une étreinte suprême avec un désespoir qui n'est pas de leur âge, et surtout cette jeune fille belle comme un marbre antique, tordant ses beaux bras sous les nœuds de la corde qui va l'attacher à la croupe bleuâtre et pommelée de ce cheval qui se dresse furieux au milieu du tableau ?

Delacroix nous a habitués à de telles émotions ; mais qu'on juge de l'effet qu'il dut produire où les meurtres académiques étaient le comble du terrible ! Dans les deux autres tableaux de lui que possède le Luxembourg, nous le retrouvons avec des qualités plus calmes : la couleur et le caractère des mœurs orientales

l'ont préoccupé. Ici, c'est *Une Noce Juive* dans le Maroc ; rien de plus calme, de plus doux à l'œil, et cependant rien de plus vif et de plus chatoyant que ce charmant tableau, peuplé de figures de petites proportions. Les *Femmes d'Alger*, autre toile bien connue dans l'œuvre du maître, et dont le salon de 1849 offre une répétition très modifiée, respirent, comme la captive de Victor Hugo, les doux ennuis et le languissant *farniente* du harem "solitude embaumée."

Notre admiration particulière pour Delacroix nous fait regretter de ne pas voir figurer au musée du Luxembourg un plus grand nombre de tableaux de lui ; mais notre justice nous fait un devoir de dire que les échantillons qui s'y trouvent sont d'un heureux choix, et donnent bien l'idée de ce talent si audacieux, si neuf et pourtant si profondément intime et naïf.

***La Presse*, " Salon de 1850-51, Réflexions préliminaires ", 5 février 1851.**

Arrivant d'Italie, où nous avons passé trois mois dans la familiarité des chefs-d'œuvre, ivre encore de beauté et sous le vertige de l'admiration, au sortir de la tribune de Florence et de la chapelle Sixtine, ce n'était pas sans quelque appréhension que nous avons mis le pied dans ces salles peuplées des œuvres de nos peintres vivans.

Certes, nous ne sommes pas de ceux qui chantent le perpétuel hosannah des morts et qui n'admettent le génie qu'à trois cents ans en arrière. Personne cependant n'admire plus que nous les gloires du passé ; mais, tout en mettant des couronnes sur les tombeaux, nous en réservons pour les fronts qu'illuminent encore les rayons de la vie. Néanmoins, nous redoutions d'éprouver un effet défavorable en comparant l'Italie de la Renaissance à la France moderne, et de tirer de ce parallèle une conclusion désespérante, celle de la décadence des arts.

Rien ne nous aurait attristé davantage, car nous sommes fier du siècle auquel nous appartenons. Parvenu d'hier à sa moitié, il offre, dans la guerre, la politique, l'industrie, la science, la poésie, la littérature, des noms que ne peut éclipser aucun éclat et qui seront l'honneur éternel du genre humain. Il a fait des découvertes merveilleuses qui rendent mesquins les prodiges de la féerie : la lumière, l'électricité, la vapeur, servent l'homme comme d'humbles esclaves ; le temps et l'espace sont supprimés. A toutes ces supériorités, il eût été désastreux que l'art eût fait défaut. Nous avons été bien vite rassuré par une promenade rapide dans ces nombreuses salles trop étroites encore pour la foule des talents. L'art du dix-neuvième siècle est digne de lui.

Nous ne voulons pas dire par là que ce tumulte de tableaux admis presque sans choix soit égal à ce lent amoncellement de chefs-d'œuvre de peintres d'écoles

et d'époques différentes dont sont formées les grandes galeries italiennes, — assurément non ; mais si le génie éteint de la peinture revit quelque part sans aucune contestation, c'est en France.

La physionomie générale de l'exposition est très intéressante ; les diverses tendances de l'art s'y lisent visiblement, et ces tendances sont bonnes. Il y a quelque vingt ans, la nécessité d'en finir avec les traditions académiques et pseudo-grecques qui ont produit les belles choses que vous savez, et dont on peut voir les échantillons à la galerie du Luxembourg, amena un 93 pittoresque ; une révolution éclata : la *Barque du Dante*, le *Massacre de Scio*, d'Eugène Delacroix, le *Mazeppa*, de Boulanger, la *Naissance d'Henri IV*, d'Eugène Devéria, les *Femmes Souliotes*, d'Ary Scheffer firent entrer la peinture dans une voie nouvelle.

Bientôt à côté de cette Montagne se forma une Gironde.

Ingres, peu connu jusqu'alors, quoiqu'il eut atteint depuis longtemps la maturité de son génie, devint le chef d'une école nombreuse, qui prit pour mot d'ordre *l'Edipe*; *l'Odalisque*, le *Portrait de M. Bertin de Vaux*, le *Martyre de saint Symphorien*, œuvres toutes différentes en apparence de celles de l'école rivale, mais qui cependant s'y rattachaient par un lien secret, le retour au grand art du seizième siècle et à l'étude plus exacte de la nature. Il y eut donc deux camps parfaitement distincts : le camp des coloristes et celui des dessinateurs ; mais la critique ne s'y méprit pas, et, à l'étonnement de la foule déroutée par des sujets grecs et une grande sévérité de lignes, ce furent les romantiques qui exaltèrent principalement M. Ingres, trop étrusque, trop austère et trop primitif pour les classiques d'alors.

La division se maintint très sensible encore jusqu'à la révolution de Février. Autour de Delacroix, sans compromettre pour cela leur originalité propre, se groupaient Decamps, L. Boulanger, E. Deveria, disparu trop tôt de la lutte, les Leleux et leur bande, Isabey, et d'autres, dont ceux-ci suffisent pour indiquer la nuance. Quant à Scheffer, à son grand détriment, depuis *Eberhard le larmoyeur*, il avait passé à l'ennemi. Autour d'Ingres s'étagaient Amaury Duval, Ziegler, Flandrin, Chasseriau, Lehmann, Papety, Mottez ; chaque école avait ses paysagistes : Flers, Cabat, Jules Dupré, Rousseau, d'une part ; de l'autre, Aligny, Edouard Bertin, Corot ; ses sculpteurs : David (d'Angers), Antonin Moine, Auguste Préault, Barye et plus tard Clesinger pour les coloristes ; pour les dessinateurs, Pradier, Simart, Duret et beaucoup d'autres, la statuaire étant un art plus volontiers immobile.

Paul Delaroche n'exposait plus ; son talent éclectique ne convenait pas aux violents enthousiasmes de cette époque. Casimir Delavigne de la peinture, il avait le défaut d'être trop classique pour les romantiques et trop romantique pour les classiques. Il a eu peu d'influence sur la période qui vient de se

fermer. Ingres et Delacroix, si absolus, si tranchés chacun dans sa manière, caractérisaient nettement une doctrine exclusive. Dans l'art agité et passionné de ce temps là, ils ont eu tous deux leurs fanatiques qui conservent encore leur religion. Après l'apaisement des anciennes fureurs, l'école de Delaroché commença à se faire jour. La foi diminuait, l'art modéré devenait à la mode et les jeunes gens hésitaient à se déclarer *flamboyans* ou *grisâtres*, admettaient de moyens termes ; quelques œuvres sages assez dessinées, assez colorées parurent. Un tiers parti se formait peu nombreux encore, lorsque Février arriva avec son exposition effrénée et grotesque, une vraie saturnale de formes et de couleurs où le public, au moyen de dérisoires couronnes de paille, fit admirablement l'office du jury renvoyé.

L'exposition de 1849, faite dans les conditions les plus désastreuses, fut un noble et touchant effort de l'art qui voulut prouver que les agitations n'altéraient en rien sa sérénité.

Celle de 1850-51 est une des plus considérables que l'on ait jamais vues et dément cette vieille idée : " L'art ne peut fleurir que sous les monarchies ", maxime déjà démontrée fautive par les Républiques de Grèce et d'Italie, qui toutes ont enfanté des myriades de chefs-d'œuvre.

Les divisions que nous avons indiquées tout à l'heure n'existent plus. Ingres et Delacroix ont licencié leurs troupes ; dessinateurs et coloristes se sont réconciliés, ou plutôt chacun cherche fortune sans se soucier de ce que fait l'autre. L'individualisme domine ; il devient extrêmement difficile de classer les talents par écoles ou par genre ; les gloires anciennes ne se sont pas éteintes, mais elles brillent d'un éclat moins distinct, car le fond général est plus lumineux ; le talent se démocratise en ce sens qu'il est le partage d'un grand nombre, au lieu de se limiter comme autrefois dans une dizaine de noms. Jadis trois ou quatre tableaux, souvent moins, avaient les honneurs du Salon et se détachaient avec une incontestable supériorité. Aujourd'hui, il serait difficile de dire quelle est la perle de l'Exposition. Vingt toiles pourraient être citées à titres différens avec des mérites égaux.

La peinture historique proprement dite a disparu presque complètement, et de ce côté la tradition est rompue : à peine cinq ou six tableaux représentent-ils ce qu'on entendait par ce mot il y a quelques années. Les sujets de religion sont peu nombreux, médiocrement traités pour la plupart, et représentent sans doute des commandes. Un vague sentiment panthéiste semble inspirer ces œuvres si diverses et si contraires ; tout est traité avec la même importance, l'homme, l'animal, le paysage, les fleurs, la nature morte. Le sujet dont on s'inquiétait beaucoup a perdu de sa valeur ; la représentation pure et simple de la nature paraît un thème suffisant. En même temps que panthéiste, l'art s'est fait vagabond : l'Orient, l'Inde, l'Amérique sont parcourus dans tous les sens ;

l'Afrique est devenue le Fontainebleau des paysagistes ; le peau-rouge coudoie le Bedouin, l'éléphant balance sa tour à côté du dromadaire ; le palmier mêle ses feuilles en éventail aux feuilles dentelées des chênes du Bas-Bréau ; le marabout arrondit son dôme blanc à deux pas d'une chaumière au toit moussu : c'est la diversité la plus imprévue et la plus charmante.

Pour les personnages, il y en a de tous les temps et de toutes les classes ; rien n'est exclu : pas même les dieux et les déesses mythologiques qui s'étaient réfugiés dans leurs nuages, effrayés par les souliers à la poulaine, les surcots blasonnés et les dagues de Tolède, et il est impossible de constater une préférence pour une époque, pour un pays ou pour un ordre de sujets. Histoire, roman, poème, légende, on a puisé partout, selon le goût ou la fantaisie. Le Salon de 1850-51 n'est ni historique, ni religieux, ni mythologique, ni révolutionnaire, ni classique, ni romantique, il est individuel et panthéiste. Chaque artiste croit à la nature et à son talent. Les maîtres sont étudiés, non dans leur esprit, mais dans leurs procédés. L'on cherche chez eux les moyens d'écrire sa propre pensée et on les consulte comme des dictionnaires et des manuels de recettes pittoresques. On leur emprunte une manière de glacer ou d'empâter, sans les imiter pour cela. Aussi, jamais l'habileté d'exécution n'a-t-elle été poussée plus loin. On peint aussi bien à Paris qu'à Venise, dans le siècle d'or, en bornant ce mot à son sens rigoureux. Pour la pratique, l'art n'a plus rien à apprendre.

A travers cette diffusion générale, on voit poindre une école réaliste démocratique, pour qui les *Paysans*, de Leleux, sont des aristocrates ; cette école, ou plutôt ce système, prêche la représentation exacte de la nature dans toute sa trivialité, sans choix ni arrangement, avec la fidélité difforme du daguerréotype. Nous discuterons plus loin ce programme, qui a des chances de rallier bien des fantaisies errantes et des vocations incertaines, par cela même qu'il est absolu. C'est quelque chose dans une époque troublée et qui ne cherche qu'une théorie nette et carrée.

En face de ces talens si divers, si nombreux, de cette habileté prodigieuse, on s'étonne du peu de parti que l'on tire de tant de merveilleux artistes ; il semble que nos églises, nos palais, nos monumens, devraient être couverts de peintures du haut en bas. Il n'est rien. Qu'il serait facile pourtant avec ces mains si alertes et si savantes, qui peignent tous les ans cinq ou six mille tableaux sans destination, de faire de Paris une Venise, une Florence et une Rome ! Il ne devrait pas y avoir, dans un édifice public ou dans une maison riche, un pouce de muraille qui ne fût peint ou sculpté ; le malheur de l'art en France, c'est qu'il n'est pas admis dans la vie universelle, et reste une superfluité au lieu d'être une nécessité. Il faudrait cependant arriver à le mêler à toute chose, et ce serait facile si les artistes étaient un peu moins dédaigneux. Giorgione et Titien ont décoré de fresques des façades de maisons sur le grand

canal, et si un bourgeois de Paris allait proposer à un de nos artistes en renom de lui peindre les murs extérieurs de son hôtel, celui-ci trouverait peut-être la proposition incongrue.

N'est-il pas singulier qu'il n'existe pas à Paris, cette ville si riche et si splendide, une seule façade sculptée par Pradier, Simart, Clésinger, Lechesne ou Preault ; pas une chambre peinte par Ingres, Delacroix, Gérôme, Decamps ou Diaz, lorsque les possesseurs d'hôtels dépensent en tentures, dorures, tarabiscotages, chinoiseries et autres luxes bêtes des sommes ridiculement énormes ?

Sous une République, il faut que les particuliers s'inquiètent de l'art et le fassent vivre. Dans ces dernières années, on se reposait un peu de ce soin sur la liste civile et le ministère de l'intérieur. Les artistes, eux-mêmes, y comptant trop, et sûrs de quelques commandes, ne cherchaient point d'autres applications de leur talent : les mœurs nouvelles et les développements des inventions modernes nécessiteront des travaux imprévus. — Il serait bon aussi que les gens riches, qui font des collections de vieux tableaux, se convainquissent de cette vérité, qu'il n'existe plus, hors des galeries royales ou princières, un seul tableau de maître authentique. Chaque *original* a trois ou quatre doubles nécessairement faux ; ce qu'ils achètent si cher, ce sont des copies anciennes ou des copies modernes, habilement enfumées. Avec la moitié de l'argent qu'ils dépensent ainsi, ils auraient un nombre de tableaux charmans, d'une authenticité incontestable, d'un mérite au moins égal, et feraient vivre une foule de jeunes artistes qui ne demandent qu'un peu d'aide pour devenir de grands maîtres, s'ils ne le sont déjà. — Ces réflexions faites et ces conseils donnés, entrons dans la salle qui représente ici le salon carré du Louvre, et commençons notre appréciation.

### ***La Presse*, " Salon de 1850-51 ", 8 mars 1851.**

Jamais Eugène Delacroix n'a fait défaut à l'appel de l'art dans sa longue et brillante carrière ; son talent " livré aux disputes " ne s'est pas retiré pour cela dans une chapelle privilégiée. Blâme, éloge, il a tout supporté bravement, et il a vécu au milieu du tumulte. Par amour-propre piqué, le grand peintre contesté n'a pas boudé le public ; l'orage ne lui a pas fait peur ; il sait que les oiseaux à large envergure volent mieux contre le vent ; quelquefois même ce courage va jusqu'à l'insouciance, et il s'expose à la tempête avec trop peu de lest, comme cette année par exemple. Cinq ou six tableaux rayés de l'ongle du lion sans doute, mais peu importants, ne répondent pas à l'attente que fait naître ce grand nom de Delacroix.

Dans la période qui vient de s'écouler, Delacroix, occupé des peintures murales

de la chambre des pairs, de la bibliothèque, de la chambre des députés, de Saint-Denis du Saint-Sacrement, travaux énormes, presque inconnus du public en ce pays, où l'accès des monumens est toujours rendu difficile, n'a pas envoyé de grande toile au Salon. Son dernier tableau de proportion historique a été le *Triomphe de Trajan*, admirable composition revêtue d'une éblouissante couleur. Quoique nous lui tenions compte, comme cela est juste, de tous ces palais et de toutes ces églises décorés dans un goût fier et superbe, nous aurions voulu qu'il prît quelques mois de son temps, pour ébaucher et finir une grande page où ses mâles facultés pussent se déployer à l'aise. Pourquoi descendre dans la lice en négligé et combattre sans son armure ?

Quoiqu'il y mette un vif sentiment dramatique et de chaudes qualités d'esquisse, le petit tableau n'est pas le fait de Delacroix. Sa rude brosse, nerveuse, inquiète, fébrile, s'accommode mal de ces dimensions restreintes ; il lui faut du champ pour ses fureurs, ses caprices et ses gaucheries souvent si habiles. La main émue par la passion et habituée à couvrir de grandes murailles ne peut placer juste le point visuel dans un œil gros comme une tête de mouche. Hercule, quand il filait, brisait les fuseaux. Certainement, dans la demi-douzaine de tableautins envoyés par le maître, il y aurait de quoi fonder la réputation d'un inconnu ; un autre se ferait un festin de ces miettes ; mais pour Delacroix ce n'est point assez, et nous ne les considérons que comme des cartes de visite.

Lorsqu'on a, depuis vingt-cinq ans, comme le maître dont nous parlons, l'honneur d'être à la tête de cette grande et magnifique école moderne, il faut tenir haut sa bannière au milieu de la mêlée. Nous avons le droit d'être sévère avec lui, nous qui l'avons expliqué, commenté, révélé et prêché au public, dont le goût naturel penchait aux déesses de Lancrenon et aux casseroles de Drolling. Comme à certains dévots, notre longue litanie nous permet d'être exigeant envers notre dieu. Maintenant, trêve de gronderie, et arrivons à l'analyse et à l'appréciation de ces œuvres, si remarquables d'ailleurs.

Le plus important des tableaux exposés est une *Résurrection de Lazare*. La scène se passe dans une espèce de crypte, où l'on descend par un escalier à la Piranèse qui s'enfonce à travers la roche dans un vague demi-jour. Au premier plan de la tombe entr'ouverte, revomi par cette noire gueule de la mort qui ne lâche jamais sa proie, le Lazare jaillit comme un spectre, mal réveillé du sommeil éternel, ébloui et fasciné par l'auréole du Christ debout près de son sépulcre. Les fossoyeurs épouvantés se reculent à l'aspect de cet étrange vivant ; eux si familiers avec les cadavres, si habitués aux terreurs funèbres et que la fade odeur du néant ne fait pas frissonner, le miracle les effraie ; car ils savent mieux que personne combien est lourd le sommeil des trépassés.

Toute scène sépulcrale à laquelle le nimbe du Christ sert de soleil est entendue

avec cette énergie passionnée familière au peintre. Le ton général a une finesse singulière, et sous cette voûte les objets sont baignés d'une vague lueur crépusculaire qui est bien celle des lieux souterrains.

Il est fâcheux que la main du Lazare, beaucoup trop grande pour son corps, affecte, dans sa contorsion, des allures de pinces de crabe : les fossoyeurs, placés sur le premier plan, sont beaucoup trop petits, relativement aux autres figures.

La *Lady Macbeth*, toute petite figurine qui se met dans une toile d'une dimension de vignette, a plus de grandeur et d'énergie que bien des œuvres énormes : il y a quelque chose d'étrange, de hâve, de fou, d'automatique dans cette promeneuse nocturne enveloppée d'un bout de draperie livide, éclairée d'une lueur jaune, et que son ombre suit comme le fantôme noir de la conscience sur les sanglantes parois du château de Dunsinane. Toute l'horreur du drame de Shakespeare est là rendue en quelques coups de pinceau. Le moment choisi est la fin de l'accès de somnambulisme, lorsque lady Macbeth rentre dans sa chambre en murmurant de cette voix morte qui ne semble pas sortir d'une poitrine humaine, *to bed, to bed, to bed*, (au lit, au lit, au lit).

Les ombres mal placées font malheureusement une pommette impossible à la joue de lady Macbeth ; c'est un défaut réparable avec deux ou trois touches, — l'ouvrage de dix minutes.

Le *Giaour* est un sujet qui a souvent préoccupé Delacroix, et il y revient avec complaisance. Le poème de Byron lui a fourni un chef-d'œuvre, le *Combat du Giaour et d'Hassan*, d'une fureur de composition, d'une splendeur de coloris et en même temps d'une finesse d'exécution, que depuis il a souvent laissé à regretter.

Ici le Giaour, à la poursuite des ravisseurs de sa maîtresse, arrive au bord de la mer tout frémissant de ne pouvoir s'élancer après la barque qui les emporte.

Le cheval, poussé à outrance, s'arrête, les sabots rapprochés, les jarrets tendus, devant l'écume de la mer qui jaillit jusqu'à l'écume de son poitrail. Le cavalier, presque désarçonné par ce temps d'arrêt brusque, semble près de passer par dessus la tête de sa monture, et n'en agite pas moins à travers la folle rumeur des flots ses bras furieux et désespérés.

Certes, l'intention première est belle, le jet puissant ; mais l'exécution dépasse les licences de l'esquisse la plus lâchée. Le cheval, affreusement incorrect ( et depuis Géricault personne n'a mieux peint les chevaux que Delacroix ! ), est enveloppé d'une peau violâtre, satinée de luisans impossibles ; les jambes du cavalier se retrouvent à peine comme longueur et comme forme dans un gâchis d'ombres salies et de hachures bavocheuses. Le fond, quoiqu'un peu vague, a une certaine harmonie tempestueuse bien d'accord avec le sujet. Malgré tous

ces défauts, un certain souffle byronien palpite dans cette esquisse.

Le *Bon Samaritain*, quoiqu'un peu trop lâché, est plein d'onction évangélique. Le blessé, qu'on hisse sur le mulet, a une expression souffreteuse et reconnaissante bien rendue ; le mouvement de son bras crispé indique combien chaque secousse lui est douloureuse, malgré l'huile et le vin versés sur ses blessures, et la précaution que son sauveur prend pour le remuer. Quoiqu'absolument différent du tableau de Rembrandt pour la composition, le *Bon Samaritain* de Delacroix le rappelle par l'énergie et la force du sentiment. Il faut aussi toute l'habileté de coloriste du maître pour jeter un manteau écarlate sur l'épaule du Samaritain, sans rompre en rien l'harmonie sourde et la tristesse étouffée de la scène. Ce tableau, acheté par M. Auguste Vacquerie, le poétique et paradoxal feuilletoniste de *l'Événement*, tiendra admirablement sa place parmi les Géricault, les Decamps et les Diaz qu'il possède déjà.

*Le Lever* nous offre une femme à sa toilette, mais tout au commencement de sa toilette, car elle n'est encore vêtue que des ses cheveux, dont elle tord à pleines mains les cascades opulentes de ce roux si cher aux Orientaux, et dont les Turcs semblent avoir transmis le goût aux Vénitiens. Toute cette chevelure est d'un ragoût de tons exquis ; le corps est modelé avec beaucoup de finesse, à part quelques lourdeurs dans les jambes, et, çà et là, quelques trivialités de formes. Le torse a une jeunesse robuste et une fleur de vie admirables. Par une hardiesse heureuse, Delacroix n'a pas revêtu sa blonde de ces tons bleutés, nacrés, laiteux, opalins, fouettés de rose par place, dont Rubens abuse parfois ; il l'a peinte d'une couleur solide et franche, pénétrée de sang et de lumière, en vraie chair humaine, ce que nous préférons, pour notre part.

Pourquoi cette tête de diable ou de Méphistophélès blottie derrière le miroir, complication inutile, souvenir de faux romantisme ; dramatisation hors de propos d'un sujet simple ? Si c'est Méphisto, Marguerite est bien nue pour une pudique Allemande, et nous doutons que tout ce mobilier de courtisane se trouvât dans sa petite chambre, où bourdonnait le rouet mélancolique de l'honnête pauvreté ; si c'est une Imperia ou une Violante, que vient faire là le diable ? Est-ce un si grand péché de se laver et de se peigner ? La chair a fait une assez longue pénitence dans le moyen-âge pour avoir le droit de prendre un peu soin d'elle. Nous ne ferions pas cette chicane si le diable était bien peint et d'un beau caractère ; mais il est indiqué par trois ou quatre touches heurtées et fait tache dans cette composition, une des plus gracieuses de l'artiste.

Nous avons parlé avec le respect qu'on leur doit de ces tableaux qui, pour ne pas tenir le premier rang dans l'œuvre du maître, n'en ont pas moins leur importance et leur enseignement. Il est curieux de voir la pensée d'un homme de génie à ses différens états, pochade, esquisse, tentative même malheureuse. Certains côtés intimes et familiers se produisent ainsi qui disparaissent dans

l'apparat d'une grande œuvre : cependant, nous croyons qu'il serait utile à sa gloire d'arriver au Salon prochain avec quelque tableau comme la *Barque du Dante*, le *Sardanapale*, la *Liberté de Juillet*, le *Pont de Taillebourg*, les *Femmes d'Alger*, l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, le *Triomphe de Trajan* dont nous parlions tout à l'heure, quelque large toile où, comme dans ses peintures murales, il pût remuer une composition abondante et tumultueuse, étincelante de couleur, fourmillante de vie, antique de sentiment, romantique d'exécution, et montrer à tous qu'il est encore le maître sans rival, le représentant le plus fidèle de l'art dans la première période de ce siècle, dont il a épousé toutes les passions, toutes les inquiétudes et tous les rêves.

***Le Moniteur universel*, " Exposition universelle de 1855 ", 19 et 25 juillet 1855, reproduits à la suite dans le chapitre XIV de *Les Beaux-Arts en Europe*, Michel Lévy, 1857.**

#### **M. Eugène Delacroix.**

C'est une pensée consolante de voir comme le jour de la justice arrive pour les talents vaillants et fiers qui dans leur amour de l'art n'ont pas mendié les suffrages de la foule pas des concessions, et, dédaigneux d'une popularité passagère, se sont obstinés à suivre cette voie escarpée, raboteuse, barrée de ronces, bordée de précipices, mais conduisant aux sommets lumineux où rayonne la vraie gloire. Pour ces mâles natures, il se fait vite une postérité contemporaine, composée d'abord de quelques élèves, de deux ou trois critiques et d'un petit nombre d'admirateurs, sorte de cénacle mystérieux qui possède le secret de leur génie et comprend le sens de leurs œuvres raillées ou méconnues du vulgaire ; puis le cénacle se recrute de quels adeptes auxquels bientôt se joignent de nouveaux venus ; le cercle s'élargit d'année en année, enfermant tout le public, et le maître insulté jadis est salué par une acclamation unanime.

Telle a été la vie de M. Eugène Delacroix : autour de son nom il s'est fait pendant près d'un quart de siècle un tumulte assourdissant d'injures, de diatribes, de railleries, de discussions d'une violence extrême ; maintenant, la poussière de la lutte est tombée, et le maître longtemps qualifié d'enragé et de fou apparaît radieux dans l'éclat d'une gloire sereine désormais incontestable. L'Exposition universelle de 1855 a posé bien haut M. E. Delacroix ; on a revu ces toiles, objets de jugements si divers, et l'on s'est étonné de les trouver si belles, si visiblement marquées au cachet du génie.

Coïncidence étrange ! ce jeune siècle, arrivé maintenant à l'âge de raison, a nié dans M. Ingres le dessin suprême ; dans M. Delacroix, la couleur absolue. Il rejetait le style et le mouvement, l'idéal et la passion, méconnaissant à la fois

ses deux plus grands artistes ; — la beauté ne le séduisait pas plus que le caractère. Il est revenu, il est vrai, sur ce jugement bizarre, que l'on ne s'expliquerait pas si l'on ne savait pas que le génie a en soi, au moment de son apparition, quelque chose de choquant pour la foule dont il dépasse la portée ; — peu à peu l'éducation des masses se fait, et l'admiration succède aux sarcasmes. Le paradoxe se transforme en axiome : louer M. Ingres et M. Delacroix est maintenant un lieu commun.

Ce n'est pas sans une sorte d'orgueil que nous voyons dans le grand salon carré ce pan de muraille couvert par ces tableaux que nous avons été si longtemps presque seul à défendre, et au bas desquels se pressent de nombreux groupes enthousiastes. Avoir pressenti bien avant la foule tout ce qu'un talent contenait d'avenir, l'avoir soutenu dans ses défaillances et fortifié dans ses résolutions, n'est-ce pas la joie et l'honneur d'un critique ? Nos coupes de miel ont peut-être effacé sur les lèvres du maître l'amertume de plus d'une éponge imbibée de vinaigre.

Nulle existence d'artiste n'a été mieux remplie que celle de M. Delacroix. A dater de la *Barque du Dante*, c'est à dire de 1822, quelle fécondité inépuisable ! quelle assiduité sans relâche ! quelle persistance acharnée ! Le maître n'a pas quitté le combat, même pour délayer un instant son armure bossuée et laver dans la source la sueur, la poudre et le sang de la bataille : jamais sa main n'a abandonné son épée dentelée en scie par les coups des assaillants, jamais il n'a retiré sous la tente son amour-propre meurtri : quelquefois repoussé par le jury comme un rapin à ses premiers essais, il s'est toujours présenté aux Expositions ; — même lorsqu'un grand travail le retenait sur l'échafaudage sous une coupole ou devant un mur, il envoyait sa carte au salon et faisait acte de présence par quelque esquisse ou quelque petit tableau plein de sentiment et de couleur.

Toutes les œuvres qui resplendissent dans le salon carré, nous en avons fait, à l'époque de leur apparition, des analyses complètes avec un développement que ne comporte pas une revue générale et synthétique. — D'ailleurs, parmi ces tableaux où se résument les diverses manières de l'artiste, deux seulement sont nouveaux, *Foscari* et *la Chasse au lion*. Nous en donnerons un croquis rapide, que nous ferons précéder de quelques considérations nécessaires à l'intelligence du génie de M. Delacroix.

Le peintre du *Massacre de Scio* est élève, — qui le croirait ? — de Guérin, l'élégant et pâle auteur d'*Enée racontant ses aventures à Didon*, de *Clytemnestre poussée au meurtre d'Agamemnon par Egisthe* ; mais ses véritables maîtres furent Rubens, Paul Véronèse et Géricault. Il arriva au plus fort de la grande révolution romantique, dont il continua le mouvement dans la peinture, et qui le prit pour chef, peut-être un peu malgré lui.

La queue de l'école Davidienne traînait alors ses derniers anneaux dans la poussière académique, et ses tableaux n'étaient plus que de faibles copies de bas-reliefs grecs ou

romains. Les tons de plâtre du modèle se reproduisaient si exactement dans les contre-épreuves peintes, qu'il eût mieux valu faire franchement de la grisaille comme M. Abel de Pujol. Aussi, lorsque parurent la *Barque du Dante* et le *Massacre de Scio*, les yeux habitués à ces couleurs crépusculaires, furent-ils singulièrement offusqués par cette intensité ardente et cet éclat superbe. On poussa des cris de hibou devant le soleil, et les plus comiques fureurs se donnèrent libre carrière : l'art était perdu, c'en était fait des saines traditions, les barbares étaient aux portes. — Attila approchant de Rome sur son petit cheval à tous crins ne produisit pas plus d'horreur, de tumulte et d'épouvante.

Cependant, le coup était porté, et à chaque salon diminuait le nombre des Orestes en proie aux furies, des Ajax insultant les dieux, des Achilles suppliés par Priam. Shakespeare, Goethe, Byron, Walter-Scott, les légendes du moyen âge fournissaient des thèmes neufs au peintre audacieux qui secouait le joug de l'école pour n'écouter que son génie. Jamais artiste plus fougueux, plus échevelé, plus ardent, ne reproduisit les inquiétudes et les aspirations de son époque : il en a partagé toutes les fièvres, toutes les exaltations et tous les désespoirs ; l'esprit du 19<sup>e</sup> siècle palpitait en lui et y palpité encore. Vous retrouverez dans la moindre de ses toiles le reflet de cette flamme vague qui nous a brûlés jadis : éteinte, hélas ! chez beaucoup, elle est chez lui toujours vivace et brillante.

Ce qui frappe en voyant dans son ensemble l'œuvre de M. Delacroix, c'est l'unité profonde qui y règne. L'artiste porte en lui un microcosme complet : il a le ciel de ses arbres, le terrain de ses plantes, les personnages de ses fonds, les draperies de ses chairs, les chevaux de ses cavaliers, les armes de ses combattants, les mers de ses navires, les architectures de ses scènes d'intérieur ; tout cela d'un style et d'un ton particulier qui ne pourrait servir à autre chose. Sa création intérieure ne dépend pour ainsi dire pas de la création extérieure, et il en tire ce qu'il faut pour les besoins du sujet qu'il traite, sans rien copier autour de lui ; et de là résulte une harmonie admirable dont on ne comprend pas d'abord le secret, et que ses imitateurs cherchent en vain à reproduire.

Essayez d'isoler une figure de M. Delacroix ou de la mettre en pensée dans un autre milieu, elle vous paraîtra bizarre ou impossible, car elle est entourée d'une atmosphère qui lui est propre, et respirable seulement pour elle. La couleur, à bon droit, si vantée de l'artiste est dans les mêmes conditions : elle ne se recommande pas par des rouges, des verts ou des bleus d'une grande vivacité, mais par des gammes de nuances qui se font valoir les unes les

autres ; ses tons si riches ne sont pas beaux en eux-mêmes, leur éclat résulte de leur juxtaposition et de leur contraste ; éteignez telle touche criarde en apparence, l'harmonie sera détruite ; c'est comme si vous ôtiez la clef d'une voûte. — Cet art du coloris, personne, même parmi les grands maîtres d'Anvers et de Venise, ne l'a possédé à un plus haut degré que M. Delacroix. — Mais M. Delacroix n'est pas seulement coloriste, il a le don, si rare en peinture, du mouvement : ses personnages remuent, gesticulent, courent, se précipitent ; la toile semble les contenir avec peine, — on dirait qu'ils vont s'échapper du cadre : ils ont sur leurs contours comme un flamboiement perpétuel, comme un tremblement lumineux d'atmosphère ; une ligne inflexible ne les attache pas à leurs fonds ; ils sont peints aussi de l'autre côté et pourraient se retourner s'ils le voulaient ; sans se soucier d'être jolis ou beaux, ils sont tout à leur affaire et ne se distraient pas de l'action pour faire leur torse ou leur tête dans un coin, à l'adresse du spectateur : comme les acteurs anglais, ils tournent souvent le dos au public et ne regardent que leur interlocuteur, au mépris des conventions du théâtre. Quel admirable metteur en scène de drames que M. Delacroix ! quelle science des groupes ! quelle agitation passionnée, quel effet saisissant et pittoresque, et aussi quelle profondeur compréhensive ! Nul commentateur, pas même Goëthe, n'a pénétré aussi avant dans *Hamlet* que notre artiste.

Joignez à ces qualités si hautes une originalité complète qui se signe à chaque touche, et vous ne vous étonnerez pas de l'immense succès qu'obtient M. Delacroix à l'Exposition universelle. — Autrefois on ne voyait que ses défauts, maintenant on ne voit plus que son génie, la vraie manière de comprendre les poètes et les peintres.

*La Barque du Dante* — nous conservons au tableau l'appellation familière sous laquelle il est plus connu, — quoique remontant à 1822, c'est-à-dire à la première jeunesse de l'auteur, le contient déjà tout entier ; il a donné là sa mesure, et un pareil début est un coup de maître. Dante et Virgile, conduits par Phlégias, traversent le lac qui entoure la ville infernale de Dité ; des damnés s'attachent à la barque et s'efforcent d'y entrer. Dante reconnaît parmi eux des Florentins.

Sur un fond sombre, où courent les rousses fumées de l'incendie éternel, se détachent, debout dans la barque, Dante et Virgile. Dante se presse contre son guide Virgile avec cet effroi qui revient presque à chaque tercet de la *Divine Comédie* ; le poète Mantouan, habitué depuis une douzaine de siècles aux horreurs du ténébreux empire, est beaucoup plus calme et ne s'inquiète ni des bouches dentues ni des mains convulsives qui mordent et égratignent le plat-bord de la barque, tandis que le Florentin, épouvanté, regarde ces corps tordus par des efforts impuissants et ces torsos blafards comme de la chair morte, sur lesquels, parmi des îlots d'écume sale, s'écrase la lumière livide du jour

infernale. Un de ces damnés, cambré sur le dos d'une vague comme un supplicié sur la roue, est certainement un des plus beaux morceaux qu'ait peints M. Delacroix

Le Phlégius, avec sa musculature noueuse et contractée, a une tournure tout à fait michelangesque. L'harmonie sourde et voilée des fonds, les tons amortis des eaux, font valoir les damnés du premier plan et le groupe des deux poètes. Dante reproduit exactement le masque de plâtre traditionnel ; la tête de Virgile, dont il n'existe pas de type bien authentique, est faite d'inspiration et fort belle.

Il y a encore dans ce tableau quelques traces de la manière du temps ; l'élève n'a pas tout à fait secoué le maître, quoique personne à coup sûr n'eût pu rayer alors une toile d'un ongle plus souverain ; mais le *Massacre de Scio* nous montre l'artiste libre désormais de toute imitation, de toute influence, et ayant pris pleine possession de lui-même.

Sous un ciel bleu zébré de jaune, blanchit au milieu de l'azur foncé de la mer un terrain nu, ravagé, jonché de morts, glacé de caillots de sang, où le soleil semble fomentier la peste parmi la corruption, dernière vengeance des cadavres ; des fumées d'incendies montent dans le lointain, des exterminateurs achèvent l'œuvre de destruction ; sur le devant, un nourrisson affamé se suspend au sein tari de sa mère déjà morte ; une vieille, hâve ridée, séchée, hébétée de chagrin, regarde vaguement devant elle ; une jeune femme s'appuie en pleurant à l'épaule d'un moribond, dont l'agonie ouvre les yeux hagards et qui se raidit dans sa suprême convulsion. Rien n'est plus tragique que ce groupe, où le désespoir assiste la mort. Plus loin un Turc, faisant cabrer sa monture à croupe pommelée, entraîne une jeune Grecque liée à la queue de son cheval et qui, le torse nu, se renverse en tâchant de défaire les nœuds de sa corde avec un superbe mouvement de révolte pudique. Parmi ces monceaux de morts, de blessés et de mourants, ce corps pur, blanc et virginal produit une dissonance gracieuse d'un effet terrible, qui fait sentir l'horreur du massacre encore davantage. Tout, autour de cette belle fille, prend des teintes plus livides, plus jaunes, plus cadavéreuses, plus pestilentielles, plus vertes, plus violacées. — Des amis s'embrassent en attendant le coup fatal. Un Pallikare désarmé maudit son impuissance dans l'attitude morne des guerriers vaincus.

Ces scènes horribles, dont nul ménagement académique ne dissimule la hideur, ce dessin fiévreux et convulsif, cette couleur violente, cette furie de brosse, soulevaient l'indignation des classiques, dont la perruque frémissait comme celle de Haëndel, et enthousiasmaient les jeunes peintres par leur hardiesse étrange et leur nouveauté que rien ne faisait pressentir. Aujourd'hui le *Massacre de Scio* est devenu classique à son tour. A la galerie du Luxembourg, d'où il est tiré, il ameuté les chevalets autour de lui ; on le copie, on l'étudie, on l'admire !

Dans *le Christ au jardin des Oliviers*, que l'humidité moisissait au fond d'une chapelle de l'église Saint-Paul, on remarque un groupe d'anges descendus avec une auréole de nuées lumineuses pour consoler le Fils de Dieu pendant cette veille où il sua la sueur de sang et qui ne peuvent retenir leurs larmes à l'aspect de cette douleur si humaine et si divine à la fois. Le Christ a pressenti la trahison de Judas, plus pénible que les angoisses et les tortures du Calvaire. Aussi les célestes messagers se balancent-ils muets sur leurs ailes de cygne, dans l'écume de plis de leurs draperies volantes, cachant de leurs mains, entre les doigts desquels filtrent des larmes, leurs délicats visages féminins empreints d'une grâce anglaise où perce comme un volontaire souvenir de Lawrence. Dans toute la personne du Christ, dont la tête est nimbée d'une auréole pâle, respire un sentiment de mélancolie profonde et comme la tristesse du sacrifice accepté ; l'humanité, dont Iscariote fait partie, vaut-elle la peine que pour la racheter on livre sur la croix ses pieds et ses mains aux clous et son flanc à la lance du centurion ?

*Marino Faliero décapité sur l'escalier du palais ducal* est une des premières compositions où M. Delacroix, entraîné par la mode de l'époque, essaya du costume moyen âge, par réaction contre les draperies tuyautées de l'école pleudo-classique ; personne mieux que lui ne saisit la tournure et la couleur de ces temps si pittoresques cependant, et qu'on avait jugés indignes de la gravité de l'histoire. — Le corps de Faliero, dont cette inscription lugubre désigne la place dans la galerie des portraits des doges : — *Hic locus Marini Phaetri decapitati pro criminibus*, — gît en travers de l'escalier, sur les marches duquel sont groupés les inquisiteurs d'État, les membres du conseil des Dix, des hommes d'armes, et des curieux ; cet escalier n'est pas l'escalier bâti, beaucoup plus tard, par Antonio Rizzo, et qu'on appela depuis l'escalier des Géants, à cause des deux statues du Sansovino ; mais un autre, plus ancien, placé à l'angle opposé et démoli, où la tradition veut que le supplice de l'altier vieillard ait lieu, M. Delacroix s'est bien gardé d'y poser les statues de Mars et de Neptune. Le lion de saint Marc figure seul sur les socles. Cette toile d'une couleur exquise, pour l'opulence des costumes, le miroitement des étoffes, l'orfroi des brocarts, pourrait tenir son rang dans une galerie vénitienne, entre Vittori Carpaccio et Paris Bordone.

*Le Roi Jean à la bataille de Poitiers, la Mort de Charles le Téméraire* se rattachent à cette époque ; cette bataille de Nancy, avec son ciel gris, sa neige piétinée et tachée de sang, ses hommes d'armes transis dans leurs armures de fer, a un aspect farouche, désolé et sinistre : rien ne ressemble moins aux batailles de convention.

Le roman de *Quentin Durward* a fourni le sujet du *Massacre de l'évêque de Liège*. Qu'on nous permette ici de transcrire ces lignes du livret : " Guillaume de la Mark, surnommé le *Sanglier des Ardennes*, s'empare de l'évêque de

Liège, aidé des Liégeois révoltés ; au milieu d'une orgie dans la grande salle, et placé sur le trône pontifical, il se fait amener l'évêque, revêtu par dérision de ses habits sacrés, et le laisse égorger en sa présence " .

Ce tableau reste, malgré sa date ancienne (1831), un des plus étonnants chefs-d'œuvre de l'artiste. Qui eût jamais pensé que l'on eût pu peindre la rumeur et le tumulte ? Le mouvement, passe encore ; mais cette petite toile hurle, vocifère et blasphème ; il semble qu'on entende voltiger au-dessus de la table, dans la vapeur sanglante des fanaux échevelés, les cent propos divers et les chansons obscènes de cette soldatesque avinée. Quelles figures de brigands ! quels accoutrements féroces ! quelles tournures truculentes ! quelle bestialité joviale et sanguinaire ! comme cela fourmille et glapit, comme cela flamboie et pue ! quel beau rire égueulé, et quelle gaiété de tigre voyant entrer un mouton dans son antre, à l'aspect du pauvre évêque tremblant de tous ses membres comme ce bélier que nous avons vu jeter en Afrique à l'appétit fanatique des Aissaouas, qui le dévorèrent vivant.

Le Sanglier des Ardennes se soulève à demi de son fauteuil, alourdi par son ivresse et par son armure, et s'appuie à la table sur ses gantelets de fer pour ne rien perdre de ce délicat spectacle ; les égorgeurs lèvent déjà le couteau, et le sang de la victime va couler sur la nappe à peine perceptible parmi les flots de vin des brocs renversés. L'architecture de la salle, traitée avec une magie singulière de perspective, ne le cède en rien pour la terreur opaque et sinistre aux plus noirs intérieurs de Rembrandt ; elle est si haute et si profonde, que les lumières n'en atteignent pas les recoins, où les ombres se tapissent comme des chauves-souris effrayées ou des spectres surpris : moins fait qu'un tableau plus fini qu'une esquisse, *le Massacre de l'évêque de Liège* a quitté par le peintre à ce moment suprême où un coup de pinceau de plus gâterait tout.

C'en était fait du moyen âge pendule et troubadour ; la redingote abricot à jockeis et à liserés de velours noir disparu pour jamais.

*Le vingt-huit Juillet* est un morceau unique dans l'œuvre du peintre, qui, cette fois seulement, aborda le costume moderne. Auguste Barbier venait de lancer ses jambes enflammées, et cette rude poésie à la bouche noire de poudre et aux manches retroussées pour le combat dut échauffer la verve du peintre. On retrouve dans sa composition mi-réelle, mi-allégorique, tous les personnages du poète, depuis la forte femme " aux puissantes mamelles " jusqu'au pâle *voyou*.

Au corps chétif, au teint jaune comme un vieux fou.

Cette Liberté demi-nue, coiffée du bonnet phrygien et agitant le drapeau tricolore au-dessus d'une barricade jonchée de cadavres, étonne et surprend par son aspect fantastique au milieu de personnages d'une réalité crue et brutale ;

mais cette dissonance acceptée, quelle figure neuve que celle de l'enfant embarrassé dans les buffleteries d'un soldat mort qu'il a dépouillé et tenant un pistolet d'arçon ! Comme c'est bien le gamin de Paris, cette graine de héros si elle tombe en bon terrain ! Comme ces cadavres du premier plan sont jetés avec une vérité terrible pêle-mêle parmi les poutres et les pavés !

Outre leur mérite intrinsèque, les *Femmes d'Alger* marquent un événement d'importance dans la vie de M. Delacroix, son voyage en Afrique qui nous a valu tant de toiles charmantes et d'une fidélité si locale. — Oui, ce sont bien là les intérieurs garnis à hauteur d'homme de carreaux de faïence formant des mosaïques comme dans les salles de l'Alhambra, les fines nattes de jonc, les tapis de Kabylie, les piles de coussins et les belles femmes aux sourcils rejoints par le surmeh, aux paupières bleues de kh'ol, aux joues blanches avivées d'une couche de fard, qui, nonchalamment accoudées, fument le narguilhé ou prennent le café que leur offre dans une petite tasse à soucoupe de filigrane, une négresse au large rire blanc.

[Ici s'achève l'article du 19 juillet 1855]

L'Afrique a produit sur M. Eugène Delacroix une impression vive et durable ; s'il n'est pas resté, comme Marilhat et Decamps, Arabe ou Turc à tout jamais, occupé sur son divan à égrener le chapelet de ses souvenirs d'Egypte ou d'Asie, et dédaigneux comme un musulman de la civilisation des giaours, trop compréhensif pour se borner à une seule sphère, et qui a des fenêtres ouvertes sur tous les horizons : le haschich oriental n'a causé chez lui qu'une hallucination passagère, et de ce soleil vertigineux, le hâle tombé, il n'a gardé qu'un rayon. Le désert ne l'a pas absorbé dans sa grandeur morne et lentement recouvert de son sable ; et pourtant de ce court voyage au Maroc il a rapporté un monde complet. La *Noce juive* est un chef-d'œuvre de couleur locale, et soutient avantageusement la comparaison avec les plus beaux Decamps. La lumière glisse de haut dans une de ces cours intérieures sur lesquelles s'ouvrent les appartements en Afrique et en Espagne, frisant les murailles blanchies à la chaux, éclairant le groupe central, et laissant dans une demi-teinte fraîche et transparente le reste de l'assistance. Quiconque a visité seulement l'Algérie, sera frappé du talent extraordinaire d'appropriation que montre M. Delacroix dans cette scène. Aucun de ses personnages n'a une attitude européenne ; les voyageurs ont remarqué, pour peu qu'ils soient attentifs, que les musulmans, arabes, turcs, asiatiques, ont des mouvements sans rapport avec les nôtres.

L'habitude de vivre dans des vêtements amples et libres, de s'accroupir ou de se coucher partout où le caprice leur en prend, de quitter et de reprendre leur chaussure, de se courber pour la prière ou l'ablution, de croiser les jambes sur les divans, de rester des heures entières enroulés par le tuyau de cuir du narguilhé, de monter à cheval presque à genoux avec des étriers larges et

courts, leur donne des plis particuliers d'articulation auxquels notre corps ne peut se soumettre. L'observation de cette loi est remarquable dans la *Noce juive* : les musiciens assis près du mur dans des poses de quadrumane, les danseuses se cambrant avec des torsions impossibles à nos célébrités de l'Opéra, les assistants appuyés sur le plat de leurs cuisses et se penchant en dehors des galeries, confessent l'Islam par le plus indifférent de leurs gestes. Les Juifs mêlés aux Arabes se reconnaissent à leur regard oblique, à leur caractère servile, à leur attitude qui demande pardon.

La couleur de ce tableau est sobre, endormie, tranquille malgré sa richesse, et fait sentir qu'au dehors pleut, sur les terrasses blanches comme de la craie, un soleil aveuglant, implacable et torride.

Si nous n'avions nous-mêmes vu les Aïssaouas se livrer à leurs étranges exercices, se rouler sur la braise, manger des serpents, broyer du verre, mâcher du feu, se taillader le corps, et, renversés par terre, tressaillir dans leurs spasmes intermittents comme des grenouilles galvanisées, nous pourrions peut-être taxer d'exagération les *Convulsionnistes de Tanger*.

Rien n'est plus vrai que cette rue bordée de maisons à terrasses, découpant leurs angles lumineux sur un ciel d'un azur vif, fourmillante d'une foule dont les groupes s'écartent pour laisser passer le torrent furieux des Aïssaouas, tordus par les convulsions de l'épilepsie sacrée ; — les fanatiques, hurlant, écumant, trépignant, balançant leur corps, enfonçant leurs dents dans leurs chairs sanglantes, montrant leurs crânes bleus que le turban a quittés, ou flagellant leurs joues des mèches d'une chevelure inculte, se démènent hideusement, suivis de quelques chiaoux imperturbables qui protègent leur frénésie. Des enfants regardent ces bêtes fauves avec la placidité orientale ; des femmes, que leurs haïcks blancs font ressembler à des spectres revenant en plein midi, sont debout sur la crête des murailles, et encouragent les convulsionnistes par ce long cri grêle et strident qu'on ne croirait pas pouvoir jaillir d'une poitrine humaine, et qui nous fit tressaillir malgré nous quand nous l'entendîmes à Blidah dans une occasion pareille, — un glapissement de chacal blessé ou de hibou plumé vif.

Il y a dans cette toile une incroyable turbulence de mouvement, une férocité de brosse que personne n'a dépassée, et surtout une couleur chaude, transparente et légère, dont le charme tempère ce que le sujet peut avoir d'horrible et de répugnant.

Nous sommes ramené à un ordre d'idées plus douces par la *Famille arabe* ; c'est la première leçon d'équitation donnée à un petit Bédouin de sept ou huit ans par son père. L'enfant, juché sur le garrot d'un beau cheval à robe alezane qu'embrassent avec peine ses jambes, cherche à se tenir en équilibre, comptant, en cas de chute, sur les bras de son père pour le recevoir : l'air profondément

ravi du gamin, la satisfaction grave du père, la complaisance intelligent du noble animal qui semble se prêter à ce badinage, sont très habilement rendus. Les ardeurs de l'été n'ont pas encore changé en peau de lion le tapis vert étendu à perte de vue sur la campagne, et cette teinte fraîche fait valoir les tons riches du premier plan. — Dans un coin se tient la mère enveloppée de son burnous, qui sourit à cette scène avec une joie mêlée de crainte.

Ce n'est là qu'un échantillon de la galerie africaine de M. Delacroix ; mais il suffit pour montrer sa supériorité en ce genre.

*Le Tasse en prison* n'a pas, que nous sachions, été jamais exposé. L'artiste a rarement poussé un tableau à ce point de fini, et ceux qui lui reprochent une manière heurtée, farouche et violente n'auraient ici rien à dire. Le sujet n'y perd rien d'ailleurs en expression et en énergie. — Le malheureux poète est assis, triste et songeur, au milieu d'une bande de fous ; il n'écoute pas leurs cris insensés, il ne regarde pas leurs gestes extravagants, mais il s'interroge lui-même avec effroi. Serait-il fou, en effet, comme on le dit ? est-ce la pensée ou le délire qui bourdonne entre les parois de son cerveau ? Question terrible, et qu'il n'ose résoudre. Cependant un aliéné, aux yeux gris, à la barbe rousse, aux vêtemens délabrés, se dresse contre la muraille comme une personnification de la folie, riant d'un rire idiot et le menaçant d'un geste de macaque que ne dirige plus la volonté. — D'autres grimacent et gambadent au fond, secouant les grelots de leur démence aux oreilles du poète, qui bientôt sera fou comme eux. — On ne peut rien imaginer de plus saisissant ni de plus dramatique : la figure pâle, altérée, mais noble encore, du Tasse, contraste heureusement avec ces faces bestiales ou convulsées, masques derrière lesquels l'âme n'habite plus, et qu'agitent seulement des instincts pervers.

Le temps a doré de sa plus belle patine *le Prisonnier de Chillon*. — Lié à une colonne par une chaîne rivée à un ceinture de fer, le malheureux voit mourir son jeune frère, attaché un peu plus loin, sans pouvoir rompre ses entraves : le mouvement avec lequel il s'élançait vers l'agonisant est d'une violence superbe ; les fonds humides et froids font deviner de vagues arcades sous leur glâcis bleuâtre, et donnent une grande valeur à la figure principale, effleurée par un rayon tombant d'un soupirail.

Il existe un autre *Combat du giaour et du pacha* que nous nous souvenons d'avoir vu jadis chez Alexandre Dumas, et que nous aurions bien voulu retrouver à l'Exposition universelle de 1855. Celui-ci, qui est un double du premier, ou plutôt une composition différente sur le même sujet, est loin de le valoir, quelque remarquable qu'il soit par l'éclat des costumes ruisselans de lumière et rugueux de broderies, par la furie de l'attaque et de la défense, et par ce flamboiement de touche dont M. Delacroix anime ses moindres toiles ; nous regrettons que M. Delacroix n'ait pu se procurer le chef-d'œuvre d'après lequel

Poterlet avait esquissé une magnifique pochade, aussi chaude de ton que l'original.

Le souvenir, nous dirions presque l'imitation de Bonnington, si jamais M. Delacroix avait copié personne, perce dans la *Tête de vieille femme*, une des plus excentriques productions de l'artiste. Cela est brossé dans une pâte épaisse et modelé par le mouvement du pinceau avec une hardiesse et une furie extraordinaires ; — les yeux chassieux et clignotants dans leur orbite cave, le nez bulbeux, les joues fripées, la lèvre calleuse, le menton peaussu, le col à fanon flottant, tout le travail hideux de la sénilité est rendu en quelques coups, plus exactement que ne le fait Denner étudiant au microscope le derme flétri de ses vieux et de ses vieilles.

Shakespeare, Goëthe et Byron n'ont pas eu de traducteur plus intelligent que M. Delacroix. — Son *Hamlet dans le cimetière* est un chef-d'œuvre ; le jeune prince de Danemark tient le crâne d'Yorick, — de ce pauvre Yorick dont les aimables saillies ont tant de fois amusé son enfance, et qui maintenant montre ses dents déchaussées par le fixe et sardonique sourire de la mort : il philosophe avec son ami Horatio, tandis que les fossoyeurs, à demi engloutis dans le trou qu'ils ont creusé, échangent de grossiers quolibets. Des nuages pareils à des chauves-souris fouettent de leurs ailes noires un ciel livide éclairé d'une froide clarté polaire ; la terre du champ du repos, saturée de putréfaction et fraîchement remuée, a des tons d'un brun sinistre qui s'accordent admirablement avec la tristesse de la scène : — c'est pourtant dans cette terre sombre qu'on va descendre le corps d'Ophélie, plus blanc encore de sa pâleur de noyée, et qu'aura lieu cette lutte atroce entre Laërte et le prince !

*Les Adieux de Roméo et de Juliette* ne sont qu'une petite esquisse où la forme est peut-être trop sacrifiée au sentiment : mais quelle ardeur passionnée ! quelle flamme pénétrante ! quelle fusion d'âmes dans le baiser des amants sur le balcon ! et quel adorable ciel empourpré de rougeurs matinales ! — Non, ce n'est pas le rossignol qui chante, c'est l'alouette ; le soleil va paraître. Descends, Roméo, descends, il est déjà trop tard ! — *Juliette au tombeau* est aussi une petite toile, mais beaucoup plus finie que la précédente ; l'étonnement du sépulcre se lit dans le regard fixe et la blancheur exsangue de la ressuscitée qui, hélas ! va bientôt se rendormir du sommeil éternel sur le corps de Roméo.

Quand on a parcouru quelque vieille ville d'Allemagne, Nuremberg, par exemple, on est frappé de l'extrême vérité locale de *la Mort de Valentin*. — Voilà bien les hautes maisons aux pignons denticulés, aux fenêtres maillées de plomb, aux étages en saillie, aux cheminées de brique où nichent les cigognes, la rue étroite et sombre qui se termine en escalier, et laisse voir au bout de sa perspective la cathédrale vaguement ébauchée par la lune derrière un rideau de

brume. Valentin, le brave soldat, gît sur le pavé, blessé à mort, entouré de quelques voisins ; des têtes se montrent aux croisées à la lueur des lampes ; Marguerite, pâle comme un spectre dans le linceul de son vêtement nocturne, se tord les mains de désespoir, et subit pour la première punition de sa faute les invectives du grossier mais honnête soudard. Au fond, Faust et Méphistophélès se sauvent, montant les degrés quatre à quatre avec la prestesse de gens qui viennent de faire un mauvais coup. La pose et le geste de Marguerite sont d'une grandeur vraiment tragique, quoique la figure ait à peine quelques pouces de hauteur ; on dirait que M. Delacroix a vu Mlle Siebach dans *Faust*, et a reproduit une de ses attitudes si naturelles et si pathétiques.

Si l'on relit dans le poème de Byron le passage d'où l'artiste a tiré le sujet du *Naufrage de don Juan*, on sera peut-être surpris qu'il n'ait pas placé sa barque entre cette mer unie comme une glace et ce ciel d'un azur impitoyable qui ajoutent encore à l'horreur de la scène par l'ironie du contraste ; mais les moyens de la poésie et de la peinture ne sont pas les mêmes ; — un ciel bleu, une mer calme n'eussent peut-être pas donné aussi bien l'idée du danger couru que ces flots lourds et clapotants, sous ces nuages d'une lividité sinistre, dont l'écume moutonne autour de cette barque sans voile, sans rame, sans boussole, sans gouvernail, perdue au milieu de l'immensité, où des malheureux se jetant des regards de cannibales agitent des billets au fond d'un chapeau,

Pour savoir qui sera mangé,

comme dit la naïve ballade des matelots. — C'est le radeau de *la Méduse* dépouillé de son appareil tragique et théâtral, et ramené à la plus simple expression. — Ne pensez plus à don Juan, qu'il serait difficile de reconnaître parmi ces visages hâves, creusés, amaigris, convulsés par d'exécrables convoitises, et dites si jamais épisode de naufrage a été rendu d'une façon plus profondément vraie et plus naïvement effrayante. — Comme on sent frétiller les requins à triples rangs de dents, sous ces vagues d'un vert glauque, balançant leur crête de mousse blanche ! comme le vent et le tonnerre grondent sourdement derrière ces nuages bas, gros d'orage et de pluie ! Dans ce tableau, M. Delacroix s'est montré aussi grand peintre de marine que Bakhuisen, Vernet, Isabey, et tous ceux qui ont fait de la tempête une étude spéciale.

Ici paraît se fermer la période purement romantique du talent de M. Eugène Delacroix, et nous arrivons à sa seconde manière. L'auteur du *Massacre de Scio* abordera désormais l'antiquité, qu'il interprétera d'une façon neuve et libre, comme Shakespeare dans *Jules César*, *Coriolan*, *Timon d'Athènes*, *Antoine et Cléopâtre*.

L'illustre artiste, en traitant des sujets grecs ou romains, n'a pas colorié des statues ou des bas-reliefs comme on le fait trop souvent, sous prétexte de style ; il a osé être vivant, passionné, plein de mouvement et d'ardeur, se disant

que l'homme a toujours été le même, et que le sang n'avait pas une pourpre moins vive dans les veines des héros et des héroïnes antiques : il a laissé l'érudition aux archéologues, et fait palpiter la chair là où l'on copiait timidement le marbre.

La *Medée furieuse* est peinte avec une fougue, un emportement et un éclat de couleur que Rubens ne désavouerait pas. Le geste de lionne ramassant ses petits, avec lequel Médée retient ses enfants qui s'échappent, est d'une invention superbe : la tête à demi baignée d'ombre rappelle cette expression vipérine que Mlle Rachel sait prendre aux endroits féroces de ses rôles, et, sans ressembler à aucun marbre ni à aucun plâtre, a un caractère vraiment antique.

Ces enfants inquiets et pleurants, ne comprenant pas la situation, mais se doutant qu'il ne s'agit de rien de bon pour eux, s'agitent et se révoltent sous le bras qui les presse et brandit déjà le poignard. Leurs efforts pour se dégager ont fait se retrousser leurs petites tuniques, et leurs jeunes corps, fouettés de tons roses et frais qui contrastent avec la pâleur bleuâtre et comme venimeuse de la mère, apparaissent dans leur nudité enfantine. — Nous ne croyons pas que M. Delacroix ait jamais rien fait de mieux réussi comme pâte, comme couleur et comme brosse : un fond vague de caverne, où rampent comme des serpents quelques plantes filamenteuses, étend derrière les figures ses teintes sourdes et étouffées et complète l'effet du groupe.

Quatre vers de M. Antony Deschamps, traduits du Dante, ont fourni le sujet de la *Justice de Trajan* :

.....  
 Une veuve était là, de douleur insensée,  
 S'efforçant d'arrêter sa marche commencée :  
 Autour de l'empereur s'agitaient les drapeaux,  
 Et la terre tremblait sous les pieds des chevaux.

Cette action n'est pas de celles que la peinture puisse rendre d'une façon bien intelligente, mais elle fournit, par ses accessoires, d'admirables ressources à l'artiste. Que Trajan se soit arrêté et n'ait continué sa marche triomphale qu'après avoir fait rendre justice à la pauvre veuve, c'est ce qu'il n'est pas aisé de deviner à l'inspection du tableau, mais qu'importe ? — Cette riche architecture, ce ciel qui luit à travers les colonnes, cet empereur étincelant dans sa pourpre, sur son cheval cabré, au milieu des généraux, des vexillaires, des soldats, des écuyers et du peuple ; ces trophées, ces étendards, ces clairons droits, ces buccines recourbées, ces armes, ces cuirasses, ces draperies, forment un admirable et splendide ensemble : — la *Justice de Trajan* est peut-être, comme couleur, la plus belle toile de M. Eugène Delacroix, et rarement la peinture a donné aux yeux une fête si brillante : — la jambe du Trajan

s'appuyant dans son cothurne de pourpre et d'or, au flanc rose de sa monture, est le plus frais bouquet de tons qu'on ait jamais cueilli sur une palette, même à Venise.

Pour faire ce ciel de turquoise verdie, M. Delacroix doit avoir retrouvé le pot de couleur dont Paul Veronèse s'est servi dans *l'Apothéose de Venise* au palais Ducal.

*Marc-Aurèle mourant* recommande la jeunesse de son fils à quelques amis philosophes et stoïciens comme lui, grave, tranquille comme un chrétien qui a bien vécu, entouré de ses amis dont les rudes visages ne laissent pas transparaître la douleur. Le jeune Commode écoute d'un air ennuyé et contraint les austères conseils de son père. Il a le front bas, les joues carrées, un col de taureau, une poitrine à vastes méplats, et fait déjà pressentir le belluaire, le gladiateur, l'infâme débauché, le fou furieux qu'il sera sous la conduite de Perennis et de Cléandre. — L'univers va chèrement payer les quelques années de bonheur dont il a joui sous le divin Marc-Aurèle. — Nous aimons moins cette toile que *la Justice de Trajan*, bien qu'elle se distingue aussi par ce libre et mâle sentiment romain particulier à M. Delacroix.

Tout le Bas-Empire est résumé dans la figure de *Justinien composant les lois* ; aux larges draperies antiques commencent à succéder les brocarts constellés de pierreries, le luxe asiatique de Constantinople : quelque chose de subtil et d'efféminé se glisse dans la majesté impériale.

*La Prise de Constantinople* figure au musée historique de Versailles, dans la salle des Croisades. — La ville vient d'être prise d'assaut ; Baudouin, comte de Flandres, qui commandait les Français, fait son entrée à la tête de ses hommes d'armes ; des familles éplorées se prosternent jusque sous les pieds des chevaux en implorant la pitié des vainqueurs : au fond, l'on aperçoit l'eau bleue de la Corne d'Or, bordée de maisons en amphithéâtre, et des groupes de pillards et de combattants. — Une demi-teinte d'une finesse et d'une transparence incroyable baigne les premiers plans et ramène les yeux sur la ville conquise toute dorée de lumière.

Toutes ces toiles, dont nous avons esquissé rapidement les principaux traits, sont connues du public ; — les *Deux Foscari* et *la Chasse au lion* seules datent de cette année ou de l'année dernière.

Le doge Foscari est obligé d'assister à la lecture de la sentence de son fils, Jacques Foscari, torturé et banni pour de prétendues intelligences avec les ennemis de la république. — Le doge, coiffé de son bonnet à corne, vêtue de sa robe de brocart d'or, est assis sur son trône au premier plan ; accablé de douleur sous sa contenance stoïque, Jacques Foscari, dont le bourreau vient de torturer les membres, lui jette un suprême adieu et tend ses mains brisées aux

baisers de sa femme. La scène est disposée de la façon la plus dramatique, dans une de ces belles architectures que M. Delacroix sait si bien construire et auxquelles il donne la profondeur d'un décor.

*La Chasse au lion* est le plus effrayant pêle-mêle de lions, d'hommes, de chevaux ; un chaos de griffes, de dents, de coutelas, de lances, de torses, de croupes comme les aimait Rubens ; tout cela d'une couleur rutilante et si pleine de soleil qu'elle vous fait presque baisser les yeux. Nous ne savons pas ce que dirait Jules Gérard de cette manière d'attaquer le lion. Quant à nous, nous en sommes fort content. — C'est de l'énergique et vaillante peinture.

Certes, voilà une longue et glorieuse nomenclature. — Eh bien, tout l'œuvre de M. Delacroix n'est pas là, et qui n'a pas vu ses peintures murales ne le connaît qu'à demi. — Ah ! si l'on avait pu détacher des monuments qu'elles décorent, les peintures de la salle du Trône à la chambre des députés, *l'Elysée des poètes* à la bibliothèque de la chambre des pairs, le plafond mythologique de la galerie d'Apollon et tant d'autres chefs-d'œuvre décoratifs où le génie du maître se déploie à l'aise, combien plus grande encore serait l'admiration !

### ***L'Artiste*, " Eugène Delacroix à l'Institut ", 18 janvier 1857.**

" L'Académie des Beaux-Arts a procédé à l'élection d'un membre de la section de peinture en remplacement de M. Paul Delaroche. Le nombre des votants était de 38. — Au premier tour de scrutin, M. Eugène Delacroix a obtenu 16 voix ; M. Hesse, 9 ; M. Lehman, 7 ; M. Larivière, 4 ; M. Signol, 1.

Au second tour, les voix se sont ainsi réparties :

M. Eugène Delacroix, 22 ; M. Hesse, 9 ; M. Lehman, 3 ; M. Larivière, 1 ; M. Signol, 1.

En conséquence, M. Eugène Delacroix a été nommé membre de la section de peinture."

Cette nouvelle, répétée sans commentaire par tous les grands journaux, est, pour *l'Artiste*, un grand événement qu'il ne peut laisser passer inaperçu.

Nous ne professons pour les académies ni une vénération outrée, ni un dédain systématique ; elles nuisent et elles servent ; elles offrent leur bon et leur mauvais côté comme toutes les choses humaines ; elles ont, de tout temps, reçu dans leur sein des médiocrités et parfois repoussé ou négligé le génie ; mais si quelques noms glorieux manquent à leurs listes, elles comptent cependant assez d'illustrations pour que tout poète, tout littérateur, tout artiste nourrisse l'ambition avouée ou secrète de faire un jour partie de ces honorables assemblées, et de suspendre sa couronne à côté des autres, sous ce dôme qui est comme le prytanée du talent.

Il en est de l'Académie et de l'Institut comme de la croix d'honneur : on en plaisante, on affecte à leur endroit une indifférence superbe ; mais, au fond, lorsque l'Institut ouvre ses portes et que l'ordonnance à cheval fait signer le reçu du brevet, on est intérieurement ravi, et l'on court la ville pendant huit jours, son bout de ruban rouge tout neuf à la boutonnière.

Ce n'est pas à nous que l'entrée d'Eugène Delacroix à l'Institut paraîtra un fait anormal et bizarre. Ce qui nous étonnerait plutôt, c'est qu'il n'y ait pas été admis depuis longtemps.

La France, il faut l'avouer, n'a pas l'enthousiasme facile ; son esprit moqueur excelle à trouver le côté faible de tout talent, et la découverte d'une tache amuse beaucoup plus sa malignité que la constatation d'une beauté n'excite sa sympathie ; admirer est une chose naturellement désagréable pour le Français ; en effet, admirer c'est se mettre dans une infériorité relative, c'est en outre hasarder, lorsqu'il s'agit d'œuvres nouvelles, un jugement qui peut n'être pas ratifié par le plus grand nombre et vous exposer au ridicule jusqu'à ce que le génie obscur soit devenu éclatant. Avoir foi à un artiste ou à une œuvre, quand les grands journaux nient gravement l'un et l'autre et que les feuilles légères s'en moquent, exige un courage dont le Français, si brave pourtant, est incapable. Téméraire au delà de toute raison pour ce qui n'expose que sa vie, il est timide comme un enfant pour ce qui met son amour-propre en péril. Aussi n'admet-il que les gloires toutes faites, que les réputations essayées et contrôlées à la Monnaie, tant il a peur de se tromper sur le titre et de préférer le chrysocale à l'or ; le sentiment ne le guidant pas, il hésite, il tâtonne, il ne sait que dire, se tait ou raille, ce qui est plus sûr et donne toujours un petit air supérieur. Que d'articles, que de dithyrambes, que de déclamations, que de combats, que de luttes il a fallu, pendant vingt ans, pour rendre acceptable cette idée, cependant si simple et si visible dès le début de l'artiste, à savoir qu'Eugène Delacroix était un grand peintre, un maître à placer à côté des coloristes d'Italie et de Flandre ! — Les critiques dévoués et hardis, les disciples fervents, les adeptes convaincus qui, malgré leur petit nombre, soutenaient cette thèse incontestée aujourd'hui, semblaient des extravagants, des forcenés, des hydrophobes ; on les voyait de mauvais œil, on les évitait comme dangereux et compromettants ; les maîtresses de salon les priaient d'abandonner ces paradoxes malséants ; les directeurs des journaux où ils écrivaient leur faisaient de paternelles remontrances et leur montraient des lettres d'abonnés furieux. On invoquait les sages doctrines, les saines traditions, et tous ceux qui avaient crayonné jadis une tête de Lemirre dans leur pensionnat affirmaient, de par le nez du Jupiter olympien et la rotule de l'Apollon du Belvédère, qu'Eugène Delacroix ne savait pas dessiner. D'autres l'accusaient de peindre avec un *balai ivre*, métaphore peu exacte, les balais n'étant pas ivrognes de leur nature ; mais les classiques ne se piquent pas de

rigueur en fait de métaphores.

On conçoit jusqu'à un certain point que l'esprit sobre, raisonnable, correct et froid de la nation ait été choqué de cette passion, de cette turbulence, de cette audace, de cet éclat qui signalèrent les premières peintures d'Eugène Delacroix. — Ce n'est pas par la couleur qu'avait brillé l'école française ; — la *Barque du Dante*, le *Massacre de Scio*, la *Mort de l'évêque de Liège* durent éblouir des yeux habitués aux teintes grises des pâles continuateurs de David, — et faire sur eux le même effet que produirait l'*Othello* de Shakespeare sur les admirateurs de la *Zaïre* de Voltaire ; mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est qu'Ingres n'était pas moins nié que Delacroix ; le style soulevait autant de répulsions que la couleur, l'artiste calme, idéal et pur, que l'artiste fougueux, réel et troublé ; le marbre de l'un et la chair de l'autre déplaisaient également, et chose étrange, ce furent les romantiques qui soutinrent Ingres comme ils soutenaient Delacroix. Cette contradiction n'est qu'apparente. Les deux maîtres si différents remontaient chacun aux vraies sources de l'art : Ingres à celles du dessin, c'est-à-dire à l'antiquité grecque ; Delacroix à celles de la couleur, c'est-à-dire à Venise et à Anvers, aux Italiens et aux Flamands.

Maintenant Ingres siège paisiblement sur un trône d'ivoire, comme un dieu grec, et sa vieille robuste, qui promet de dépasser les vies séculaires de Michel-Ange et du Titien, lui laissera le temps de savourer sa gloire tardive et d'accomplir encore beaucoup de belles œuvres dans cette sérénité lumineuse des hauts sommets.

Quant à Eugène Delacroix, après son triomphe de l'Exposition universelle de 1855, où, déployant son œuvre immense, il soutint si vaillamment la gloire de la peinture française dans ce grand tournoi cosmopolite, il n'était plus possible de contester son génie, acclamé par toutes les nations. Le paradoxe longtemps combattu devint une vérité banale, et les philistins qui s'étaient mirés aux petits tableaux luisants et polis comme des plaques de daguerréotype jurèrent qu'ils aimaient véritablement les empâtements de couleur et les grands coups de brosse, de même que quelques années auparavant ils avaient cessé de trouver le dessin d'Ingres " sec et gothique, et digne tout au plus des peintres barbares du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle. "

Quoique cela n'ajoute rien au mérite d'Eugène Delacroix d'être nommé membre de l'Institut, nous en sommes réjouis ; l'idée romantique pénètre avec lui, enseignes déployées et tambours battants, dans la vieille citadelle classique ; — le burg inaccessible a levé sa herse et laisse entrer le preux chevalier dans son harnois de guerre, que tant de horions n'ont pas faussé. Il va s'asseoir auprès des Job et des Magnus qui ne savent plus ce qui se passe parmi les hommes, et, après avoir délacé son morion à lambrequins et retiré ses gantelets de fer comme quelqu'un qui est chez lui, il leur racontera des choses vraiment

incroyables qui feront se dessiner des sourires incrédules sous les vieilles moustaches blanches : il leur dira la fièvre, le tumulte et le tourbillon de la vie moderne, et comme quoi, ses rivaux pourfendus, il a été appelé à peindre des salles, des dômes, des plafonds, des chapelles, où s'agite une multitude de figures qu'anime une vie magique et qui semblent le remercier de les avoir délivrés du contour de fer dont les cerclait, comme des saints de vitrail dans une armature de plomb, une vieille fée appelée la Routine.

Et alors un singulier sabbat de formes et de couleurs aura lieu sous le vieux dôme ; des fantasmagories bigarrées apparaîtront et disparaîtront : — un flot sombre soulèvera une barque portant Dante et Virgile ; les damnés s'accrocheront au bordage des ongles et des dents, et l'écume du fleuve infernal s'écrasera en flocons blancs sur de magnifiques torses, solides comme le marbre, souples comme la chair ; des blessés, des mourants et des morts s'entasseront, groupe sinistre et touchant, sous des nuages livides de peste, sur un sol rougi de caillots de sang, tandis qu'au loin montera la fumée des incendies, et que la vierge demi-nue tordra ses bras douloureux, attachée à la croupe pommelée et bleuâtre du cheval, qui se cabre effrayé de ses cris ; la Liberté de Juillet, accompagnée du pâle voyou de Barbier, agitera son drapeau tricolore au-dessus d'une barricade de pavés et de cadavres ; de l'escalier du palais ducal roulera la tête de Marino Faliero ; sur son lit supporté aux quatre angles par des têtes d'éléphant, Sardanapale, héroïquement efféminé, appuyant contre son cœur sa captive Myrrha, verra s'allonger, avec le dédaigneux sourire de lord Byron aux lèvres, les langues de la flamme qui va dévorer ce bûcher colossal, immense amas de byssus, manteaux de pourpre, coffrets de cèdre et de nacre, buires ciselées, vases myrrhins, fils de perles, et cet autre luxe vivant des barbares royautés asiatiques, les eunuques, les femmes, les esclaves, les cavales, qu'atteignent déjà les rouges morsures de l'incendie ; sous les voûtes de la haute salle gothique, vacillant aux rayons échevelés des fallots (sic), le Sanglier des Ardennes, se levant à demi de son siège et ses poings de fer appuyés sur la nappe tachée de vin et de sang, commandera de tuer l'évêque de Liège, détail à peine aperçu dans la gigantesque et satanique orgie ; des groupes d'anges blancs, nageant comme des créations de Swedemborg au milieu de l'écume neigeuse de leur tunique flottante, viendront consoler l'agonie morale du Christ au jardin des Oliviers ; Hamlet, suivi de son ami Horatio, conversera avec les fossoyeurs enterrés à mi-corps, et interrogera le crâne du pauvre Yorick, en prenant cette pose si élégante et si poétiquement mélancolique, que Shakespeare s'il eût été peintre n'eût pu la dessiner autrement ; les femmes d'Alger épanouiront leurs yeux comme de mystérieuses fleurs noires, et montreront sans voiles leurs joues avivées de fard, que caressent des grappes de fanfreluches dorées et des étoiles de jasmin ; Muley-Abder-Rhaman, ayant derrière lui un fond de ciel indigo, s'avancera, basané

dans ses vêtements blancs, sur son cheval à la crinière, à la queue et aux sabots teints de henné ; au milieu des rues de Tanger, les Aïssaouas se rouleront en proie aux convulsions d'une épilepsie extatique ; Marguerite, insultée par l'agonie de son frère Valentin, prendra une sublime attitude de désespoir, tandis que Faust et Méphistophelès se sauveront à travers les ruelles étroites de la vieille ville allemande, aux toits pointus et denticulés, aux échappées laissant voir une flèche de cathédrale éclairée par la lune ; puis les clairons résonneront, les longs tubes d'or des trompettes romaines étincèleront parmi les trophées et les étendards ; l'arc de triomphe arrondira ses cintres pleins d'azur et de lumière, les soldats agiteront leurs épées, les écuyers se suspendront aux freins écumants des chevaux, et l'empereur Trajan, resplendissant de vie, d'or et de soleil, retiendra son coursier pour écouter la pauvre femme : la plainte d'une veuve arrêtera en son cours ce torrent de splendeur ; emportant ses enfants, comme une tigresse ses petits, Médée, livide et le front masqué d'ombre, s'enfuira de sa caverne ; Apollon décochera ses flèches d'or contre le serpent Python et les créations monstrueuses qui grouillaient dans les boues diluviennes ; Hercule, après avoir accompli ses travaux, s'assiéra formidable et puissant entre les colonnes qui marquent la fin du monde antique. Ces tableaux, par leurs sujets mythologiques, effrayeront moins d'abord les mornes spectateurs de ce fantasque défilé. Mais sous les noms grecs et romains, sous la tunique des dieux et la cuirasse des héros palpite le sentiment moderne. La vie

" Remonte en flots de pourpre aux veines du passé."

Tout cela respire, se meut, et brille avec souplesse et liberté, dans une atmosphère qui se déplace, dans une lumière tiède et blonde, dans des vêtements dont les plis ne sont pas sculptés en cannelures de colonnes.

Et l'assemblée soupirera, du moins quelques-uns parmi les plus anciens ; mais qu'y faire ? Eugène Delacroix est de l'Institut!

A présent quelle influence aura sur l'avenir de l'artiste sa réception *in docto corpore* ?

Aucune ! Delacroix eût-il la volonté de se modifier, ne le pourrait pas ; son tempérament de peintre, qu'heureusement il n'a pu jamais maîtriser, l'emporte malgré lui. Il ne le domine pas, il ne le raisonne pas, il ne le dirige pas : attaché sur cette bête fougueuse comme Mazeppa sur son cheval, il parcourt à plein vol, au milieu d'un tourbillon d'étincelles, sous un nuage de corbeaux, avec une meute de loups aux yeux phosphoriques à sa poursuite, les immenses steppes, les forêts dont les branches le frappent au passage, les ravins, les fondrières, les fleuves sonores ; et lorsqu'au bout de sa course effrénée, il tombe haletant avec sa monture, il se relève roi comme l'Hetmann de l'ode de Victor Hugo.

Ce n'est pas que cette façon de chevaucher lui plaise toujours ; il préférerait quelquefois des allures plus tranquilles. Mais son cheval n'a pas de bouche et ne sent que l'éperon.

Aussi, soyez tranquille, l'Institut ne rendra pas sage Eugène Delacroix. Sa nature sera plus forte que tout, et si, dans un salon, vous lui entendez dire, par une sorte de dandysme d'homme du monde, qu'un vers de *Tancredè* vaut toutes les poésies modernes, pensez à lord Byron, qui mettait Pope au-dessus de Shakespeare, mais, cette belle thèse soutenue, n'en écrivait pas moins *Manfred*, *Lara* et *Don Juan*.

***L'Artiste*, " La rue Laffitte ", 3 janvier 1858.**

En tournant le coin du boulevard et en remontant vers Notre-Dame de Lorette, dont le campanile se détache sur l'escarpement de Montmartre, à la première montre qui se rencontrera vous pourrez admirer, soit la *Femme couchée*, de M. Ingres, endormie sous ses courtines rouges, soit l'*Orphée*, de M. Delacroix, au milieu d'une ménagerie dentue et griffue qu'apprivoisent ses accords — *Doctus tenere tigres* — deux rares morceaux de ces deux grands maîtres.

***L'Artiste*, 16 mai 1858.**

Quoique la meilleure partie de son temps soit prise par ses travaux de Saint-Sulpice, M. Eugène Delacroix a son atelier encombré de chevalets et de toiles. Nous y avons vu une Herminie chez les bergers, sujet si cher aux gondoliers de Venise, qui d'une barque à l'autre échangent encore aujourd'hui les octaves du Tasse, traduites en dialecte ; des Arabes passent un gué, une variante du templier Boisguilbert enlevant Rébecca, une scène de Médée, et un merveilleux tableau de fleurs, supérieur aux Baptiste, aux Desportes, aux Seghers, aux van Huysum. L'on sait quelle magie de couleur, quelle turbulence de mouvement, quelle verve impétueuse, M. Delacroix met dans ses moindres esquisses : les tableaux que nous venons de citer ont toutes les qualités du peintre ; il ne les gâtera pas en les finissant, car il sait garder jusqu'au bout la fougue du premier jet.

Le tableau de fleurs de M. Delacroix nous remet en mémoire un bouquet de pivoines et d'iris, de M. Appert, exécuté au pastel. On ne saurait mieux rendre la fraîcheur veloutée, l'éclat lumineux de ces énormes fleurs feuillues et touffues, qui crèvent comme des bombes de pourpre et d'argent au milieu de la toile : il y a là des carmins qui flambent, des rouges que le soleil métamorphose en rubis. Le pastel manié par un coloriste comme M. Appert lutte contre la nature à palette égale.

En regardant cet admirable bouquet, il nous est venu une idée que nous espérons voir mise à exécution par une femme jeune, élégante et riche. Pourquoi n'appliquerait-on pas le pastel à la décoration murale, nous ne dirons pas d'un boudoir, le mot est suranné, mais d'un petit salon intime ? ce serait charmant. Mais, nous direz-vous, le pastel s'envole au premier souffle, ou reste aux doigts comme la poussière d'une aile de papillon. Supposez une boiserie, blanc et or, divisée par des pilastres comme ceux où l'on plaque des marbres de couleur ; ménégez-y des panneaux, des compartiments, des ovales, qu'on remplirait de bouquets, de guirlandes, de fruits, d'oiseaux, d'enfants peints avec ces tons frais où ne peut attendre l'huile, qui rancit tout ce qu'elle touche, et recouvrez d'une glace ces petits travaux encadrés d'un fil de perles dorées ou d'une moulure dans le style de la pièce ; croyez-vous qu'on n'obtiendrait pas ainsi des effets d'une suavité et d'une fraîcheur printanières, surtout si c'était M. Appert qui peignit les fleurs et aussi les figures ? Permettez-nous, puisque nous y sommes, d'achever la pièce ; il n'y faudrait d'autre meuble qu'un divan bas en damas des Indes cerise, un guéridon au milieu, et un tapis de moquette à ramages de pourpre sombre sur fond de laque. Sur la cheminée de marbre blanc nous permettrions une petite pendule en pâte tendre de Sèvres, entre deux groupes de biscuit.

***Le Moniteur Universel*, " Exposition de 1859 ", 21 mai 1859.**

Il n'y a pas moins de huit toiles d'Eugène Delacroix au Salon. Ne soyez pas surpris si nous n'en avons pas encore parlé, Delacroix peut attendre. Sa gloire, consacrée par le grand triomphe de l'Exposition universelle, n'a pas besoin de nos articles ; ceux mêmes qui le niaient le plus obstinément ont été obligés de saluer en lui un maître souverain. La masse de ses œuvres a imposé silence aux critiques de détail. Une qualité suprême distinguait les plus inférieures — la vie ! Comme le Titan Prométhée, il a dérobé aux Olympiens l'étincelle céleste et il l'a rapportée sur terre, non pas dans une tige de fêrulle, mais à la pointe de son pinceau. Tout ce qu'a touché ce pinceau palpite, remue, flamboie, et du tumulte de l'ébauche la plus chaotique se dégagent au premier coup des figures qu'on n'oubliera plus. L'Institut lui-même, gardien des traditions antiques, a été obligé d'ouvrir ses portes à ce *barbare* de génie. La lutte est donc finie pour lui, et il se repose dans son triomphe, si une pareille nature, ardente, fiévreuse, inquiète, peut se reposer jamais. Les insulteurs découragés ont cessé de suivre son char, et il n'est plus nécessaire que dès les premiers jours une voix amie se hâte d'éteindre par des éloges leurs clameurs enrrouées.

Nous avons donc commencé par ceux qui commencent et dont le jeune talent, à l'état d'élaboration, cherche dans les incertitudes du début à formuler une pensée confuse encore, mais déjà visible. Ceux-là, il est bon de s'en occuper

d'abord. La critique, en les nommant tout de suite, amène à leurs tableaux la foule qui va d'elle-même aux réputations faites, et qui, sans cet avertissement, passerait devant eux inattentive.

Dans le sens qu'on y met aujourd'hui, Eugène Delacroix n'est pas un peintre de chevalet ; il n'a ni le fini, ni la précision, ni le soin, ni la propreté qu'on exige de ces petits ouvrages. Sa brosse turbulente réclame les grands espaces, il lui faut les vastes cadres de la peinture historique ou les amples parois de la peinture murale ; elle ne sait pas poser le point lumineux sur une prunelle grosse comme un œil de mouche et détailler un à un les ongles d'un personnage lilliputien ; mais dès que ses soies rudes se sont promenées dans la pâte qu'elles rayent, soyez sûr qu'il en résulte un tableau qu'on pourrait impunément agrandir et qui certes y gagnerait ; un tableau, chose rare parmi tant de toiles peintes, c'est-à-dire une composition, un milieu, et un aspect !

N'allez pas croire cependant qu'Eugène Delacroix ne soit pas capable d'emprisonner son génie dans une bordure restreinte : *le Combat d'Hassan et du Giaour, le Tasse avec les fous, la Noce juive, la Barque de don Juan, le Massacre de l'évêque de Liège, la Décapitation de Marino Faliero, le Prisonnier de Chillan, Hamlet et les fossoyeurs* peuvent être suspendus aux murs d'un appartement et n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre. Nous avons seulement voulu dire que les menues toiles déposées au Salon comme carte de visite par le peintre du *Massacre de Scio* et de la *Justice de Trajan* n'avaient aucun rapport avec les cadres de même dimension. Ce sont des esquisses ou plutôt des rêves de tableaux dont les plus négligés portent toujours dans quelque coin pour signature une griffe de lion.

*La Montée au Calvaire* devait être exécutée dans de grandes proportions à Saint-Sulpice, dans la chapelle des fonts baptismaux dont la destination a été changée, et c'est dommage : cela eût fait une violente, superbe et magistrale peinture. Le mouvement ascensionnel du lugubre cortège sur le chemin douloureux étage les groupes d'une façon pittoresque et donne de la variété aux attitudes des bourreaux, des soldats, des saints personnages et de la foule, dont la féroce curiosité gravit les rudes pentes de la montagne pour avoir une bonne place et ne pas perdre une convulsion de l'agonie du Juste. Haletant, livide, presque écrasé, le Christ s'affaisse sous la croix où bientôt les tortionnaires vont le clouer avec l'inscription dérisoire, et il subit ces avaries de la plèbe, plus pénibles que le supplice même. Cette esquisse achevée rappelle le Tintoret dans ses beaux jours.

On prendrait *le Christ descendu au tombeau* pour un Rembrandt inconnu, s'il pouvait en exister. En effet, Rembrandt n'eût pas compris la scène d'une manière plus mystérieuse, plus profonde et plus sinistre. Il ne s'agit pas ici de deux ou trois figures académiques déposant un cadavre de bois dans un

cercueil de pierre ; comme cela dut être pour le corps d'un supplicié arraché au gibet et dont l'autorité redoutait la résurrection prédite, la cérémonie funèbre a lieu furtivement dans une crypte abandonnée, dans une sorte de caverne où plonge un escalier aux marches inégales aboutissant sur terre à une issue dissimulée qui laisse filtrer quelques rayons blafards. Les disciples et les saintes femmes descendent le corps du divin Maître, avec ces précautions pieuses qui semblent vouloir épargner le moindre choc à la dépouille insensible de l'être aimé. Tout ce groupe, silencieusement affairé, se concentre dans le bas de la toile, autour du tombeau béant, éclairé vaguement de la lueur sourde des torches ; vers le haut, quelques figures, restées en arrière pour faire le guet, s'ébauchent comme des ombres sur la lumière livide et bleuâtre qui vient de l'entrée.

Pour l'amateur que charment surtout le poli d'une casserole, le détail d'un balai, la cassure d'une robe en satin, ce tableau doit paraître un informe barbouillage ; pour l'artiste il est complet ; le fini le plus extrême n'y ajouterait rien, et peut-être y ôterait. Les figures ont des mouvements si vrais, si dramatiques, si passionnés, dans leur savante négligence ; elles font si bien ce qu'elles font, que l'imagination les achève, quoique souvent elles soient perdues dans l'ombre et à peine indiquées en cinq ou six touches grossières : le geste fait supposer le bras et le regard remplace l'œil. Si ce n'est pas un corps qui soulève cette draperie, à coup sûr c'est un sanglot. Et puis, quelle harmonie sourde, étouffée, caverneuse dans ces fonds que, par une secrète magie, l'artiste fait participer aux sentiments des personnages comme un orchestre accompagnant un mélodie !

Peu de sujets ont été retournés de plus de façons que celui de *Saint Sébastien*. C'est, en effet, un magnifique motif pour la peinture. Ce beau jeune homme au torse nu, hérissé de flèches détachées par la compassion féminine, a toujours séduit les artistes. Eugène Delacroix n'a pas résisté à l'attrait, et il a fait aussi son *Saint Sébastien*. La figure du jeune martyr, qui s'est affaissé, n'étant plus soutenu au poteau, dans une prostration qui est l'évanouissement et non la mort, différence indiquée avec beaucoup d'art, a une pose pleine de morbidesse et de langueur. La femme agenouillée qui retire une flèche exprime d'une manière très délicate un double sentiment : la crainte d'aviver les douleurs du pauvre martyr et la résolution chirurgicale, pour ainsi dire, d'extraire le fer meurtrier. Il est impossible de mettre dans un mouvement plus de vérité et de justesse. Delacroix est le grand mime de la peinture. C'est par cette qualité, qu'on n'a peut-être pas assez fait ressortir, qu'il excelle ; ses prétendues incorrections viennent de là ; il cherche le geste, et lui sacrifie souvent le contour. La couleur du *Saint Sébastien*, sans être roussie de bitume et brûlée au four, a une harmonie d'ancien tableau, de tapisserie éteinte, de fresque passée, riche, sourde et tranquille.

*Ovide en exil chez les Scythes* est une sorte de paysage historique. Que ce mot ne vous alarme pas et ne vous fasse pas penser une minute à l'éternel prix de Rome, avec son grand arbre poncif, sa montagne stéréotypée et sa fabrique à fronton triangulaire, copiée de Vignole. Nous voulons seulement dire que dans ce tableau le paysage a autant d'importance que les figures. Dans un large ciel, plein de souffle et de lumière, le vent pousse, en leur imprimant des formes bizarres, des archipels de nuages grisâtres dont l'ombre se projette sur des collines verdoyantes encadrant un lac aux eaux sombres et plombées de lueurs blanches. Sur un tertre, le poète, qui expie en exil le crime d'avoir aimé trop haut, s'accoude avec une tristesse résignée et nonchalante. Les Scythes, empressés autour de lui, le consolent de leur mieux et lui présentent des fruits de leur pays sauvage. Au premier plan, une femme trait une cavale pour offrir du lait au banni. L'artiste, qui sait peindre les chevaux cependant, en a oublié ici, par une distraction singulière, toutes les proportions. Sa jument pourrait être la femelle du cheval de Troie. Les chevaux des Scythes de l'antiquité n'étaient pas plus grands que ceux des Cosaques de nos jours, et la race doit s'être perpétuée toujours la même dans les marécages et les steppes. Ce gigantesque animal à formes d'éléphant, semblable à la monture épique de Rustem, est donc là tout à fait inexplicable, et le peintre, en reprenant sa toile après l'Exposition, fera bien de l'amoinrir au moins d'un bon tiers. Cette inadvertance choquante empêche le public d'apprécier le mérite de l'œuvre, car il est plus facile de remarquer un défaut que de sentir une beauté.

L'épisode d'Herminie chez les bergers, si populaire en Italie, à Venise surtout, où les gondoliers le chantent traduit en dialecte des lagunes, a fourni à Delacroix le sujet d'un tableau que nous aimerions à voir reproduit en haute lice, car il en a l'arrangement romanesque et la couleur décorative. Ce serait une belle tapisserie à entourer d'une bordure de vieux chêne dans un appartement de style Louis XIII. C'est la huitième octave du septième chant qu'a choisie le peintre.

Vedendo quivi comparir repente

L'insolite arme, sbigottir costoro :

Ma gli saluta Erminia e dolcemente

Gli affida, e gli occhi scopre e i bei crin d'oro.

Seguite ( dice ), avventurosa gente,

Al ciel diletta, il bel vostro lavoro ;

Che non portano già guerra quest armi

All' opre vostre, ai vostri dolci carmi.

Herminie a entendu, à travers les arbres, un chant accompagné de flûtes pastorales, et elle se dirige de ce côté-là. Au seuil d'une demeure rustique, elle

aperçoit un vieillard blanc qui tresse des corbeilles, à côté de son troupeau, sous l'ombre des branches, tout en écoutant la chanson de trois jeunes bergers ; à l'aspect inattendu, dans ces solitudes qu'a respectées la guerre, de ces armes aux reflets éclatants, les pasteurs se troublent et s'épouvantent, mais ils sont bientôt rassurés par la douce voix, le charmant visage et les longs cheveux d'or d'Herminie. Ils ont compris que sous la dure cuirasse palpitait un tendre cœur de femme.

Souvent les artistes ont des thèmes favoris qu'ils aiment à varier et auxquels volontiers ils reviennent. *Rébecca enlevée par le Templier pendant le sac du château de Frondebœuf*, est un de ceux-là pour Eugène Delacroix, et il nous en donne aujourd'hui une répétition libre ou plutôt une composition nouvelle autrement tournée. Quoique celle-ci soit pleine de mouvement, nous préférons la première. Si vingt peintres peuvent concevoir le même sujet d'autant de façons différentes, nous croyons que chacun a une manière en quelque sorte nécessaire et fatale de le comprendre qui résulte de sa nature, et rend supérieure aux autres la composition primitive. *Hamlet* est encore une de ces figures passées pour Delacroix à l'état de spectre obsesseur. Le prince de Danemark porte bonheur à l'artiste qui lui doit plus d'un chef-d'œuvre. La toile exposée cette année sous ce titre n'a pas l'importance des autres. C'est une petite esquisse prise à un autre moment : le convoi d'Ophélie se retire du cimetière ; Laërte, dans la fosse jusqu'aux genoux, exhale en cris emphatiques sa douleur exagérée. " Maintenant entassez votre poussière sur le vivant et sur la morte, jusqu'à ce que vous ayez fait de cette surface une montagne qui dépasse le vieux Pélion ou la tête céleste de l'Olympe azuré. " À quoi Hamlet répond en le prenant à la gorge : " Morbleu ! montre-moi ce que tu veux faire. Veux-tu pleurer ? veux-tu te battre ? veux-tu jeûner ? veux-tu te déchirer ? veux-tu avaler l'Issel, manger un crocodile ? Je ferai tout cela... Viens-tu ici pour geindre, pour me défier en sautant dans la fosse ? Sois enterré vif avec elle, je le serai aussi, moi ! Et puisque tu bavardes de montagnes, qu'on les entasse sur nous par millions d'acres, jusqu'à ce que notre tertre ait le sommet roussi par la zone brûlante et fasse l'Ossa comme une verrue. Ah ! si tu brailles, je rugirai aussi bien que toi. " — L'impression sinistre de la scène est bien rendue, mais le cadre est trop petit pour la main violente d'Eugène Delacroix.

Nous douterions fort de l'authenticité des *Bords du fleuve Sébou*, si nous ne savions que l'artiste a réellement fait le voyage du Maroc. Il est difficile de reconnaître la nature africaine dans ce paysage vert-choux, dans ces rives herbues, dans ces arbres du Nord, dans cette rivière semblable à la Seine ou à la Marne, dont quelques gamins font clapoter l'eau en se baignant. Cette toile, légèrement brossée sans doute d'après un croquis ancien, eût pu sans inconvénient rester à l'atelier. Mais Delacroix est une nature vaillante et

franche, il s'offre au public tel qu'il est, avec ses qualités et ses défauts.

***Le Moniteur Universel*, " Tableaux de l'école moderne ", 6 février 1860.**

Dans la salle où le public affluait naguère pour contempler l'œuvre d'Ary Scheffer et la restitution du *Forum romain* de M. Court, on a réuni un certain nombre de tableaux de l'école moderne, tirés du cabinet des amateurs qui ont bien voulu se dessaisir pour un temps de leurs trésors en faveur de la caisse de secours des artistes, à laquelle revient le droit d'entrée prélevé à la porte. C'est là une idée excellente et qui sera continuée. La vie moderne avec son mouvement fiévreux nous entraîne si rapidement, tant de choses nous occupent et nous distraient qu'on en arrive à une variété nouvelle d'oubli — l'oubli des contemporains ; — la mémoire surchargée retient vaguement les noms et perd le souvenir des œuvres. D'ailleurs, où retrouver ces toiles célèbres autrefois, objets de polémiques si vives et d'enthousiasmes si ardents ? La fortune capricieuse des tableaux les a dispersés çà et là. C'est hasard d'en rencontrer une, et la génération actuelle a bien envie de railler nos anciennes admirations. — Le siècle, qui se fait mûr, se défie de sa jeunesse, et il en répudie volontiers les fougues et les excès, comme si les défauts du bel âge ne valaient pas mieux que les qualités de la vieillesse ! — L'exposition du boulevard des Italiens a ce mérite de remettre sous les yeux bien des titres de gloire déjà égarés, et de rappeler ce qui sera, dans quelque cent ans, une vérité admise sans conteste, à savoir, que la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle fut une des grandes époques de l'art, et qu'il y eut alors un épanouissement du génie humain pareil à celui de la renaissance.

Ces tableaux, choisis avec amour par des fantaisies passionnées, représentent, mieux que ne pourrait le faire une exposition générale ou la galerie d'un musée, le côté intime et particulier de notre temps. Là se trouve de chaque maître un échantillon curieux, rare, original, ayant la saveur native et parfois la piquante acidité du fruit encore vert. Tel tableau excellent, repoussé par les jurys comme trop étrange, trop hardi, trop romantique en un mot, sort de l'ombre et fait casser glorieusement l'injuste arrêt qui l'avait frappé. On voit à nu les âpretés et les violences du génie dans ses premières luttes, et l'on donne raison au génie. Le temps a tranquilisé les toiles tumultueuses. Le côté choquant — c'est-à-dire la beauté prématurée — a disparu, et l'on est tout surpris des ostracismes que suscitaient des choses si neuves, si fortes et si profondément senties. — Du spectacle de ces œuvres admirables il ressort cette conviction, qu'en art on est toujours en deçà, jamais au delà, et que tel qui se croit audacieux n'est que timide; quand on se collette avec la nature comme Jacob avec l'ange, il faut y mettre tous ses muscles, tous ses nerfs, tout son souffle, toute sa tête et tout son cœur, — ce n'est pas trop. En face de l'infini, l'exagération est impossible. — Ingres, Delacroix, Decamps, Jules Dupré,

Théodore Rousseau allèrent toujours jusqu'au bout de leurs facultés, se surexcitant, s'éperonnant, tâchant de sauter par dessus le but, et c'est ce qui fait qu'ils l'ont atteint.

L'exposition se compose de tableaux et de dessins ou aquarelles. — Nous parlerons aujourd'hui des tableaux. — Delacroix, ce maître infatigable et abondant, tient la première place, pour le nombre et la valeur de ses toiles, parmi ces spécimens de l'art contemporain. Nous citerons d'abord *le Combat du Giaour et du Pacha*, un sujet qui semble avoir vivement préoccupé l'artiste et dont il a fait plusieurs variantes dont celle-ci est une des plus belles.— Nous n'avons pas souvenir d'avoir vu ce cadre à aucune exposition ; il porte la date de 1835. Jamais d'une palette vénitienne il ne sortit un plus splendide bouquet de couleurs. Le Giaour, monté sur un cheval bai qui mord au poitrail le cheval blanc du pacha, se penche hors de la selle et enfonce son kandjjar jusqu'au manche dans le cœur de son adversaire, avec un mouvement d'une violence, d'une rage et d'une furie incroyables ; la toile remue et les figures immobiles s'agitent à l'œil : c'est un combat à mort dans toute sa dramatique réalité. Mais le sujet n'a pas fait oublier la peinture à Delacroix ; la robe soyeuse, satinée, du cheval turc a des reflets d'argent ; sa crinière s'éparpille à flots splendides sous l'écrasement de la brosse ; la fustanelle du Giaour, qui s'étale et s'évase au vent de l'action, est d'un blanc pétri d'or et de lumière, d'une richesse et d'une intensité sans pareilles, et pourtant elle reste blanche ; les détails des armures, des harnais, des costumes, indiqués par un trait, par une touche, par un rehaut pétillant, sont de la plus magistrale et en même temps de la plus spirituelle exécution, et semblent, dans ce tourbillon de fureur, des étincelles de feu. Il y a même, tant le maître s'assimile les différentes poésies dont il s'inspire, quelque chose d'anglais et de byronien dans le laisser-aller fashionable du pinceau, qui ne dédaigne pas d'emprunter certains tons et certains procédés à Lawrence

*La Scène de Goetz de Berlichingen*, tirée du drame de Goethe, est beaucoup plus moderne ; elle porte le millésime de 1853. On sent, à l'aspect clair et mat du tableau, à la qualité plus épaisse de la pâte, au blanc mêlé dans les ombres, que, de la première toile à la seconde, l'artiste a beaucoup pratiqué la peinture murale. L'aspect général est à la fois celui de la fresque et la tapisserie. Le ciel est d'un bleu turquoise aussi fin que le ciel de *l'Apothéose de Venise* par Paul Véronèse, au palais ducal. Quant au groupe de chevaux et de cavaliers qui s'assailent, il a la turbulence farouche que Delacroix sait donner aux scènes de ce genre. Cela est vrai et singulier : une des principales conditions de l'art, qui doit être la transcription idéalisée et non la photographie. Un combat peint a besoin d'être plus terrible qu'un combat réel, s'il veut en produire la sensation dans l'âme du spectateur.

Une composition tout à fait sublime c'est *le Christ endormi dans la barque pendant la tempête*. Elle est datée de 1853, comme la *Scène de Goetz de*

*Berlichingen*. C'est un châssis de 58 centimètres de hauteur sur une largeur de 71 — une esquisse terminée plutôt qu'un tableau ; mais jamais toile couvrant tout un pan du salon carré ne produisit à coup sûr une impression pareille. A notre gré, l'artiste ne s'est pas élevé plus haut dans sa longue carrière si bien remplie.

Le point de vue, pris un peu à vol d'oiseau, ne laisse vers le haut du cadre qu'une étroite zone de ciel où rampent pesamment des nuages bas d'un gris opaque, pleins de rafales et de pluie. Une ligne de collines, dont le violet verdit au jour livide et sulfureux de l'orage, fait moutonner la mer remuée dans ses profondeurs. Une immense vague accourue du bout de l'horizon emporte la barque comme une paille dans sa volute jaunâtre d'une impétuosité irrésistible. La frêle barque, qui donne de la bande, s'enfonce dans l'eau jusqu'au bordage et se précipite au sein de l'abîme sur le dos de la cataracte. En vain, le pilote éperdu serre la barre du gouvernail, en vain les matelots tâchent de ressaisir l'écoute de la voile que le vent fait claquer et lacère ; en vain, affreusement secoués, les autres marins se cramponnent aux planches de leurs doigts convulsifs vers la proue de la barque : au milieu des embruns et des paquets de mer, le Christ repose, la tête appuyée sur son nimbe d'or comme sur un oreiller de lumière, du sommeil le plus suave et le plus tranquille, avec une insouciance toute divine. La nef qui porte le Christ ne sombrera pas, et ceux qui ont foi en lui, malgré la tempête, atteindront le rivage sains et saufs !

Laisant de côté la légende évangélique si admirablement exprimée, nous ne croyons pas qu'aucun peintre de marine ait rendu d'une manière si simplement terrible, si tragiquement vraie, une embarcation en détresse. La mer, avec sa transparence saumâtre et troublée, déferle comme une mer véritable d'un mouvement lourd, profond, inéluctable ; le ciel s'écrase sur la vague, mêlant ses nuages aux houles. — Pas de salut possible sans la protection d'en haut. Pour nous, cette petite toile nous semble rendre aussi bien les affres du naufrage que la grande machine de *la Méduse*.

Nous disions tout à l'heure que Delacroix était un grand peintre de marine. — *La Barque de Don Juan* vient glorieusement confirmer notre assertion. Ce n'est plus la crise affreuse de la tempête au plus vif moment de sa fureur. La mer lourde, clapoteuse, d'un vert malsain frangé de moutons, cherche à se rasseoir, et sur l'horizon commence à tracer cette barre opaque qui coupe le gris livide du ciel. Loin du navire sombré, la chaloupe contenant les restes de l'équipage flotte au hasard au milieu de l'immensité, sans agrès, sans boussole, sans provisions, ballottant des cadavres et des vivants plus cadavéreux encore à figures hâves, plombées, qui attendent dans un silence anxieux le résultat d'une horrible loterie. Pendant que les billets s'agitent au fond du chapeau fatal, chacun jette à son voisin un regard louche où brille une convoitise d'anthropophage. La faim, mauvaise conseillère (*malesuada fames*), a changé

en Cannibales ces malheureux dont un bifteck ferait les meilleurs garçons du monde. — Avec quelle énergie cette scène est peinte, on le sait ; la *Barque de Don Juan* fut saluée d'éloges enthousiastes au Salon où elle parut et à l'Exposition universelle : il est inutile d'insister plus longuement sur son mérite.

Mais un tableau tout à fait inédit et qui donne la note la plus récente du peintre, puisqu'il date de 1859, c'est *le Démosthène déclamant sur le rivage de la mer*. Pour s'habituer au tumulte du peuple, — cette mer, — le grand orateur se promène le long du rivage que vient lécher de sa volute d'écume le flot arrivant du large. Un de ses bras soutient les plis de la tunique, l'autre essaye un geste plein d'autorité, un de ces gestes qui dominent les foules et les apaisent ; il semble, à travers la rumeur folle des vagues, entendre les paroles ailées s'envoler de cette bouche éloquente d'où le son pourtant jaillissait avec peine, raffermi par le caillou correctif du bégayement qui affligeait l'orateur. Rien de plus spirituel, de plus vivant, de plus parlant, en un mot que cette figure unique dont Eugène Delacroix a su faire un tableau complet.

Arrêtons-nous à cette esquisse intéressante qui nous reporte à 1831, *M. de Dreux-Brézé devant le tiers état* ; cela sort des sujets favoris et de la manière habituelle du peintre. Cette esquisse fut faite pour un concours où, si nos souvenirs ne nous trompent, Paul Chevanard avait pris part aussi. Naturellement, ni Chenavard, ni Delacroix n'obtinrent la commande. Mirabeau, à la tête des députés vêtus de noir et en perruques à boudins, lance à M. de Dreux-Brézé la fameuse apostrophe qui sépare la nation de la royauté. Le représentant de la cour écoute avec une politesse étonnée cette phrase révolutionnaire si en dehors de l'étiquette ; derrière lui, revêtus de leurs élégants tabars fleurdelisés, se tiennent sur leurs jambes de satin les massiers et les hérauts d'armes ; ce groupe lumineux et riche forme un contraste aussi pittoresque que philosophique avec le bataillon noir, hérissé, anguleux, massé à l'autre coin du tableau. La salle, au fond de laquelle on aperçoit le trône, est d'un ton harmonieusement sacrifié qui laisse toute la valeur aux figures.

Nous aimons aussi beaucoup l'esquisse de la *Prise de Constantinople*, dont la composition diffère sur plusieurs points du tableau qu'on voit au musée historique, dont il est une des plus belles pages. Les rapports de ton sont d'une finesse merveilleuse ; tout le fond, qui s'éclaire si brillamment avec ses architectures blanches et sa mer aux nuances d'aigue marine, derrière le groupe sombre des croisés montés sur leurs lourds chevaux du Nord, a une magie de couleur que les Vénitiens n'ont pas dépassée et peut-être même n'ont pas atteinte.

La variante du *Massacre de l'évêque de Liège*, pour être moins importante et moins peuplée de personnages que la toile définitive, a cependant bien son

mérite ; les figures sont plus grandes, et l'évêque amené devant le farouche Sanglier des Ardennes, Guillaume de la Marck, dans ses ornements sacerdotaux dont le brocart ruisselant de lumière semble s'ensangler aux reflets des torches, a plus d'importance et de majesté que ne lui en donne l'autre composition, où il se perd en peu parmi la soldatesque avinée, sous les hautes voûtes de la salle gothique.

Mentionnons aussi le *Saint Sébastien*, un grand tableau dans un petit cadre, sujet usé que renouvelle le mouvement si délicat de la femme retirant le fer de flèche ; le *Christ en croix*, d'une disposition si neuve et si hardie, blanc cadavre comme perdu dans la solitude du ciel où monte la croix, tandis que, voilés d'ombre à ses pieds, chevauche le centurion avec sa lance et se pâme de douleur le groupe des saintes femmes ; les *Pèlerins d'Emmaüs*, d'une composition si humaine et si naïve que ne la désavouerait pas Rembrandt ; *Hamlet et les fossoyeurs*, *l'Arabe et son cheval*, *le Lion déchirant le cadavre d'un Arabe*, *le Combat du lion et du tigre*. — Quels lions et quels tigres ! ils valent ceux de Barye, car Eugène Delacroix n'est point un spécialiste : il peint également bien tout ce qui, dans la nature, offre à ses yeux forme et couleur, les hommes et les chevaux, le ciel, la mer, l'architecture, le paysage, les animaux féroces. Tous ces objets, il les enveloppe dans sa merveilleuse harmonie, il leur donne le cachet, l'accent, la vie, la singularité qui fait qu'on n'oublie pas.

Quelquefois, un tableau isolé de Delacroix peut ne pas plaire ; mais rassemblez-en plusieurs dans une exposition, ils se soutiendront et se feront valoir les uns les autres, et près d'eux tout pâlera, tout descendra de ton et de valeur !

### **La Gazette des beaux-arts, 15 février 1860.**

Parmi tous les chefs-d'œuvre qu'a signés Delacroix, il n'en est guère que nous préférons au *Christ endormi pendant la tempête*. La toile n'est pas grande, mais elle exprime toute l'immensité de la mer et tout l'effroi de l'ouragan. La frêle barque, désarmée, soulevée par le dos énorme d'une vague, semble prête à couler bas ; la voile claque au vent, les cordages se brisent, les matelots éperdus se cramponnent au bordage, et le Christ tranquille dort sur son auréole. — Ceux qui sont avec le Christ ne sauraient périr. — *Le Démosthène déclamant sur le bord de la mer* est une des plus admirables marines que nous sachions. Ce serait, dit-on, une étude d'après nature, où le peintre aurait ajusté après coup une figure antique pour en faire un tableau ! La mer ondoie, se brise, écume, retentit et fait de son mieux pour couvrir la voix de l'orateur.

Nous n'avons pas besoin d'apprécier longuement les variantes de la *Prise de*

*Constantinople, du Massacre de la ville de Liège*, et ces études de lions, de tigres et d'animaux féroces qui le disputent aux bronzes de Barye pour le caractère, la vie et le mouvement.

**Le Moniteur universel, 5 mai 1860.**

Parmi les toiles récemment accrochées, on distingue le second *Giaour* d'Eugène Delacroix, d'après lequel Poterlet avait fait une si belle pochade. Ce n'est pas sans dessein que nous en parlons immédiatement après le *Henri III* de Bonington : il existe un rapport entre ces deux toiles faites à peu près à la même époque et dans le même courant d'idées ; le dolman vert prasin du pacha, son long burnous flottant, la salle dorée du Giaour, ses cnémides passémentées et bosselées de plaques en métal, indiquent, par la façon large, spirituelle et limpide dont ils sont traités, une certaine préoccupation de Lawrence et de l'école anglaise. — Plus tard, Delacroix, ayant été chargé de décorations murales, prit à ce travail viril une manière plus mate, plus épaisse et plus robuste qu'il a toujours conservée. Du reste, ce Giaour est admirable d'entrain, de turbulence et de férocité, et, malgré son extrême énergie, a une délicatesse qu'on ne trouve pas toujours chez Delacroix, surtout dans les cadres restreints. Regardez la main appuyée contre terre du pallikare qui s'apprête à trancher d'un coup d'yataghan les jarrets au cheval du pacha, et vous verrez que si le grand artiste ne dessine pas toujours avec précision, ce n'est certes pas impuissance. — Toutes les fois que nous le revoyons, nous ne pouvons nous lasser d'admirer *le Tasse dans la prison des fous*. — Si, comme on le prétend, la cervelle du poète était saine quand on l'enferma dans cet enfer, elle ne dut pas tarder à lui tourner au milieu de ces figures hideusement convulsées qui défilent devant lui en lui jetant leur gloussement et leur grimace. — Assis dans un coin, il résiste encore au vertige de la folie tournant en cercle autour de ses tempes ; on voit qu'il tâche de s'abstraire de l'effroyable milieu où il se trouve, et il semble scander les vers d'une octave. Mais quel être humain garderait sa raison dans cette ménagerie bestiale ? L'insensé à barbe roussâtre qui ricane et dilate des prunelles glauques est effrayant comme un masque du cauchemar. — L'exécution de ce tableau, très fine et très serrée, appartient à la première manière de Delacroix.

*L'Esquisse de Boissy-d'Anglas* grouille, bouillonne et fourmille avec une turbulence extraordinaire ; il semble qu'on entende des clameurs farouches, des cris de morts et de roulements de tambour s'échapper de la toile. La peinture remue et bruit ; au premier coup d'œil, cela a l'air de la chaudière du diable en ébullition ; quant on y regarde de plus près, on distingue tous les types de l'époque, avec leur physionomie énergique, singulière ou hideuse. Boissy-d'Anglas, la main sur la sonnette, dont le tintement grêle se perd dans cet

ouragan de tumulte, se lève devant la tête coupée avec un mouvement d'une noblesse héroïque. Une écume de populace sanglante, couronnant une immense poussée, rejaillit autour de la tribune, après s'être fait jour à travers l'assemblée en désordre ; au-dessus de Boissy-d'Anglas pendent trois immenses drapeaux tricolores dont un rayon sinistre traverse la bande rouge, tandis que les autres couleurs s'éteignent dans l'ombre. Cet effet est un vrai trait de génie. Quel magnifique tableau eût fait cette esquisse, que nous n'hésitions pas à classer parmi les chefs-d'œuvre du peintre et de la peinture !

*L'Amende honorable* produit une impression inquiétante, mystérieuse et sombre comme certains romans d'Anne Radcliffe, de Lewis ou de Maturin.

Dans une immense salle gothique, à la voûte haute, éclairée par des jours livides tombant de fenêtres étroites, se passe une scène étrange, un noir drame monacal dont le secret n'a pas transpiré au dehors. — L'évêque ou l'abbé, coiffé d'une mitre rugueuse de pierreries, est assis à l'angle de la toile sur un trône surmonté d'un dais, entouré des ses acolytes. Devant lui on amène un malheureux en chemise dont la tête penche sur la poitrine, dont les genoux se dérobent, et qui tomberait la face contre terre si on ne le soutenait par les aisselles. Du fond de la salle, la croix en tête, s'avance une procession spectrale de moines impassibles sous leurs frocs pareils à des suaires ; sur ces visages mornes aucune sympathie, aucune pitié : la règle leur pose un masque de pierre ; le condamné est bien seul dans cette énorme architecture dont les moines sont les statues. Au fond de quel *in pace* va-t-on le descendre lorsqu'il aura renié sa doctrine et demandé pardon de sa faute ou de sa vertu, peut-être ? Nous ignorons si le tableau a un sujet précis, mais nous ne désirons pas le savoir : l'incertitude augmente la vague terreur de la scène. *L'Amende honorable* produit un effet analogue à celui du *Spiridion* de George Sand, une sorte d'oppression inquiète et d'épouvante légendaire.

Nous ne reviendrons pas sur les *Convulsionnistes de Tanger*, cet étonnant cauchemar en plein soleil dont le voisinage fait pâlir les Decamps : à plusieurs reprises nous avons exprimé notre admiration pour cette œuvre merveilleuse ; mais nous décrivons la *Marine des côtes d'Afrique*. Au premier plan, des Arabes que commande un patron tirent une barque sur le sable ; au fond s'étend une mer d'un bleu de turquoise, sur laquelle s'allonge l'ombre d'un promontoire dont l'escarpement se couronne d'une des petites villes maures aux maisons en terrasses semblables à des pains de blanc d'Espagne posés les uns sur les autres. — Un âpre chemin escalade la roche, et un ciel chaud, lumineux et doux se déploie comme un velarium antique sur toute cette nature forte, sauvage et paisible. Il est singulier que ce turbulent Delacroix sache si bien rendre l'impassible sérénité orientale.

**Le Moniteur universel, 18 février 1861.**

*Les Joueurs d'échecs marocains* d'Eugène Delacroix ne sont qu'une pochade, mais le maître y est.

**Le Moniteur universel, " La chapelle des Saints-Anges ", 3 août 1861.**

Le public qui s'occupe d'art attendait depuis longtemps avec une bien juste impatience l'ouverture de la chapelle des Saints-Anges de M. Eugène Delacroix. Il y a plusieurs années que le grand artiste y travaille non pas continuellement, mais par reprises fougueuses, selon l'habitude de son génie. L'œuvre est terminée enfin, et la mystérieuse clôture de planches contre laquelle nous nous sommes tant de fois cassé le nez va être abattue si elle ne l'est déjà. Cette longue attente, nous l'avouons, nous inquiétait un peu ; nous avions peur que, lassé par tant de travaux glorieux, notre peintre chéri eût pris sa manière en dégoût et s'ennuyât d'être lui. Nous redoutions quelque style sous roche, quelque beau projet de sagesse et de réforme. Il n'en est rien, hâtons-nous de le dire ; jamais l'auteur de *la Barque du Dante*, du *Massacre de Scio*, des *Femmes d'Alger*, du *Trajan*, et de tant d'autres chefs-d'œuvre, n'a été plus hardi, plus vivace, plus emporté, plus romantique en un mot. Loin de la renier, il se retrempe dans sa jeunesse comme dans une fontaine d'immortalité. Les lions et les talents robustes ont cela de particulier, que plus ils vieillissent, plus ils sont beaux. Avec l'âge, leur crinière s'échevèle touffue et fauve ; leurs ongles puissants s'allongent et deviennent durs comme de l'airain. Leurs muscles s'accusent par d'énormes saillies, et de leurs vastes poitrines le rugissement sort comme un tonnerre, imposant le silence à toutes les autres voix.

C'étaient un beau sujet que la décoration d'une chapelle des Saints-Anges, et M. E. Delacroix en a tiré un admirable parti. Il a représenté sur les deux parois latérales et au plafond, distribution que commande l'architecture, les luttes triomphantes des anges.

Au plafond, de forme circulaire, on voit l'archange Michel terrassant le Démon. C'est la fin de la grande bataille qui dépeupla le ciel d'une partie de ses habitants et changea des anges de lumière en anges de ténèbres. Les débris des légions rebelles gisent sur les rochers de l'abîme, mutilés, foudroyés, portant au front l'ineffaçable stigmate de la défaite. Rien n'est plus beau et plus noble que l'attitude du vainqueur maintenant le vaincu sous son pied, sans effort, par la seule puissance de sa volonté. En vain Lucifer, qui fut jadis le plus beau des anges, tord péniblement ses formes monstrueuses pour échapper à cette pression écrasante, pression bien légère pourtant, car le saint Michel, avec sa cuirasse d'azur et son casque d'or, plane aérien, impondérable, dans le

rayonnement de sa gloire, au milieu d'un ciel éblouissant.

Cette peinture, d'un ton clair et splendide, fait disparaître la voûte et rend la chapelle semblable à un temple hypèthre. L'archange semble voler dans l'éther. M. Delacroix, avec ce parfait sentiment de la décoration murale qui le distingue, n'a pas craint de faire une trouée au plafond, mais il s'en est bien gardé sur les parois latérales dont l'aspect solide doit être conservé. Les figures volantes et vues en raccourci ont besoin de vapeur et de lumière. — Ce ciel aux tons d'or et de turquoise soutiendrait la comparaison avec le ciel de Paul Véronèse dans *l'Apothéose de Venise* au palais Ducal. Un large cercle orné et doré lui sert de cadre. Des anges en grisaille occupent les quatre pendentifs de la voûte et ménagent la transition de cette peinture éclatante aux peintures plus mates des deux grands panneaux.

Celui de droite, en faisant face à la fenêtre, représente Héliodore chassé du temple et battu de verges par les anges du Seigneur. — Ce sujet a été traité par Raphaël avec sa supériorité céleste ; mais l'art est si complexe, il se prête à tant d'interprétations diverses du même motif, qu'on peut reprendre sans sacrilège le thème employé par un des dieux de la peinture et le varier à sa manière. — Ce que le Sanzio a compris au point de vue du style, M. Eugène Delacroix l'a envisagé au point de vue de la couleur et du mouvement. Les deux œuvres, toute appréciation de valeur écartée, ne se ressemblent nullement.

On sait qu'Héliodore, ministre de Séleucus Philopator, roi de Syrie, viola le temple de Jérusalem et voulut s'en approprier le trésor, mais il ne réussit pas dans son entreprise impie. Une force miraculeuse le renversa, des mains invisibles le frappèrent si rudement qu'il fallut l'emporter presque mort.

Voici comment M. Eugène Delacroix a disposé la scène. Rebâtissant avec son imagination de peindre le temple de Jérusalem, il a rempli tout le haut de sa composition par une magnifique architecture aux colonnes massives qui encadrent et soutiennent un escalier où s'étagent des figures effarées de prêtres, de lévites et de femmes. — Un rideau de pourpre tourmenté et chassé par le vent rompt heureusement la rigidité des lignes architecturales. Cette disposition ingénieuse dissimule la forme étroite et haute du panneau.

Toute cette partie est d'une localité tranquille et neutre, animée çà et là par quelques réveillons de couleur ou de lumière, qui, sans déranger l'harmonie ôtent à cette grande surface ce qu'elle pourrait avoir d'ennuyeux. On ne pouvait mieux exprimer la dignité calme du sanctuaire où le jour lui-même n'entre que respectueusement, et que trouble un moment la violence rapace d'un ministre sacrilège.

Cette douceur mystérieuse laisse toute leur valeur aux scènes de tumulte et

d'épouvante qui occupent le premier plan.

Monté sur un cheval gris de fer, un ange casqué et cuirassé d'or, les ailes frémissantes et pressant du talon son coursier qui se cabre et qui piaffe, agite à tour de bras les lanières vengeresses. Héliodore renversé par le choc roule au milieu des trésors qu'il emportait déjà, pantelant éperdu à l'aspect du guerrier céleste visible pour lui seul. Un autre ange sans ailes fond la tête en bas dans un tourbillon de draperies avec une audace de jet qui n'est égalée que par le fameux *Saint Marc* du Tintoret à l'Académie des beaux-arts de Venise. Aucun nuage, aucune vapeur ne l'appuient, il plonge dans l'air diaphane où le soutient sa nature immatérielle. Quoiqu'il ne porte sur rien, il n'a cependant pas l'air de tomber, et ses mains brandissent deux poignées de verges. — Un troisième ange, également aptère, file transversalement et se rue aussi sur Héliodore ; quelques soldats fuient, se renversant, se bousculant sur les dernières marches de l'escalier.

Un peintre coloriste comme M. Eugène Delacroix ne pouvait manquer l'occasion d'un trésor éventré et pillé, et s'en est donné à cœur joie. Quel splendide ruissellement de vases, de plats, de cassettes, de brocarts, de colliers d'or et de perles ! quel éparpillement de sicles et de monnaies orientales ! La lumière met ses paillettes sur les rehauts des orfèvreries, traverse d'un rayon rouge ou vert les cabochons enchâssés dans les tiaras, glace d'orfois les étoffes ramagées, et fait pétiller avec une richesse inouïe tout ce confus amas de magnificences. De tels éclats et de telles irradiations chez un autre peintre que M. Delacroix éteindraient les chairs des personnages ou les feraient paraître boueuses ; mais regardez un peu, s'il vous plaît, le pied chaussé d'un cothurne de l'Héliodore ; il est d'un ton si fin, si riche et si fais, qu'il brille encore au milieu de cette cascade de pierreries.

Ces jeux de couleur si merveilleusement réussis n'ôtent rien au sérieux de la composition et n'en diminuent pas la valeur morale. L'œil amusé un instant de tout ce brio, maintenu pourtant dans la gravité de la fresque, se reporte bien vite à l'ange cavalier si fier et si superbe de pose, si rutilant et si fulgurant de couleur. Il admire longtemps la tête pâle, irritée et implacable des anges qui battent de verges le profanateur. Leur expression féroce et justement cruelle n'altère en rien leur beauté féminine ou plutôt éphébique, car leur sexualité reste célestement douteuse.

Cette peinture, comme toutes les autres de la chapelle, est exécutée à la cire, dont les tons ombrés et mats n'ont pas ordinairement cet éclat ; mais M. Delacroix fait de sa palette ce qu'il veut, quelle que soit la nature des couleurs dont il la charge. Il trouve mille artifices pour réveiller une teinte froide, pour varier une localité forcément monochrome ; un bout de courroie, un chiffon d'étoffe, un brin de plume, un ornement d'or à un baudrier, une mèche de

cheveux qui vole et qui accroche, de la lumière, et voilà tout un coin de tableau animé et vivant !

L'autre panneau renferme la lutte de Jacob avec l'ange. — C'était une difficulté presque insurmontable que de remplir un si vaste espace avec deux figures. M. Eugène Delacroix l'a surmontée de telle façon qu'on ne l'aperçoit pas et que la flexion seule vous en avertit.

Jacob lutte corps à corps avec le beau jeune homme dont l'apparence délicate ne laissait pas soupçonner une telle vigueur ; il l'enlace, il l'étreint, tendant toutes les nodosités de ses muscles, s'arc-boutant des pieds contre le sol, courbant le col pour prendre plus de force, pesant sur le poignet de son adversaire, y allant de ses moelles, de ses nerfs et des ses veines ; mais sa robuste poitrine halète comme un soufflet de forge, la sueur lustre ses membres comme l'huile les membres de l'athlète dans le cirque, sans qu'il puisse jeter à terre le frêle adolescent. — L'ange résiste comme un immortel attaqué par un homme, avec une aisance indifférente. Il n'a besoin que de vouloir pour terminer cette lutte inégale, et déjà il laisse pendre nonchalamment le bras pour chercher le jarret de Jacob, qui se dessèche au contact de cette main de flamme.

Au premier plan sont jetés le chapeau de paille, la pannetière, le manteau et le bouclier, dont le pasteur s'est débarrassé pour le combat. On ne saurait s'imaginer à quel point ces accessoires, d'une couleur intense et superbe, meublent tout ce coin de la composition.

La lutte a lieu sur une espèce de plateau montagneux que contourne une route creusée en ravin et où s'accrochent par de puissantes racines des arbres millénaires d'une végétation vivace, épanouissant leurs immenses frondaisons dans la partie supérieure et cintrée du tableau. Par le chemin défile dans un flot de poussière dorée une migration patriarcale, avec ses tentes, ses chameaux, ses bœufs, ses ânes, ses brebis. — Cachée un moment derrière les arbres touffus, la caravane reparait décrivant sa spirale sur le flanc lointain de la montagne ; comme elle est placée sur un plan inférieur, elle ne voit pas la lutte de Jacob avec l'ange, et ne lui ôte rien de sa solitude solennelle au milieu de ce large espace.

Tout ce paysage est d'une beauté merveilleuse, et il rappelle sans désavantage le grand fond d'arbres du *Martyre de Saint-Pierre*, par le Titien.

Cette chapelle complète glorieusement la série de décorations murales qu'à exécutées Delacroix ; elle égale les peintures du Corps législatif, de Saint-Denis, du Saint-Sacrement, de la bibliothèque du Sénat, de l'Hôtel-de-Ville et de la galerie d'Apollon. Personne mieux que M. Delacroix ne s'entend à revêtir les édifices d'un chaud et moelleux vêtement de couleurs, qui tient le milieu

entre la fresque et la tapisserie. Son génie se joue à l'aise dans ces vastes machines, et sa brosse ne perd rien de sa fougue sur la pierre, qui tranquillise, jusqu'à les refroidir, beaucoup de talents estimables. Là il est vraiment maître et souverain.

***Le Moniteur universel*, " Exposition du boulevard des Italiens ", 6 mars 1862.**

Le public ne se lasse pas de visiter cette exposition, malgré sa permanence ou plutôt à cause de sa permanence. Il est si agréable, après avoir fait une vingtaine de tours dans ce salon en plein vent et en plein soleil qu'on appelle le boulevard des Italiens, de jeter son bout de cigare et d'entrer voir quelques tableaux de choix, motifs de nouvelles causeries ! C'est une habitude charmante, qu'on ne perd plus dès qu'on l'a prise. Tantôt l'attraction consiste en une toile des premiers temps du romantisme qu'on a oubliée ou qu'on ne connaît pas ; tantôt c'est un essai hasardeux de quelque jeune homme qui vous engage à franchir le seuil : un souvenir ou une promesse.

Nous avons retrouvé là, avec un vif plaisir, le *Sardanapale*, de M. Eugène Delacroix, exécuté en 1827, et dont il nous était resté dans la mémoire comme un vague éblouissement. Cette grande composition, qui parut alors d'une étrangeté monstrueuse et paradoxale et fut assez maltraitée de la critique, surprend par sa brusque audace et son originalité tout à fait imprévue, surtout lorsqu'on se reporte à la tonalité de la peinture contemporaine. On ne pouvait pas marcher d'un pied plus hardi sur la queue de l'école davidienne. Aussi, ce furent de beaux cris devant la toile malencontreuse. Le jeune artiste fut déclaré fou d'un accord presque unanime et accusé de peindre avec un balai ivre. Heureusement qu'il n'était pas d'humeur à s'effrayer et qu'il persista dans sa voie. Le *Sardanapale* contient en germe le Delacroix d'aujourd'hui : c'est le même talent, non pas plus audacieux, plus farouche, plus échevelé, comme on serait tenté de le croire, mais, au contraire, moins personnel, moins fougueux, moins violent, moins jeune, en un mot. Les vrais tempéraments d'artiste, loin de s'affaiblir avec l'âge, se développent et deviennent de plus en plus robustes. Ils se dégagent peu à peu des influences et des imitations, rejetant tout élément étranger pour ne garder que leur individualité propre ; d'œuvre en œuvre, ils s'écrivent et s'affirment avec une certitude croissante jusqu'à ce que le pinceau leur tombe des mains. M. Eugène Delacroix est un de ceux-là. Il accentue chaque jour davantage les qualités de sa jeunesse, et n'a pas essayé de corriger certains défauts précieux qu'on regrette amèrement quand on les a perdus, car ils tiennent au fond même de la nature, et souvent on meurt pour être trop guéri.

On sait quelle fut la mort de *Sardanapale*, ce grand voluptueux incompris

jusqu'au magnifique drame de lord Byron. Cet efféminé eut pourtant le courage de se brûler tout vif. Trouvant la vie une chose méprisable sans les splendeurs, les délices et les élégances dont il l'avait entourée, il se coucha sur son bûcher de bois de santal et disparut dans un tourbillon de flammes et de fumée, avec sa maîtresse grecque, ses esclaves asiatiques, ses eunuques, ses bouffons, ses chanteurs, ses robes de pourpre et de byssus, ses colliers de perles, ses tiaras de pierreries, ses vases d'onyx, ses trépièdes d'or, ses cassolettes et ses buires de parfums, ses cavales, ses lévriers, ses oiseaux, et tout le monde qui avait vécu de sa vie. Ah ! il dut s'en aller l'âme tranquille, méprisant le grossier vainqueur, ce roi qui ne laissait rien de ce qu'il avait aimé derrière lui et qui disparaissait comme un rêve.

Un vaste lit dont les encoignures sont formées par des têtes d'éléphant repose sur le bûcher. Sardanapale, vêtu de blanc, y est couché dans une attitude pleine de dédain et de nonchalance. Une demi-teinte transparente baigne le haut de la figure de ses reflets mystérieux. — La tête exprime avec une véritable poésie l'énervement et l'ennui du plaisir, la satiété du roi oriental qui a respiré comme un bouquet bientôt rejeté les plus belles fleurs humaines, et fait des réalités de tout ce que peut rêver l'imagination. Au milieu de ces femmes effeuillées sur l'immense catafalque comme ces roses dont on sème les lits mortuaires, il attend avec une sorte de curiosité voluptueuse l'âpre baiser de la flamme, espérant peut-être une sensation nouvelle dans le paroxysme de la douleur. Nul regret au fond de ses yeux fixes et songeurs, on voit qu'il a épuisé toutes les coupes, et que mille ans de vie ne lui apprendraient rien de plus. Cette tête est un chef-d'œuvre d'une inspiration toute byronienne, car il y a l'impassibilité du dandy que rien ne doit étonner dans ces nobles traits où se lit un si parfait dégoût du vulgaire.

Nous venons de prononcer le mot " dandy " qui peut sembler étrange à propos de Sardanapale, car l'idée qu'il exprime est tout anglaise ; mais la manière dont le tableau est peint l'éveille et l'explique. L'influence de sir Thomas Lawrence et de Bonington s'y fait sentir d'une manière incontestable, et l'on dirait une toile d'un artiste britannique qui aurait séjourné dans l'Inde. Par places, une certaine grâce fluide, des tons blancs et roses, une touche libre et simulant la furie de l'esquisse, des empâtements de lumière sur des demi-teintes lavées, autoriseraient cette supposition, si le Delacroix que nous connaissons ne se révélait çà et là par des énergies soudaines, des mouvements passionnés, des violences pathétiques et des vigueur d'exécution qui lui sont propres. La tête du cheval qui s'effare et qu'un écuyer entraîne vers le bûcher a toute la race et toute la force d'un Géricault. Malgré quelques outrances de cambrure, le mouvement de la femme qui se fait poignarder par un eunuque et pousse courageusement sa poitrine contre le couteau est d'une invention superbe et pleine de génie. La jeune esclave affaissée sur le lit dans l'éparpillement de ses

cheveux blonds indique une résignation amoureuse admirablement comprise. Si sa chair frémit à l'approche de la flamme, son âme est heureuse de s'envoler avec celle du maître. L'amoncellement des trésors offrait à un coloriste l'occasion de déployer toutes les richesses de sa palette ; M. Delacroix ne l'a pas manquée. Peut-être aujourd'hui donnerait-il à ces brillants accessoires plus de chatoyements, de reliefs et de singularité barbare ; mais l'on peut déjà voir dans leur ruissellement splendide un rival des maîtres de Flandres et de Venise.

Le *Sardanapale* est composé avec beaucoup d'art ; tout un monde de formes tumultueuses s'agitent autour de la figure principale, et par leur désordre en font ressortir l'impassibilité rêveuse. Autour d'elle les lignes se tourmentent, les couleurs se heurtent, la touche s'enfièvre, le détail s'accuse, la lumière ressaute. Cependant une fraîche et mystérieuse pénombre s'étend, comme un voile de gaze, sur le roi paresseusement accoudé, qui semble plonger déjà dans la vapeur d'un autre monde et apparaît avant sa mort comme son propre fantôme.

Il y a aussi de M. Delacroix, à l'exposition du boulevard des Italiens, deux *tigres* de grandeur naturelle et datés de 1830. C'est un morceau superbe, et jamais les redoutables félins n'ont été mieux reproduits dans leur grâce féroce et dans leur scélérateuse moelleuse. C'est l'époux et l'épouse, un charmant ménage digérant un péon de la Compagnie des Indes au fond de leur cottage des jungles. Le mâle cligne voluptueusement ses yeux verdâtres, pareils à ceux des chats, et allonge ses pattes comme un sphinx. La femelle se roule avec une câlinerie féminine, montrant son ventre argenté où viennent mourir les rubans de velours noir qui zèbrent son fauve pelage. Quoiqu'il ne soit pas animalier de profession, Delacroix connaît son tigre aussi bien que Méry. De quelles magnifiques illustrations il ornerait Héva, la guerre du Nizam et la Floride !

Il serait facile de prendre pour une des chaudes et plus turbulentes esquisses de Tintoret le plafond de la galerie d'Apollon, pochade pleine de feu, de mouvement et de couleur.

***Le Moniteur universel*, " Nécrologie ", 14 avril 1863.**

Nous venons d'apprendre une bien triste nouvelle : Eugène Delacroix est mort ce matin. A cette perte irréparable, dont l'art se ressentira longtemps, rien de nous avait préparé, et elle nous cause une stupéfaction douloureuse. Eugène Delacroix avait la pudeur de la maladie, il se cachait pour souffrir, et il n'a pas voulu qu'on ébruitât la situation dangereuse où il se trouvait. Ses plus intimes amis seuls l'ont connue et, comme il le désirait, ont fait le silence autour de son lit, conservant sans doute ce vague espoir auquel il est difficile de renoncer

tant qu'il reste un souffle à l'être cher. Le public n'a pas su que ce grand artiste agonisait depuis vingt jours. Ses admirateurs les plus fervents l'ignoraient et le croyaient occupé à rêver quelque nouveau chef-d'œuvre dans la retraite paisible, à trois pas de Paris, où il allait tous les ans passer la belle saison. Eugène Delacroix avait à peine soixante cinq ans, et on l'eût cru beaucoup plus jeune, à voir son épaisse chevelure noire où pas un fil d'argent ne s'était glissé encore. Il n'était pas robuste, mais sa complexion fine, énergique et nerveuse semblait promettre une plus longue vie. La force intellectuelle remplaçait chez lui la force physique, et il avait pu suffire à une incessante activité de travail. Nulle carrière, quoiqu'elle ait été arrêtée brusquement, ne fut mieux remplie que la sienne. A dénombrer son œuvre, on supposerait à Delacroix la vie séculaire du Titien. Elève de Guérin, l'auteur de la *Didon* et de la *Clytemnestre*, qui avait aussi dans son école Géricault et Ary Scheffer, il débuta au salon de 1822 par le *Dante et Virgile*, que son maître, alarmé de cette fougue puissante, lui conseillait de ne pas exposer. Cette peinture, qui rompait si brusquement avec les traditions académiques, excita des enthousiasmes et des dénigrements d'une égale violence et ouvrit cette lutte continuée à travers toute la vie de l'artiste.

Le mouvement romantique se propageant de la poésie dans les arts adopta Eugène Delacroix et le défendit contre les attaques du camp rival. M. Thiers, qui faisait alors le salon dans le *Constitutionnel*, dit à propos de cette toile si louée et si contestée ces paroles remarquables : " Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau ; j'y retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans effort à son entraînement. " En effet, dès lors Eugène Delacroix était un maître. Il n'imitait personne, et sans tâtonnements il était entré en possession de son originalité. Quoi qu'en puissent dire ses détracteurs, il avait apporté dans la peinture française un élément nouveau, la couleur, à prendre le mot avec ses acceptions multiples. Le *Massacre de Scio*, qui figura au salon de 1824, porta au dernier degré d'exaspération les colères de l'école classique. Cette scène de désolation rendue dans toute son horreur sans souci du convenu, telle enfin quelle avait dû se passer, soulevait des fureurs qu'on a peine à concevoir aujourd'hui en voyant cette passion, cette profondeur de sentiment, ce coloris d'un éclat si intense, cette exécution si libre et si vigoureuse. A dater de là, les jurés fermèrent souvent les portes de l'exposition à l'artiste novateur ; mais Eugène Delacroix n'était pas homme à se décourager, il revenait à la charge avec l'opiniâtreté du génie qui a conscience de lui-même. La *Mort du doge Marino Faliero*, le *Christ au jardin des Oliviers*, *Faust et Méphistophélès*, *Justinien*, *Sardanapale*, le *Combat du giaour et du pacha*, se succédèrent au milieu d'un tumulte et d'injures.

On appliquait à Delacroix la qualification trouvée pour Shakespeare, "

Sauvage ivre". Et certes rien n'était mieux imaginé pour désigner un artiste nourri dans la familiarité des poètes antiques et modernes, écrivain lui-même, dilettante passionné, homme du monde, délicieux causeur, doué du plus rare sentiment de l'harmonie. Après la révolution de 1830, Eugène Delacroix fit la *Liberté guidant le peuple sur les barricades* comme une réplique de l'iambe célèbre d'Auguste Barbier. Puis vinrent le *Massacre de l'évêque de Liège*, les *Tigres*, le *Boissy d'Anglas*, la *Bataille de Nancy*, les *Femmes d'Alger*, tout un œuvre merveilleusement varié, plein de poésie, de passion, de couleur, qu'il est inutile de détailler plus au long dans ces lignes rapides. Mieux compris et mieux accueilli, Eugène Delacroix put déployer son talent ample et robuste sur de vastes surfaces. Il eut à peindre la salle du Trône et la bibliothèque à la Chambre des députés, la coupole de la bibliothèque à la Chambre des pairs, le plafond de la galerie d'Apollon, une salle à l'Hôtel-de-Ville, et en dernier lieu la chapelle des Saints Anges à Saint-Sulpice. Personne n'entendit mieux la peinture murale et décorative ; il y montra dans la composition des qualités de premier ordre, et sut revêtir les édifices confiés à son pinceau d'un magnifique vêtement mat de ton comme la fresque, moelleux comme la tapisserie. Ces travaux énormes ne l'empêchèrent pas d'envoyer toujours au Salon de nombreux chefs-d'œuvre : Le *Saint-Sébastien*, la *Bataille de Taillebourg*, la *Barque de Don Juan*, la *Justice de Trajan*, l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, l'*Enlèvement de Rebecca*, la *Montée du calvaire*, et cent toiles dont la moindre porte la souveraine empreinte du maître.

L'exposition universelle de 1855 fut pour Delacroix un véritable triomphe. Son œuvre réuni apparut dans toute sa splendeur. Les contradicteurs les plus obstinés de sa gloire ne purent résister à cet ensemble harmonieux, éclatant et superbe, de compositions si diverses, si pleines de feu et de génie. L'artiste reçut la grande médaille et fut nommé commandeur de la Légion d'honneur. Cependant, ce grand maître dont la couleur ne s'éteint pas à côté des Titien, des Paul Véronèse, des Rubens et des Rembrandt, ne fut de l'Institut qu'en 1858.

Eugène Delacroix eut le mérite d'être agité des fièvres de son époque et d'en représenter l'idéal tourmenté avec une poésie, une force et une intensité singulières. Il s'inspira de Shakespeare, de Goethe, de lord Byron, de Walter Scott, mais librement, en maître qui trouve dans l'œuvre une œuvre, et reste l'égal de ceux qu'il traduit. Eckermann a conservé les paroles admiratives du Jupiter de Weimar lorsqu'il feuilletait de sa main octogénaire les illustrations de *Faust*. Le poète allemand ne s'était jamais mieux compris que dans les lithographies du jeune maître français.

Cette mort inattendue laisse inachevés quatre grands panneaux décoratifs représentant des *Nymphes au bain* et destinés à M. Harthmann, et un *Camp des Turcs attaqué nuitamment par des Grecs*. Qui les finira ?

Aux Beaux-Arts de Venise, nous avons vu le dernier tableau de Titien, un *Christ au tombeau* avec cette inscription : *Quod Tizianus inchoatum reliquit, Palma reverenter absolvit.* — Delacroix aura-t-il un Palma ?

Une réplique de la *Médée*, d'une dimension plus petite que celle de l'original et faite pour M. Emile Pereire, est la dernière œuvre à laquelle le maître ait apposé sa glorieuse signature.

### ***Le Moniteur universel*, 17 novembre 1864**

A présent que le calme se fait autour de ce grand nom — de ceux que la postérité n'oubliera pas, — on ne saurait imaginer au milieu de quel tumulte, dans quelle ardente poussière de combat il a vécu. Chacune de ses œuvres soulevait des clameurs assourdissantes, des orages, des discussions furieuses. On invectivait l'artiste avec des injures telles qu'on ne les eût pas adressées plus grossières ni plus ignominieuses à un voleur ou à un assassin. Toute urbanité critique avait cessé pour lui, et l'on empruntait, quand on était à court, des épithètes au *Catéchisme poissard*. C'était un sauvage, un barbare, un maniaque, un enragé, un fou qu'il fallait renvoyer à son lieu de naissance, Charenton. Il avait le goût du laid, de l'ignoble, du monstrueux ; et puis il ne savait pas dessiner, il cassait plus de membres qu'un rebouteur n'en eût pu remettre. Il jetait des seaux de couleur contre la toile, il peignait avec un balai ivre ; — ce balai ivre parut très joli et fit en son temps un effet énorme. Le jury, choisi alors parmi l'Institut, se donnait, tous les ans, le plaisir de lui refuser un ou deux tableaux. On renvoyait, marqués au dos de l'infamante lettre R, comme des barbouillages de rapin, ces cadres si estimés aujourd'hui. Le chef de la jeune école littéraire n'était pas ménagé davantage, et l'on ferait des diatribes lancées contre lui un recueil beaucoup plus long que ses œuvres, considérables pourtant. Quelqu'un qui n'aurait ni vu les tableaux de l'un, ni lu les poésies de l'autre, et ne les connaîtrait tous deux que par ces articles furibonds, ne pourrait s'empêcher de les croire un peintre de dernier ordre et un rimeur détestable.

C'est ainsi que les génies sont salués à leur aurore : étrange erreur dont chaque génération s'étonne après coup, et qu'elle recommence naïvement. Pour bien comprendre l'effet d'horripilation produit à son début par Eugène Delacroix, il faut se rappeler à quel degré d'insignifiance et de pâleur en était venue, de contre-épreuve en contre-épreuve, d'évanouissement en évanouissement, l'école pseudo-classique, reflet lointain de David. Un aérolithe tombé dans un marais, avec flamme, fumée et tonnerre, n'aurait pas causé un plus grand émoi parmi le chœur des grenouilles. Heureusement Eugène Delacroix eut tout d'abord la sympathie du cénacle romantique, quoique plus tard il ait nié, par une sorte de dandysme, avoir jamais partagé les doctrines des novateurs,

imitant en cela Byron, qui exaltait Pope aux dépens de Shakespeare. Ces quelques partisans, peu nombreux mais fanatiques, le soutinrent de la voix et de la plume, et l'affermirent dans la conscience de lui-même. Du reste, jamais talent ne fut plus courageux, plus opiniâtre, plus acharné à la bataille. Rien ne le rebutait, ni l'outrage, ni la moquerie, ni l'insuccès. Toute sa vie il resta sur la brèche, exposé aux coups, lorsque des maîtres plus adroits ou plus susceptibles se retiraient des expositions et se faisaient admirer en petite chapelle par des dévots choisis. Enfin, à la grande Exposition universelle de 1855, son œuvre rassemblée lui donna superbement raison ; les parois que ses toiles couvraient en devinrent rayonnantes et lumineuses. Il semblait y avoir dans cette salle un soleil qui n'éclairait pas les autres galeries. A partir de cette date solennelle et triomphale, les critiques se turent ; il devint de mauvais goût de nier un génie si évident.

Delacroix, que nous rencontrâmes pour la première fois quelque temps après 1830, était alors un jeune homme élégant et frêle qu'on ne pouvait oublier quand on l'avait vu. Son teint, d'une pâleur olivâtre, ses abondants cheveux noirs, qu'il a gardé tels jusqu'à la fin de sa vie, ses yeux fauves à l'expression féline, couverts d'épais sourcils dont la pointe intérieure remontait, ses lèvres fines et minces un peu bridées sur des dents magnifiques et ombrées de légères moustaches, son menton volontaire et puissant accusé par un méplat robuste, lui composaient une physionomie d'une beauté farouche, étrange, exotique, presque inquiétante : on eût dit un maharajah de l'Inde, ayant reçu à Calcutta une parfaite éducation de gentleman et venant se promener en habit européen à travers la civilisation parisienne. Cette tête nerveuse, expressive, mobile, pétillait d'esprit, de génie et de passion. On trouvait que Delacroix ressemblait à lord Byron, et pour faire mieux sentir cette ressemblance, Devéria, dans une même médaille, dessinait leurs profils accolés. Les succès refusés au peintre, l'homme du monde (Delacroix le fut toujours) les obtenait sans conteste. Personne n'était plus séduisant que lui lorsqu'il voulait s'en donner la peine. Il savait adoucir le caractère féroce de son masque par un sourire plein d'urbanité. Il était moelleux, velouté, câlin comme un de ces tigres dont il excelle à rendre la grâce souple et formidable, et, dans les salons, tout le monde disait : " Quel dommage qu'un homme si charmant fasse de semblable peinture ! "

Dans cette époque tout agitée de passions littéraires, de systèmes d'art et de nouveautés esthétiques, on parlait beaucoup, et Delacroix en fut un des causeurs les plus goûtés. Il se promettait bien de garder le silence ou de ne jeter que quelques mots dans la conversation, car dès lors il avait les germes de la maladie de larynx qui finit par l'emporter et que combattit longtemps une hygiène savante résolument soutenue ; mais bientôt il se laissait aller et développait dans les meilleurs termes les idées les plus ingénieuses et, chose

étonnante, les plus sages. Jamais œuvre ne ressembla moins à l'idéal de l'artiste qui l'exécuta que celui d'Eugène Delacroix. On aurait pu croire que c'était chez lui un jeu d'esprit d'avancer des théories contraires à sa pratique, mais tout nous fait croire qu'il était sincère en émettant ces idées, si étranges dans sa bouche. Seulement, quand il était devant sa toile, sa palette au pouce, au milieu d'un atelier où ne pénétrait personne et où régnait une température de serre pour les plantes tropicales, il oubliait ses classiques opinions de la veille, et son fougueux tempérament de peintre reprenant le dessus, il ébauchait une des ces pages enfiévrées de passion qui excitaient dans les camps rivaux des huées et des dithyrambes.

Un moment on crut qu'Eugène Devéria, dont la *Naissance de Henri IV* fut si remarquée pour son éclatante couleur, et qu'on appelait déjà le Paul Véronèse français, allait être le peintre romantique continuant dans son art le mouvement littéraire ; mais ce brillant début n'eut pas de suite. Une influence mystérieuse détourna ce beau talent de sa route, et Delacroix resta le représentant de la peinture nouvelle.

En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. On trouvait Shakespeare, Dante, Goethe, lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude. Il y avait autant de taches de couleur que de taches d'encre sur les marges de ces beaux livres sans cesse feuilletés. Les imaginations, déjà bien excitées par elles-mêmes, se surchauffaient à la lecture de ces œuvres étrangères d'un coloris si riche, d'une fantaisie si libre et si puissante. L'enthousiasme tenait du délire. Il semblait qu'on eût découvert la poésie, et c'était, en effet, la vérité . Maintenant que ce beau feu est refroidi et que la génération positive qui occupe la scène du monde se préoccupe d'autres idées, on ne saurait croire quel vertige, quel éblouissement produisirent sur nous tel tableau, telle pièce, qu'on se contente aujourd'hui d'approuver d'un petit signe de tête. Cela était si neuf, si inattendu, si vivace, si ardent !

Delacroix, bien qu'en paroles il affectât quelque froideur, ressentait plus vivement que personne la fièvre de son époque. Il en avait le génie inquiet, tumultueux, lyrique, désordonné, paroxyste. Tous les souffles orageux qui traversaient l'air faisaient tressaillir et vibrer son organisation nerveuse. S'il exécutait en peintre, il pensait en poète, et le fond de son talent est fait de littérature. Il comprenait avec une intimité profonde le sens mystérieux des œuvres où il puisait des sujets. Il s'assimilait les types qu'il empruntait, les faisait vivre en lui, leur infusait le sang de son cœur, leur donnait le frémissement de ses nerfs, et les recréait de fond en comble, tout en leur gardant leur physionomie. Tandis que d'autres fins talents de l'époque dessinaient des vignettes, lui peignit toujours des tableaux qui pouvaient exister en dehors du livre où il en puisait le motif. Il pénétrait si avant au cœur

de l'œuvre qu'il la rendait plus profonde, plus sensible et plus significative pour l'auteur même. Nous trouvons dans les conversations de Goethe, recueillis par Eckermann, ce curieux passage sous la date du 29 novembre 1826 :

" Goethe me présenta une lithographie représentant la scène où Faust et Méphistophélès, pour délivrer Marguerite de la prison, glissent en sifflant dans la nuit sur deux chevaux, et passent près d'un gibet. Faust monte un cheval noir, lancé à un galop effréné, et qui paraît, comme son cavalier, s'effrayer des spectres qui passent sous le gibet. Ils vont si vite que Faust a de la peine à se tenir. Un vent violent vient à sa rencontre, et a enlevé sa toque qui, retenue à son cou par un cordon, flotte loin derrière lui. Il tourne vers Méphistophélès un visage plein d'anxiété et semble épier sa réponse. Méphistophélès est tranquille, sans crainte, comme un être supérieur.

" Il ne monte pas un cheval vivant : il n'aime pas ce qui vit. Et d'ailleurs il n'en a pas besoin ; sa volonté suffit pour l'entraîner aussi vite que le vent. Il n'a un cheval que parce qu'il faut qu'on se l'imagine à cheval ; il lui suffisait donc de ramasser, parmi les premiers débris d'animaux qu'il a rencontrés, un squelette ayant encore sa peau. Cette carcasse est de ton clair, et semble jeter dans l'obscurité de la nuit des lueurs phosphorescentes. Elle n'a ni rênes ni selle, et galope sans cela. Le cavalier supra-terrestre, tout en causant, se tourne vers Faust d'un air léger et négligent ; l'air qui fouette à sa rencontre n'existe pas pour lui ; il ne sent rien, son cheval non plus ; ni un cheveu ni un crin de bougent.

" Cette spirituelle composition nous donna le plus grand plaisir. " On doit avouer, dit Goethe, qu'on ne s'était pas soi-même représenté la scène aussi parfaitement. Voici une autre feuille, que dites-vous de celle-là ? "

" Je vis la scène brutale des buveurs dans la cave d'Auerbach ; le moment choisi, comme étant la quintessence de la scène entière, était celui où le vin renversé jaillit en flammes et où la bestialité des buveurs se montre de diverses manières. Tout est passion, mouvement ; Méphistophélès seul reste sans la sereine tranquillité qui lui est habituelle. Les blasphèmes, les cris, le couteau levé sur lui par son voisin le plus proche, ne lui sont de rien. Il s'est assis sur un coin de table et laisse pendre ses jambes, lever son doigt, c'est assez pour éteindre et la passion et la flamme. Plus on considérait cet excellent dessin, plus on admirait la grandeur d'intelligence de l'artiste, qui n'avait pas créé une seule figure semblable à une autre, et qui dans chacune d'elles présentait un nouvel instant de l'action.

" M. Delacroix, a dit Goethe, est un grand talent, qui a, dans *Faust*, précisément trouvé son vrai aliment. Les Français lui reprochent trop de rudesse sauvage, mais ici elle est parfaitement à sa place. On espère qu'il reproduira *Faust* tout entier, et j'attends surtout avec joie la cuisine des sorcières et les scènes du

Brocken. On voit que son observation a sondé profondément la vie, et pour cela une ville comme Paris lui offrait les meilleures occasions. "

" Je dis alors que tels dessins contribuaient énormément à une intelligence complète du poème.

" C'est certain, dit Goethe, car l'imagination plus parfaite d'un artiste nous force à nous représenter les situations comme il se les est représentées à lui-même. Et s'il me faut avouer que M. Delacroix a surpassé les tableaux que je m'étais faits de scènes écrites par moi-même, à plus forte raison les lecteurs trouveront-ils toutes ces compositions pleines de vie et allant bien au delà des images qu'ils se sont créées. "

C'est ainsi que le Jupiter de Weimar, le poète marmoréen, le grand plastique, jugeait dans sa vieillesse les jeunes efforts de l'artiste romantique. Jamais plus splendide et plus intelligent éloge ne fut donné à la peinture par la poésie. Nous ignorons si Eugène Delacroix connut dès lors cette haute appréciation de Goethe. Elle l'aurait consolé de bien des critiques ineptes ou malveillantes. Avoir dépassé l'image que le grand Goethe s'était faite de son *Faust*, c'était beau cela!

Si Shakespeare eût été notre contemporain et eût pu voir les illustrations d'*Hamlet*, où l'artiste a pénétré si profondément ce drame mystérieux plein d'ombres noires et de clartés livides, il aurait reconnu sur les dessins, plus vivants, plus sinistres et plus caractéristiques, les fantômes de sa propre imagination.

Un autre suffrage empreint d'une sorte de divination, celui de M. Thiers, qui, dans son Salon de 1827, ne craint pas, à propos de la *Barque du Dante*, de placer Eugène Delacroix au nombre des grands maîtres, dut consoler l'artiste de bien des diatribes et des injustices. Ce sera un éternel honneur pour l'homme d'État d'avoir deviné le génie du peintre. Ainsi, à ses débuts dans la carrière, Delacroix eut pour premiers appréciateurs Goethe et Thiers. Cette admiration de l'homme politique devint précieuse pour l'artiste, car, arrivé au pouvoir, M. Thiers se souvint du génie dont il avait eu le pressentiment avant tous les autres, l'appuya de son crédit dans la distribution des commandes, et procura l'occasion de s'affirmer sur une large échelle à un talent fait pour les grandes choses.

On avait tellement abusé des Grecs et des Romains dans l'école décadente de David, qu'ils étaient en complet discrédit à cette époque. La première manière de Delacroix fut donc purement romantique, c'est-à-dire n'empruntant rien aux souvenirs ni aux formes de l'antiquité. Les sujets qu'il traita furent relativement modernes, empruntés à l'histoire du moyen âge, à Dante, à Shakespeare, à Goethe, à lord Byron ou à Walter Scott. C'est à cette période et à cette situation

des esprits que remontent la *Barque du Dante*, la *Bataille de Nancy*, *Marino Faliero*, le *Combat du giaour et du pacha*, le *Tasse dans la prison des fous*, le *Massacre de l'évêque de Liège*, le *Massacre de Scio*, le premier *Hamlet*. Nous en pourrions citer davantage, mais nous ne faisons pas ici un catalogue, et ce que nous indiquons suffit pour deviner le reste.

Le talent d'Eugène Delacroix avait dès lors toute son originalité et le distinguait nettement des contemporains ; cependant ce serait une erreur de croire qu'il n'empruntât rien du milieu où il baignait. Les grands maîtres à distance semblent isolés, mais ils n'en furent pas moins enveloppés de la vie générale, ils reçurent presque autant qu'il donnèrent, et firent de larges emprunts à la somme des idées communes en circulation lorsqu'ils vivaient. Seulement ils frappèrent à leur coin ineffaçable le métal fourni par l'époque et en firent des médailles éternelles.

Par sa nature nerveuse, impressionnable, Delacroix plus que personne, vibrait au passage des idées, des événements et des passions de son temps. Malgré une apparence sceptique, il en partageait les fièvres, il en traversait les flammes, et, comme l'airain de Corinthe, il était composé de tous les métaux en fusion.

Dans ses premiers ouvrages, des influences diverses sont visibles. Il y a du Gros et surtout du Géricault dans la *Barque du Dante*. Les torsos des damnés, où s'écrase la lourde écume du fleuve infernal, font penser au *Nauffrage de la Méduse* pour la pâleur noyée des chairs, la force des ombres et l'effort anatomique. L'école anglaise préoccupa incontestablement Delacroix, qui dut étudier beaucoup les portraits de sir Thomas Lawrence. La *Mort de Sardanapale*, entre autres, présente certaines gammes rosées et bleuâtres, certaines transparences rehaussées d'empâtements brusques comme des vigueurs d'huile appliquées sur de l'aquarelle, qui rappellent la palette et la facture du maître britannique. Les *Combats du giaour et du pacha*, car Delacroix traita deux fois ce sujet, ont une fraîcheur, un éclat et une limpidité où se sent l'influence de Bonnington. Poterlet même, un coloriste mort tout jeune et dont il ne reste que quelques fines et chaudes esquisses, ne lui fut pas inutile. Mais cela n'altérait en rien sa forte individualité. Comme un guerrier couvert d'une armure bien trempée et bien polie, il reflétait un instant les objets voisins, prenait quelques-uns de leurs tons et passait, pour reparaître un peu plus loin avec sa couleur propre.

Le voyage qu'il fit au Maroc lui ouvrit tout un monde de lumière, de sérénité et d'azur. Decamps n'était pas revenu de sa caravane en Orient et Marilhat n'était pas parti encore. Ce fut E. Delacroix qui, pittoresquement, découvrit l'Afrique. On sait avec quel éclat de soleil et quelle transparence d'ombre il peignit les *Femmes d'Alger*, ce bouquet de fleurs vivantes, la *Noce juive*, l'*Empereur*

*Muley-Abder-Rhaman*, les *Convulsionnistes de Tanger* et tant d'autres scènes de la vie arabe. Il prit en Orient le goût des chevaux, des lions et des tigres, qu'il peignit comme Barye les sculpte, avec une puissance de couleur, un frémissement de vie et une férocité incroyable. Ah ! ce ne sont pas des lions classiques coiffés d'une perruque à la Louis XIV et tenant une boule sous la patte que les lions de Delacroix ! Ils froncent leurs masques terribles, hérissent leurs fauves crinières, allongent leurs ongles tranchants, et semblent provoquer la zagaie barbelés du Cafre ou la balle conique de Jules Gérard.

Les peintures murales de la salle du Trône à la Chambre des députés révèlent chez Delacroix d'admirables aptitudes décoratives. Son style s'agrandit tout à coup ; sa couleur, tout en restant chaude, intense et vivace, prit la tranquillité lumineuse de la fresque et se suspendit aux murailles comme une tapisserie riche et moelleuse. Les nécessités de l'allégorie, car il n'est guère possible de placer des scènes de la vie réelle dans les plafonds, les coupes, les pendentifs et les tympans, le forcèrent d'aborder le nu et la draperie, et il s'en tira à merveille. Il entendit l'antique 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. Sur ces sujets, réduits jusque là à l'immobilité du bas-relief, il répandit les magies de la couleur et fit remonter la pourpre de la vie dans les veines pâles du marbre. Le *Triomphe de Trajan*, la *Mort de Marc-Aurèle*, *Médée poignardant ses enfants*, sont des spécimens magnifiques de cette manière nouvelle que l'artiste développa dans son *Élysée des poètes* à la bibliothèque du Sénat, son plafond d'*Apollon* à la galerie du Louvre, et ses peintures du salon de la Paix à l'Hôtel de Ville.

Delacroix n'était pas de ces peintres qui s'enferment à plaisir dans une étroite spécialité et ne représentent qu'un petit nombre d'objets toujours les mêmes. Son vaste talent embrassait la nature entière, et tout ce qui avait vie, forme et couleur était du ressort de sa palette.

Esprit singulièrement harmonieux dans son désordre apparent, il s'était fait un monde à lui, un microcosme où il régnait en maître et dont les éléments se composaient et se décomposaient suivant l'effet qu'il voulait produire.

Là flottaient toutes les images de la nature, non pas copiées, mais conçues et transformées, et servant comme des mots à exprimer des idées, et surtout des passions. Dans la moindre ébauche comme dans le tableau le plus important, le ciel, le terrain, les arbres, la mer, les fabriques participent à la scène qu'ils entourent ; ils sont orageux ou clairs, unis ou tourmentés, sans feuilles ou verdoyants, calmes ou convulsifs, ruinés ou magnifiques, mais toujours ils semblent épouser les colères, les haines, les douleurs et les tristesses des personnages. Il serait impossible de les en détacher. Les figures elles-mêmes

ont des costumes, des draperies, des armes et des accessoires significatifs qui ne pourraient servir à d'autres. Tout se tient, tout est lié et forme un ensemble magique dont aucune partie ne saurait être retranchée ou transposée sans faire écrouler l'édifice. En art, nous ne connaissons que Rembrandt qui ait cette unité profonde et indissoluble. Cela tient à ce que ces deux grands maîtres créent par une sorte de vision intérieure qu'ils ont le don de rendre sensible avec les moyens qu'ils possèdent, et non par l'étude immédiate du sujet. Rembrandt, comme Delacroix, a son architecture, son vestiaire, son arsenal, son musée antique, ses types et ses formes, sa lumière et sa nuit, ses gammes de ton qui n'existent pas ailleurs et dont il sait tirer des effets merveilleux, rendant le fantastique plus vrai que la réalité.

Ce caractère du génie d'Eugène Delacroix ne nous semble pas avoir été suffisamment compris, même en ces derniers temps où les admirateurs tardifs ne lui manquèrent pas. C'est pas cette refonte et cette création à nouveau du sujet que l'artiste sut rester si original en traitant des scènes tirées de drames, de poèmes et de romans, au lieu de scènes puisées directement dans la nature. Il donne la fleur, l'essence de l'idée même du sujet, sans s'astreindre à des détails oiseux ou d'une vérité prosaïque qui détourneraient l'attention ou feraient dissonance.

Dans son œuvre, Delacroix a toujours cherché le signe caractéristique, le trait de passion, le geste significatif, la note étrange et rare. Son dessin, qu'on a si souvent critiqué, et qui est très savant malgré de visibles incorrections que le moindre rapin peut relever, ondoie et tremble comme une flamme autour des formes qu'il se garde de délimiter pour n'en pas gêner le mouvement ; le contour craque plutôt que d'arrêter l'élan d'un bras levé ou tendu. La couleur s'entasse à l'endroit qui est le point central de l'action, car, avant tout, Delacroix veut donner la sensation de la chose qu'il représente dans son essence même, et non dans sa réalité photographique.

Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde. C'est ce que comprenait instinctivement ou scientifiquement Delacroix, et ce qui donnait à sa peinture un caractère si particulier, si neuf et si étrange.

L'école française a eu pour principaux mérites la sagesse, la clarté, la sobriété, l'intention et la composition philosophique, le dessin spirituel et correct ; mais elle satisfait plus la raison que les yeux. Elle ne compte guère de coloristes, et quant on a nommé Watteau, qui était presque flamand, Chardin, Prud'hon et Gros, on hésite. Anvers dit Rubens, Amsterdam Rembrandt, Venise Titien, Paul Véronèse, Tintoret ; Séville Murillo, Madrid Velasquez, Londres

Reynolds ou Lawrence ; Paris ne peut répondre que Delacroix, et c'est un nom digne de s'inscrire parmi ces noms illustres.

Quoique contesté et disputé bien longtemps, Delacroix a tenu une grande place dans l'art moderne, et le vide de sa mort se fera bientôt sentir par un refroidissement et une décoloration qui iront augmentant chaque jour. Il avait jeté sa verve, son génie, sa couleur, sa hardiesse, sa sauvagerie, sa férocité, dans cette peinture trop sage, trop rangée, trop bourgeoise, où la propreté est considérée comme une vertu. Il était inquiet, fiévreux, passionné, amoureux de l'art et de la gloire, poursuivant son idéal à travers tout, ne craignant pas d'être choquant, ayant l'horreur du commun, âpre au travail malgré sa santé délicate, et fécond comme un véritable maître, car il laisse un œuvre immense. Il s'est colleté avec Gœthe, avec Shakespeare, avec Byron, avec la mythologie et le moyen âge, avec la Bible et l'Évangile, avec les tigres, les lions et la mer, et il n'a été vaincu dans aucune de ces luttes.

***Le Moniteur universel*, " Collection de tableaux de M. Alexandre Dumas Fils ", 20 mars 1865.**

La vente que nous annonçons se compose d'œuvres d'un choix rare où se reconnaît le goût d'un esprit délicat. Dans cette collection, soigneusement épurée, il n'y a rien que d'exquis et de significatif ; chaque maître y est représenté par une des plus belles et des plus fraîches fleurs de son bouquet.

On peut dire hardiment qu'il n'existe pas ailleurs, une toile d'Eugène Delacroix supérieure au *Tasse dans la prison des fous*. Le malheureux poète est assis, la tête appuyée sur la main, en proie à une méditation profonde, cherchant à ressaisir sa raison ébranlée qui se trouble au spectacle vertigineux de la folie. Autour de lui grimacent les aliénés avec leurs poses bestiales, leurs rires idiots, leurs regards vagues et leurs gestes détraqués que ne commande plus le cerveau. Le quadrumane apparaît sous l'homme abandonné par la pensée, et ces bouches entr'ouvertes poussent des cris confus où les gloussements se mêlent aux paroles.

Cependant le poète s'abstrait au milieu qui l'entoure et rêve peut-être aux brillantes salles du palais de Ferrare, à cette Eléonore si cruelle, à cet Alphonse si ingrat.

Ce tableau, qui contient toute la puissance de drame, toute la profondeur de poésie et toute la fauve ardeur de coloris du grand maître, a le privilège, rare dans son œuvre, de joindre le fini le plus parfait à sa fougue d'exécution. Les extrémités y sont étudiées avec un soin qu'on regrette parfois de ne pas trouver dans ses toiles les plus célèbres. Le *Tasse dans la prison des fous* peut hardiment se classer parmi les meilleurs tableaux de chevalet d'Eugène

Delacroix : le *Marino Faliero*, le *Massacre de l'évêque de Liège*, l'*Hamlet avec les fossoyeurs* et la *Barque de Don Juan*. C'est un cadre tout à fait hors ligne, dont la vraie place serait dans un musée national ou dans une galerie princière.

**Le Moniteur universel, " Collection Khalil – Bey ", 14 décembre 1867.**

Eugène Delacroix vient, dans toute galerie un peu complète, comme l'antithèse naturelle d'Ingres, ou plutôt comme l'expression suprême en son genre d'une autre face de l'art. L'un symbolise le beau style, le dessin pur, la grande tradition reprise de haut et continuée avec une puissante individualité ; l'autre, le mouvement, la passion, la couleur, le pittoresque, la palpitation fébrile de l'âme moderne. Nous trouvons ici un des tableaux qui caractérisent le mieux peut-être le talent d'Eugène Delacroix : le *Massacre de l'évêque de Liège*. Dans cette toile, un des chefs-d'œuvre de notre temps, le vrai Delacroix romantique est contenu tout entier ; jamais il ne déploya plus librement ses qualités et n'arriva à une telle hauteur de génie. On connaît le sujet de la scène, tiré du *Quentin Durward* de Walter Scott. Des truands amènent devant Guillaume de la Marck, le farouche Sanglier des Ardennes, au milieu de l'orgie à laquelle se livre une soldatesque effrénée, le vénérable évêque, qu'ils menacent de leurs couteaux d'égorgeurs. Le festin a lieu dans une haute salle gothique, dont le plafond est soutenu par des charpentes enchevêtrées et retombant en pendentifs qui se perdent à demi dans l'ombre avec de vagues formes de potences, car la lumière de la table ne peut monter si haut. Sur l'immense nappe, des flambeaux, entourés d'auréoles tremblantes dans cette vapeur d'haleines et de mets, versent un large flot de lumière où scintillent, comme des îlots d'or, d'argent et de pierreries, les vaisselles, les hanaps, les salières, les drageoirs et les vases sacrés pris au pillage. Autour de la longue table, comme à un repas de corps de démons présidé par Satan, se pressent, mêlés à des ribaudes et à des malandrins, des hommes d'armes, vidant les plats avec leurs mains, prêts à tacher de sang ce linge déjà taché de vin. Une bestialité farouche et cynique hébète ces visages fatigués par le combat et l'orgie, qui s'illuminent, comme au reflet d'une flamme d'enfer, à la lueur des cires et des torches. Ça et là, dans l'ombre, quelque pièce d'armure s'allume d'un éclair soudain et jette une étincelle comme un charbon qu'un souffle avive. Se dressant sous son dais et s'appuyant au bord de la table de ses gantelets de fer qu'il n'a pas ôtés, Guillaume de la Marck, dont l'ivresse est maintenue par son armure, crie, à travers le tumulte, l'ordre de mettre à mort l'évêque de Liège. Le saint prêtre, dont la chape miroitée d'orfois rayonne d'un éclat pontifical au milieu de cette cohue de haillons et de ferrailles, se renverse en arrière et lutte inutilement comme la victime traînée à l'autel de quelque culte barbare. Jamais le pinceau

n'a exprimé avec une telle intensité de vie, une telle férocité d'accent, une telle magie de couleurs, dans une scène de mœurs et de débauche, le fourmillement sombre et lumineux des convives, la scintillation pâle des flambeaux, les éclairs des armures et des blocs d'orfèvrerie, l'atmosphère épaisse et chaude, la vapeur de sang qui plane sur l'inferral banquet où les quartiers de venaison semblent des quartiers de chair humaine. L'artiste de génie a rendu jusqu'aux rumeurs et aux vociférations de l'orgie ; il semble qu'un ouragan de bruit sorte de la toile muette.

C'est sans contredit le plus beau tableau de chevalet du peintre pour l'importance de la composition, le nombre des figures, la force de la couleur, la fierté de la touche, le pittoresque de l'effet, la profonde compréhension de l'époque, la puissance dramatique de la scène. Ce tableau, sans rival dans l'œuvre de l'artiste, a été enlevé de verve à un de ces moments d'inspiration où les facultés semblent doublées, où un génie inconnu vous prend la palette des mains et trace sur votre toile avec un pinceau de flamme quelques traits ineffaçables et flamboyants. *Le Massacre de l'évêque de Liège* est une de ces œuvres rares où l'exécution réalise complètement l'idée. Après avoir vu le tableau de Delacroix, il est impossible de se figurer autrement cette scène terrible, et le souvenir vous en reste à jamais avec son éblouissement formidable. *Le Tasse dans la prison des fous* est une toile toujours citée parmi les meilleures d'Eugène Delacroix, et rarement l'exécution de l'artiste a été plus fine et plus serrée. Assis à l'angle du tableau, le Tasse, vêtu de noir, un lambeau de couverture sur les genoux, appuie sa tête pâle sur sa main amaigrie ; il songe à l'ingratitude d'Alphonse, aux dédains d'Eléonore, à sa gloire engloutie peut-être dans le naufrage de sa disgrâce ; il se demande avec inquiétude si sa raison n'a pas sombré aussi sous ce vent de malheur et si c'est injustement qu'il est enfermé. Autour de lui s'agitent, excités par son immobilité même, les pensionnaires de la maison, avec ces gestes incohérents et détraqués, ces yeux hagards, ces rires idiots, ces allures presque animales d'un corps que ne commande plus le cerveau. L'un des fous, espèce de brigand à barbe rousse, à prunelles bleues papillotant dans une orbite osseuse, physionomie inquiétante où la férocité s'allie à la démence, joue ses grands bras et ricane hideusement pour troubler la rêverie du poète. Au fond s'enfuient confusément des fous et des folles à tournure de spectre comme devant l'épouvante de leurs propres visions. Louer la couleur si chaude, si vivace et pourtant si sobre de cette magnifique peinture est chose superflue. Quant à l'expression du sujet, elle a ce génie du drame, cette poésie nerveuse et cette profondeur passionnée qui caractérisent le peintre de la *Barque du Dante*, du *Massacre de Scio* et du *Naufrage de don Juan*.

Un curieux tableautin, intitulé *Légende écossaise*, se rapporte à l'époque où Delacroix cherchait à mettre dans son coloris quelque chose de la fluide

transparence des peintres anglais, dont Bonington avait introduit le goût en France. Le sujet, si nous ne nous trompons, est emprunté à une ballade de Burns, *Tom O'Shanter*. Cramponné au dos du poney dont la crinière et la queue s'échevèlent fantastiquement, le pauvre garçon, fou d'épouvante, va enfin gagner le pont au delà duquel cesse le pouvoir des esprits moqueurs qui le poursuivent. On ne saurait rien imaginer de plus ailé, de plus tourbillonnant, de plus emporté que cette peinture faite au vol. Il faut se hâter de regarder ce cavalier éperdu et sa monture folle ; ils seront bientôt hors de la toile où ils passent comme l'éclair.

L'*Abreuvoir arabe* garde, dans sa tranquillité lumineuse, comme un reflet de ce ciel du portrait d'Abd-er-Rahman, si admirable et si admiré, où luit inaltérablement la chaude couleur de l'Orient africain. De son voyage au Maroc, Eugène Delacroix a rapporté une palette qui n'est ni la palette de Decamps ni celle de Marilhat, mais qui est peut-être plus harmonieuse et plus vraie. Des Arabes, il sait sur le bout du doigt l'allure indolente et fière, la façon de se draper, de se remuer et de s'asseoir, dans des poses impossibles aux Européens ; il connaît leurs armes, leurs harnachements, leurs costumes, et il les fait vivre, avec la supériorité du peintre d'histoire, sur de petites toiles familières qui parfois sont des chefs-d'œuvre comme celle-ci.

Il manquerait quelque chose à la physionomie du maître si quelque morceau ne représentait, dans cette collection, le grand peintre décoratif, l'artiste qui ne se déploie jamais plus à l'aise que sur de vastes espaces et dont le talent semble grandir avec la dimension de l'œuvre. On ne peut détacher une peinture murale du monument ou du palais qu'elle décore. Mais ces grands travaux ne s'exécutent pas sans dessins, sans cartons, sans esquisses préalables où le maître souvent met le plus vif de sa flamme et de son inspiration. *L'Éducation d'Achille*, un des pendentifs faisant partie des peintures qui ornent la bibliothèque de ce qu'on appelait autrefois la Chambre des députés et qu'on nomme aujourd'hui le Corps législatif, se trouve ici sous la forme réduite d'une esquisse terminée. Ce n'est qu'une esquisse, mais quel tableau la vaudra jamais ! Le jeune Achille apprend l'équitation sur le dos du centaure Chiron, à la fois son cheval et son maître. C'est l'antiquité comprise d'une façon neuve, énergique et farouche, la puissante vie moderne circulant dans les veines du marbre et l'animant, en le faisant palpiter et se cabrer dans la lumière et la couleur. Le *Saint Sébastien* montre l'esprit qu'apportait Delacroix dans l'interprétation des scènes religieuses. Le geste délicat et tendre des femmes craignant de faire mal au jeune martyr en lui retirant les flèches ne se trouve nulle part. Delacroix a rendu humain le tableau de sainteté.

**Catalogue, 17 décembre 1868.**

C'est une note rare de l'œuvre de Delacroix que celle donnée par le tableau des *Baigneuses* : Delacroix a la puissance, la passion, le mouvement, le drame. Il émeut, il étonne, il domine. Il est pathétique et terrible. Il joue avec l'ombre et la lumière ; ses mains parcourent tout le clavier des tons ; mais il a peu souvent sacrifié au charme. Non qu'il fût incapable de grâce, mais son tempérament l'emportait dans l'orage. Ici, sous les fraîches verdure d'une Tempé idéale, dans une eau limpide et transparente, il a fait se jouer des nymphes, des baigneuses, des compagnes d'Armide d'une forme charmante, d'une couleur adorable, d'une élégance exquise ; rien de pareil à la grâce des forts quand ils se mettent à vouloir être séduisants. Si nous osions risquer un tel rapprochement, nous dirions que dans ce tableau de Delacroix est un Fragonard de génie.

Nous retrouvons bien vite le Delacroix du Maroc et de l'Orient dans *l'Arabe près d'une tombe*. L'éclat blanc du burnous, le vert des aloès et des cactus, la lumière pulvérulente des terrains, le ciel embrumé de chaleur, donnent une vive impression d'Afrique.

Dans le *Combat de chevaliers*, dont le ton rappelle la coloration claire des premiers *Giaours*, on sent une influence de Bonington. À son aurore, l'École romantique, en peinture et en poésie, reçut un rayon d'Angleterre. — C'est une esquisse pleine de feu et d'esprit, et l'on pense, en la regardant, à *Ivanhoé* de Walter Scott et aux passes d'armes du tournoi d'Ashby.

Un morceau précieux et que l'artiste aimait entre toutes ses œuvres, c'est la composition en grisaille de *Numa et Égérie*, exécutée dans les peintures murales de la bibliothèque du Corps législatif. La forme du pendentif donné par l'architecte est bizarre, mais le peintre en a tiré le meilleur parti. Cette contrainte même semble l'avoir servi. La nymphe qui donna de si sages conseils au roi et qui semble n'avoir été autre chose que la méditation dans la solitude, s'élève lentement du sein de la source, le bas du corps voilé d'une draperie. Les roseaux s'écartent et s'inclinent autour d'elle, et, la tête un peu renversée en arrière, elle parle à Numa, qui se soulève à demi d'un tertre de gazon. Les rameaux penchés des arbres projettent une ombre mystérieuse et dormante sur l'entrevue du Numa et de la Nympe, et la biche craintive, qui venait boire à la source, s'arrête surprise à la vue de ces deux figures, l'une surnaturelle et l'autre humaine. Jamais le maître n'eut un plus grand style, et cette esquisse, qu'on couvrirait avec les deux mains, produit l'effet le plus monumental. L'agrandissement de la peinture définitive n'y ajoute rien.