savoir que celui-ci, tant sont admirables la richesse de la composition, la justesse des contours, le choix des formes et les grâces dans l'expression des visages. Le coloris est même plus vrai, plus vigoureux que dans les autres peintures du Bronzino. Le relief que cet artiste a su donner à toutes ses figures est des plus surprenants. Dans un tableau où les nudités sont, pour ainsi dire, amoncelées, les corps s'arrondissent parfaitement, sans de grandes masses de lumière et d'ombre, mais par de simples nuances, employées avec tant d'intelligence, si variées, si heureusement appliquées, que les figures se détachent parfaitement les unes des autres. L'auteur, dans cet ouvrage, a été au-devant des plus grandes difficultés de l'art et les a surmontées. Les figures sont toutes d'une rare beauté et ont des attitudes naturelles et aisées. Les grâces, l'esprit et les charmes des têtes de femmes, toutes rendues avec beaucoup de délicatesse et de hardiesse à la fois, sont du plus rare mérite. Dans les visages des hommes on voit exprimé le vif désir de sortir des limbes, et la joie qu'inspire la venue du Désiré des nations. » Les connaisseurs n'ont pas tous une égale admiration pour l'œuvre d'Angiolo Bronzino. Tout en citant cet ouvrage comme un morceau de premier ordre, Lanzi a pu dire avec raison qu'il serait mieux à sa place dans une académie de dessin que sur l'autel d'une église. « Le nu, dit M. Mantz, c'est là en effet ce que Bronzino a cherché dans cette vaste composition, où l'impartiale clarté d'un coloris qui supprime volontiers les ombres laisse voir, sans en rien cacher et sous une blanche lumière, les attitudes et les formes... Quant à la préoccupation du sujet, elle est nulle dans cette composition, où un peu de mystère aurait été si bien à sa place. Son Christ n'est pas un Christ; il n'est point dans les limbes, mais sur un théâtre; et pour les autres figures, il en est de même : c'est moins une scène de la légende sacrée qu'une assemblée de gymnastes où chacun s'arrange pour faire voir de nobles contours et des silhouettes élégantes. L'ensemble se revêt d'une coloration blanche et blonde, qui, çà et là, aux pommettes des joues, aux lèvres fleuries, s'agrémente ou d'une pâleur rosée ou d'un rouge vif. » La *Descente aux limbes* porte l'inscription suivante : MDLII, OPERA DEL BRONZINO FIORENTINO. Après avoir figuré pendant près de trois siècles dans la chapelle de la famille Zanchini (depuis Ricasoli), à Santa-Croce, elle a été donnée, en 1821, à la galerie des Offices par le chevalier Léopold Ricasoli. L'Académie des beaux-arts de Florence possède le carton de ce tableau célèbre.

Descente du Saint-Esprit (LA), tableau de Van Dyck; musée de Berlin. La scène se passe dans l'intérieur d'un édifice orné de colonnes, où la Vierge et les disciples sont réunis. L'Esprit-Saint descend sur l'assemblée sous forme de flammes d'un éclat éblouissant. La Vierge, vêtue d'un manteau bleu, est agenouillée au premier plan avec saint Jean. Derrière eux se tient, de profil, un apôtre habillé de blanc. Un troisième disciple, vêtu de jaune et joignant les mains complète ce groupe. Les autres apôtres occupent le fond du tableau. Chacun d'eux exprime par son attitude et l'expression de sa physionomie l'admiration et la surprise que lui cause le miracle. Ce tableau, qui mesure environ 2 mètres de hauteur sur $1^m,50$ de largeur, est peint avec beaucoup d'ampleur. Le coloris en est des plus harmonieux.

Descente du Saint-Esprit (LA), tapisserie (*arazzo*) exécutée à Arras d'après un carton de Raphaël; au musée du Vatican. Les langues de feu descendent sur les apôtres, que ce miracle va remplir d'ardeur et d'enthousiasme pour aller évangéliser le monde. Les physionomies, les gestes des disciples du Christ expriment la surprise, l'admiration, et, en même temps, le recueillement où ils sont plongés. La Vierge est placée dans le lieu le plus apparent du cénacle, ayant à sa droite le prince des apôtres, à qui Jésus a légué son autorité spirituelle, et à sa gauche le disciple bien-aimé. Cette tapisserie fait partie de la célèbre série d'*arazzi*, exécutés d'après les dessins commandés à Raphaël par Léon X. Quelques connaisseurs ont mis en doute que le carton de la *Descente du Saint-Esprit* ait été dessiné en entier par le célèbre artiste; ils croient y reconnaître quelques faiblesses qui trahiraient la main d'un de ses élèves. La composition n'est pas indigne du maître, pourtant; elle est ordonnée avec une symétrie qui convient à la scène et lui donne un caractère de solennité majestueuse. Les attitudes ont de la beauté et de la variété, les têtes du caractère, les draperies de la simplicité et de la grâce.

Descente du Saint-Esprit (LA) ou la **Pentecôte,** tableau de Rubens; au musée de Munich. La Vierge, debout sur une estrade, joint les mains et lève les yeux vers le ciel; deux saintes femmes se tiennent derrière elle. La divine colombe plane au-dessus de ce groupe. En bas de l'estrade sont groupés les apôtres. La scène se passe sous une voûte, et l'on entrevoit au fond un édifice de riche architecture. Les ombres de ce tableau ont un peu poussé au noir, mais les parties éclairées n'en ont que plus d'éclat. Les figures sont de grandeur naturelle. Le tableau a été gravé, avec quelques changements, par P. Pontius et par Galle. Il se trouvait autrefois dans l'église des jésuites à Neuburg, où il faisait pendant à un autre tableau de Rubens représentant la *Nativité*.

Descente du Saint-Esprit (LA), tableau de Charles Lebrun; musée du Louvre (n° 64). La Vierge, entourée des saintes femmes, est à genoux sur une estrade; le Saint-Esprit plane au-dessus d'elle sous forme de colombe. Des langues de feu descendent sur les apôtres et sur les disciples groupés au bas de l'estrade. Les personnages de ce tableau sont de grandeur naturelle. Lebrun s'est représenté sous la figure de l'un des disciples, vêtu d'un manteau bleu et placé dans l'angle à gauche. Cette composition a été gravée par G. Audran et par Claude Duflos. Guillet de Saint-Georges nous apprend que Lebrun peignit pour la chapelle du séminaire de Saint-Sulpice une *Descente du Saint-Esprit*, dont il fit lui-même une copie pour les religieuses carmélites du faubourg Saint-Jacques. C'est cette copie qui appartient au Louvre.

Descente de croix (LA), chef-d'œuvre de Rubens; cathédrale d'Anvers. Voici à quelle occasion Rubens exécuta cette composition magistrale, l'une des plus célèbres qui soient au monde. Ayant acheté, vers 1610, une partie d'un terrain qui appartenait à la confrérie des arquebusiers, il y fit bâtir une maison splendide qui lui coûta 60,000 florins (environ 127,000 fr.); mais, en faisant élever cette construction, il empiéta, paraît-il, sur la propriété de ses voisins. Un procès allait commencer, lorsque Nicolas Rockox, son ami, ancien bourgmestre et capitaine des arquebusiers, engagea ces derniers, pour clore le différend, à demander à Rubens de peindre un tableau d'autel pour la chapelle qu'ils avaient à la cathédrale d'Anvers. Rubens accepta; mais, comme le sujet désigné (un des principaux traits de la vie de saint Christophe, patron de la confrérie) ne lui plaisait guère, il usa de subtilité pour le transformer et l'agrandir. D'après son étymologie grecque, le mot *Christophe* signifie *porteur du Christ*. Partant de cette donnée, Rubens conçut l'idée d'un vaste triptyque, où il représenta : sur le panneau central, la *Descente de croix*, ou le Christ porté par les hommes qui le détachent de l'instrument du supplice; sur l'aile gauche, la *Visitation*, ou Jésus porté dans le sein de sa mère; sur l'aile droite, la *Présentation au temple*, ou le divin Enfant porté par le grand prêtre. Le revers des volets fut réservé à l'image de saint Christophe, portant le petit Jésus sur ses épaules et traversant une rivière : un ermite, tenant une lanterne, éclaire les pas du saint. Un hibou qui figure dans cette dernière composition indiquerait, suivant quelques iconographes, les approches de la nuit, ou serait, selon d'autres, une épigramme dirigée contre l'ignorance des arquebusiers que les peintures de la *Descente de croix*, de la *Visitation* et de la *Présentation* n'avaient point satisfaits et qui auraient exigé que Rubens peignît l'image de leur véritable patron; mais cette seconde interprétation est fort contestable, car on sait, d'après les registres de la confrérie des arquebusiers, qu'ils témoignèrent à diverses reprises leur satisfaction en accordant des gratifications aux ouvriers employés par Rubens, qu'ils firent présent à sa femme, Isabelle Brandt, d'une paire de gants qui coûta 8 florins 10 deniers, et qu'enfin ils payèrent à l'artiste une somme de 2,400 florins pour son œuvre. Le triptyque fut placé sur l'autel le 16 février 1621. On raconte qu'à l'époque où Rubens travaillait à la *Descente de croix*, ses élèves étant un jour, en son absence, réunis dans son atelier, l'un d'eux, Diepenbeek, poussé par un de ses camarades, tomba sur le tableau et effaça le bras de la Madeleine, la joue et le menton de la Vierge, que Rubens venait de finir. Grande fut la consternation. Jean van Hoeck cependant prit la parole : « Nous avons encore deux heures de jour, dit-il; que le plus capable de nous prenne la palette et tâche de réparer l'accident; pour moi, je donne ma voix à Van Dyck. » Tous applaudirent. Van Dyck, cédant à leurs instances, se mit à l'ouvrage, et l'on prétend que le lendemain Rubens dit en présence de ses élèves · « Voilà une tête et un bras qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de plus mal. » Mais arrivons à la description de ce magnifique tableau.

Deux hommes, placés sur des échelles et appuyés sur les bras de la croix, font descendre le corps du Christ, à l'aide d'un linceul que l'un tient avec ses dents, l'autre de sa main gauche. Le premier, vieillard aux cheveux grisonnants, se cramponne d'une main à la traverse du bois et étreint, de l'autre main, le bras droit du Sauveur. Le second a laissé échapper le divin cadavre, que Joseph d'Arimathie, monté sur le milieu de l'échelle, soutient sous le bras gauche, et que saint Jean, debout aux pieds de la croix, reçoit dans ses bras. Nicodème, placé à droite, sur une autre échelle, du côté opposé à Joseph d'Arimathie, descend, tout en paraissant donner des ordres aux deux ouvriers qui sont dans le haut. A gauche, la Vierge, debout, pâle, absorbée dans sa douleur, étend les mains vers son divin fils; Madeleine, agenouillée, les bras nus, les cheveux épars, admirable par sa beauté plastique et plus admirable encore pour son désespoir immense, presse de ses deux mains le pied du crucifié qu'elle soutient sur son épaule; Marie Salomé enfin, accroupie derrière Madeleine, lève vers le Christ des yeux baignés de larmes. Tous les efforts, tous les regards, toutes les pensées convergent ainsi vers l'Homme-Dieu, dont la tête pendante, le torse ployé, les jambes et les bras tordus par les convulsions de l'agonie expriment d'une façon saisissante les ravages de la mort. Le réalisme dont l'artiste a fait preuve dans cette partie de son œuvre a été vivement critiqué par les amateurs du *style noble*. « La fameuse *Descente de croix* de Rubens, a dit Falconnet, est un des plus effrayants tableaux que je connaisse, et peut-être celui qui, en me présentant ce que l'art a de plus expressif, m'a fait le plus d'horreur. L'idée d'un corps divin n'avait pas pénétré l'artiste : son Christ mort est un vil supplicié qu'on détache du gibet... Chaque fois que je verrai ce tableau je croirai être à la Grève quand on en ôte un malfaiteur après l'exécution. » M. Michiels a dit de son côté : « Tout le monde parle de la fameuse *Descente de croix* placée dans la cathédrale d'Anvers, mais peu de personnes l'analysent et cherchent à en comprendre la beauté... L'abandon et la pesanteur du cadavre sont seuls rendus avec une perfection incomparable. Cette lourdeur tragique se rattache aussi d'une manière intime à l'idée mère du tableau. Le peintre de la vie, de l'ardeur et de la fougue a aimé par opposition à exprimer la mort et le repos éternel. Une conception antichrétienne a inspiré la *Descente de croix*. Le corps de Jésus n'est pas celui d'un Dieu qui doit ressusciter le troisième jour, ce sont les restes d'un homme chez lequel a cessé de brûler pour jamais la flamme de la vie. Voyez ces paupières bleuâtres, cette prunelle qui se décompose! voyez ces chairs molles et ce cadavre inerte! Les grandes lignes verticales du linceul, qui ont l'air de tomber comme le Sauveur, rendent plus complets le sentiment et l'idée de chute. » Le jugement suivant, de M. Th. Sylvestre diffère peu de celui de Falconnet : « Admirable d'exécution, prodigieuse de couleur, la *Descente de croix* de Rubens n'a rien de chrétien. Voyez-vous cette tête pendante, ces membres flasques et pesants, cette mort réelle? Ce n'est pas l'Homme-Dieu, endormi d'un sommeil de trois jours, c'est un Hercule mort à jamais. La dissolution commence; ce cadavre va retourner aux éléments, la poussière à la poussière : point de résurrection à la mort païenne; plus rien au delà du tombeau. » M. Viardot a jugé tout autrement cette figure du Christ : « La *Descente de croix*, dit-il, est une grande scène de grand caractère, où il y a non moins de noblesse que de fougue et d'emportement... Tout se meut autour du centre, le corps de Jésus, corps merveilleux, adorable, plein de *morbidezza*, bien lourd, bien flasque, bien mort, et conservant néanmoins une dignité qu'on peut appeler divine. » Ce qui est incontestable, c'est qu'au point de vue de l'exécution ce Christ est une merveille : « La tête, le torse, le bras gauche sont peut-être le chef-d'œuvre de Rubens, quant au dessin, a dit Emeric David. La vaste draperie blanche où le corps de l'Homme-Dieu doit être enveloppé, déployée depuis le sommet jusque vers le pied de la croix, sert de fond à cette noble figure, la porte en avant, en rehausse, par des reflets transparents, les teintes jaunâtres et azurées. Cette même draperie blanche est devenue le soutien de l'harmonie générale : en faisant éclater la lumière la plus vive au centre du groupe, elle contribue à éclairer, à lier entre elles les masses voisines; toutes les couleurs ont acquis par cet artifice du peintre une nouvelle intensité. Il s'est établi, dans toutes les parties principales, des oppositions éminemment pittoresques. La teinte rouge de la tunique de saint Jean et la draperie verte de Madeleine, opposées aux chairs pâles du Sauveur, relèvent sur les devants la saillie apparente du groupe; le manteau bleu de Marie, à moitié dans l'ombre, les tons bleus et violâtres des vêtements de Joseph d'Arimathie et du disciple qu'on voit à droite (Nicodème) servent à l'arrondir sur les côtés. Attaché à la règle du Titien qui voulait qu'un groupe présentât les effets d'une grappe de raisin, Rubens semble, dans cette occasion, en avoir voulu prouver les avantages par un exemple solennel. Son sujet l'y invitait de lui-même; mais, par une ingénieuse application d'un principe fécond, il a orné son sujet de toutes les beautés d'exécution dont il était susceptible. » Ajoutons que Rubens, tout en conservant la puissance, l'éclat et la chaleur de son coloris, a apporté à l'exécution de ce chef-d'œuvre une finesse de touche qui ne lui était pas ordinaire. Quant aux emprunts que l'artiste a faits, dit-on, aux compositions analogues de Daniel de Volterre et du Baroche, ils ne diminuent en rien les mérites dominants et essentiellement originaux de son ouvrage, qui sont l'unité dramatique, le sentiment profond de la réalité et l'incomparable éclat de la couleur.

Cette grande page que Reynolds signalait, vers la fin du siècle dernier, comme altérée par des lavages et des retouches maladroites, a été restaurée avec un soin religieux, il y a quelques années. Les mauvais vernis qui la couvraient ont été enlevés avec la plus grande précaution, de manière à respecter les glacis primitifs; les repeints qui couvraient notamment le corps du Christ et le bras de la Madeleine, ainsi que le ciel du tableau, ont également disparu. Quant aux nombreuses parties de couleur qui s'écaillaient, elles ont été refixées et n'offrent plus aujourd'hui qu'une surface unie et solide. Transportée au Louvre, sous le premier Empire, la *Descente de croix* a été restituée en 1815 à la cathédrale d'Anvers, où elle a pris place dans le transsept du nord. Comme la plupart des autres chefs-d'œuvre que possèdent les églises de la même ville, elle est constamment voilée d'un rideau vert, que les sacristains ne consentent à tirer que moyennant finances. Rien de plus regrettable, a dit avec raison M. W. Bürger. « L'éducation par les arts devrait cependant être conquise dans un pays libre comme la Belgique et qui est si riche en tableaux des belles époques. » Le musée d'Anvers possède une petite *Descente de croix* qui était autrefois dans l'église des Récollets, et qui passe pour être une répétition de la grande peinture. Les rares différences que présentent les deux compositions sont peu sensibles. Cette seconde *Descente de croix* serait, suivant quelques auteurs, une étude faite par Rubens pour le tableau de la cathédrale. John Smith et M. Bürger y voient plutôt une copie, laquelle aurait probablement été exécutée sous les yeux de Rubens et retouchée par lui en quelques endroits. Elle est certainement digne du maître. Elle a figuré au musée Napoléon.

La *Descente de croix* d'Anvers a été gravée par Vosterman, par Valentin Green (à la manière noire), et par divers autres artistes, dans le *Musée français*, dans les recueils de Filhol, de Réveil, dans l'*Histoire des peintres*, etc.

Le musée de Lille possède une autre *Descente de croix* de Rubens, qui fut peinte pour l'église des capucins de cette ville, et qui a été gravée par Meyssens. Voici l'appréciation que M. de Pesquidoux a faite de cet ouvrage dans son *Voyage artistique en France* : « La *Descente de croix* est admirable de relief et de coloris; tous les personnages respirent et se meuvent. Regardez dans le coin cette vieille femme qui joint les mains et suit avec anxiété les efforts des personnages qui détachent de la croix le corps de l'Homme-Dieu, et dites si la peinture peut produire plus d'illusion! Malheureusement, ici comme ailleurs, le naturalisme prédomine... On retrouve dans la *Descente de croix*, comme dans les autres tableaux religieux et mythologiques de Rubens, ces types de la Flandre, dont l'aspect vulgaire forme presque toujours, avec la poésie et l'élévation des scènes représentées, un contraste fâcheux. Une quatrième *Descente de croix*, peinte par Rubens pour l'église des capucins de Lierre, a disparu lors de l'invasion des troupes républicaines françaises, en Belgique : elle a été gravée par Lanwers. On connaît enfin, par une estampe de Waumans, une cinquième composition de Rubens sur le même sujet. Le musée du Louvre possède un beau dessin au crayon, terminé par Rubens lui-même, d'après la *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers.

Descente de croix (LA), tableau de Roger van der Weyden, au musée de Madrid. La composition se déroule sur un panneau dont la largeur égale à peu près deux fois la hauteur : au centre, ce panneau présente une partie surélevée où est peinte la croix; contre cette croix est appuyée une échelle sur laquelle est placé un jeune homme qui soutient le bras droit du Christ. L'Homme-Dieu vient d'être détaché de l'instrument de supplice. Un homme barbu et coiffé d'une toque, qui est peut-être Nicodème, soutient sous les épaules le cadavre divin; un vieillard, richement vêtu, en qui se reconnaît le décurion Joseph d'Arimathie, porte les jambes. Un linceul est passé sous le corps du Christ et une draperie est nouée autour des hanches. La tête retombe sur l'épaule droite. A gauche, la Vierge s'évanouit, soutenue par une sainte femme et par l'apôtre saint Jean. Une autre sainte femme tient un mouchoir sur ses yeux. A droite, derrière Joseph d'Arimathie, Madeleine, joignant les mains, contemple avec désespoir les plaies que les clous ont faites aux pieds de Jésus. Près d'elle, un homme à barbe noire, dont on ne voit que la tête et la main, apporte un vase de parfums. Ce tableau, exécuté peu de temps après l'invention de la peinture à l'huile, par le meilleur disciple de Van Eyck, n'a rien perdu de la fraîcheur de son coloris. Suivant M. Wauters, ce coloris est vigoureux et éclatant, le dessin est d'une correction rare, les physionomies sont distinguées et expressives, la composition a de la grandeur et de la simplicité. D'après MM. Crowe et Cavalcaselle, « la tête du Sauveur est belle, mais le groupe de la Vierge évanouie et des femmes qui l'entourent forme le principal attrait de ce tableau. La fraîcheur des carnations et l'harmonie des coloris contrastent admirablement avec les teintes livides du divin cadavre... Cependant, les figures, qui sont de grandeur naturelle, présentent, à un degré plus sensible, les défauts ordinaires de Van der Weyden, la dureté des contours, la maigreur des formes, le manque de sentiment et de noblesse, défauts que font encore plus ressortir les connaissances anatomiques de l'artiste. » M. Lavice vante aussi le frais coloris et la belle lumière de ce tableau. « Pour le reste, ajoute-t-il, on voit que l'art était encore dans l'enfance. Les teintes sont uniformes, surtout sur le visage pâle de la Vierge et sur le visage rose de la femme qui la soutient. Le peintre ne savait pas poser les ombres. Quoique tous les personnages soient en vue, la perspective laisse à désirer. Le corps du Christ est bien dessiné; mais, comme tous les Christs morts de cette époque, il est par trop maigre. » Quelque fondées que soient ces critiques, il faut reconnaître que le mérite de cette peinture justifie pleinement la réputation dont elle jouit et les nombreuses imitations qui en furent faites, non-seulement par les disciples de l'auteur, mais encore par les artistes des écoles suivantes.

Roger van der Weyden peignit cette *Descente de croix* pour la chapelle de Notre-Dame-hors-des-Murs, de Louvain. Cent ans plus tard, la reine Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, l'obtint de la confrérie des arbalétriers, possesseurs de cette chapelle, en échange d'une copie faite par Coxie et d'orgues de la valeur de 1,500 florins. On raconte que, le vaisseau qui portait cette œuvre ayant fait naufrage, elle vint échouer sur la plage et fut ainsi sauvée. On ignore ce qu'est devenue la copie faite par Coxie; mais il en existe plusieurs autres. L'une d'elles, qui se trouve à l'Escurial, a été attribuée à Dürer; tout porte à croire qu'elle est d'un élève de Roger; le ton du coloris est grisâtre et les contours sont encore plus durs que dans l'original. Le musée de la Santa-Trinidad de Madrid possède une autre imitation, d'une couleur sombre et trop rouge, et où le sentiment de la grâce fait totalement défaut. On en trouve encore des reproductions dans l'église collégiale de Louvain, au musée de Berlin et dans la galerie de Liverpool. Celles de ces deux musées sont attribuées à Roger van der Weyden le jeune. MM. Crowe et Cavalcaselle ajoutent que, pendant un demi-siècle, l'œuvre dont nous nous occupons fut copiée et recopiée par toutes les écoles de l'Allemagne et de la Hollande, et que, par la suite, elle fut reproduite avec des modifications plus ou moins importantes exigées par les changements survenus dans le goût du public. Le tableau du musée de Madrid a été gravé sur bois par M. J. Ettling, d'après un dessin de M. Bocourt, dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*.

Descente de croix (LA), tableau de Lesueur, au Louvre (n° 518). Cette composition est peinte sur une toile de forme ronde. Au milieu, Joseph d'Arimathie, Nicodème et saint Jean portent le corps du Christ sous lequel est passé un linceul. Au même plan, à droite, un disciple et une sainte femme étendent à terre un autre linceul, sur lequel va être déposé le divin cadavre. Plus à droite, la Vierge agenouillée, les bras étendus, les mains ouvertes, contemple avec une douleur profonde son fils bien-aimé. Une autre sainte femme, debout et joignant les mains, se penche vers Marie, comme pour la consoler. A gauche, la Madeleine, ayant un genou en terre, embrasse les pieds du Christ. Plus loin, un homme, monté sur une échelle placée contre la croix, dépose un marteau dans une corbeille que lui tend un jeune garçon. Des vases à parfum, la couronne d'épines et les clous sont à terre, sur le devant du tableau. Dans le fond, on aperçoit un coteau dénudé, couronné par quelques arbres dépouillés de leurs feuilles, et les constructions d'une ville. Ce tableau fut peint par Lesueur pour la chapelle de la famille Le Camus, à Saint-Gervais. Il a été gravé par Cl. Duflos (grand in-fol.) et dans les recueils de Filhol et de Landon La composition est pleine de simplicité et de sentiment.

Descente de croix (LA) ou le **Christ détaché de la croix**, chef-d'œuvre de Rembrandt; musée de Munich. Cette composition, comme la plupart des scènes bibliques traitées par Rembrandt, s'éloigne complétement, pour le choix des types et des costumes, des poncifs de la peinture dite religieuse, ce qui ne l'empêche pas d'être très-pratique et très-émouvante. Sur les branches de la croix et sur l'échelle qui s'y appuie, des hommes à peine vêtus, et qui semblent appartenir à la plus humble condition, sont occupés à détacher le Christ de la croix; leur visage exprime une compassion profonde. Le corps du Rédempteur est déjà à demi détaché; le torse rigide et incliné sur la hanche droite indique nettement l'absence de vie. Au premier plan, sur le devant de la composition, un proconsul, vêtu d'une redingote à brandebourgs, comme un simple bourgmestre hollandais, et appuyé sur une canne richement ornée, assiste à la cérémonie funèbre comme un homme chargé de la diriger et d'en dresser procès-verbal. Non loin de la croix, la Vierge s'évanouit entre les bras de la Madeleine. « Il y a dans cette œuvre de Rembrandt, a dit G. Planche, un côté passionné que ni Daniel de Volterre ni Rubens ne paraissent avoir entrevu. Est-ce à dire qu'elle soit à l'abri de tout reproche? Telle n'est pas ma pensée. Tout en reconnaissant ce qu'il y a d'excellent dans l'expression des visages, tout en admirant l'affaissement de la victime, l'empressement attentif des gueux qui déclouent ses mains et ses pieds, je suis forcé de reconnaître que chacun de ces personnages offre à l'œil des lignes souvent disgracieuses. Je passerais volontiers condamnation sur les gueux, qui sont peut-être des croyants faisant office de valets de bourreau, mais il me semble que le Christ pourrait offrir des lignes plus élégantes; sans lui prêter la beauté païenne, sans essayer de le transformer et de lui donner des traits d'Endymion, d'Adonis et d'Apollon, il me semble qu'il eût été facile de le montrer sous un aspect moins rabougri. L'expression paraîtra grossière, et cependant je crois qu'elle peut seule rendre ma pensée... Mais, ces réserves faites, je m'empresse d'ajouter que le *Christ détaché de la croix* est à mes yeux une œuvre des plus importantes... Il est impossible de contempler sans un profond attendrissement cet épisode suprême de la rédemption humaine. L'absence de noblesse et d'élégance qui frappe tous les yeux n'attiédit pas l'émotion du spectateur. Il y a dans cette manière de comprendre et d'interpréter la tradition chrétienne une puissance qui se rit de toutes les poétiques et défie toutes les objections. Oui, sans doute, ce proconsul romain n'est qu'un bourgmestre d'Amsterdam; oui, sans doute, ces valets déguenillés qui déclouent la victime ressemblent à des mendiants; oui, le Christ, le Christ même, par sa nature chétive, semblerait devoir imprimer au tableau un cachet prosaïque, et pourtant il n'en est rien. Malgré tous ces défauts, le *Christ détaché de la croix* est encore aujourd'hui et demeurera sans doute éternellement une des œuvres les plus poétiques de la peinture. Comment expliquer ce prodige? D'une manière bien simple : par la profondeur et la sincérité de l'expression... Si cet ouvrage ne possède pas l'élégance et la noblesse dont toutes les écoles se vantent d'avoir et de transmettre la recette, il possède une qualité plus précieuse, que nulle école n'a jamais enseignée : il exprime admirablement, sous une forme évidente et victorieuse, la traditon évangélique. Aussi, tant que la foi chrétienne sera debout, le *Christ détaché de la croix* comptera parmi les œuvres les plus vraies de la peinture moderne. » Cette admirable composition, peinte sur bois, est signée en toutes lettres du nom de l'auteur; elle fut exécutée vers 1633.

Descente de croix (LA), chef-d'œuvre de Daniel de Volterre; église de la Trinité-des-Monts, à Rome. Quatre échelles sont dressées contre la croix, trois appuyées sur la traverse et une sur le montant. Placé sur cette dernière, un disciple (Nicodème) reçoit dans ses bras le cadavre de l'Homme-Dieu, que viennent de détacher du sanglant gibet et que soutiennent par les bras et la ceinture trois autres personnages dont l'un, coiffé d'un turban et appuyé sur l'un des bras de la croix, paraît être Joseph d'Arimathie. Les deux autres, demi-nus, sont des aides, des ouvriers amenés par les amis de Jésus; l'un d'eux est agenouillé sur le bras gauche de la croix et se retient au sommet du montant où est fixé l'écriteau portant l'inscription INRI. Un disciple descend de l'échelle posée sur la face postérieure de la croix. En bas, un autre aide soutient les jambes du Christ; à gauche, un jeune homme et un soldat, coiffé d'un casque, sont debout derrière Nicodème. A droite, saint Jean contemple avec douleur son divin Maître et s'avance, les bras ouverts, pour recevoir la chère victime. Sur le devant du tableau, la Vierge, évanouie et tombée à la renverse, est soutenue par une des trois Marie : les deux autres se penchent vers elle en sanglotant. Au troisième plan, derrière la croix, on entrevoit deux autres têtes de femmes éplorées.

Cette peinture, que l'on range parmi les plus beaux tableaux de Rome, à côté de la *Transfiguration* de Raphaël et de la *Communion de saint Jérôme* du Dominiquin, a été exécutée à fresque par Daniel de Volterre et transportée depuis sur toile par les soins du peintre Camuccini (1811). Elle a eu beaucoup à souffrir de l'humidité, et les restaurations qu'elle a subies permettent difficilement aujourd'hui d'en apprécier le mérite au point de vue du coloris. Lanzi déclare que Michel-Ange, le maître et le protecteur de Daniel, aurait pu s'honorer d'une pareille œuvre, quelques auteurs assurent même que l'illustre artiste aurait fourni à son élève le carton de cette composition; mais cette assertion n'est pas fondée. « La partie supérieure du tableau, dit M. Mantz, présente une combinaison de lignes malheureuses, inharmoniques, mal rhythmées. Le grand maître florentin n'aurait pas commis cette faute. Nous croyons donc que Daniel a inventé lui-même le carton de sa fresque, qu'il n'a imité Michel-Ange que dans quelques figures et notamment dans les parties nues, et ainsi qu'il doit conserver tout entier l'honneur d'avoir conçu le beau groupe de la Vierge évanouie entourée des saintes femmes... C'est dans ce groupe qu'il a montré le plus de fierté dans le dessin, de grandeur dans les attitudes et de sentiment dramatique. Les têtes sont d'un beau style, les draperies grandioses; la conception de l'ensemble, comme celle des détails, montre que l'artiste a cherché avant tout l'émotion, et qu'il a été touché de cette tragédie qui, alors même qu'on ferait abstraction de son sens religieux, demeure éternellement poignante. Le corps du Christ, vu en raccourci et retombant comme une chose morte, est aussi un morceau d'un beau dessin. » La *Descente de croix* fait partie des peintures que la princesse Hélène des Ursins chargea Daniel d'exécuter dans une chapelle de l'église de la Trinité-des-Monts. Elle a été gravée par J.-B. de Cavalleriis, R. van Audenaerde, N. Dorigny, P. Toschi, J. Robert (sur bois pour l'*Histoire des peintres*), etc. A la vente du duc de Tallard, en 1756, ont figuré dix-huit études pour cette grande composition, dessins à la pierre noire ou à la sanguine, qui ont atteint le prix de 465 livres. Nous ne savons si les dessins de Daniel de Volterre que le Louvre possède et qui se rapportent au même sujet proviennent de cette vente.

Il y a au musée de Madrid une *Descente de croix* dont le dessin est attribué à Daniel de Volterre, mais dont l'exécution paraît être d'une autre main.

Descente de croix (LA), tableau du Baroche, à la cathédrale de Pérouse. Deux hommes à longue barbe, placés au sommet des échelles et appuyés sur les bras de la croix, sont occupés à détacher le Sauveur de l'instrument du supplice : l'un d'eux, armé d'un marteau, s'apprête à enlever le dernier clou qui fixe la main droite du crucifié; l'autre retient par l'épaule le cadavre divin, que reçoit dans ses bras un homme placé sur l'une des échelles, le dos tourné au spectateur et vigoureusement cambré par l'effort. De l'échelle opposée descend un ouvrier tenant une tenaille et la couronne d'épines. Debout au bas de la croix, saint Jean soutient les pieds ensanglantés de son divin Maître. Tout près de là se tiennent trois autres disciples; l'un d'eux, debout à droite, se couvre les yeux avec ses mains. Enfin, sur le devant du tableau, les trois saintes femmes s'empressent autour de la Vierge évanouie. Dans le fond, on entrevoit les maisons de Jérusalem.

Cette composition est habilement ordonnée; les attitudes ont de la variété et de la vérité; les draperies sont étudiées avec soin. Somme toute, c'est là une des œuvres les plus remarquables du Baroche. Elle a été gravée par F. Villamena et récemment par M. Delangle, d'après un dessin de M. Paquier, dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*.

Une autre *Descente de croix* du Baroche se voit à Sinigaglia.

Descente de croix (LA), tableau du Soddoma; dans l'église de Saint-François, à Sienne. Aux extrémités des bras de la croix sont fixées, au moyen de bandelettes, deux hautes échelles sur lesquelles deux hommes sont placés : celui qui est à gauche soutient le Christ par les aisselles; celui de droite tient la main gauche et un bout du linceul passé sous le cadavre divin; ils descendent ainsi les échelons, avec une précaution extrême. Debout au pied de la croix, saint Jean tend les mains pour soutenir les pieds du Sauveur; la Madeleine, debout également, les bras ouverts, lève les yeux vers l'auguste victime; derrière elle, on voit Joseph d'Arimathie et Nicomède qui tient les clous. Au premier plan à gauche, la Vierge s'évanouit entre les bras des saintes femmes. A droite, deux soldats, dont l'un est armé d'une lance et l'autre d'une hallebarde, s'entretiennent de ce qui se passe. Cette peinture, une des plus belles que l'on connaisse du Soddoma, passe pour avoir été exécutée par lui, à Sienne, en 1512. Toutefois, M. Charles Blanc conteste l'exactitude de cette date. « Ce qui nous fait croire qu'elle n'est point exacte, dit-il, c'est que la partie supérieure du tableau, dessinée avec précision et d'un faire serré, presque sec, dans le goût du Pérugin, doit appartenir à la jeunesse du peintre. En 1512, sa manière s'était élargie, était devenue plus onctueuse, et l'on en peut juger sur ce même tableau, dont la partie inférieure semble avoir été peinte quelques années plus tard. On y admire surtout les figures de la Vierge évanouie et d'une sainte femme qui la soutient, figures dignes en effet des plus grands maîtres et que Léonard de Vinci aurait pu signer. Tandis que le haut de la composition est d'un faire minutieux, le bas est au contraire modelé avec douceur, passé, fondu, effumé (*sfumato*). Partout d'ailleurs le sentiment est exquis. » La *Descente de croix* du Soddoma a été gravée dans l'*Histoire des peintres*, par M. Verdeil, d'après un dessin de M. Lorsay.

Descente de croix, chef-d'œuvre de Jouvenet; musée du Louvre (n° 301). Le corps du Christ, détaché de la croix, est soutenu par cinq hommes dont quatre sont montés sur des échelles. L'un de ces hommes, vieillard à tête chauve, qui paraît être Nicodème, se penche sur le cadavre divin, dont il porte la tête et les épaules. Au premier plan, Joseph d'Arimathie, coiffé d'un turban, et saint Jean, agenouillé, étendent à terre un linceul pour y déposer le Christ. En arrière de la croix, on aperçoit, à droite, la Vierge à genoux et joignant les mains, entourée des saintes femmes, et, à gauche, la Madeleine qui cache son visage.

Ce tableau, d'une composition originale, d'un dessin savant, d'une couleur puissante, d'un sentiment dramatique, fut exécuté par Jouvenet pour le maître-autel de l'église des Capucines, à Paris, et fut mis en place, suivant Germain Buce, au mois d'août 1697. Restout en fit ensuite une copie qu'on substitua à l'original, donné vers 1760 par le roi à l'Académie de peinture « pour veiller à sa conservation. » Jouvenet a peint deux autres *Descentes de croix*, l'une qui fut exposée au Salon de 1699, l'autre qui parut au Salon de 1704. Le tableau du Louvre a été gravé par Louis Desplaces, par Alph. Masson (Salon de 1859), dans les recueils de Filhol et de Landon et dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* (sur bois, par Carbonneau).

Descente au Maëlstrom, par Edgar Poe. V. CONTES EXTRAORDINAIRES.

DESCHALES, jésuite et géomètre français. Quoique peu favorable au système de Copernic, il prit cependant parti contre Morin dans sa dispute avec Gassendi. On a de lui : l'*Art de naviguer démontré par principes* (Paris, 1677), ouvrage remarquable par la précision et la clarté; *Cursus* ou *Mundus mathematicus* (Lyon, 1673 et 1691), où l'on distingue surtout sa *Perspective* et sa *Gnomonique*. La perspective venait de naître entre les mains de Desargues; mais ce grand homme avait négligé de publier lui-même ses belles recherches, et son éditeur posthume, Bolle, était parvenu à défigurer complétement les idées du maître. C'est au P. Deschales qu'on doit le premier ouvrage intelligible sur cette partie importante de la science.

DESCHAMPS (Eustache), dit **Morel**, poëte français, né à Vertus, en Champagne, vers l'an 1320, mort vers le commencement du XVe siècle. Son nom de Deschamps lui fut donné à raison de la maison de campagne (maison des champs), aux environs d'Orléans, où il passa les dernières années de sa vie. Son teint basané, peut-être aussi ses voyages chez les Maures, lui valurent son second surnom de *Morel*, sous lequel les auteurs de son siècle le désignent habituellement. Après avoir étudié à Orléans la philosophie, le droit et l'astronomie, son humeur aventureuse l'engagea dans des voyages lointains; il parcourut l'Europe, l'Asie et ce qu'on connaissait alors de l'Afrique. Longtemps esclave chez les Sarrasins, il put enfin revenir en France, où la guerre contre les Anglais lui promettait de nouvelles aventures et de nouveaux périls. Il se distingua dans cette guerre, devint huissier des armes de Charles V et de Charles VI, puis gouverneur du château de Fismes, et enfin fut nommé bailli de Senlis. Néanmoins il ne fit pas fortune à guerroyer; les Anglais eurent même la « vilennie » de ravager ses terres et de détruire ses moissons, sans qu'il pût obtenir du roi de France lui-même un dédommagement à ces maux éprouvés à son service. C'est alors que Deschamps quitte l'épée pour prendre la plume; l'indignation l'a fait poëte et sa muse ne laissera jamais passer une occasion d'insulter les Anglais qui l'ont ruiné. Citons, comme échantillon, un couplet de la *Ballade de la prophétie de Merlin sur la destruction de l'Angleterre* :

Selon *le brut* de l'isle des Géans,
Qui depuis fut Albion appelée,
Peuple maudit, tardis en Dieu créans,
Tardivement christianisé,
Sera l'isle de tous poins désolée.
Par leur orgueil vient la dure journée
Dont leur prophète Merlin
Pronostiqua leur coléreuse fin,
Quand il escripts : « Vie perdrez et terre;
Lors montreront estrangiez et voisins :
Au temps jadis estoit cy Angleterre! »

Un mariage malheureux vint bientôt lui fournir un autre sujet de satire, sujet qu'il a exploité tout le reste de sa vie et jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans, c'est-à-dire les femmes et le mariage. Le *Mirouer du mariaige*, le plus étendu de ses poëmes, est tout entier dirigé contre le sexe qu'il appelle « vilain » et contre cette institution qu'il déclare « piége et tromperie. » Cet ouvrage, comme toutes les productions du vieux poëte, se distingue par la malice et la verve avec laquelle il retrace le mauvais côté du nœud conjugal. La mort seule put l'arrêter dans cette violente diatribe, déjà très-longue et qui menaçait de se prolonger indéfiniment. Le reste et le plus important de son œuvre, consiste en un volumineux recueil de ballades au nombre de 1,175; dans la plupart l'épigramme est aussi fine, aussi déliée, la pointe aussi bien aiguisée que dans les satires de Régnier ou de Boileau. Huit vers pris au hasard (et qui ne sont peut-être pas les meilleurs du poëte) donneront une idée de sa manière et de son esprit. Ils sont tirés de la ballade où Deschamps énumère les moyens de parvenir à la cour; voici comment elle débute :

Apprenez-moi comment j'aray estat
Soudainement, dame, je vous en prie,
Et en quel lieu je trouverai bon plat
Pour gourmander et mener glote vie.
— Je te l'octroy : traïson et envie,
Mentir, flatter, parler de lècherie;
Va à la cour et en use souvent.

La ballade est d'ailleurs un genre qu'il semble avoir créé et dont il a, dans tous les cas, donné le premier les règles fixes dans son *Art de dictier et de faire ballades*, traité de rhétorique et de prosodie française qui n'a rien à voir avec l'*Art poétique* d'Horace; il est pourtant curieux et même bon à consulter. Par un arrêt du parlement de Paris (1385), notre poëte obtint la condamnation de diverses personnes qui avaient mis au pillage, en dépit de la sauvegarde royale, « un hostel de franc-aleu estant à Givry et appartenant audit Morel; » on lui alloua à titre d'indemnité la somme de 500 francs. Attaché à la personne de Louis, duc d'Orléans, comme conseiller et maître d'hôtel, il reçut de la libéralité de ce prince 500 francs d'or, « tant pour considération des bons services dudit Eustache, que pour accroissement du mariage de sa fille. » Ceci est emprunté à

un acte appartenant à M. Henri Bordin, paléographe et élève de l'Ecole des chartes. Deschamps est revêtu des mêmes qualités dans une quittance originale (bibliothèque du Louvre) relative à un recueil de poésies intitulé : le *Livre de pèlerinage de la vie humaine, etc.*, qu'il avait cédé ou vendu au duc Louis d'Orléans. On doit à M. Crapelet les *Poésies morales et historiques d'Eustache Deschamps*, avec notice sur l'auteur (Paris, 1832, in-8°). D'un autre côté, M. Prosper Tarbé a publié, en 1849, sous le titre d'*Œuvres inédites d'Eustache Deschamps*, 2 volumes contenant un choix de pièces historiques et la ballade chantée en 1339 : *Quand reviendra notre roy à Paris?* « Il s'en faut de beaucoup, ajoute M. Brunet, que tous les écrits de Deschamps aient été livrés au public, puisqu'un seul manuscrit (n° 7219) offre 1,774 ballades, 171 rondeaux, 17 épîtres, 80 virelais, 28 farces, complaintes et traités divers, 17 lais, etc. » Tous ces ouvrages placent Deschamps au-dessus de Charles d'Orléans, qui vint après lui et qui n'eut ni la même variété de genres ni la même abondance de pensées; de sorte que retirer à Charles d'Orléans le titre de « père de la poésie française, » dont la postérité l'a gratifié, pour le rendre à Eustache Deschamps, cela ne serait que justice.

DESCHAMPS (Gilles), théologien français, fils du précédent, né à Rouen, mort en 1413. Il étudia à Paris et se fit recevoir à Orléans licencié *in utroque jure*. Il eut de son temps la réputation d'un savant docteur en théologie et fut adjoint aux ducs d'Orléans, de Berry et de Bourgogne, qui allèrent, en 1395, porter au pape Benoît XIII, à Avignon, l'adresse de l'assemblée du clergé de France, tendant à mettre un terme au schisme qui désolait l'Eglise. Ce fut Deschamps que l'on chargea de haranguer le pape en cette circonstance. Bien qu'on le retrouve encore employé dans d'autres missions importantes, il ne paraît pas cependant avoir jamais occupé d'emploi considérable dans l'Eglise.

DESCHAMPS (Martial), médecin français, né à Périgueux au XVIe siècle. Il fut nommé, en 1573, médecin de la maison de ville de Bordeaux. On a de lui un ouvrage souvent réédité : *Histoire tragique et miraculeuse d'un vol et assassinat* (Paris, 1576), dans lequel il raconte une attaque qu'il eut à subir de la part de voleurs pendant un voyage dans le Berry.

DESCHAMPS (Marie), née à Paris en 1583. Elle perdit ses parents lorsqu'elle n'avait pas huit ans encore et fut recueillie par Mme Acarie. Or Mme Acarie, aidée de Marguerite et de Catherine d'Orléans, introduisait en France, à la fin du XVIe siècle, l'ordre du Carmel, réformé en Espagne par sainte Thérèse, quelques années auparavant. Dans son prosélytisme ardent, aveugle, elle prépara à la vie religieuse la pauvre orpheline, et à quinze ans, à l'heure où s'ouvre l'esprit, où s'épanouit le cœur, où l'on a besoin de lumière, de mouvement, d'air, elle la jeta derrière les hautes murailles et les grilles de fer du couvent de la rue Saint-Jacques. Marie Deschamps fit profession en 1610 sous le nom de Marie de la Croix. Elle mourut en 1644, âgée de soixante et onze ans et après avoir été maîtresse des novices et prieure tour à tour à Bordeaux, à Toulouse, à Riom et à Poitiers. Son esprit, disent les mémoires du temps, était solide autant qu'élevé et cultivé; le père Bourgoing, de l'Oratoire, aimait à la consulter sur ses ouvrages.

DESCHAMPS (François-Michel-Chrétien), auteur dramatique français, né près de Troyes en 1683, mort à Paris en 1747. Fils d'un ancien officier de cavalerie, il eut pour parrain et protecteur le ministre Louvois. Il essaya de l'état ecclésiastique, de la carrière des armes, obtint ensuite un emploi dans les finances (1703) et devint, en 1721, premier commis du célèbre financier Pâris-Duverney. Il avait consacré ses loisirs à la culture des lettres et s'était fait connaître par un certain nombre de tragédies. Nous citerons entre autres : *Caton d'Utique*, tragédie en cinq actes (1715), pièce qui obtint beaucoup de succès, fut traduite en anglais et représentée à Londres; *Antiochus et Cléopâtre*, tragédie en cinq actes (1717); *Lycurgue*, tragédie (1731), non représentée; *Artaxerxès*, tragédie (1735), non imprimée; *Médus*, tragédie (1739); *Réponse à l'épître à Uranie*, sans nom d'auteur ni de libraire; *Examen des réflexions sur les finances et le commerce* de M. du Tot (La Haye, 1740, 2 vol. in-12).

DESCHAMPS (Jean), pasteur protestant allemand, né à Butzow en 1709, mort en 1767. Il commença ses études à Genève et les termina sous la direction du célèbre philosophe Christian Wolf. Il fut ordonné pasteur protestant à Cassel en 1737. Frédéric, alors prince royal de Prusse, l'attacha à sa maison en qualité de prédicateur et le donna ensuite pour précepteur à ses frères quand il fut devenu roi. Mais ces faveurs n'eurent pas une longue durée; Deschamps, ayant attaqué Voltaire, alors choyé et fêté à Berlin, tomba dans la disgrâce et dut quitter la cour. Il passa en Angleterre en 1747, se livra, durant deux années, à des travaux purement littéraires et fut nommé, en 1749, pasteur de l'église de la Savoye. Il la desservit jusqu'à sa mort. Nous citerons parmi ses ouvrages, qui, pour la plupart, sont des traductions : la *Logique* ou *Réflexions sur les forces de l'entendement humain*, traduit de l'allemand de Wolf (Berlin, 1736, in-8°); *Recueil de nouvelles pièces sur les erreurs prétendues de la philosophie de M. Wolf* (Leipzig, 1736, 1737, 2 parties in-8°); le *Philosophe roi et le roi philosophe*, traduit du latin de Wolf (1740, in-4°), inséré d'abord dans la *Bibliothèque germanique; Discours sur cette question curieuse · Tout est-il bien? où l'on compare le système de Pope et de Leibnitz sur le meilleur monde* (1755); *Cours abrégé de la philosophie wolfienne en forme de lettres* (Amsterdam et Leipzig, 1743, 1747, 3 vol. in-8°).

DESCHAMPS (Mlle), célèbre courtisane, qui vivait à Paris sous Louis XV. Elle était fort belle et ne manquait ni d'esprit ni de savoir. Elle lisait un jour que Phryné avait offert de rebâtir la ville de Thèbes à ses frais, à la condition qu'on placerait cette inscription sur les murs : *Alexandre a détruit Thèbes, et Phryné l'a rebâtie*, mais qu'on avait rejeté cette proposition. Cette pensée de la courtisane athénienne parut merveilleuse à Mlle Deschamps. Ayant appris, à quelque temps de là, qu'une autre Phryné, du nom de Rhodope, avait fait élever une pyramide également à ses frais, elle voulut, quoi qu'il dût en coûter, joindre ce point de ressemblance à ceux qu'elle offrait déjà avec ces deux célèbres modèles. Elle ne connaissait aucune ville qui fût à rebâtir en France et il n'y avait guère d'apparence qu'une pyramide pût y avoir le moindre succès. Elle réfléchit longtemps et finit par se rappeler que le Louvre n'était point achevé. Elle offrit aussitôt de le terminer à ses frais. L'argent ne lui manquait pas : elle avait, à ce que dit la chronique, un nombre si prodigieux d'amants riches, qu'elle eût pu se charger de construire les fortifications de Paris au grand détriment de M. Thiers. Mais, hélas! elle ne trouva pas les mêmes facilités que Rhodope. On refusa net. Le Louvre a été achevé depuis... par les contribuables.

DESCHAMPS (Joseph-François-Louis), médecin français, né à Chartres en 1740, mort en 1824. Il se rendit à Paris, où il suivit les leçons du chirurgien Moreau, fut admis à l'Ecole pratique (1764), y remporta les premiers prix, puis obtint au concours la place de chirurgien principal de l'hôpital de la Charité (1765). En 1771, le collége de chirurgie l'admit parmi ses membres. Chirurgien en chef de la Charité en 1788, chirurgien consultant de Napoléon, membre de l'Académie des sciences en 1811, Deschamps consacra la plus grande partie de son temps au service des pauvres et à l'étude. Il vit sa vieillesse troublée par de violents chagrins domestiques et mourut presque pauvre. Ses principaux ouvrages sont : *Traité historique et dogmatique de l'opération de la taille* (Paris, 1796-1797, 4 vol. in-8°), et *Traité des fosses nasales et de leurs sinus* (Paris, 1803, in-8°). Il pratiqua le premier en France la ligature des artères principales des extrémités, spécialement dans l'anévrisme de l'artère poplitée, d'après la méthode de Hunter.

DESCHAMPS (Claude-François), instituteur de sourds-muets, né à Orléans en 1745, mort en 1791. Il entra dans le ministère ecclésiastique, qu'il cessa d'exercer à la suite de tracasseries de la part des jésuites. Ayant eu l'occasion de voir un sourd-muet à qui l'Espagnol Pereira avait rendu presque l'usage de la parole, il résolut de consacrer sa vie à l'éducation des sourds-muets, et donna à la fois des leçons et du pain aux malheureux frappés de cette triste infirmité. Comme il avait préféré le système de Pereira à celui de l'abbé de L'Epée, alors en vogue, Deschamps vécut et mourut à peu près ignoré. Ses principaux écrits sont : *Cours élémentaire d'éducation des sourds-muets* (Paris, 1777); *De la manière de suppléer aux oreilles par les yeux, pour servir de suite au* Cours élémentaire (1783).

DESCHAMPS (Jean-Marie), littérateur, né à Paris vers 1750, mort en 1826. Avant la Révolution, il était secrétaire du ministre Montmorin; plus tard il obtint la protection de l'impératrice Joséphine, qui le nomma d'abord secrétaire de ses commandements et le fit ensuite attacher au cabinet de l'empereur. Après le divorce, il demeura fidèle à sa bienfaitrice et renonça à ce dernier emploi. On a de lui des traductions : *Simple histoire*, roman anglais; le *Moine*, par Lewis; les *Mystères d'Udolphe*, par Anne Radcliffe; *Camille;* des pièces de théâtre, données au Vaudeville, et remarquables par leur entrain et leur gaieté; la *Revanche forcée* (1792); *Piron avec ses amis* (1792); le *Poste évacué* (1793); *Poinsinet*, ou *Que les gens d'esprit sont bêtes* (1793); les *Effets au porteur;* le *Muet malgré lui; Charles Rivière-Dufresny*, ou le *Mariage impromptu;* le *Scellé* (1798), avec Després; la *Succession; Une soirée des deux prisonniers* (1796); *Albert*, ou la *République de Lucques* (1792), avec Andrieux; le *Nouveau magasin des modernes*, avec Després et Ségur jeune; *Molière à Lyon* (1798); le *Mameluk à Paris* (1798); le *Pari*, avec Barré, Radet, Desfontaines et Després; le *Portrait de Fielding*, avec Desfaucherets et de Ségur aîné; enfin, la traduction en vers du *Barde de la forêt Noire*, roman italien de Monti (Paris, 1807, in-8°). Il avait contribué à l'arrangement, pour l'Opéra, du pastiche ou oratorio de *Saül*.

DESCHAMPS (Emile DESCHAMPS DE SAINT-AMAND, connu sous le nom d'**Emile**), poëte français, né à Bourges, où son père était directeur des domaines et receveur général, le 20 février 1791. Il vint terminer ses études à Paris. Il y connut Pichat, le mythologique Lebrun-*Pindare;* Ducis, « brûlant imitateur qui s'éteint en créant; » J.-M. Chénier, génie académique; le vieux Fontanes, Chateaubriand, Parny, qui, « cinquante ans, des salons aux ruelles voltigeant, ne trouva ni censeurs ni cruelles; » Delille, « chef heureux d'un système tombé; » le doux Bernardin de Saint-Pierre, Alexandre Soumet et bien d'autres poëtes, gens de lettres, artistes, dont son père, devenu l'un des administrateurs de l'enregistrement, aimait à s'entourer. Enfant un peu étourdi, mais doué d'aptitudes merveilleuses, il fut, avec son frère Antony, élevé par « une sainte femme » qui, depuis trente ans, vivait dans la maison austère et pauvre de ses parents. Dès 1812, il composa une ode patriotique, la *Paix conquise*, adressée au comte de Las-Cases, et qui fixa l'attention de Napoléon. La paix fut conquise, en effet, non pas comme le jeune poëte la souhaitait, avec la victoire chantant « l'hymne retentissante, » non pas avec la gloire, mais avec la honte, et la Restauration arriva. M. Emile Deschamps était entré dans l'administration des domaines la même année 1812. Au retour des Bourbons, il fut inquiété par la police pour avoir contribué à la défense de Vincennes et remis au général Daumesnil, qui commandait le fort, une épée d'honneur, offerte par les habitants. Il se vengea des tracasseries du pouvoir en poëte et en homme d'esprit, par une chanson. Mais c'est vraiment de 1818 que datent sa réputation littéraire et ses succès. A cette époque, il fit jouer, en société avec Henri de Latouche, son compatriote, deux comédies en vers qui furent accueillies à l'Odéon par des bravos enthousiastes : *Selmours de Florian*, en trois actes, et le *Tour de faveur*, en un acte. Cette dernière pièce, charmante de verve et de style, publiée sous le pseudonyme de MM. Bernard, eut plus de cent représentations et fournit depuis à Casimir Delavigne l'idée et presque le plan de ses *Comédiens*. Lorsque s'engagea la lutte des classiques et des romantiques, M. Emile Deschamps s'enrôla au premier rang des novateurs. Un des disciples les plus ardents et bientôt un des maîtres de la jeune école, il déploya une grande audace, tempérée par cet esprit fin et de bon goût qui distingue son talent, à débarrasser la poésie des entraves systématiques qui la rivaient aux formes vieillies, aux rhythmes monotones, à l'ennui solennel, à l'absurde le plus souvent. M. Deschamps père, mort en 1826, donnait l'hospitalité de son salon aux poëtes nouveaux : Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Charles Nodier, Soumet, y venaient pleins d'ardeur rompre des lances en faveur des doctrines littéraires, qu'il s'agissait de faire triompher à la barbe même de l'Académie. Les deux frères, Emile et Antony, faisaient les honneurs de ces réunions et leur prêtaient le charme de leur esprit et de leur talent. La propagande du salon se continuait au dehors. Emile avait, en 1824, fondé, avec Victor Hugo, la *Muse française*, journal qu'il défraya d'articles étincelants de verve, d'esprit et de grâce, signés de ce pseudonyme : le *Jeune moraliste*, lesquels ont été réunis, en 1826, sous ce titre : le *Jeune moraliste du* XIXe *siècle*. Il fournit au même recueil des poésies, des portraits littéraires, des nouvelles, dont plusieurs popularisèrent son nom. Nous citerons : une *Messe de mariage*, un *Bal de noces*, *Mea culpa*, *Appartement à louer* et surtout *René-Paul et Paul-René*, petit chef-d'œuvre de sentiment, qui retrace d'une façon touchante les affinités sympathiques de deux pauvres jumeaux, et qui a dû inspirer à M. Alexandre Dumas l'idée première des *Frères corses*. Ces nouvelles ont été rassemblées et publiées plus tard en un seul volume qui a pris le titre de *Contes physiologiques*. En 1828 parurent les *Etudes françaises et étrangères*, c'est-à-dire le recueil alors complet des poésies de tout genre de M. Emile Deschamps. La préface placée en tête du livre, sorte de manifeste de l'école romantique, produisit une vive sensation et souleva une polémique assez passionnée. Elle obtint le suffrage de Gœthe. Les *Etudes*, qui ont été souvent réimprimées, ont eu un immense succès. Elles se partagent en trois séries bien distinctes : traductions, imitations, poésies originales. Le vers moderne, conquête du romantisme, a l'incontestable qualité de pouvoir revêtir tous les rhythmes et toutes les mesures; la variété de coupe, la liberté de césure, mille charmants secrets de facture le rendent merveilleusement propre à reproduire le ton et la couleur des chefs-d'œuvre étrangers. C'est ce qui explique le succès avec lequel M. Emile Deschamps a pu à la fois imiter ces admirables romances espagnoles, si bien nommées une *Iliade* sans Homère, et traduire les poésies allemandes. Ces études étrangères débutent par le poëme de *Rodrigue*, épopée composée de plusieurs chants lyriques qui se relient entre eux, quoique de différents rhythmes, et présentent un drame complet, ayant son exposition, son nœud et sa catastrophe. Ces chants, au nombre de douze, sont d'une beauté étrange et sauvage; citons, parmi les plus remarquables : la *Cloche*, de Schiller, et la *Fiancée de Corinthe*, de Gœthe. Ces deux poëmes, que Mme de Staël croyait intraduisibles en vers français, ainsi que les *Lieder* de Schubert, sont rendus avec la physionomie caractéristique de chaque muse. Plusieurs de ces traductions poétiques ont été mises en musique par les maîtres : Rossini, Bellini, la Malibran, etc. Le *Roi des aunes*, entre autres, eut un grand succès. Les œuvres originales qui forment la seconde moitié du volume appartiennent à tous les genres, depuis l'élégie et l'épître jusqu'au rondeau et au madrigal; depuis l'ode et l'idylle jusqu'à la chanson; depuis le sonnet et la ballade jusqu'à l'épigramme. Elles sont parfaitement pensées et écrites avec beaucoup de charme : l'élégie aux mânes de Joseph Delorme est une des mieux réussies de la poésie moderne. Les vers sur la *Première page d'un album* sont un modèle exquis du genre gracieux :

Sur cet album tout fraternel
Vous m'honorez du premier chiffre!
J'accepte ce rang solennel :
Au fait, le tambour et le fifre
Ont le pas sur le colonel;
Chantres et bedeaux en campagne
Marchent en tête des prélats,
Et le gros vin, dans nos galas,
Circule avant les vins d'Espagne.
. . . .

Il faut encore rappeler : *Retour à Paris, Une fête, Je suis mort*, la *Noce d'Elmance*, *Votre fête*, une *Scène des Apennins*, l'*Homme aux tigres*, qui, dans des tons différents, dénotent la souplesse et l'habileté du poëte. L'épigramme adressée *A un mégalanthropogénésiaque* est digne d'être rapportée :

Un ami du progrès et de l'humanité
Nous démontre comme on opère
Pour avoir des enfants d'esprit à volonté...
C'est grand dommage, en vérité,
Qu'il n'ait pas enseigné son secret à son père.

Plusieurs des pièces, acrostiches, sonnets sur les mêmes rimes, impromptus, épigrammes, qui se rencontrent dans les *Etudes* ont été improvisées. Un jour cette faculté italienne, si rare en France, servit notre poëte avec un à-propos sans exemple. C'était le 29 avril 1827. La garde nationale était réunie pour une revue au Champ-de-Mars. M. Emile Deschamps, le front ceint, non pas de la couronne de chêne, mais du lourd bonnet à poil, était perdu dans les rangs des citoyens. Tout à coup le bruit se répand que la garde nationale est licenciée. La verve satirique du soldat-poëte se réveille, l'indignation et le patriotisme font monter à ses lèvres le vers qui cingle et qui mord. Un premier couplet est improvisé et chanté en même temps. Accueilli avec transport, il circule de compagnie en compagnie, de légion en légion. M. Emile Deschamps continue, et sa verve intarissable se répand comme à plaisir sur cette masse qui défile l'arme au bras, sur ces 50,000 hommes qui répètent ses paroles à l'unisson, qui font un immense écho à sa pensée. La chanson vole ainsi de bouche en bouche du Champ-de-Mars à la Madeleine. Elle est le mot d'ordre. Le soir toutes les rues de Paris la savaient.

Collaborateur d'une foule de revues et de journaux, répandant partout des articles de critique littéraire et même d'archéologie, des tableaux de mœurs et des poésies, M. E. Deschamps a écrit aussi, pour les livres d'autrui, beaucoup de préfaces. En 1834, il traduisit avec Castil-Blaze le *Don Juan* de Costi, qui fut représenté avec succès à l'Opéra, collabora, dit-on, au poëme des *Huguenots* avec M. Scribe seul nommé, et, quelques années plus tard, écrivit pour Niedermeyer le libretto de *Stradella* (1837). Nous n'avons pas compté *Ivanhoé*, opéra anonyme en trois actes et en prose avec M. Jules de Wailly, (1826). Arrivons à son œuvre la plus éminente, à sa traduction en vers de *Roméo et Juliette* (1839) et de *Macbeth* (1844); ces deux drames, avec la préface et les commentaires, forment le premier volume de l'édition de ses *Œuvres*, commencée en 1844 et restée inachevée. *Macbeth*, traduit en vue du théâtre vers 1827, ne fut publié qu'en 1844 et joué plus tard (1848) à l'Odéon. Il eut alors, devant un auditoire français, un succès d'une centaine de représentations. Le traducteur avait supprimé ou élagué quelques scènes parasites qui, ne tenant pas au drame, nuisaient à l'intérêt. Il avait interverti l'ordre de quelques autres et terminé les actes au point de vue de nos habitudes théâtrales, supprimant ou fondant les personnages secondaires, le système de traduction mis en œuvre par lui consistant, non pas à montrer Shakspeare tout à fait comme il est, mais à produire dans notre époque et notre langue les mêmes effets que Shakspeare produisait dans les siennes. La même méthode de transposition, dans *Roméo et Juliette*, est employée à merveille. Après avoir suivi l'Eschyle anglais pas à pas pendant une partie du drame, enlevant çà et là seulement au chêne altier quelques petites branches mal venues, quelques feuilles jaunies, le débarrassant de quelques végétations étrangères, M. Emile Deschamps s'en écarte brusquement au dernier acte pour adopter le dénoû-

ment de Garrick, plus dramatique et plus saisissant. Une première version de cette tragédie, — où respirent toute la poésie du sentiment, toute la grâce de l'innocence, toute la fougue de la passion, — écrite par M. Emile Deschamps en collaboration avec M. Alfred de Vigny, fut lue au comité du Théâtre-Français vers le mois d'avril 1827; mais l'ouvrage, quoique reçu par acclamation, ne fut jamais représenté. La version définitive, telle que M. Emile Deschamps l'a publiée, a été refaite entièrement par lui et affranchie des entraves du théâtre. Depuis ces traductions shakspeariennes, dans lesquelles circule le souffle puissant du génie, M. Emile Deschamps n'a plus rien livré au public qui puisse être considéré comme une production digne de la scène du balcon, de celle des adieux et de celle de la mort dans *Roméo et Juliette*, du premier acte de *Macbeth*, du festin royal et de l'apparition du spectre de Banquo. Avec ce bagage littéraire, M. Emile Deschamps s'est plusieurs fois présenté à l'Académie française, mais il s'est vu préférer des écrivains qui sont loin d'avoir son mérite littéraire. Aussi a-t-il abandonné l'espoir d'être jamais admis dans l'immortelle compagnie. Quelques voix pourtant lui sont restées fidèles, et la sympathie publique s'est trouvée acquise à sa candidature chaque fois que l'ont mise en avant les journalistes parisiens, ceux qui n'ont pas oublié le poëte des grands jours du romantisme, le fidèle compagnon de Victor Hugo, de Lamartine, d'Alexandre Dumas, de Sainte-Beuve, d'Alfred de Vigny. Les jeunes écrivains surtout se sont montrés reconnaissants envers l'auteur des *Etudes* et ont mis son nom en avant, ne cessant de déplorer qu'on lui préférât celui de tel ou tel homme politique. C'est à l'un d'eux, M. Alfred Deberle, qui, dans un recueil littéraire, rappelait les droits incontestables de M. Emile Deschamps au fauteuil académique, que le résigné poëte écrivait au mois de janvier 1862 : « Votre suffrage, monsieur, me dédommage de trente-neuf autres, » paroles qui prouvent assez que, comme M. Jules Janin, son confrère au quarante et unième fauteuil, il a depuis longtemps, lui aussi, spirituellement fait son discours de réception à la porte de l'Institut.

Outre les ouvrages dont nous avons parlé, nous citerons de M. Emile Deschamps la symphonie de *Roméo et Juliette*, musique de M. Hector Berlioz, dans laquelle il a traduit une seconde fois l'épisode de la *Reine Mab*, rendu déjà avec un si grand charme dans la tragédie (1839), et celle de *Rédemption*, musique de M. Alary (1850). Sous ce titre : *Poésies des crèches* (1852), il a écrit une vingtaine de morceaux religieux, arrachés à sa complaisance et qui se ressentent de leur création factice. Sans parler de pièces de circonstance, de morceaux tels que celui qu'il composa à l'occasion de la naissance du prince impérial, aussi décolorés que peuvent l'être, sous une inspiration de commande, de semblables productions, il a jusque dans ces derniers temps donné à divers recueils de petits poëmes heureusement inspirés et qui dénotent la verdeur et la sûreté d'un talent que quatre-vingts ans n'ont pu vieillir. Tels sont : la *Fille de l'orfévre*, le *Roi aveugle*, la *Violette*, les sonnets sur la mort de Jérusalem, d'Athènes, de Rome et de Paris, le *Tonneau de l'ermite*, le *Porteur de journal*, la *Rose du vieux mur*, *Morts pour les amuser*, satire émouvante des vices contemporains, et *Ce qu'on n'oublie pas :*

Ainsi de tous les biens qui font le sort prospère
Que nous reste-t-il au départ?
La chanson d'une sœur, le sourire d'un père,
Le rapide aveu d'un regard.

Décoré depuis le mois d'octobre 1828, un an après sa nomination comme sous-chef de bureau au ministère des finances, il a quitté en 1848 la carrière administrative, à laquelle il appartenait depuis trente-quatre ans. Depuis lors il vit retiré à Versailles, entouré d'amis et d'admirateurs. Poëte d'adoption de la ville « splendide et funèbre, solitaire cité, dont aucun roi vivant, dans sa toute-puissance, ne peut remplir l'immensité, » il est convié à toutes les fêtes de bienfaisance, et ce n'est jamais en vain qu'on fait appel à son gracieux talent, à son excellent cœur.

DESCHAMPS (Antony DESCHAMPS DE SAINT-AMAND), connu sous le nom d'**Antony**, poëte et littérateur français, frère du précédent, né à Paris le 12 mars 1800, mort à Passy en 1869. Il fit ses études au collége d'Orléans, et parcourut bien jeune encore la patrie des arts, l'Italie, qui lui fournit plusieurs sujets d'étude. Sa santé toujours chancelante le rendit de bonne heure mélancolique et presque taciturne. Mêlé, comme son frère Emile, aux jeunes novateurs de l'école romantique, il appartenait à cette élite d'écrivains que Sainte-Beuve appelait le cénacle. Toutefois, si Antony Deschamps se montrait ardent défenseur des principes littéraires alors si vivement disputés, si par l'art ingénieux de ses théories il combattait au premier rang de l'armée dont Victor Hugo était le chef, sa pensée le rapprochait du style classique. Une traduction en vers de la *Divine comédie* de Dante, qu'il donna en 1829, est restée son principal titre littéraire. Il est impossible de pousser plus loin le scrupule dans l'imitation. Tout en fournissant à la *Revue des Deux-Mondes* plusieurs articles, notamment des *Etudes sur l'Italie* (1835), il s'essayait dans la satire : *Trois satires politiques* (1831), avec prologue; *Satires* (1834); mais la haine et l'ironie allaient mal à son caractère doux et rêveur; chez lui la critique hésite; la bienveillance, l'esprit de conciliation l'emportent toujours sur le désir de frapper et de mordre. Il a mieux réussi, ou plutôt il s'est mieux trouvé dans le genre qui convenait à sa nature lorsqu'il a abordé l'élégie. Citons : *Dernières paroles* (1835); *Résignation* (1839). Les larmes coulent d'elles-mêmes de sa plume; il intéresse à ses douleurs, qui ont été grandes; il attache, il émeut lorsqu'il s'écrie, dévoré par un mal étrange :

Depuis longtemps je suis entre deux ennemis :
L'un s'appelle la Mort, et l'autre la Folie;
L'un m'a pris ma raison, l'autre prendra ma vie;
Et moi, sans murmurer, je suis calme et soumis.

Il convient de rappeler les *Etudes sur l'Italie* (1835), choix de pièces détachées, où l'auteur rassemble ses souvenirs de jeune homme. Entre autres morceaux traduits, insérés dans ce volume, on remarque l'*Hymne de la résurrection*, de Manzoni, et surtout le *Roi Lear*, de Shakspeare. En 1841, les deux frères ont réuni en un même volume les poésies qu'ils avaient précédemment livrées au public. Celles d'Antony Deschamps, revues, corrigées et augmentées, se divisent en trois livres. Le souffle moderne y circule, mais singulièrement étouffé parfois sous le mysticisme catholique et les préjugés d'éducation du poëte, qui ne laisse passer aucune gloire, aucun fait contemporain sans le saluer de quelques vers. Antony Deschamps apporte une grande sincérité dans ses jugements; mais, s'il a très-souvent l'éloquence de la douleur, il n'a pas toujours la vigueur de pensée qui fait que les poëtes, les yeux fixés sur l'avenir, sont à de certaines heures des prophètes. Dans le livre intitulé *Résignation* se trouvent des morceaux remarquables de forme, qui sont aujourd'hui de véritables curiosités historiques : *Abd-el-Kader*, *A M. l'abbé de Lamennais*, *Au commandant Changarnier*, *Aux Espagnols*, *Au comte de Paris*, *A O'Connell*, les *Arabes*, *A Joséphine de Beauharnais*, *Grâce pour l'homme*, les *Prisonniers de Ham*, supplique au roi. Cette dernière pièce vaut qu'on s'y arrête :

O roi, pardonne-leur! que la douce amnistie
Passe sa blanche main sur leur tête flétrie!
Qu'on ouvre leur prison, et que la liberté
Eclate avec le jour dans leur obscurité;
Qu'ils sortent, et foulant dans cette grande ville
Le pavé tout brûlant de la guerre civile,
S'ils rencontrent parfois, à l'angle d'un chemin,
La veuve qu'ils ont faite et le pauvre orphelin,
Voyant qu'au lieu de cris et de haine et d'injures
Nous plaignons les auteurs de nos larges blessures,
Que notre aspect sévère en ce fatal moment
Soit désormais pour eux l'unique châtiment!
. . . .
Les condamnés d'hier aujourd'hui sont absous
Et leurs juges demain seront à leurs genoux.

Citons encore *Napoléon seul*, à Alphonse de Lamartine :

L'empereur était grand, l'empire était infâme;
Proconsuls, sénateurs, race vile et sans âme,
Faisant trembler sous eux le pauvre genre humain
Et tremblant à leur tour sous la puissante main;
Promenant la rapine et la mort dans les villes,
Et d'autant plus cruels qu'ils étaient plus serviles;
Gens de sang et de boue et faits pour obéir,
Ne pouvant point aimer, ne pouvant point haïr;
Force aveugle et brutale et, comme le tonnerre,
Sans peine et sans plaisir nés pour brûler la terre.
Ah! ne réveillons pas tout cet âge de deuil;
Qu'il dorme enseveli dans la nuit du cercueil,
Avec tous ses muets et leur rage insensée,
Sous le marteau funèbre écrasant la pensée,
Et traquant en tout lieu la sainte liberté,
Qui cachait dans sa main son beau front attristé.
Elle était jeune alors, cette vierge divine,
Sous sa toge prétexte, et sa faible poitrine
Murmurait par instants une plaintive voix,
Pour flétrir les bourreaux qui la mettaient en croix.
Elle est femme aujourd'hui, mère d'un peuple im- [mense
Qui ne veut plus de vous ni de votre silence.

« Je dis ce que je pense et ne sais pas flatter, » a écrit quelque part Antony Deschamps. Cela est vrai : le poëte est partout convaincu. Partout aussi il prêche la résignation, cette vertu chrétienne qui a permis de tout temps aux despotes de gouverner les peuples. Ce n'est certes pas lui qui soutiendra jamais que l'insurrection est le plus saint des devoirs. A propos de l'Irlande qui se tord de faim pendant que l'Anglais, son bourreau, ne sait où porter son or, il ne trouve rien de mieux, parlant à O'Connell, que cette invitation à tendre les deux joues :

Et toi, grand citoyen, dont la noble bannière
Guide ce pauvre peuple en la sainte carrière,
Dis-lui, si Dieu le veut, qu'il sache attendre en paix,
Et, comme le Seigneur, se courber sous le faix;
Dis-lui qu'il se résigne, et qu'il cesse de croire
Qu'ici-bas le bon droit suffit pour la victoire :
La justice, O'Connell, a son triomphe ailleurs;
La terre est aux plus forts et le ciel aux meilleurs!

Avec de telles théories, les proconsuls et les sénateurs que le poëte fustigeait tout à l'heure auront encore longtemps beau jeu en ce monde.

Antony Deschamps a collaboré à divers recueils, à la *Revue de Paris*, au *Journal des Demoiselles*, au *Journal des Débats*, etc.

DESCHAMPS (Frédéric), jurisconsulte et homme politique français, né à Rouen vers 1806. Il débuta en 1829 comme avocat au barreau de sa ville natale, où il occupa bientôt une des premières places. Membre de l'opposition radicale sous la monarchie de Juillet, M. Deschamps se chargea provisoirement, après la révolution de 1848, d'administrer Rouen et le département de la Seine-Inférieure, et fut nommé commissaire général le 26 février. Dans ces difficiles fonctions, il montra autant d'activité que de dévouement; mais n'ayant pu empêcher l'insurrection du 26 et du 27 avril d'éclater, il donna sa démission et reprit sa place au barreau. On a de lui des scènes dialoguées, intitulées : *Bohême en Normandie* (1854) et la *Vendéenne*, opéra (1859).

DESCHAMPSIE s. f. (dè-chan-psî — de *Deschamps*, nom propre). Bot. Genre de plantes, de la famille des graminées.

DESCHANEL (Emile), littérateur français, né à Paris en 1819. Elève du lycée Louis-le-Grand, il se fit remarquer par ses succès universitaires. Treize fois lauréat au concours général, il entrait à l'âge de vingt ans à l'Ecole normale, et à vingt-six ans y occupait les fonctions de maître de conférences pour la littérature grecque, qu'il enseignait à des jeunes gens presque aussi âgés que lui. Professeur de rhétorique successivement aux lycées Charlemagne, Bonaparte et Louis-le-Grand, il s'acquittait avec zèle et amour de son travail, passionné pour les beautés de l'antiquité et surtout pour ce parfum de liberté qu'elle exhale. Dans ce commerce avec les grands génies de Rome et d'Athènes, il élevait son âme en même temps qu'il fortifiait son esprit. C'est lui qui a formé cette vaillante génération qui représente dignement, la plume à la main, l'indépendance des libres penseurs, MM. Louis Ratisbonne, Prévost-Paradol, Hippolyte Taine, Jean-Jacques Weiss, Eugène Yung, Beulé, de l'Institut, et d'autres célèbres à plus d'un titre, MM. Frédéric Morin, Caro, Alfred Assolant, Edmond About, Francisque Sarcey, Mézières, Nuitter, Hamel, de Montheau, Lambert-Thiboust, Hector Crémieux, Villetard et Chalamel-Lacour, en un mot l'élite de la jeune littérature contemporaine et des esprits indépendants.

M. Deschanel voulut non-seulement former une armée pour la défense de la liberté, mais il résolut aussi d'éclairer le public par ses écrits, et il envoya des articles à la *Revue des Deux-Mondes* en 1849, ainsi qu'à la *Liberté de penser* et au *National*. C'était au moment de la réaction politico-cléricale, en février 1851; M. Deschanel publia une discussion philosophique dans la *Liberté de penser*. Grand émoi parmi le parti dévot, qui circonvint le ministre. M. Deschanel fut destitué de ses fonctions au lycée Louis-le-Grand et à l'Ecole normale dans des termes peu convenables, qu'il releva vertement. Ses élèves s'émurent à leur tour et rédigèrent deux protestations en sa faveur; mais l'autorité supérieure maintint son arrêt en prétendant que sa discussion philosophique sur le catholicisme avait porté le scandale dans le lycée auquel il appartenait. C'était la vérité; il y avait eu scandale, mais ce scandale avait été causé par l'acte maladroit et arbitraire de l'administration, et non point à cause de l'article. Il fallut s'incliner devant la force, mais on murmura contre l'injustice.

L'homme ainsi incriminé était cependant celui qui, après les fatales journées de Juin, faisait paraître cet hymne au travail, propre à apaiser les esprits :

C'est par lui que l'on plaît à l'Ouvrier du monde,
Qui de néant tout pur forgea les cieux vermeils;
Au poëte incréé, de qui la voix féconde
Du silence éternel et de la nuit profonde
Fit jaillir, comme un chant, des strophes de soleils.
. . . .
En vain prîriez-vous Dieu durant la vie entière
Pour être admis un jour en son éternité :
Le bon grain se dessèche en tombant sur la pierre;
C'est sur le travail seul que fleurit la prière,
Stérile sur l'oisiveté.
. . . .
Dieu aime aussi l'encens de ces odeurs sacrées
Qui sortent le matin des terres labourées
Et fument au soleil.
Travaillez donc aussi, laboureurs pacifiques!
Debout! C'est l'alouette à vos chaumes rustiques,
Et non pas le canon, qui chante le réveil!
. . . .

Après sa destitution, M. Deschanel collabora activement à divers journaux, où son style simple, naturel, délassait les lecteurs des soucis de la politique. Dans cette nouvelle carrière, il devait encore se voir arrêter presque au début. Quelques jours après le 2 décembre, il fut mis en prison, puis exilé en Belgique. Dans cet asile de la liberté, il ouvrit des conférences publiques, et bientôt Bruxelles, Liége, Anvers, Bruges et Gand se disputèrent ce causeur charmant, qui avait pour auditeurs : Victor Hugo, Edgar Quinet, Etienne Arago, Alexandre Dumas, Emile de Girardin, Lachambeaudie, Alphonse Karr, Mme Charles Reybaud, Vieuxtemps, le prince de Ligne, la princesse Galitzin, MM. Verhaegen, Vervoort, et toute l'élite de la Belgique. La ville de Lausanne lui offrit une chaire de littérature française; il la remercia avec reconnaissance, préférant celle qu'il avait su se créer.

Lorsque l'amnistie lui eut rouvert les portes de la patrie, M. Deschanel rentra en France, et en 1859 il remplaça aux *Débats* son ancien camarade de regrettable mémoire, Hippolyte Rigault, qui lui avait succédé au lycée Louis-le-Grand, lors de sa destitution. Depuis cette époque, il publie dans ce journal des voyages, des revues de quinzaine, des critiques, des articles bibliographiques et des fantaisies.

Lorsque furent inaugurées en France les lectures publiques, à l'instar de celles d'Amérique, d'Angleterre et de Belgique, sous la dénomination d'*Entretiens et Lectures*, M. Deschanel devint en peu de temps l'orateur favori de la société d'élite qui se pressait dans les salons de la rue de la Paix. Sa vogue s'est toujours soutenue depuis.

M. Deschanel a publié, de 1855 à 1858, plusieurs ouvrages, séries de petites anthologies accompagnées de piquantes réflexions personnelles. Les plus connues sont : les *Courtisanes grecques*, le *Mal qu'on a dit des femmes*, le *Bien qu'on a dit des femmes*, le *Bien qu'on a dit de l'amour*, le *Mal qu'on a dit de l'amour*, le *Bien et le mal qu'on a dit des enfants*, l'*Histoire de la conversation* (1858), la *Vie des comédiens* (1860), *Christophe Colomb* (1861). Il a réuni aussi en un volume ses *Causeries de quinzaine* (1861) et ses *Impressions de voyage*, parues d'abord dans les *Débats; Physiologie des écrivains et artistes*, ou *Essai de critique naturelle* (1861), etc.

En fait de titres honorifiques, M. Deschanel ne compte que celui d'officier de l'Université de France. La mère n'a pu complétement désavouer ce fils, l'une de ses gloires, auquel elle a eu le tort de fermer ses bras.

M. Deschanel est le même comme causeur et comme écrivain. Correction, exactitude, netteté, limpidité, esprit, abondance et facilité extrêmes, élégance parfaite, telles sont ses qualités dominantes. Il intéresse, il plaît, il charme son auditoire. Peut-être pourrait-on lui reprocher, malgré ses études solides, de trop sacrifier aux grâces, de manquer de profondeur; mais il serait trop sévère d'exiger tous les talents de l'homme qui possède à un si haut degré celui de se faire écouter et toujours applaudir. N'oublions pas d'ailleurs qu'il a combattu pour la cause de la liberté, qu'il a été persécuté, exilé pour elle, et que, loin de se laisser abattre par l'adversité, il n'est rentré dans sa patrie que plus disposé à porter haut et en avant le drapeau de la démocratie, autour duquel nous sommes fiers de nous serrer.

DESCHARRIÈRES (Jean-Joseph-Claude), littérateur français, né à Fougeroles en 1744, mort à Strasbourg en 1831. Il fut successivement aumônier d'un régiment d'artillerie, curé de Saint-Loup et aumônier du lycée de Strasbourg. On a de lui les ouvrages suivants : *Essai sur l'histoire militaire du bourg de Saint-Loup, dédié aux gardes nationales, par un citoyen* (Saint-Loup, 1790, in-8°), extrait d'une *Histoire de Saint-Loup* qui devait former plusieurs volumes, mais qui n'a point été publiée; *Essai sur l'histoire littéraire de Belfort et du voisinage* (Belfort, 1808, in-12); *Observations sur les anciennes fortifications de la ville de Strasbourg et sur les écoles d'artillerie en France* (Strasbourg, 1818, in-8°); *Histoire de la vie de M. François-Félix Pierron, chanoine, curé de Belfort, mort en odeur de sainteté* (Strasbourg, 1826, in-12). On a en outre de Descharrières un autre ouvrage sur les fortifications de Strasbourg, un *Almanach de Besançon* (1786) et une *Histoire de l'artillerie moderne*, dont la bibliothèque publique de Besançon possède le manuscrit autographe.

DESCHAUSSAGE s. m. (dè-chô-sa-ge — rad. *déchausser*). Présent que la mariée offrait aux garçons le jour de ses noces. ‖ Vieux mot. On disait aussi DESCHAUSSAILLE.

DESCHIZAUX (Pierre), savant français, né à Mâcon en 1687, mort en 1730. Il fit ses études de médecine, et devint substitut du procureur général du grand conseil. Désireux d'étendre ses connaissances en botanique, il quitta la France en 1723, visita la Norvége, la Livonie, puis se rendit en Russie, où Pierre le Grand lui fit une pension de 300 roubles et le chargea de créer un jardin botanique. Rappelé en France par des affaires de famille, il retourna à Saint-Pétersbourg en 1726, mais n'obtint cette fois qu'une gratification annuelle de 50 roubles. Après avoir voyagé quelque temps dans les provinces russes Deschizaux reprit la route de France. Il est le premier Français qui ait écrit sur la Russie. On a de lui : *Mémoire pour servir à l'instruction de l'histoire naturelle des plantes de Russie, etc.* (Paris, 1725, in-8°), et *Voyage de Moscovie* (Paris, 1727, in-8°), relation exacte, mais succincte, et dans laquelle il estropie presque tous les noms qu'il cite.

DESCLAIS (Jacques-Alexandre), prêtre et homme politique français, né à Caen en 1801. Il entra dans les ordres au séminaire de Bayeux, puis ouvrit une maison d'éducation à Pont-l'Evêque. Plus tard, il acquit une assez grande popularité par l'esprit de tolérance dont il fit preuve dans les modestes fonctions de desservant de Cresserons, dans le Calvados. Elu représentant du peuple en 1848, il vota avec les républicains modérés, soutint la politique du général Cavaignac, puis celle de l'Elysée, mais ne fut pas nommé à l'Assemblée législative.

DESCLOIZITE s. f. (dè-kloi-zi-te — de