

COPIE
DU JUGEMENT DERNIER
DE MICHEL-ANGE

COPIE DU JUGEMENT DERNIER

DE MICHEL-ANGE

C'est une rude tâche que de rendre compte d'une pareille œuvre d'après une copie et sur une première inspection. Il y a d'abord deux choses à éviter : l'enthousiasme de convention, les extases stéréotypées d'avance et le paradoxe en sens contraire; ensuite, il est extrêmement difficile de faire la part du copiste et de distinguer les fautes qui lui appartiennent de celles qui sont inhérentes à la manière même de l'auteur.

Nous allons tâcher de nous tirer de notre mieux de ce mauvais pas.

Tout a été dit sur Michel-Ange; les formules laudatives sont depuis longtemps épuisées; seulement, il y a un côté sur lequel on n'a pas assez insisté et qui est, selon nous, le côté caractéristique de ce gigantesque génie.

Michel-Ange passe en général pour un peintre sombre, bilieux, courroucé, ayant atteint les dernières limites du terrible; violent et féroce de style, sauvage dans son faire, austèrement catholique et tout à fait semblable à Dante, sa grande admiration. Cette idée paraît juste au premier coup d'œil. Cependant rien n'est plus faux.

L'illustre rival de Raphaël est un artiste païen, amoureux de la forme, autant et plus qu'un sculpteur grec, lui sacrifiant tout, sujet, convenance, possibilité, ne s'inquiétant que d'elle, ne voyant qu'elle, et la poursuivant à travers tout avec une véhémence et une opiniâtreté sans pareille. Quand Michel-Ange trace un contour, il le pousse toujours jusqu'aux dernières conséquences; il en tire tout ce qu'il peut donner, et souvent plus qu'il ne peut donner.

Pour lui il n'existe qu'une chose dans l'univers : *l'homme*; — le reste n'est rien. — Je ne sais si Michel-Ange s'est jamais aperçu qu'il y avait un ciel, des maisons, des arbres, des fabriques, des terrains; j'en doute, ou du moins il s'en est peu soucié. — Il n'a pris de la terre que ce qu'il en fallait pour poser les pieds de ses figures, et encore, comme il n'en voulait guère prendre, il leur dessinait des pieds d'une extrême petitesse; du ciel, il n'a emprunté que quelques blocs de nuages solides comme des quartiers de marbre, pour les faire servir de point d'appui

à des développements musculaires impossibles en ce bas monde.

Ainsi Michel-Ange a choisi pour sujet de son poème pittoresque *l'homme*, admirable sujet s'il en fut. — Montrer l'homme sous tous les aspects possibles, tel a été le but de Michel-Ange, l'unique pensée qui a rempli sa vie séculaire. Ce n'a pas été trop de quatre-vingts ans, ce n'a pas été trop d'une carrière de marbre de Carrare et des murailles immenses de la Sixtine, pour déployer une idée aussi vaste que celle-là. Il fallait être Michel-Ange pour la concevoir et l'exécuter.

On apporte quatre montagnes de marbre à ce Titan sculptural; il se jette dessus comme un lion sur sa proie; il attaque le marbre en plein, à grands coups de pointe et de marteau; il le tord, il le pétrit comme une cire ductile; les blocs tremblent devant lui et le sentent venir; demandez-lui ce qu'il fait; il n'en sait rien, il fait un homme, son seul et unique sujet; — cela s'appellera, s'il vous plaît, le Crépuscule, la Nuit, le Point du jour, que sais-je? Car il faut bien un titre et un sujet pour les sots; mais, en vérité, ce n'est autre chose qu'un homme qui vous montre, celui-ci son dos, celui-là ses bras et ses cuisses sous une attitude impérieuse et magistrale. — Voilà tout, c'est bien assez.

Dans le *Jugement dernier*, où il y a peut-être deux cents figures, il n'y a effectivement qu'un seul

et même personnage retourné de toutes les façons imaginables, vu en dessus, en dessous, par les pieds, par la tête, en raccourci, avec tous les aspects de la chute ou de l'ascension. Mais quelle que soit la pose de ce type unique, elle n'est jamais naturelle, dans le sens précis du mot; ce sont des écartèlements, des tensions de muscles, des bouffissures de contours, des torsions de reins, des renflements de poitrine qui dépassent les dernières limites de l'exagération. Tout ce monde se crispe et se contracte, comme s'il avait l'entablement du ciel sur le coin de l'épaule. Atlas lui-même ne devait pas faire autant renfler ses *biceps*; — assurément, aucun de ces gens-là ne mourra de la poitrine.

Nous avons dit que la pensée unique de Buonarroti, c'était de peindre et de sculpter l'homme; mais l'homme idéalisé, exagéré, élevé jusqu'au Titan. Encelade, Polyphème, Hercule, Prométhée sont des mugnets sveltes et mignons à côté des monstrueux portefaix du sculpteur florentin.

Une chose singulière, c'est que tous ces hommes à poitrines colossales ont la tête petite comme des oiseaux, des mains presque imperceptibles et des pieds chinois; par une négligence étrange, beaucoup de ces pieds n'ont que quatre doigts; un tel oubli doit être volontaire, et je pense que c'est pour donner une élégance plus idéale à ces extrémités que l'artiste en agit de la sorte.

Ce Michel-Ange, regardé jusqu'ici comme un artiste chrétien, est bien le plus effréné païen qui ait jamais pétri et manipulé de la chair. La tête, les mains et les pieds, c'est-à-dire tout ce qui a de l'importance dans l'art chrétien, les seules portions du corps humain qu'il soit permis de montrer selon la pensée moderne, n'existent pas pour lui. Son idéal est évidemment le torse antique; il regarde la tête comme un détail et ne s'en occupe que par manière d'acquit; — le crâne est nul, le front déprimé; très souvent le bras est plus large que la face; tous les personnages, anges, démons, élus, damnés, sont musclés également; le Christ lui-même, auquel les peintres donnent habituellement un caractère de douceur féminine, écraserait une enclume d'un coup de poing; Michel-Ange s'attaque tout d'abord aux pectoraux, aux flancs, au ventre, à la vie, à la santé; ce qu'il veut rendre, c'est le tempérament, et personne n'y a réussi comme lui.

Quoique j'admets très volontiers la convention en fait d'art, j'avoue que des anges athlétiques, les bras noueux, l'épaule large à porter une tour, soufflant à tout rompre, avec des joues comme des ballons, dans des trompettes de cuivre, sans ailes qui les soutiennent, sans fluide éthéré et lumineux pour adoucir leurs contours, sont assez difficiles à reconnaître pour des anges; ils ont plutôt l'air de crieurs publics qui ont mis leurs habits en gage. Je veux

bien qu'ils n'aient ni ailes, ni tuniques : il n'y a aucune preuve ni pour ni contre, et l'on n'a pas de données bien certaines sur le costume des esprits célestes ; cependant je voudrais qu'ils eussent un caractère différent des diables, et sauf la queue de rigueur, ils y ressemblent beaucoup. Cette turbulence et cette furie de mouvement contrastent trop ouvertement avec l'idée placide et sereine que nous avons des anges et des archanges.

Le *Jugement dernier* de Michel-Ange pourrait s'appeler, comme la tragédie de Werner, la *Consécration de la force* ; les plus gros jettent en bas les plus petits.

Maintenant que nous avons dit ce qu'il n'y avait pas dans le *Jugement dernier*, nous allons dire ce qu'il y a. Ceux qui s'imaginent trouver dans cette peinture une scène effrayante et fantastique, avec des flammes, des tonnerres et des incendies, des ombres de fantasmagorie, des gloires, des auréoles, le sujet tel que nous le concevrons aujourd'hui, se trompent complètement. Michel-Ange dédaignait tout cela comme des puérités et de petits moyens indignes de l'art. Ce que Michel-Ange a voulu, dans son *Jugement dernier*, c'est faire éclater sa puissance, montrer son admirable science d'anatomiste, sa hardiesse de dessinateur, le caractère grandiose et surhumain de son style, et poser des bornes à tout jamais infranchissables en fait de témérités d'attitudes, de raccourcis et de musculatures. Dieu lui-

même, s'il se faisait peintre, ne tracerait pas des contours plus énergiques et plus flamboyants ; l'invention de style ne peut aller au delà, et l'imagination reste confondue devant cette variété inépuisable de postures, car Michel-Ange, dans le cours de sa longue vie, n'a jamais répété deux fois le même contour ni le même air de tête.

Plusieurs groupes de parents et d'amis, qui, se retrouvant au ciel, s'embrassent à pleine bouche et se plongent éperdument dans les bras l'un de l'autre, sont d'une beauté et d'une poésie au-dessus de toute expression. Le saint Barthélemy écorché vif, et qui tient sa peau à sa main ; le saint Laurent avec son gril ; le saint Pierre, comme étude du corps humain et comme science de modelé, sont d'incomparables chefs-d'œuvre.

La Vierge, qui se presse doucement contre son fils irrité, et laisse tomber un regard de commisération sur les multitudes précipitées, a une grâce délicate et tendre qu'on n'attendrait pas de Michel-Ange. L'homme entraîné vers l'enfer par deux démons suspendus à ses pieds comme deux boulets, et qui, dans sa chute, garde une attitude de rêverie profonde, est certainement l'une des plus belles créations du génie humain. Il nous faudrait dix feuilletons pour entrer dans tous les détails de cette immense composition, et nous sommes forcé, malgré nous, d'omettre beaucoup de choses.

Quant à la copie de M. Sigalon en elle-même, il faudrait avoir vu l'original pour en pouvoir parler avec certitude ; elle nous semble fort belle, et peu de peintres eussent été en état de mener à bout un travail aussi gigantesque. On la dit très exacte ; cependant, quelques articulations nous ont semblé mollement indiquées, et des personnes qui ont vu la chapelle Sixtine prétendent que l'original est beaucoup plus harmonieux que la copie (1). Le ton se maintient dans une couleur grise et violâtre qui n'est pas celle qu'a donnée M. Sigalon à sa toile ; l'aspect général est beaucoup plus grave, plus sombre ; mais il faut songer que le *Jugement dernier* de Michel-Ange est peint à fresque, à la détrempe, que le temps et la fumée des cierges et de l'encens ont adouci les teintes discordantes, et que jamais, si habile que l'on soit, l'on n'imitera à l'huile le ton d'une peinture à l'eau, surtout en si mauvais état que la fresque de la Sixtine. Une seule chose nous a choqué dans la belle copie de M. Sigalon, c'est le ton d'omelette de l'auréole du Christ. L'auréole, dans le tableau de Michel-Ange, est d'un ton plus lumineusement argentin et n'a pas ce jaune nankin si désagréable à l'œil. Il ne faut que deux heures pour corriger ce défaut.

Voilà à peu près ce que nous avons éprouvé à la

(1) L'auteur n'avait pas encore à cette époque visité l'Italie.

première inspection devant cette page monumentale. Nous ne répondons pas de ne pas dire tout le contraire dans une semaine. Ceci n'est pas un jugement, c'est une *impression*, — ne l'oubliez pas. — On ne comprend guère, à la première audition ou à la première vue, l'opéra ou le tableau d'un maître difficile.

(*La Charte de 1830*, 17 mai 1837.)

STATUES
DE MICHEL-ANGE

STATUES DE MICHEL-ANGE

C'est une question qui a été longtemps indécise que de savoir si Michel-Ange était plus peintre que sculpteur, ou plus sculpteur que peintre. Nous mettons de côté l'architecture, qui est aussi l'une des faces de ce triple génie, pour ne nous occuper que de l'artiste purement plastique. Assurément Michel-Ange est le plus grand peintre du monde, mais c'est aussi le plus grand sculpteur, et il n'a au-dessus de son talent de peintre que son talent de statuaire. Michel-Ange, ce génie démesuré, ce Titan de l'art, n'a pu être surpassé que par lui-même.

Notre avis est que le Buonarroti est plutôt un talent de sculpteur; ses tableaux ressemblent tout à fait à ses statues; c'est la même exagération prodigieuse, la même fierté de contours, la même ardeur sauvage de style; ils sont toujours composés dans le

sens de la ligne et de la forme, jamais dans celui de l'effet pittoresque; l'absence complète d'air et de clair-obscur leur donnent d'ailleurs l'opacité et la solidité de la pierre, dont leurs tons gris les rapprochent beaucoup. Michel-Ange n'a jamais peint à l'huile, travail bon, selon lui, pour des femmelettes et des paresseux, et il n'est guère possible de se montrer coloriste dans la fresque, où l'on ne peut ni fondre les teintes, ni reprendre un morceau mal réussi. La beauté de la fresque consiste dans le caractère des lignes, la grande tournure des ajustements, l'austérité des formes, qualités qui appartiennent plutôt au dessinateur qu'au peintre proprement dit; et, ce qui fait bien voir que Michel-Ange comprenait la peinture en sculpteur, c'est qu'il ne comprend pas l'homme avec un fond; il l'isole comme une statue. Le paysage, les fabriques, le ciel, la terre, les étoffes, les accessoires qui sont d'une si grande importance dans la peinture ordinaire, tout cela préoccupe fort peu Michel-Ange, le grand dédaigneux; toutes ses figures se détachent sur un champ de teintes brunes ou grises et nagent dans un milieu vague; s'il est forcé de mettre un arbre dans une composition, il n'indiquera que le tronc avec quatre à cinq grandes feuilles, plutôt pour signifier que là doit se trouver un arbre, que pour faire l'arbre lui-même; ses terrains ont l'air de plinthes et de socles plus que de toute autre chose; on dirait, en

face des tableaux de Michel-Ange, que l'homme existe seul dans la nature.

La qualité qui est la plus saillante dans ce divin artiste, c'est donc le dessin; personne n'a poussé plus loin la science anatomique, ni mieux connu les saillies, les attaches, les renflements et les entrelacements des muscles et des nerfs. Toutes les compositions qui ont occupé sa longue carrière ont été disposées par lui de façon à faire ressortir exclusivement ce savoir prodigieux, sans souci ni du sujet, ni des convenances, ni de la possibilité.

Cependant, l'on se tromperait fort si l'on s'imaginait que Michel-Ange, avec toute cette science, est un dessinateur exact et vrai. Rien n'est moins *vrai*, rien n'est moins exact que le dessin de Michel-Ange: d'abord tout relief a une saillie double et triple de la saillie naturelle; les adducteurs sont tendus en même temps que les extenseurs, ce qui est impossible; la gamme musculaire est tellement montée, que l'Hercule antique, le symbole le plus violent de la force humaine, est bien loin d'y atteindre; les pieds sont en général trop petits dans beaucoup de figures, les jambes pèchent par le défaut de longueur, les têtes n'ont pas la dimension nécessaire; la vérité, dans le sens le plus littéral du mot, est donc perpétuellement violée dans les statues et dans les tableaux de Michel-Ange. Si, par dessin et science anatomique, on entend la reproduction scrupuleuse-

ment vraie des formes humaines, le Florentin serait à ce compte un pitoyable artiste.

Heureusement que le but de l'art ne consiste pas dans l'imitation de la nature. L'art est une création dans la création, et les peintres doivent faire le poème de l'homme et non son histoire. L'illusion est une chose très peu importante dans l'art; jamais un tableau de Michel-Ange ou de Raphaël n'a trompé l'œil une minute, et cependant ce sont là les deux noms rayonnants, les deux fronts entourés d'auréoles. Weenix, avec son lièvre mort, son paon et sa grive, serait le premier peintre du monde, si le trompe-l'œil était le dernier mot et le but véritable de la peinture. Il n'en est rien. Je ne sais trop ce qu'on dirait aujourd'hui, où les peintres plus timides et moins inventifs nous ont accoutumés à une traduction plus servilement prosaïque de la nature, si on voyait au Salon un tableau ou une statue exécutés avec cette insouciance et ce mépris de l'aspect humain.

Je suis sûr que messieurs les critiques tomberaient sur le dos de ce pauvre Michel-Ange et lui tailleraient de terribles croupières : ils le traiteraient de fou, d'extravagant, d'enragé et d'immoral. Quel amusement ce serait de voir les fabricants d'esthétique lui reprocher gravement de ne pas penser à la moralisation des classes les plus pauvres et de n'être ni utile ni progressif. Que diraient les braves bour-

geois et les délicieux feuilletonistes si sensibles aux extraits de l'*Histoire d'Angleterre*, de M. Paul Delaroche, en lisant sur le catalogue, n° 1570, la *Nuit*; n° 1571, le *Crépuscule*, statues en marbre, par M...?

Comme on l'accuserait d'être insignifiant, de n'avoir pas d'idée, de ne rien prouver; comme on lui parlerait de la synthèse de M. de Lamennais et de l'art *catholique* d'Overbeck, de Cornélius et des Allemands de l'école de Munich. Ce seraient les plus triomphants radotages, le plus régaland amas de stupidités que l'on puisse rêver.

Dans la salle où l'on a placé la copie de M. Sigalon, il y a plusieurs plâtres moulés sur les marbres de Michel-Ange : le *Pensieroso*, les figures célèbres du tombeau des Médicis, à Florence, une statue de Laurent de Médicis et quelques bustes.

Le *Pensieroso* est une figure de guerrier assis dans une posture recueillie et méditative du plus grand effet; cependant, tout admirable qu'elle soit, elle perd beaucoup à l'École des beaux-arts, car elle a été faite pour un jour et pour un emplacement particuliers. A Florence, la lumière tombe de haut sur le casque dont elle illumine le cimier et fait saillir les ornements avec netteté, plonge la face dans l'ombre et se raccroche à quelques angles qu'elle découpe vivement, frappe un genou d'une vive clarté et laisse le reste vaporeusement voilé d'une demi-

teinte transparente. Ici le jour est dessus et vient de tous les côtés; le socle, en outre, est trop bas, et pour voir la statue à son véritable point, il faut s'agenouiller ou se coucher par terre, position, du reste, très convenable devant une statue de Michel-Ange.

Malgré tous ces désavantages, quelle foudroyante supériorité conserve cette magnifique statue sur toutes les productions modernes! quelle fière mélancolie, quelle vigoureuse pensée indique cette figure armée, appuyée sur sa main! Cet homme, qui rêve couvert de sa cuirasse, m'a semblé un symbole sublime de la pensée unie à l'action, de l'intelligence qui conçoit et de la force qui exécute. Nous ne comprenons pas la pensée de cette sorte : chez nous, penser c'est être triste, malheureux ou malade; nous ne concevons guère la rêverie dans la force et la puissance, et nos *mélancolies* sont de petites femmes pleurnicheuses et poitrinaires; cependant, si quelqu'un a le droit de rêver, ce sont ceux qui ont la puissance de faire.

La *Nuit*, qui n'a rien de nocturne qu'un hibou placé entre ses jambes, est une belle femme couchée, soulevée à demi sur le coude, une cuisse repliée, avec un hardi et magnifique mouvement de torsion dans le ventre et les flancs, devant lequel reculeraient les artistes les plus oseurs et les plus fougueux de ce temps-ci.

De grosses nattes de cheveux, toutes moites de ro-

sée, s'enroulent autour de la tête de la déesse penchée comme une fleur fatiguée du jour; la corne d'un petit croissant reluit sur le haut de son front et donne une grâce charmante à tout ce système de coiffure. Les paupières semblent faire de vains efforts pour rester ouvertes et roulent sur leurs prunelles le sable d'or du sommeil; le nez est fin, légèrement courbé, d'une coupe élégante, royale; la bouche a l'air d'une rose effeuillée, tant elle s'épanouit avec langueur et morbidesse; elle n'est cependant qu'indiquée à la gradine et n'est pas entièrement achevée, mais il est impossible de toucher le marbre plus moelleusement et de répandre un souffle plus humide et plus tiède sur deux lèvres de pierre. La gorge, saisie par la fraîche haleine du soir, dresse ses pointes étincelantes, et un léger grain dans le travail du marbre fait sentir le frisson de la peau, surprise de l'impression de l'air. Des mots expriment mal de pareils effets, et je renvoie à la statue même; il faut se prosterner et adorer.

L'autre statue représente probablement une heure plus avancée de la nuit, car elle a les yeux presque tout à fait fermés, et tous les muscles de son corps paraissent dénoués par l'assoupissement: la gorge, le ventre, les cuisses sont modelés avec la plus admirable finesse; ce n'est plus du plâtre, ce n'est plus du marbre, c'est de la chair, de la chair vivante, et qu'on croirait devoir céder sous le doigt. Les contours

intérieurs des cuisses sont tellement souples, si fuyants et si moelleux, que l'illusion est complète; on ne saurait aller au delà, et puis, cette tournure, cette élégance, ce grand style, et les mains et les pieds! Je ne sais que vous dire à force d'avoir trop à dire, mais je sais bien que si j'étais sculpteur, après avoir vu ces divines statues, je me passerais une meule de moulin au cou, et, profitant de ce que la Seine est haute, j'irais me jeter tout vif à l'endroit le plus profond.

Il y a un *Méléagre* et deux statues d'homme dont un a le bras replié derrière le dos. Je n'ai pu m'empêcher d'un mouvement de terreur quand j'examinais ce colosse, pensant que, s'il étendait le bras, je serais réduit en poudre à jeter sur l'écriture, avec les camarades qui m'accompagnaient, la salle où nous étions, les constructions de M. Duban et tout le faubourg Saint-Germain.

Quant au *Méléagre*, qu'on nous pardonne l'abominable blasphème que nous proférons: il nous a paru un peu Vanloo.

Par un caprice étrange, familier à Michel-Ange, pas un de ces marbres n'est entièrement achevé. Il y a des morceaux faits seulement à la pointe, d'autres à la gradine, d'autres enfin au ciseau, et quelques-uns polis comme du marbre de cheminée; tantôt c'est un pied pour lequel il ne s'est pas trouvé de place, tantôt un bras qu'il a dédaigné de dégager du

bloc; une exécution fantasque, inégale, fougueuse, pleine de découragement, d'amour et de caprice, l'exécution du véritable artiste; les morceaux qui venaient bien, il les finissait avec un soin minutieux; il ébauchait à peine les portions qui lui déplaisaient. Il faut être bien sûr d'être Michel-Ange Buonarroti pour se permettre de pareilles licences.

(La Charte de 1830, 22 mai 1837.)

LES ÉVENTAILS

DE

LA PRINCESSE HÉLÈNE

LES ÉVENTAILS

DE

LA PRINCESSE HÉLÈNE

Nos peintres ont généralement une fausse idée de la dignité de l'art. Il y a quelques années, un faiseur de peinture historique n'aurait pas voulu pour tout l'or du monde *dégrader* son pinceau jusqu'au portrait. Il se serait regardé comme un homme déshonoré s'il avait *commis* un tableau de *genre*. C'était une aristocratie plus susceptible et plus éveillée sur son point d'honneur que l'aristocratie de naissance. Une mésalliance n'aurait pas été plus vivement blâmée dans la noblesse qu'une excursion vers les genres prétendus inférieurs chez un citoyen de la république des arts.

Ces messieurs mettaient leur gloire à composer des tableaux qui n'avaient aucune espèce d'emploi possible par le sujet et la dimension, et dont personne ne savait que faire. Ils avaient la conscience tran-

quille quand ils avaient barbouillé une toile d'une trentaine de pieds que l'on était obligé de déclouer et de rouler comme un tapis pour la loger dans quelque grenier poussiéreux.

Si vous leur aviez demandé une aquarelle, ils vous auraient jeté à la porte par les épaules, sous prétexte qu'ils ne peignaient qu'en grand et à l'huile. Les plus chatouilleux vous auraient appelé en police correctionnelle comme leur ayant fait une grossière insulte. Comme si un dessin de Camille Roqueplan et une pochade de Decamps ne valaient pas tous les Achilles luttant contre le fleuve Scamandre, tous les Diomèdes et tous les Ajax de ces messieurs de l'Histoire, qui ne peignent jamais que des sujets tirés de la Fable.

Ce dédain superbe commence à tomber en désuétude. On a compris que la seule chose qui dégradât un artiste, c'est de faire mauvais. Les peintres et les statuaires sentent fort bien qu'il est plus honorable de sculpter une jolie tête de canne, une belle coupe, un serre-papier, ou tout autre objet servant à quelque chose; de peindre un portrait bien campé, bien ajusté d'un beau style et d'une bonne pâte; que de tailler de grandes statues insignifiantes qui embarrassent les ponts et les places publiques, et de peindre d'énormes toiles qu'aucun appartement moderne ne peut plus contenir.

C'est ce préjugé des artistes de l'Empire et du

Directoire qui est cause de la tournure ignoble de tous les meubles, de tous les flambeaux, de toutes les pendules et en général de la pauvreté et de la lourdeur d'ornement de ces deux époques malheureuses.

Qu'est-ce qui fait que les moindres bagatelles qui viennent du temps de la Régence ou de Louis XV ont un cachet particulier, amusant, plein de goût, d'invention et de fantaisie? C'est qu'en ce temps-là les peintres donnaient le dessin de tout. Ils fournissaient des modèles pour les fauteuils, les tapisseries, les trumeaux, les dessus de porte. Ils peignaient eux-mêmes les plafonds, les lambris, les écrans, les paravents, les carrosses, les soufflets, les clavecins, les tabatières et les éventails. Ils ne dédaignaient aucune besogne et faisaient tout ce qui concernait leur art. Ils n'auraient pas abandonné le pied d'un bougeoir au caprice d'un chaudronnier, ni laissé les moulures d'une porte à la disposition d'un menuisier sans goût, comme l'on fait aujourd'hui. Aussi ont-ils créé un art très nouveau, très spirituel, très français, un art fait pour nous et se ployant à nos moindres caprices, sans cesser d'être un art, problème difficile à résoudre et qu'ils ont résolu, et toujours et partout, avec une adresse et une sagacité merveilleuses.

François Boucher et Antoine Watteau ont peint des éventails qui sont de petits chefs-d'œuvre de

grâce coquette et de gentillesse mignonne; plusieurs ont été gravés et sont d'une composition fort remarquable, bien plus digne d'être étudiée que celle de certains tableaux d'histoire.

M. Camille Roqueplan devait naturellement et de droit être choisi pour peindre les éventails de la princesse Hélène de Mecklembourg, aucun peintre actuel ne possède à un aussi haut degré l'esprit, l'élégance, la touche légère et brillante qu'il faut pour bien réussir à ces sortes de sujets.

M. Camille Roqueplan a peint trois éventails, et M. Clément Boulanger deux; M. Boulanger est élève de M. Roqueplan, et il a beaucoup des qualités de son maître; celles qui lui sont particulières consistent dans la facilité et l'abondance de la composition. M. Clément Boulanger est le peintre-né de tous les galas et de toutes les fêtes de cour; son *Baptême de Louis XIII* est une preuve de ce qu'il peut faire dans cette nature de sujets. L'ordonnance en est charmante, les étoffes libres et variées, les tons éclatants et joyeux, et le tout a un petit air moitié Abraham Bosse, moitié Paul Véronèse, d'un goût singulier.

Les éventails de Camille Roqueplan représentent, le premier le *Mariage de la Vierge*, le second la *Promenade au parc*, le troisième les *Amours peignant le portrait de la princesse*.

Le *Mariage de la Vierge* est exécuté sur un fond

d'or, dans le genre byzantin, avec une suavité et une délicatesse charmantes. Notre-Dame-de-Lorette n'a rien sur ses grandes murailles qui vaille cette petite gouache; c'est un petit tableau de sainteté d'une onction pénétrante et douce; on dirait une page déchirée d'un des plus beaux missels gothiques.

La *Promenade au parc* rentre tout à fait dans la manière habituelle de M. Roqueplan, qui affectionne ces sortes de scènes. Le parc est ravissant, mêlé d'architectures, de terrasses, de vases et de balustre. De grands pins en parasol s'élèvent sur un ciel de teintes capricieuses avec des bleus verdâtres et singuliers. Les personnages, un raffiné, une dame et un cavalier qui les salue, sont d'une tournure élégante et fière, tout à fait dans le goût de l'époque, et au fond s'étend une fuite d'horizon comme M. Camille Roqueplan, qui est aussi un des meilleurs paysagistes de notre école, est seul capable d'en faire; ce sont des traînées de lumière blonde sur de petites croupes de collines bleutées d'un effet ravissant.

Quant aux *Amours peintres*, figurez-vous ce qu'il y a de plus souriant, de plus gai, de plus frais et de plus joliment maniéré du monde, un Watteau du meilleur temps.

Les *Noces de Cana* et le *Repas de chasse*, voilà les deux motifs brodés par M. Clément Boulanger. Le premier est entendu à la manière vénitienne: des servantes coquettement ajustées montent et des-

cedent des escaliers de marbre blanc qui conduisent à une fontaine où s'opère le changement miraculeux de l'eau en vin. Sur une terrasse avec des colonnes, l'on aperçoit des gens de la noce qui festinent, et dont quelques-uns se penchent sur la balustrade pour voir le miracle et aussi, je pense, les servantes qui sont très jolies. L'on dirait d'une première idée de Véronèse.

Dans le second, on voit un roi et une reine qui dînent sous une tente et regardent des bohèmes, des bouffons et des nains qui dansent. C'est une composition étincelante et variée, très amusante à l'œil et très gaie de couleur.

Nous ne parlerons pas des ornements qui entourent tout cela; ce sont des arabesques avec des nervures et des dentelures d'or, chargées de phénicoptères, d'oiseaux de paradis et de mille autres précieuses fantaisies. Il y a des volubilis à moitié épanouis, des petites clochettes aux vrilles sauvagement tortillées, des animaux et des plantes de toutes sortes qui ne vivent guère qu'au pays de paravent, d'éventail et de haute lice; au milieu de cette floraison sont accrochés des médaillons ovales encadrant de délicieux petits paysages et de charmantes figurines qui reposent l'œil de cet éclat un peu vif. Chaque éventail est complet dans son style, et l'envers n'est pas moins curieux que l'endroit.

Les montures de ces bijoux pittoresques sont dues

aux soins de M. Janisset, qui a été à Dieppe même les faire exécuter sur les dessins aux plus excellents ivoiriers; celui du mariage est tout en or, enrichi d'émail et d'émeraudes, et sort des ateliers de Prevost, parfumeur de la cour, qui a aussi fourni la corbeille.

Il serait à désirer que cette charmante mode d'avoir des éventails peints par les meilleurs maîtres se renouvelât; ce serait une nouvelle source de débouchés à l'aquarelle, poussée de notre temps à un si haut degré de perfection. Croyez-vous que ce ne serait pas une suprême élégance d'avoir un éventail de Camille Roqueplan et un piano avec des *concertos de singes* par Decamps? Cela vaudrait un peu mieux que de la soie pailletée ou du palissandre à incrustation. Je suis sûr que ces deux éminents artistes s'amuseraient beaucoup à ces peintures et se répandraient en toutes sortes de caprices ingénieux et réjouissants. Le sauvage Salvator Rosa, lui-même, a peint plus d'une fois des épinettes et des clavecins.

(La Charte de 1830, 1^{er} juin 1837.)