Zeitschrift: Revue historique vaudoise
Herausgeber: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie
Band: 47 (1939)
Heft: 3

Artikel: Charles Gleyre : le peintre et l'homme
Autor: Lugeon, Raphaël
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-36912

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Charles Gleyre

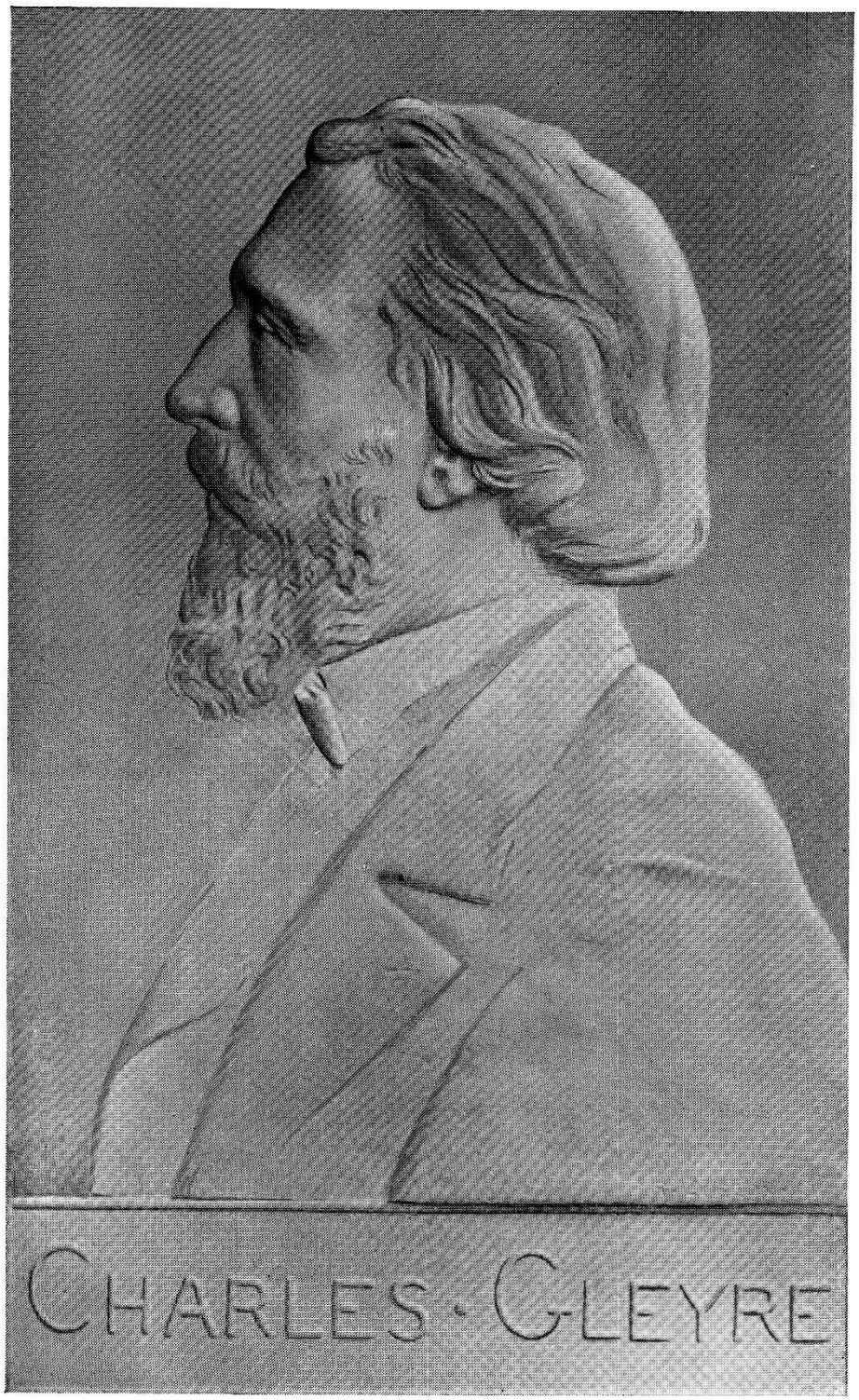
Le peintre et l'homme

Charles Gleyre, le grand artiste vaudois, n'est certes pas oublié ; ni dans sa petite patrie, ni dans le monde des arts.

Ame noble, esprit méditatif, lettré de race, poète délicat, il était de ces hommes qui s'imposent et sont l'honneur d'un pays et d'un temps.

Mais après avoir connu la gloire qu'il n'avait d'ailleurs jamais sollicitée ni cherchée, lui, l'artiste discret et un peu farouche, qui mettait autant de soin à se cacher que d'autres à se produire ; après avoir été profondément admiré par le public parisien ; après s'être vu décerner les premières récompenses aux Salons de Paris ; après avoir été salué comme un maître par les critiques du jour : les Gustave Planche, les Delécluze, les Fritz Berthoud, les Hippolyte Taine, les Paul Mantz, les Théophile Gauthier, et d'autres encore, Charles Gleyre était quelque peu descendu du piédestal où l'avaient haussé jadis ses innombrables et chaleureux admirateurs.

Nous exprimons notre vive gratitude à Madame S. Lacharrière, petite-nièce de Ch. Gleyre, à Lyon ; à MM. Ch. Knebel à La Sarraz, Georges Payer, professeur à l'Ecole Normale, Th. Dubois, bibliothécaire, pour les précieux renseignements qu'ils ont bien voulu nous communiquer.



R. L. sc.

Les générations suivantes, entraînées par les conquêtes nouvelles de la peinture, dédaigneuses de ce qu'on est convenu d'appeler l'art classique, affirmaient que le talent de Gleyre avait moins de force que d'élégance, moins d'énergie que de délicatesse, que son dessin était sec et sa peinture bien mince... heureux encore si ces appréciations, entachées de parti pris, ne s'abaissaient pas jusqu'à l'indifférence, voire au mépris.

Pour essayer de ramener l'opinion de quelques-uns à de plus justes appréciations, il ne sera ni inutile, ni superflu, croyons-nous, de parler aujourd'hui du maître de Chevilly ; de rappeler le rôle qu'il a joué dans la brillante école française moderne ; de dire ce que fut l'efficacité de son enseignement pour les quelque cinq cents élèves auxquels il prodigua gratuitement pendant vingt ans, ses avis, ses conseils et ses corrections. Depuis les classiques Hamon, le peintre, et Gérome, le sculpteur, jusqu'à Claude Monet, le chef des impressionnistes français ; depuis les peintres anglais Pointer et Calderon, jusqu'à l'artiste bernois Albert Anker ; depuis le neuchâtelois de Meuron, aux lausannois Emile David, François Bocion et Théophile Bischoff.

Il ne sera ni inutile ni superflu, disons-nous, de commenter ses œuvres si mûrement réfléchies, et dont il n'était jamais satisfait ; de saluer enfin, l'homme lui-même, si généreux, si désintéressé, si peu soucieux de sa propre renommée ou de son bien-être ; l'artiste austère, dont la vie, consacrée tout entière à la méditation et au travail, s'est écoulée silencieuse, mais singulièrement féconde.

Le très modeste travail que nous présentons ne saurait être, nous nous empressons d'en avertir le lecteur, une

étude savante, et son auteur n'a pas la prétention de faire œuvre d'érudit. Son dessein est simplement de rappeler à un public affairé et un peu distrait ; aux critiques d'art qui, n'ayant d'autre attention que pour la peinture actuelle, exercent leur verve railleuse et facile en parlant d'une œuvre à leurs yeux périmée, désuète et surfaite, ce que fut une personnalité dont le talent impose, sinon l'admiration enthousiaste d'autrefois, du moins la plus profonde estime ; d'apporter un respectueux hommage à l'artiste qui a montré dans quelques-unes de ses compositions, qu'en dehors de la grâce qui demeurait son domaine incontesté, il pouvait avoir parfois « l'élan victorieux et le grand coup d'aile ».

* * *

Une existence teintée de pessimisme, assombrie par les événements, la souffrance ou la solitude ; volontairement faite de renoncement à toutes joies terrestres ; indifférente à tout confortable, à toutes les convoitises, à toutes les ambitions qui gouvernent les autres hommes, telle est, en raccourci, celle du grand artiste dont nous allons parler.

Orphelin de bonne heure (il avait huit ans quand il perdit son père et sa mère) il semble, en effet, que Charles Gleyre qui débutait si tristement dans la vie, replié sur lui-même, soit demeuré à tout jamais d'une indépendance ombrageuse, sans illusion d'avenir, presque sans jeunesse.

De sa mère, douce et rêveuse, il garda toute sa vie un souvenir profond et attendri. « Il tenait d'elle, raconte Charles Clément, son ami et son biographe, sa sensibilité, son imagination poétique, les hautes qualités intellec-

tuelles et morales qui donnent un cachet si particulier à son talent. »

Recueilli, avec ses deux frères, chez un oncle habitant Lyon, hébergé dans un milieu étroit, un peu fermé aux idées et aux choses de l'art, il est destiné à être dessinateur de fabrique. Mais ses dispositions particulières, le talent qui s'éveille, son ardent désir et ses aspirations pour atteindre un but plus élevé, vaguement entrevu, lui obtiennent enfin, non sans difficulté, l'autorisation et les maigres subsides nécessaires pour les longues études qu'exige la carrière qu'il a choisie.

En compagnie d'un ami, il part pour Paris vers 1824, et là, c'est la misère noire qui l'attend. Premier et dur contact avec l'indépendance ! Mais son stoïcisme, sa fierté, auxquels s'ajoute sa timidité naturelle, lui font tout accepter, au prix des plus cruelles privations.

Il trouve pourtant quelque réconfort et de sérieux encouragements qui l'aident à supporter sa détresse matérielle. Il suit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts ; travaille sous la direction du célèbre peintre anglais Bonington ; Hersent, chez qui il est entré comme élève, lui prédit un brillant avenir. Puis, lorsque ses études, faites en partie sous la direction de ses maîtres, en partie seul et à sa manière, lui ont fait conquérir ce que nous appellerons le métier, il part pour l'Italie.

Il y étudie les monuments de l'art, son goût s'affine, mais la supériorité des grands maîtres de la Renaissance semble l'écraser et le décourager. « Ces gens-là ont tout pris », disait-il, et il désespère de lui-même.

Pendant les longues années de son séjour à Rome, il produit peu, cherche douloureusement sa voie, et ses premières œuvres trahissent l'influence du romantisme qui, pourtant, a si peu d'affinité avec son génie propre.

Entre autres, cette curieuse toile intitulée « Les brigands romains » qui rappelle nettement les tendances et la manière de Léopold Robert, son ami.

En 1834, il quitte l'Italie en compagnie d'un riche Américain qui le prend comme dessinateur pour un voyage en Orient. Pour la première fois il est enchanté. Les pays du soleil l'attirent, le fascinent, font entendre à son imagination et à son âme d'artiste un appel mystérieux, irrésistible. La Sicile, la Grèce, l'Asie-Mineure le ravissent ; il est heureux ; il voit en ce voyage une aubaine qui lui permettra d'élargir le champ de ses études et reculer son horizon.

Mais cet enthousiasme dure peu. Bientôt son naturel reprend le dessus, assombrit son voyage. Il se décourage une fois encore ; il est mécontent, souvent amer. Son compagnon l'exploite. En homme pratique, le Yankee, trouvant de bonne prise tout ce que produisait son dessinateur à gages, s'empare sans scrupule de ses moindres croquis. Les rapports entre l'Américain et l'artiste s'aigrissent et l'association se rompt au bout de dix-huit mois, au fond du Sennaar, en Nubie, c'est-à-dire en un point du globe bien éloigné de Rome, et plus encore de Lyon ou de Paris.

Gleyre ne s'empresse pas pour cela de revenir. L'Orient a mordu sur lui, l'ensorcelle. Il découvre les beautés du paysage qui l'entoure ; le pays lui fait mieux comprendre la Bible ; il note exactement les aspects des monuments, les costumes, en des œuvrettes lestement enlevées, et dont quelques-unes figurent au Musée des Beaux-Arts de Lausanne.

Un soir, sur le Nil, à la hauteur d'Abydos, lui, le moins visionnaire des hommes, il a une vision, mais une vision d'artiste. Il croit voir du côté du Couchant, sous

un ciel très pur, une barque de la forme la plus heureuse et dans laquelle était un groupe d'anges vêtus avec élégance. Ils chantaient une musique divine. La barque aborda près d'un bouquet de palmiers. Puis la vision s'effaça et tout disparut. Mais l'artiste éperdu, ravi jusqu'à l'extase, a le temps de fixer par le dessin cette inspiration charmante. C'est de là que devait sortir, huit ans plus tard, son premier grand succès, le tableau intitulé « Le Soir », ou les « Illusions perdues ».

* * *

Gleyre devait rester plus d'un an à Khartoum, où il s'était fixé. Qu'y faisait-il ? Comment, par quels moyens put-il prolonger si longtemps cette étrange odyssée ? Cette période de sa vie est demeurée assez mystérieuse. Par aversion à parler de lui-même, Gleyre s'est toujours montré très discret sur les circonstances qui le retinrent en cette lointaine solitude. Il était devenu presque arabe, menant, dans la plus extrême pénurie, une vie de flânerie contemplative, « se laissant aller, écrit Ch. Clément, à une sorte de somnolence, à des rêveries sans fin auxquelles le prédisposaient l'atmosphère énervante de la Haute-Egypte et sa propre nature ».

Il aima, a-t-on dit, une jeune indigène nommée Stella, dont sa « Nubienne » est peut-être le portrait.

Mais le terrible climat et l'inexorable soleil finirent par ruiner la santé du malheureux artiste. Atteint d'ophtalmie, Gleyre, abandonné par sa belle Nubienne, se lasse enfin de cette existence sans but, à peu près végétative. Il se ressaisit. Malade, sur le point de perdre définitivement la vue, à bout de ressources, il veut revoir la Basse-Egypte, y faire encore quelques études pour le tableau du « Soir » dont l'idée le poursuit toujours. Dans un

sursaut d'énergie désespérée, il part, fait quatre cents lieues, on ne sait comment, pour revenir au Caire.

A peine arrivé, l'état de sa santé, déjà profondément atteinte, s'aggrave encore. On le porte, mourant, sur le pont d'un caboteur qui partait pour Beyrouth. « Il gisait là, écrit Hypp. Taine, roulé dans une couverture, comme un cadavre dans son linceul ; desséché, vide de sang et de substance, les yeux clos, incapable de faire un mouvement ou de prononcer une parole ; cependant il entendait encore ; des matelots approchaient, écartaient l'étoffe qui couvrait sa tête et disaient : « Il sent déjà ; faut-il le jeter à la mer ? » Plus intelligent ou plus humain, son singe Adam, qu'il avait ramené de Nubie, venait de temps en temps lui soulever les paupières et lui lécher les yeux, comme pour attester que son maître vivait encore. On crut le singe. Gleyre ne fut pas jeté à la mer. »

Transporté dans le Liban, recueilli par les Lazaristes d'Antora, soigné avec dévouement, il se rétablit lentement et peut s'embarquer pour revenir en Europe. Il faillit encore mourir pendant la traversée qui dura cinquante jours et fut douloureuse. Il arrive enfin à Livourne en octobre 1837 « dans un état pire mille fois que celui de l'Enfant prodigue, usé au moral et au physique », écrit-il à son frère.

* * *

Cette longue période de privations et de souffrances avait emporté sa jeunesse, lui laissant un fond de tristesse et de résignation mélancolique, dont son âme et sa physionomie étaient comme voilées. « Quand on a vu la mort si longtemps et de si près, écrit Taine, on n'attache plus tant d'importance à la vie ; on arrive à la prendre pour ce qu'elle est, pour ce qu'elle vaut. »

Et puis, Gleyre avait rapporté en lui, du fond de

l'Orient, un peu du fatalisme de l'Arabe, s'abandonnant sans réaction à la destinée, se complaisant dans le renoncement final.

Ce passage d'une de ses lettres est, à cet égard, des plus caractéristiques et fait songer aux pages amères du livre de l'Ecclésiaste. « Rien de ce que j'avais osé espérer ne s'est réalisé. Voilà. J'ai parcouru une grande plaine grise, semblable au désert, sans que mes pas y laissent la moindre trace. Je ne vois rien au monde qui mérite un souhait ou un regret. J'ai reconnu le néant de toutes choses sans en avoir possédé aucune. Maintenant, sans désir, sans volonté, je me laisse emporter au gré du courant, comme une branche morte, sans me soucier trop où il me portera. »

A de tels mots, ne serait-on point tenté d'ajouter ceux du prophète juif : «Vanité des vanités, tout est vanité! » ?

Après un court séjour dans sa famille, à Lyon, où il se remet à peu près de tous ses maux, il retourne à Paris que, désormais, il habitera jusqu'à sa mort ; Paris qu'il aime, dit-il, pour ses ciels si fins et si harmonieux ; qu'il aime malgré l'injustice et la malfaisance des hommes.

Il y retrouve le grand peintre français Paul Delaroche qui se montre disposé à l'aider, à le patronner et même lui présente un acheteur pour son premier tableau : « Les brigands romains ». Enfin il reçoit une assez sérieuse commande. On lui demande, pour l'intérieur d'une riche demeure parisienne, deux grandes figures décoratives. Gleyre accepte et, sous le pinceau du maître, naissent ces panneaux que possède le musée de Lausanne : la « Diane au bain » et la « Nubienne », symbolisant, fort probablement, les deux mondes qu'il venait d'entrevoir : la Grèce antique et l'Orient moderne.

Sévère pour lui-même, Gleyre reconnaît bientôt que ses

figures sont un peu celles de tout le monde et n'ont que la promesse d'une personnalité prochaine. Il s'efforce alors d'imprimer à l'œuvre nouvelle qu'il entreprend presque aussitôt, un cachet plus personnel. Le « Saint Jean à Pathmos», exposé en 1840, obtient un succès légitime par son réalisme, que certains trouvent un peu trop accentué.

Est-ce à ce moment que se place ce que nous appellerons le drame du château de Dampierre ? Le duc de Luynes, sur la recommandation de Paul Delaroche, avait confié à Gleyre la décoration d'une partie de cette demeure seigneuriale. Or ce travail, pourtant admirable au témoignage de ceux qui purent en voir les études, le duc le fit effacer sur les exigences d'un maître exclusif et jaloux, Ingres, qui se refusait à une collaboration qu'il jugeait indigne de lui, le grand chef d'école.

La conduite d'Ingres fut, à cette occasion, inqualifiable, sinon odieuse.

Gleyre en souffrit cruellement, mais fier, stoïque, il ne parlait jamais de cette aventure. Pas un mot amer, pas un signe de rancune ; au contraire, il n'avait que des louanges pour le talent de son grand rival. Cependant le coup avait porté, et la plaie demeurait très vive. Pendant un an il fut presque incapable de travailler.

Il va bientôt prendre une revanche éclatante. Surmontant enfin son découragement, il reprend ses pinceaux et fixe sur la toile cette merveilleuse vision qu'il eut un soir sur les bords du Nil : les « Illusions perdues » dont le triomphal succès, au Salon de 1843, fit entrer le nom de l'artiste dans la mémoire du public.

Nous pensons qu'il est inutile de décrire par le menu cette œuvre si humaine, d'un sentiment si profond et, par ailleurs, si connue. Cette allégorie exprimée dans le plus

pur langage de l'art, et dont le sens philosophique se dégage si clairement, fit, on le sait, une immense impression. La toile fut achetée par le gouvernement français et figure aujourd'hui au Musée du Louvre.

« Si jamais peinture mérita le nom d'autobiographique, dit un critique du temps, c'est bien celle-là. Cette vision à la fois brillante et mélancolique, c'est l'image même de la vie du peintre, transfigurée de la manière la plus poétique et la plus charmante, mais c'est aussi le convoi funèbre de ses illusions perdues. Toutes les promesses trompeuses de sa jeunesse, il en a chargé cette barque qui fuit sous le regard du poète assis sur la rive du fleuve, dans une attitude de si morne accablement, douloureuse incarnation de ses déceptions et de ses lassitudes.»

Si, aujourd'hui, on a pu faire quelques réserves justifiées sur le manque d'accent et sur l'exécution un peu débile du tableau, il n'en reste pas moins vrai qu'ici, Gleyre a signé une œuvre délicieuse, d'une grâce et d'une élégance exquises, une toile d'une singulière unité de composition, et dont la donnée poétique parlera toujours à l'imagination de tous.

Gleyre, toutefois, ne se laisse pas éblouir par ce magnifique triomphe, et semble ne pas avoir voulu renouveler un succès que le côté sentimental du motif avait rendu trop facile auprès des lettrés ou du grand public.

Il rentre dans l'art par des sentiers plus austères, et son premier ouvrage, après « Le Soir », fut la « Séparation des Apôtres ».

Ceux qui ont parlé de l'incrédulité de Gleyre en matière de religion et sont allés jusqu'à l'accusation d'athéisme, ignoraient quelle place la préoccupation de l'Au-delà a tenu dans sa vie. L'homme qui a écrit : « Le chemin qui conduit à la mort est rude, et le pèlerin n'a pas, pour

s'appuyer, de meilleur bâton qu'une foi vive » ne saurait être un athée. Le nouvel ouvrage de Gleyre montre à quel point l'artiste pénétra le sens des Evangiles. La disposition des figures au pied de la croix, leurs attitudes, leurs gestes et leurs expressions qui décèlent une foi puissante en la mission acceptée, tout cela est d'une conception pleine de grandeur. Gleyre, en peignant la « Séparation des Apôtres », a fait disparaître le caractère anecdotique de son premier ouvrage, et l'idéal a pris possession de la toile ; le style de l'auteur s'est élevé.

Le « Soir » et les « Apôtres », conçus et exécutés presque à la même date, marquent et soulignent la double source d'inspiration de Ch. Gleyre : la Bible et la Grèce antique. Deux sources où l'artiste puise l'horreur du laid et du vulgaire, aussi bien que le goût de ce qui est grand, simple et vrai. Exception faite pour quelques œuvres, entre autres le « Major Davel » et les « Romains passant sous le joug », ses tableaux, ainsi que le dit très heureusement Fritz Berthoud, « sont des fils légitimes de la Grèce ou de la Judée, frères jumeaux allant de compagnie, la main dans la main ».

Mais dans le domaine de la peinture religieuse, aussi bien que dans celui de l'art classique, l'artiste saura toujours garder l'indépendance de sa pensée. L'esquisse de la « Cène », œuvre qu'il avait conçue pour une église de Paris, en apporte la preuve convaincante. Gleyre, qui avait étudié dans ses moindres détails l'œuvre célèbre de Léonard de Vinci, ne se laisse pas envoûter par l'écrasant souvenir du génial florentin. Il voit et compose sur des données nouvelles et hardies ce qui sera le dernier repas du Christ. L'œuvre, dans laquelle il a mis toute son âme et toute sa foi, est admirabe. On sent que dans cette salle etroite, en forme d'exèdre, va se passer quelque chose

de mystérieusement grand. L'ensemble est grave, imposant, d'une largeur et d'une simplicité dignes d'un maître. La figure du Christ, debout, est dans ce domaine celle des œuvres de Gleyre qui est empreinte du caractère liturgique le plus frappant. Et sans analyser plus avant la Cène qui, malheureusement, et à cause de son format, ne put être utilisée, affirmons hautement qu'en une telle œuvre, l'artiste s'est réellement surpassé.

La « Pentecôte » qui dut remplacer la « Sainte Cène » à l'église Sainte-Marguerite à Paris, est certainement inférieure au tableau précédent. Cependant, là encore, l'artiste saura, par l'attitude des acteurs de la scène sacrée, faire comprendre et sentir au spectateur la beauté morale qui règne en la sainte assemblée. La Vierge, selon la tradition catholique, préside, avec une rayonnante autorité, à cette diffusion de l'Esprit Saint sur les interprètes des paroles de son Fils. « Il semble que ce soit d'elle, et non d'En-Haut, que cette lumière se répande sur les personnages qui l'entourent. » La composition générale est sévère, irréprochable, savante ; la lumière admirablement distribuée. Tout cela est incontestablement religieux; mais ce lyrisme et cette exaltation sublimes sentent un peu trop l'effort et, en dépit de l'appréciation d'un critique de cette époque, affirmant que la « Pentecôte » est une œuvre d'une rare beauté, l'ensemble reste froid et trop traditionaliste.

Nous nous permettons de préférer, et de beaucoup, le « Retour de l'enfant prodigue », une des dernières créations du maître, puisqu'elle fut terminée en 1873, mais dont l'idée première et même l'esquisse datent de l'époque où Gleyre peignait la « Pentecôte ». Ici, le peintre interprète selon son cœur la parabole évangélique ou, si l'on veut, il prend le texte sacré comme point de départ d'une

œuvre bien personnelle. C'est la mère qui va jouer le principal rôle en cette scène pathétique, c'est elle qui sera la pensée essentielle du tableau ; idée profondément humaine et vraie. Vieillie par les longues angoisses de l'attente, n'espérant plus revoir celui qui l'a quittée avec tant d'insouciance et d'égoïsme, elle se dresse à la vue de ce fils indigne et, dans un élan impétueux, lui tend les deux bras, ravie d'émotion et de joie. Elle a tout oublié ; l'enfant perdu est retrouvé, la maison retrouvera avec lui le bonheur et l'espérance.

Composition magistrale, qui s'équilibre sans effort et présente des lignes à la fois simples, harmonieuses et grandes. Si l'on peut relever quelques défaillances dans la facture de certaines parties du tableau, en revanche personne ne restera insensible devant cette scène émouvante et si bien « sentie » par le maître.

Nous ne quitterons pas le domaine de la peinture religieuse sans citer encore une œuvre, moins connue, mais d'un haut intérêt : « Ruth et Booz », œuvre dans laquelle Gleyre montre une supériorité qui l'égale aux meilleurs maîtres. Nous ne croyons pas être excessif en témoignant ainsi de notre admiration en face d'une telle toile. Gleyre atteint à la sérénité et à la puissance du Poussin ; le maître de Chevilly soutient brillamment la comparaison avec le maître des Andelys. Même austérité impressionnante, même pénétration de l'esprit biblique ; même solidité dans l'exécution ; même heureuse invention dans la disposition des groupes.

L'imposante figure de Booz occupe, comme il sied, le centre du tableau et s'impose tout d'abord par son aspect quasi sculptural. C'est bien là l'homme fort et vaillant de l'Ecriture, conscient de sa dignité de chef et qui, drapé

dans son costume oriental, donne à son intendant l'ordre de laisser glaner la jeune fille.

Celle-ci est l'une des plus adorables créations du peintre et que l'on peut mettre au rang des types les plus parfaits que l'art ait produits. « Cette scène patriarcale, dit avec raison Ch. Clément, cette scène si franchement biblique, si grandiose dans sa simplicité, éclairée par le soleil d'un beau soir d'été, laisse une profonde impression. »

On ne saurait mieux dire.

« Ulysse et Nausicaa » qui fut demandé à Gleyre en même temps que le tableau précédent, sujet inspiré par un épisode connu de l'Odyssée, nous présente maintenant la seconde face de son talent, celle que, faute de meilleur terme, nous appellerons son classicisme. La scène, tout antique, qui se déroule sous nos yeux a, certes, d'incontestables qualités ; celles que le peintre dispense avec autant de maîtrise que de savoir à chacune de ses œuvres. Composition générale et dessin sont impeccables ; rien de plus noble que l'attitude ou d'Ulysse ou de Nausicaa ; rien de plus charmant que la pose ou l'expression des servantes. Les vêtements que portent les personnages ont été restitués avec la sûreté d'un archéologue. Science et conscience ont présidé à l'exécution de cette œuvre toute classique. Et pourtant l'effort se fait un peu sentir ; le manque de spontanéité laisse deviner la préoccupation de l'artiste à faire un « pendant » à son autre tableau. Ulysse rappelle trop la figure de Booz et la jeune fille agenouillée du premier plan, d'ailleurs un des meilleurs morceaux de ce bel ouvrage, fait songer à l'exquise petite Ruth de tout à l'heure.

Quant à la « Vénus Pandémos » dont le peintre a voulu faire l'allégorie de la volupté, elle n'est, pour nous, qu'une magnifique étude de nu, à peu près sans reproche. La

déesse est assise, triomphante, sur un bouc, symbole de la luxure et de l'impureté. L'animal, d'un très beau caractère, se laisse conduire par un petit faune cornu accentuant, par sa présence même, le sens de l'allégorie. D'un geste impératif, la déesse éloigne l'Amour sacré, qui s'envole et disparaît le visage caché dans ses mains. Au total, œuvre d'un caractère essentiellement décoratif, souligné par la forme même du tableau, semblable aux « tondi » qu'affectionnaient les artistes de la Renaissance, précisément pour la difficulté d'accorder le sujet à la forme ronde dans laquelle il doit s'inscrire. Gleyre a triomphé dans le problème que se posaient ses lointains précurseurs du « quattro cento », en ajoutant à son étude l'élévation du style et de la pensée.

* * *

L'antiquité païenne, mieux que les thèmes chrétiens des artistes de Rome ou de Florence, se prête mieux à ces études de nu que Gleyre traitait avec prédilection, et où il voyait la plus grande difficulté et le plus sérieux triomphe de la peinture. Le nu, en effet, est l'élément primordial de ces sujets créés, non point seulement pour le plaisir des yeux, mais pour mettre en lumière le savoir délicat de l'artiste, sa connaissance parfaite de la forme vivante, dépouillée de tout voile. Telle cette Phryné qu'il a ennoblie, et dont on a pu dire qu'elle rappelait par l'attitude et la silhouette la Vénus de Milo. Cette « Phryné », dans l'intention du maître, devait faire partie d'un tableau mettant en scène la célèbre courtisane. Pour des raisons particulières, ce tableau ne fut jamais exécuté.

De telles études disent assez qu'elles ont pour seul objet la reproduction de la beauté, mais de la beauté idéalisée. L'œuvre connue sous le titre : « Danse des Bac-

chantes » n'est-elle pas faite, précisément, pour concentrer l'attention du spectateur sur les expressions de beauté d'où elle tire son adorable et presque unique intérêt ? Admirée passionnément et vivement critiquée tour à tour, la « Danse des Bacchantes » terminée vers 1850 est, parmi les toiles de Gleyre, une des plus importantes, celle qui, par son style élevé et sa facture magistrale, s'apparente le plus aux créations des maîtres des XVIme et XVIIme siècles.

Entre l'opinion de Paul Mantz qui reproche à l'auteur d'avoir taillé ses danseuses dans le bois ou dans la pierre, et l'enthousiasme de Gustave Planche proclamant que les « Bacchantes » nous reportent aux meilleurs temps de la peinture, il est possible de prendre position et de reconnaître en cette œuvre monumentale (non par ses dimensions mais par la rare distinction avec laquelle elle fut exécutée) une toile qui, par son caractère spontané, passionné, pourrait-on dire, est de premier ordre.

Si les monuments de l'art antique : sculptures ou vases peints, ont été consultés avec fruit, ils n'ont cependant rien enlevé à l'habituelle indépendance de l'auteur. L'ensemble conçu par lui dans un rythme puissant reste, nous le répétons, dominé par la note harmonieuse de la beauté. Rarement, ajoute un critique, on a mieux rendu la religieuse impureté des fêtes païennes, et jamais on ne s'en est mieux servi avec plus d'énergie et de profondeur pour exprimer les cruelles folies des sens.

Les « Bacchantes » coûtèrent à l'artiste trois années de travail et de méditation. Les études peintes et les admirables dessins qui s'y rapportent, l'importance que Gleyre attachait à son œuvre, expliquent le temps qu'il mit à la parachever. Toutes les attitudes, tous les gestes, toutes ces ivresses sans vulgarité, toutes ces frénésies qui étin-

cellent et flambent dans ces corps pleins de noblesse ont été longuement médités par l'artiste.

Quel maître aurait mis plus de science à l'exécution de ce merveilleux raccourci de la Bacchante couchée, tombée haletante aux pieds de la prêtresse ? Où trouver modelé plus souple, plus moelleux, plus vrai ? En vérité, devant un tel morceau, pour employer le langage de l'atelier, Gleyre se montre l'égal des meilleurs dessinateurs de tous les temps.

Il l'est encore lorsqu'il cerne le contour des académies graciles et frêles de Daphnis et de Chloé, dont les formes nues sont penchées l'une vers l'autre « comme deux fleurs épanouies ». En cette fraîche idylle, si connue, Gleyre a ressuscité avec une grâce exquise les héros de la pastorale de Longus. Il donne au jeune Daphnis surtout, une élégance dans la silhouette que lui envieraient tous ceux qui ont tenté, comme notre artiste, de rendre le charme délicat de la première jeunesse. Classique dans son dessin si pur, dans sa parfaite intelligence des formes sveltes, il fait revivre cette « fleur du corps » que les Grecs donnaient pour nom à l'adolescence. Le passage indécis de l'enfant à l'homme, tâche redoutable pour tous les artistes, a été rendu à miracle et, par là, le plus gracieux des mythes anciens, la fable charmante de l'écrivain grec n'a guère trouvé, de nos jours, un meilleur interprète, laissant, pour peindre cette scène ravissante d'innocence et de bonheur, parler le poète autant que l'artiste.

(A suivre.) Raphaël LUGEON.