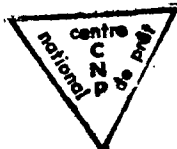




51^e Année. 631^e Livraison.

4^e Période. Tome III



Prix de la Livraison : 7 fr. 50.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Pec 4^o
177

L'EXPOSITION NATIONALE DE MAÎTRES ANCIENS

A LONDRES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹⁾)



En dehors de l'Italie, le reste de la peinture européenne du xv^e siècle ne figurait à l'Exposition de Londres que pour mémoire. Tout a été dit sur les *Saintes Femmes au Sépulcre*, par Hubert van Eyck², un des tableaux les plus célèbres d'Europe depuis l'Exposition de Bruges en 1902, et qui, à Londres même, a déjà paru dans quatre expositions³, depuis son entrée dans la collection Cook en 1872. Un *Mariage mystique de sainte Catherine*, petit panneau miniaturé et délicat, pâle et perlé en gris lilas, dessiné et peint avec une fine légèreté, est un rare et précieux exemple de l'influence des maîtres des Pays-Bas sur l'art portugais. La composition, une Vierge assise avec les saintes Barbe et Catherine dans un jardin clos, devant une maison de pierre, et une roseraie à tonnelle où s'ébattent des anges, dérive directement de Memling, mais avec le charme d'une traduction tout originale et inattendue, qui a son bouquet de terroir⁴. M. Firmenich-Richartz a déjà décrit, dans une étude sur le plus connu des peintres de l'école colonaise à la fin du xv^e siècle, sur le « Maître de l'autel de Saint-Barthélemy »⁵, la *Déposition de Croix* de la collection Edward Wood. Elle a plus d'un trait de parenté avec la grande *Déposition* du Louvre, où le groupe de saint Jean et de la Vierge se retrouve

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. I, p. 43.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II, p. 96.

3. La dernière au Guildhall, en 1906.

4. A. M. Herbert Cook.

5. *Der Meister des heiligen Bartholomäus. Studie zur Geschichte der alt kölnischen Malerschule*, dans la *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1900, p. 14, et planche, p. 7.

presque semblable. Mais, tandis que la manière en tout beaucoup



Cliché Heinemann

L'ANNONCIATION, PAR LE « MAITRE DE MOULINS »

(Appartient à MM. Dowdeswell.)

plus ample, du tableau du Louvre, marque la maturité de l'artiste, et probablement les dernières années de sa production (il florissait

entre 1490 et 1515), ici le fini menu et orfèvré de la facture, l'éclat et le raffinement juvénile du coloris perlé, translucide, émaillé sur le paillon du fond doré, la timidité plus laborieuse de la composition, le dessin plus pincé, la maigreur crispée et dérisoire, l'agitation grimaçante et tarabiscotée des figurines, indiquent, selon nous, un des premiers ouvrages du maître : l'artiste se trouve encore à l'étroit dans ses réminiscences de van der Weyden, et l'intensité de la douleur (les bouts des doigts tremblent) est détaillée avec une pointe de sensibilité suraiguë, toute neuve encore. Une autre peinture allemande, de la collection Fairfax-Murray, le buste d'un *Salvator Mundi*, d'une couleur limpide et gemmée, morceau secondaire, indécis, et, semble-t-il, inachevé, d'Albert Dürer, composé probablement sous l'influence de Jacopo de' Barbari, daterait des toutes premières années du xvi^e siècle¹.

C'est une conquête de plus pour l'histoire des Primitifs français que l'*Annonciation* du « Maître de Moulins »², qui n'avait pas été mise sous les yeux du public avant l'Exposition de Londres. Nous ignorons, malheureusement, encore son origine; mais le type de l'ange, celui de la Vierge, la petite paysanne grave et poupine à nez bref et menton fuyant (le même modèle que la *Vierge aux anges* du musée de Bruxelles), le geste des paumes ouvertes, leur pulpe blanchâtre où toutes les lignes de la main sont dessinées; le coloris, — tunique d'un bleu clair, laineux et mat, courtine vineuse, parement jaune et bleu, dalmatique de vert vif doublée de satin changeant, — sont caractéristiques. L'artiste a traité le même sujet en grisaille, avec plus de largeur, de souplesse et de froideur, au revers des volets du triptyque de Moulins. Il s'agit ici d'une composition beaucoup antérieure. Une nuance prononcée de raideur naïve, un accent de candeur plus pénétrante dans l'expression de la Vierge, dressée d'une pièce, les yeux absents et fixes à l'ouïe du brusque battement des ailes, la peinture plus mince et qui n'a pas encore un éclat et une consistance d'émail et de porcelaine, font classer, avec M. Roger Fry, l'*Annonciation* de MM. Dowdeswell dans la première partie de l'œuvre du « Maître de Moulins ». Elle paraît se situer entre 1480 et 1490 environ, après l'*Adoration* d'Autun, et

1. Cf. repr. dans *Albert Dürer* (« Nouvelle collection des classiques de l'art »), p. 17. Dürer rencontre Jacopo de' Barbari à Wittemberg en 1494-1495 et Jacopo séjourne à Nuremberg de 1500 à 1504, avant le voyage de Dürer à Venise (1505-1506).

2. A MM. Dowdeswell. — M. Roger Fry l'a décrite dans le *Burlington Magazine*, 1906, p. 331. Le panneau a comme dimensions 0,712 × 0,485.

dans le voisinage de la *Vierge aux anges* de Bruxelles¹. M. Fry a relevé un trait qu'on observe dans d'autres peintures de l'artiste : des repentirs aux mains de l'ange, et il convient de noter le fond d'architecture à motifs antiques, détaillés avec prédilection, — colonne ionique de marbre veiné, tore décoré de feuilles, pilastres cannelés, rosaces et cordons d'oves du cintre de la baie, acanthe du corbeau de la solive — qu'on ne retrouve dans aucune autre composition du maître.

III

Les très rares portraits de femmes qui apparaissent dans l'œuvre du Greco, au milieu de sa galerie de moines ardents, de cardinaux ascétiques et inflexibles, de cavaliers noirs, ambigus et taciturnes, restent des ombres anonymes. Rien n'autorise la tradition acceptée par le catalogue de l'Exposition de Londres, et qui veut reconnaître la fille du Greco dans le portrait de jeune femme provenant de l'ancienne collection d'Orléans et aujourd'hui aux mains de sir John Stirling-Maxwell². C'est une œuvre de la jeunesse du peintre, encore pénétrée d'influence vénitienne, comme M. Claude Phillips et M. Cossio l'ont déjà noté et qui fait penser à Tintoret. Elle date probablement des premiers temps de l'établissement du Greco à Tolède ; contemporaine de la *Résurrection* et de l'*Adoration des Bergers* de Santo Domingo el Antiguo ou de l'*Assomption* du musée de Chicago (vers 1577-1579)³, elle se classerait, s'il s'agit de portraits, à peu près entre le *Pompeo Leoni* de M. A. Stirling-Maxwell, et le *Cavalier qui porte la main à sa poitrine* du musée du Prado⁴. Cheveux noirs crespelés sous la mantille, manchettes de dentelle bise, hermine, fond noir, collet sombre, la peinture se tient dans une fine harmonie de noir et de blanc cendré, à peine rehaussée d'une pointe de rose sur la joue poudrée. La réserve ardente, la raideur fière et circonspecte, la fixité des yeux et leur intensité de vie spirituelle, et certains traits, le regard de côté, la déviation du coin de la lèvre

1. Cf. le catalogue de l'Exposition des Primitifs français, et Bouchot, *Les Primitifs français*, Paris, 1904, p. 283. L'*Adoration* d'Autun date d'avant la mort du cardinal Rolin, survenue en 1483. La *Donatrice* du Louvre et la *Vierge aux anges* se placeraient aux environs de 1490, le triptyque de Moulins vers 1498.

2. N° 346 du catalogue de l'œuvre du Greco dans Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908, p. 608 ; — *Ibid.*, p. 396.

3. Cf. Cossio, ouv. cité, t. II (planches), pl. 23, 24, 46

4. *Ibid.*, pl. 108^{bis}, 109.

sont tout à fait dans l'esprit et dans la manière, déjà, du Greco, et il s'y ajoute un charme inattendu et mystérieux de coquetterie modeste et élégante qui attire et retient dans le moment qu'elle passe et déjà s'éloigne.

Il n'est pas impossible, peut-être, de retrouver ailleurs dans l'œuvre du Greco les traits de cette figure énigmatique; elle ne laisse pas de ressembler à la *Véronique tenant la Sainte Face* de Santo Domingo el Antiguo à Tolède, que M. Cossio place entre 1579 et 1584¹. Il existe un autre type de femme assez voisin qui se répète dans plusieurs de ses compositions religieuses²: c'est une Vierge dont l'original paraît se rencontrer dans un tableau peu connu, un *Intérieur*, qui aurait été peint après l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, entre 1585 et 1590, et où on a voulu reconnaître la famille de l'artiste³. Mais cette Vierge offre à la vérité moins de parenté avec la *Dame à l'hermine* qu'avec un autre portrait, fort curieux aussi, plus tardif dans l'œuvre du maître, et conservé à Keir, dans la collection de M. A. Stirling-Maxwell: la *Dame à la fleur*⁴.

C'est à la toute dernière période du Greco qu'appartient le *Repas chez Simon* de la collection de sir Edgar Vincent, exemple caractéristique de sa manière la plus pittoresque et la plus pathétique avec son éclairage fulgurant, son splendide coloris à violents rellets qui éclate comme un bouquet de flammes veloutées autour d'une nappe blanche, son mélange de pathos frénétique, de bizarrerie grotesque et grimaçante et de passion véhémence, son cercle de trognes hâves, fripées, mâchurées, qu'illuminent de prodigieux éclairs d'ardeur spirituelle⁵.

Les œuvres de Francisco Ribalta (†1628), un coloriste qu'on peut étudier au musée de Valence et au Prado, le précurseur immédiat de Ribera, et l'un des fondateurs du réalisme espagnol à la fin du xvi^e et au début du xvii^e siècle, sont fort rares hors de la péninsule. Signé et daté de 1612, le *Christ portant sa croix* (de la collection de Mrs. Ford) est un vigoureux exemple de sa composition dramatique, de son clair-obscur audacieux et rude, et un morceau tout espagnol par sa poignante et lugubre tristesse reli-

1. Cf. Cossio, ouv. cité, t. II (planches), pl. 34.

2. *Ibid.*, pl. 54, 55, 60.

3. Cf. Cossio, ouv. cité, p. 45 et t. II, pl. 112. Ce tableau, dont on a perdu la trace, se trouvait jusqu'en 1902, chez M. Goyena, à Séville.

4. Cf. Cossio, ouv. cité, t. II, pl. 118.

5. Cf. Cossio, n° 441 du catalogue de l'œuvre. Repr. t. II, planche 64.

gieuse. En robe terreuse, ployé sous le bois, l'Homme de douleurs descend en chancelant une rue étroite, aux maisons fermées et



Cliché Heicemann.

LA « DAME A L'HERMINE », PAR LE GRECO

(Collection de sir John Stirling-Maxwell.)

muettes; les mains élégantes, le front, et au fond la silhouette du buccinateur sonnant la marche au supplice, émergent seuls de la haute toile brune engloutie dans un crépuscule de *Miserere*. Rien ne confirme l'attribution au même Francisco Ribalta du double

portrait d'un chevalier de Calatrava et de sa femme exposé par sir William Eden, peinture grave et solide, discrète et gris, avec des traces sensibles d'influence vénitienne, qui date des dernières années du xvi^e siècle et qu'il faut donner, sans pouvoir se prononcer, à quelque autre maître de Valence ou de Séville. Le seul ouvrage authentiquement connu de Pareja est la *Vocation de saint Mathieu* du Prado, et l'auteur du *Vendador de pescado* de la collection Bischoffsheim (on a mis sans preuve ce tableau sous le nom de l'esclave et élève de Velazquez), reste à déterminer; mais ce beau morceau de genre, grassement et finement peint, avec sa gamme grise et fauve, chaude et cuite, ses superbes parties de modelé, la liberté et l'imprévu de sa touche, et son triste fond de *sierra* castillane, paraît en effet se rattacher en tout cas à l'école de Madrid. Au même groupe de Madrid et à quelqu'un des successeurs de Velazquez appartient une autre toile toute différente, prêtée par lord Barrymore, et qui figurait, il y a quatorze ans, comme une œuvre de Zurbaran, à l'Exposition espagnole de la New Gallery : le portrait très discret, très raffiné, à fleur de panneau, en azur cendré, en gris et en or, d'une jeune princesse dans le personnage ou sous l'invocation de sainte Elisabeth de Hongrie.

L'Angleterre possède aujourd'hui les meilleurs de ces *bodegón* (intérieurs de cuisines et collations populaires) que Velazquez composa, de seize à vingt-quatre ans, avant son établissement à Madrid, pendant qu'il étudiait encore à Séville sous Pacheco, et qui rendent raison de son génie dès ses origines par l'indépendance complète, l'humble et scrupuleuse application à la nature, la véracité laborieuse, vigoureuse et concentrée de ses exercices juvéniles. La *Vieille aux œufs* de la collection Cook et l'*Aguador* d'Apsley House¹, ici réunis, sont les deux morceaux les plus importants de cette série si curieuse, si attachante, et l'on y reconnaît la même exécution forte, dure, frugale et tendue, la même couleur ocreuse et briquetée, terreuse et sombre, le même éclairage avare et oblique, par une haute fenêtre à travers un mur épais, la même solidité minutieuse et volontaire dans les parties de nature morte, assiettes, terrines, jarres. La présence du même modèle de jeune garçon avec des traits identiques prouve que les deux tableaux ont dû être peints presque en même temps, probablement la même année. Le tableau de la collection Cook est plus lourd, plus appuyé, plus pénible, plus inégal et sans air,

1. Cf. A. de Beruete, *Velazquez*, Paris, 1898, p. 11.

2. Cf. A. de Beruete y Moret, *The School of Madrid*, Londres, 1909, p. 40.

avec des duretés d'écolier dans le visage, dans la marmotte de linge, du reste avec beaucoup de force en tout et des morceaux supérieurs, comme la frimousse charnue et drue, modelée en plein, du jeune garçon, et comme la main osseuse qui tient l'œuf et fait centre. Velázquez, dans l'*Aguador*, s'applique encore surtout aux parties de nature morte, aux vastes cruches dont la lumière épouse avec mille passages les flancs poudreux et roussâtres; mais la touche plus



Cliché Heinemann.

VIEILLE FEMME FAISANT CUIRE DES ŒUFS, PAR VELAZQUEZ

(Collection de sir Frederick Cook)

souple, le choix des accents, l'économie et la vigueur de la composition marquent un progrès décisif, et l'*Aguador* a été conservé avec honneur dans les collections des Rois Catholiques jusqu'au moment où, saisi après la bataille de Vittoria dans les bagages du roi Joseph, ce tableau fut donné par Ferdinand VII à Wellington.

Il ne serait peut-être pas téméraire de reconnaître la main de Velázquez dans un petit portrait d'homme, prêté par M. Edmund Davis, qui est en tout cas un chef-d'œuvre de discrétion aiguisée et de réticence par la frugalité exquise de sa pâte, de son ton de grisaille voilée, de sa touche merveilleusement adéquate à l'expression,

parfaite de justesse et de détachement, et par sa pointe secrète d'amertume, de causticité contenue et légère illuminant en sourdine de gros traits irréguliers et laids. Pareillement inédit, le portrait-buste de Wellington, en uniforme, décoré de ses ordres, peint par Goya au temps des guerres de la péninsule, a l'attrait d'une curiosité historique et mériterait les honneurs de la National Portrait Gallery¹. Goya, avec son *fa presto* inégal et négligé, a certainement amolli Wellington, mais il avait trop de sensibilité pour n'être pas pris par un modèle si différent de Godoï et de Charles IV : ce n'est pas le vieux duc des portraits traditionnels, flegmatique, glacé, coupant, à profil de casse-noisette, mais le jeune Wellesley des années héroïques, les cheveux noirs et drus, une petite bouche de femme, résolue et calme, et l'œil gris et ardent grand ouvert, intrépide et rêveur.

Sans épuiser une revue critique déjà prolongée, il faut citer au moins les compositions historiques de Rubens, les portraits génois de van Dyck, les trois portraits de Hals, les quatre portraits de Rembrandt et un Vermeer illustre, qui faisaient, à la « *National Loan Exhibition* », la part des maîtres des Pays-Bas au xvii^e siècle.

Il existe, de la main de Rubens, plusieurs versions de *Tommyris faisant plonger la tête de Cyrus dans un bassin de sang*². La plus importante, autrefois dans la galerie d'Orléans, décore aujourd'hui la résidence des comtes de Darnley. D'après deux figures de pages pour qui les fils du peintre ont servi de modèles, M. Rooses la date de 1623 environ ; elle serait ainsi contemporaine de l'*Histoire de Marie de Médicis* (1621-1625). Tout différent de la *Tommyris* du Louvre, développé en largeur, ce grand et splendide tableau de costumes, parfaitement conservé et presque tout entier de la main même du maître, est demeuré célèbre, depuis l'Exposition de Manchester en 1857, comme le plus beau Rubens que possèdent les collections privées de l'Angleterre.

On connaît moins les six esquisses de l'*Histoire d'Achille*³ prêtées par lord Barrymore : *Achille plongé dans le Styx*, *Chiron et Achille*, *Thétis chez Vulcain*, *Achille et Agamemnon*, *La Mort d'Hec-*

1. Il appartient au duc de Leeds.

2. Rooses, ouv. cité, 791.

3. Rooses, ouv. cité, 557^{bis}-564^{bis}. Toutes ces esquisses comprennent aussi la bordure destinée aux tapisseries, un cadre variable : de termes sur les côtés et, sur les bords supérieur et inférieur, d'attributs, de cartouches ou de guirlandes.

tor, La Mort d'Achille. Ce sont les maquettes originales des cartons fournis par Rubens, entre 1630 et 1635, à Charles I^{er}, pour les tapisseries exécutées à la manufacture royale de Mortlake, celles, évidemment, qui auront servi pour la composition des modèles de ces tapisseries. (La suite entière de ces modèles comporte huit panneaux, à l'échelle de demi-nature, peints, suivant M. Rooses, par van Thulden, avec des retouches par Rubens, et dont deux, *Thétis recevant de Vulcain les armes d'Achille* et *La Mort d'Achille*, appartiennent aujourd'hui au musée de Pau.) C'est dans ses esquisses qu'on surprend Rubens au naturel et tout entier, avec le premier feu, avec la fécondité et la sûreté instantanées et souveraines de sa création dramatique, du mouvement de son arabesque, de sa distribution de la lumière et de l'espace, avec ses inépuisables et ravissantes trouvailles de coloris, et il n'en est pas de plus délicates et de plus brillantes que ces petites pièces de l'*Histoire d'Achille*. Qu'il s'agisse de l'Hadès tragique et fantastique, livide et ensanglanté du premier panneau, ou de la *Thétis chez Vulcain* et de la rareté exquise de son ciel marin et de sa nappe diaprée et glauque, ou du matin printanier du *Chiron*, la vivacité et la fraîcheur délicieuse de leurs fonds de paysage font penser aux études les plus légères et les plus heureuses de Constable. On a voulu découvrir dans un portrait d'homme exposé par lord Lucas — un vieillard, en vêtement noir, assis dans son cabinet et tenant un livre sur ses genoux, — une œuvre originale, encore inconnue, de Rubens. Mais la faiblesse du dessin et du modelé indiquent plutôt, selon nous, un des peintres de son entourage et de sa suite.

Van Dyck a peint trois fois la marquise Paola Adorno de Brignole-Sala. Le portrait de la marquise assise avec son jeune fils, autrefois dans la collection du comte de Warwick, n'a fait que traverser les galeries Grafton avant de quitter l'Angleterre et d'aller décorer le palais de M. Widener à Philadelphie. Le portrait de Hampden House, envoyé par le duc d'Abercorn à l'Exposition de Londres, après avoir déjà paru en 1899 à l'Exposition van Dyck, à Anvers, est aussi, comme le célèbre portrait du Palazzo Rosso, une des grandes pages fastueuses de la période génoise : la marquise, sa jolie petite tête couronnée de perles et prise dans une large fraise d'étamine grise, passe de profil, une main posée sur le long busc pointu de son corsage, l'autre au pli de sa jupe de satin d'argent à ganses d'or, sa longue traîne de brocart d'argent à fleurons d'or bruissante sur le tapis rosâtre ; la figure, plus engoncée, n'a pas le

port svelte et juvénile et l'élégance raffinée du tableau de Gènes, mais la composition ne diffère que par quelques détails et par le fond sans colonnade¹. Des deux portraits d'hommes à mi-corps exposés, l'un par le comte Brownlow, l'autre par M. Francis Howard, le premier, celui du Français *Leclerc*, classé et connu², mais superficiel et, du reste, très fatigué, a peu d'attrait; le second, celui d'un jeune gentilhomme italien, révèle un très beau morceau de la période génoise qui avait échappé jusqu'ici aux historiens de van Dyck³. En trois quarts, encadré dans un savant négligé de boucles à crochets, le visage bistré et plein émerge des fougères de dentelles du col, rêveur et détaché, la lèvre sensuelle et aiguë, la cornée mate et l'iris velouté noyés d'ombre. Un port souple et hautain anime la cape noire barrée d'une chaîne et d'un pommeau d'or. Modelée d'inspiration, illuminée d'accents frémissants aux lèvres, aux narines, aux paupières, la peinture est toute baignée d'ardeur, avec de superbes sonorités brunes dans les dessous. L'identité du personnage reste à trouver, mais il s'agit, en tout cas, d'une œuvre contemporaine de la série des portraits Cattaneo, Lomellini, Brignole et Spinola.

Les Hals que MM. Duveen tiennent de la succession Maurice Kann, tous trois graves, sobres, simples et calmes, en noir et gris, d'une belle qualité, représentent le maître de Haarlem au temps de sa maturité et au début de la dernière période de sa production.

Le portrait d'un soi-disant *Bourgmestre*⁴, un courtaud bien entripaillé, le front chauve, la joue plaquée de rouge lie, campé dans une pose familière, de trois quarts, le bedon sanglé dans sa cape, la main droite posée au dossier d'une chaise, ses gants dans l'autre, est un morceau d'un raffinement extrême dans son apparente banalité. Les délicatesses minutieuses et le doigté de la touche dans les godrons de batiste fraîche comme une couronne de pétales pressés, dans le gros masque jovial et rusé, modelé par petits accents; dans les mains soigneusement perlées aux luisants des ongles et des phalanges, dans les gaufrures de la chaise de cuir doré, les transparentes clartés du fond qui fleurit le visage et sculpte en masse le

1. *Van Dyck* (coll. des *Klassiker der Kunst*, p. 175 et 176). — Cf. Lionel Cust, *Anthony van Dyck*, Londres, 1900, p. 241 (n° 72 du catalogue de M. Cust).

2. Cf. Cust, *loc. cit.*, p. 51; — n° 53 du catalogue Cust.

3. Il était conservé à Gatton Park, chez lord Oxenbridge, avant d'appartenir à M. F. Howard.

4. Auguste Marguillier, *La Collection de feu M. Maurice Kann* (*Les Arts*, avril 1909, p. 17).

gros corps noir, datent le tableau des environs de 1630 ou 1635. On peut le rapprocher d'un portrait d'homme analogue, daté de 1630, au palais de Buckingham ¹.

Tout autre, le buste d'homme en col plat, petit chapeau, daté



PORTAIT DE FEMME, PAR FRANS HALS

(Appartient à MM. Duveen.)

« æta[*tis*] suæ 52, 1644 », se place au moment où, vers la soixantaine, la manière de Hals commence de s'abrégé et de se brusquer avec une dextérité et une audace paradoxales. La couleur est abstraite,

1. Cf. repr. du portrait de Buckingham dans *Frans Hals, sa vie et son œuvre*, par E. W. Moes, trad. de J. de Bosschère, Bruxelles, 1909, p. 44.

exsangue, le fond verdâtre repousse dans la large face épaisse, à moustache et barbiche courtes, poivre et sel, déjà atteinte de la mélancolie de l'âge; les cheveux frisottants sont expédiés, des sabrures noires tranchent les traits et le bord d'ombre du visage, la touche se casse et se fripe avec détachement dans le gant beurre frais qui ranime seul, avec l'empois éclatant du col, ce cadre triste. Un écu à trois têtes de taureaux (le même que dans le portrait du jeune Koeijmanszoon van Ablasserdam¹) indique un membre d'une famille d'Amsterdam, les Huydecoper de Maarseveen. Très largement et fortement traité, le portrait de femme qui fait pendant — daté de la même année et l'âge du modèle, trente-cinq ans, aussi marqué — est plus coloré, avec la belle pâte grasse, ivoirine et rosée de ses carnations, et plus médité, avec les lueurs de bonté et d'énergie résignée et réticente qui affinent la laideur commune du visage et les mains laborieuses de cette ménagère, bourgeoise modeste ou femme de charge. Si Hals demeure peut-être le plus puissant des portraitistes parce qu'il appréhende et fixe avec une précision et une rapidité incomparables, dans l'éclair d'un instant, dans l'apparition fugace et telle quelle qu'il a sous les yeux, à la fois le total de caractère permanent et l'état momentané de la vie physique et spirituelle d'un individu, c'est dans ses portraits féminins, toujours plus réservés et plus retenus, qu'on admire le plus le tact, les nuances, l'étendue et la justesse morale de sa sensibilité.

Cette intuition intime et d'instinct manque totalement, au moins dans ses premiers portraits, à Rembrandt, beaucoup plus borné et concentré sur ses curiosités de pittoresque et de pratique. Même à une date où sa personnalité morale est déjà formée — en 1637, *l'Homme aux cheveux ras*² (de la collection de sir Edgar Vincent), un robuste vieillard, assis, au visage chagrin, grumeleux comme une pomme sèche, aux mains gonflées et rugueuses, peint avec une insistance uniforme, un peu lourde, — ou six ans plus tard, le *Fauconnier*³, du duc de Westminster, — qui est, du reste, un morceau beaucoup plus séduisant avec son étude caressée et légère d'ombres et de clartés blondes et mordorées, — ne supportent pas à

1. De l'ancienne collection Rodolphe Kann.

2. Cf. Bode, *Rembrandt*, t. III, n° 225. C'est peut-être le pendant d'un portrait de vieille dame, daté de 1635, dans la collection Sanderson à Edimbourg. Cf. repr. dans *Rembrandt* (Coll. des *Klassiker der Kunst*), p. 144, 145.

3. Cf. Bode, ouv. cité, t. IV, n° 268, — et *Rembrandt* (coll. des *Klassiker der Kunst*), p. 206. C'est le pendant d'un portrait de femme tenant un éventail, dans la même collection du duc de Westminster (Bode, t. IV, 269).

leur avantage, en tant que portraits, le voisinage de Hals. Rembrandt ne donne sa mesure comme portraitiste que là où son modèle le touche personnellement, ou porte le reflet du drame intérieur de sa propre vie, ou se transfigure dans le pathétique de son imagination. La *Saskia à sa toilette*, de la collection Edmund Davis, se pare devant son miroir, en corselet lilas et manches noir et or, un mantelet chenillé sur l'épaule; le chaton d'une bague, une épingle d'or entre les doigts, les maillons d'argent d'un sautoir, les rubis de la ferrennière, luisent précieusement dans l'obscur chaleur grise où le tableau plonge et d'où émergent seuls, dans une douce clarté étincelante, le visage, la gorge nue, rosée, lustrée d'un rang de perles, palpitante de reflets au décolleté de la chemisette, le sang des lèvres et la ravissante jeunesse des yeux souriants et diamantés. C'est une des plus charmantes variations composées sur Saskia dans les premières années du mariage de Rembrandt, après 1634, au moment où, désormais riche et libre de travailler à sa guise, également épris de sa femme et de sa fantaisie, il goûte ensemble le bonheur d'aimer et de vivre et le bonheur de peindre¹. Pièce d'anatomie de la décrépitude et du chagrin, creuse, édentée, parchemineuse et brunâtre, ratatinée de mélancolie et de désespoirs inconsolables, marinée de larmes étouffées, le petit portrait de vieille dame de lady Wantage transporte, en 1661², à l'autre extrémité de la vie du peintre, aux dernières années de ruine et de solitude. Vite peint, avec peu de matière, à petites touches mâchées et fripées, on dirait une esquisse pour le grand portrait de la National Gallery (n° 1675) où l'on reconnaît même costume et mêmes traits.

C'est à une date moins tardive dans la chronique de Rembrandt, vers 1645, qu'il convient de situer une excellente petite étude inédite d'un buste d'homme barbu, en pelisse rougeâtre et bonnet rouge, fine et discrète comme un Metsu³. Une vue minuscule de la Nieuwe Kerk de Delft, prise sur l'épaule d'un canal, de l'échoppe d'un marchand d'instruments de musique, offre un intérêt de curiosité, comme un des rares ouvrages d'un des disciples qui se formaient à ce moment dans l'atelier de Rembrandt, et qui devait lui-même donner ses premières leçons à Jan Vermeer : Karel Fabritius⁴. Bürger

1. Cf. Bode, ouv. cité, t. III, n° 159, — et *Rembrandt* (Coll. des *Klassiker der Kunst*), p. 104.

2. Cf. Bode, ouv. cité, t. VII, n° 492.

3. Sur bois, de trois quarts à gauche : 0,279 × 0,483. A. M. Léopold Hirsch.

4. A sir William Eden. Signé et daté 1652.

a décrit autrefois, ici même, dans un article resté classique¹, le chef-d'œuvre de Vermeer et l'un des chefs-d'œuvre de l'art hollandais, qui a fait longtemps l'ornement de la collection Double, et qui, prêté par M^{me} Joseph, a assuré à la « *National Loan Exhibition* » un de ses principaux attraits². C'est la plus imprévue et la plus pittoresque des compositions du maître de Delft par la spirituelle brusquerie de son parti, contrasté comme le jour et la nuit : la silhouette obscure et prépondérante et le feutre noir immense du cavalier au dos tourné ; de l'autre côté de la table, toute menue, la jeune femme riante, sous sa fanchon, dans les rayons bleus, une main jouant avec le verre de vin du Rhin, l'autre ouverte, attendant l'argent, et le troisième personnage cher à Vermeer : la *Nova et accurata totius Hollandiæ et West Frisiæ Topographia*, la grande carte fourmillante de villes, garnie de flottes au large du Zuyderzée, qui peuple de sa broderie brune et azurée de côtes et de provinces le silence du mur. On tenterait en vain de faire passer dans les mots l'esprit et les délicatesses de l'habituelle symphonie des bleus, du jeu subtil des rayons, et des petites touches crémeuses et grésillées d'argent et de citron dans cette opposition abrupte contre la ténèbre pourpre du justaucorps noir comme un cœur de rose Empereur-du-Maroc, glacé sur ses bords d'un lustre d'aube, — et la grâce de l'imperceptible et ravissante pointe de fantaisie qui couronne le morceau : les quatre pétales, les quatre bouts de ruban qui fleurissent le bord ténébreux du feutre comme des points d'aurore dans la nuit.

IV

La courte garniture de peinture française du xviii^e siècle qui venait enfin offrait la surprise d'un Chardin encore ignoré : une nouvelle et irréprochable réplique de la *Râtisseuse*, et de deux Watteau retrouvés : l'*Été* de la suite des *Saisons* composée pour Crozat le jeune, et la *Contredanse*, qu'on ne connaissait plus, aussi, que par la gravure³. Chardin, de son vivant, ne fut pas moins populaire que Watteau en Grande-Bretagne⁴. La quatrième *Râtisseuse* qu'il faut

1. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. II, p. 297, 458 et 542.

2. Gravé à l'eau-forte par Jules Jacquemart dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. II, p. 462.

3. Sir Hugh Lane possède la *Râtisseuse* et la *Contredanse*.

4. Lady Dilke, dans ses *French Painters of the xviii^e Century*, note (p. 391) que la gravure de Lépicier d'après le *Château de cartes* fut distribuée avec l'inscription : « Donné gratis aux acheteurs du *British Magazine* pour janvier 1762. »



A. Watteau pinx.

LA CONTREDANSE

(Collection de sir Hugh Lane.)

ajouter aux versions de Munich, de la galerie Liechtenstein et du Château royal de Berlin¹ — (celle-ci, datée de 1738, paraît être l'original exposé au Louvre en 1739) — provient d'une maison de campagne irlandaise, où elle a été oubliée pendant plus d'un siècle. Ses dimensions (0,495 × 0,407) dépassent un peu celles des répétitions de Munich et de Vienne. Très bien conservée, signée « *Chardin* » au milieu du panneau, entre la cuisinière et le billot, la toile, ton et facture, est de la plus fine qualité, surtout dans les blancs écrus et bis du tablier et de la coiffe et dans les parties de nature morte, l'orange maté et l'écorce grenée du potiron, le poëlon de cuivre pâle et la terrine vernissée qui fait un petit morceau adorable avec son lustre bleuâtre et le miroitement glauque de l'eau où nagent les panais en quartiers.

L'Été, après avoir quitté la salle à manger de l'hôtel Crozat, rue de Richelieu, et décoré, avec l'*Hiver*, rue Grange-Batelière, l'hôtel Choiseul, passait en 1786 à la vente du duc, et repassait en 1791 à la vente du cabinet Lebrun². On avait perdu sa trace depuis. Le panneau ovale, à figures demi-nature, comporte une Cérès assise, en robe blanche et manteau rosé, couronnée d'épis, la faucille en main, et à ses pieds, à gauche une nymphe et un enfant, à mi-corps, portant des gerbes, à droite l'écrevisse et le lion du Zodiaque³. Hormis la jolie nymphe blonde et nacrée, déjà toute de son dessin, Watteau, à vrai dire, n'a rien à gagner à la mise au jour de cette composition hésitante, cotonneuse, par surcroît fort repeinte, le plus médiocre des ouvrages de sa première période d'études et de formation.

Il n'en va pas ainsi de la *Contredanse*. Sa résurrection doit être célébrée comme la révélation d'une des fantaisies les plus romantiques et les plus purement musicales de Watteau. Le ballet des marionnettes et des costumes n'y est point un divertissement galant

1. Cf. Jean Guiffrey, *Catalogue de l'œuvre de J.-B. Siméon Chardin*, Paris, 1908. p. 37; — M. Guiffrey note (p. 49) une quatrième version possible de la *Râtisseuse*, mais il s'agit d'un tableau passé en vente à Paris du 9 au 11 juin 1891 (vente de M. Menusier). La *Râtisseuse* a été gravée par Lépicié en 1742, la même année que la *Pourvoyeuse*, destinée sans doute à lui faire pendant (cf. repr. dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. II, p. 187).

2. Cf. Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre... d'Antoine Watteau*, Paris, 1873, n° 47, p. 30-31. La série des quatre panneaux a été gravée par Desplaces, Fessard et Audran.

3. Le tableau, aujourd'hui dans la collection de M. Lionel Phillips, est reproduit dans l'*Arundel Portfolio*, 1906, n° 13. C'est avec l'appui de La Fosse, que Watteau est agréé à l'Académie en 1712, et c'est La Fosse qui paraît lui avoir procuré la commande de Crozat. Ainsi c'est vers, et peut-être avant, cette date que doit se placer la suite des *Saisons*.

ou décoratif, mais le reflet du charme du paysage et de l'heure, sans plus, un fantôme de musique à danser qui joue, brille et s'évanouit à la brune avec des luisants de nuée et de lever de lune. A rêver un moment dans le tableau, on entend un prélude de violon et de clavecin, qui se lève sur la campagne, lointain et grêle, au moment du frais assoupissement et de la féerie fugace. Le village fume, la futaie tendre et clairsemée tremble sur le safran et sur l'argent bruni, la vapeur glisse, à l'horizon, sur les prairies, le therme Cupidon s'endort dans son lacs de ronces. Les violons effacés dans l'ombre, c'est le soir qui bruisse mollement dans les ramilles, l'amant puce et gomme-gutte et la petite danseuse aux manches poupines, en robe couleur d'étoile, en écharpe glauque froissée d'azur, une feuille qui voltige dans un rayon — et les couples qui rêvent, — le galant vert lichen, la finette de mousse pâle et d'azur fondu, la fée d'argent lilas et d'argent bleui, et les autres amants déjà obscurs, — la chimère du ciel un instant posée sur la clairière et mêlée à la vapeur du bois : tout le couchant leur répond en contre-partie, un feu humide de rose et de safran sur l'horizon, puis la douce grisaille qui s'endort effleurée de rougeurs, de lilas, et de cendre verte et, au faite, l'éclaircie de plein azur. La nuit vient, et l'on dirait que si la danseuse, suspendue sur son pas de soie, ne part pas en mesure dans le même instant, toutes les marionnettes vont s'éteindre et il ne restera plus que l'étincelle où le rêve s'est allumé, dans le coin du cadre, le voile de pourpre et le tambourin oubliés sur le carreau de l'atelier. Le tableau faisait partie de la vente du cabinet de M. de Montulé, conseiller au Parlement de Paris, le 22 décembre 1783. On nous apprend qu'il avait été apporté en Angleterre par l'aïeul de son dernier propriétaire vers 1810¹. Compris dans une vente sans importance chez Christie, le 10 juin 1907, alors fort sale, mal encadré, après un départ d'enchères de deux guinées, il était adjugé pour près de trois mille livres sterling. Très légère, très transparente, la peinture, dans son présent état, est frottée, dépouillée, et ravaudée en quelques points, mais, dans les parties intactes, il n'est pas de toile de Watteau où la touche soit plus ingénue et plus jolie.

Lady Dilke a déjà classé avec raison à une date antérieure dans

1. 0,25 × 0,203. Cf. Goncourt, ouv. cité, p. 114, n° 122. La gravure de la *Contredanse* est de Brion. M. Mollett, dans son *Watteau* (Londres, 1883, p. 78), qui comporte un essai de relevé des Watteau conservés en Angleterre, notait chez un M. Bredel une *Danse champêtre*, « a fine specimen of great warmth and transparency of colours and of a singular carefulness of execution ». S'agit-il du même tableau ?

l'œuvre de Watteau, entre ses imitations de Téniers et ses premières *Fêtes galantes*, le *Dénicheur de moineaux* de la Galerie Nationale d'Écosse à Edimbourg, minuscule et délicieux panneau, du coloris le plus vif et le plus tendre, à fond flamant-doré et roux, et beaucoup moins célèbre que la grande *Fête champêtre* dont s'enorgueillit le même musée. Une question reste à éclaircir sur ce *Dénicheur*. Le panneau décoratif gravé par Boucher pour le recueil de Julienne et où le *Dénicheur*, figures et paysage, fait centre, est-il bien le « tableau d'arabesques » de la vente de M. de Julienne (1767)¹, comme le pensait Paul Mantz², qui paraît ignorer le tableau d'Edinburgh, entré cependant à la Galerie Nationale écossaise dès 1866 ? Et a-t-il existé ainsi, comme le suppose lady Dilke³, deux versions du *Dénicheur*, l'une en arabesques, l'autre avec les seules figures, et dont la première serait perdue ? Ce qui est certain, c'est que les dimensions indiquées au catalogue Julienne, 14 pouces sur 9 pouces 6 lignes, correspondent aux proportions de l'estampe de Boucher, et les mesures du tableau d'Edinburgh, 10 pouces anglais sur 8, d'autre part, à celles du panneau décoratif une fois rogné sur les quatre côtés. Le décor d'écusson, de faunes cariatides et d'accessoires manque, dans la partie inférieure du tableau d'Edinburgh, sous la banquette de pierre, mais l'on discerne en repentirs, au sommet de la toile, l'oiseau suspendu et la guirlande qui, dans l'estampe, achèvent la composition.

De deux autres petits cadres mis encore sous le nom de Watteau, la *Fête galante*, du reste lourde, opaque, sans charme, de la collection de M. Alfred de Rothschild, est recevable⁴, — mais l'authenticité de la *Scène de camp*, autrefois dans la collection de M. F. Humphry Ward, passée, depuis, de la succession Rodolphe Kann chez MM. Duveen, et qu'il faudrait ajouter à la série des premiers sujets militaires de Watteau, nous paraît contestable⁵. Cette petite esquisse, si on la compare aux compositions analogues de Watteau, a je ne sais quoi d'indécis et de pignoché et, s'il s'agit de la peinture elle-même,

1. Cf. n° 255, p. 102 du catalogue de la vente de M. de Julienne, Paris, 1767.

2. Paul Mantz, *Antoine Watteau*, Paris, 1892, p. 28.

3. Lady Dilke, ouv. cité, p. 80. — Cf. repr. du *Dénicheur*, *ibid.*, p. 80 et dans *The Studio*, décembre 1909, p. 227 ; — cf. la gravure de Boucher repr. dans le *Watteau* de M. Gabriel Séailles (collection des « Grands Artistes »), p. 25.

4. Autrefois dans la collection Baring : six figures massées dans un fond de bosquet (0,366 × 0,266).

5. M. Bode l'accueille sans réserves dans le catalogue de la collection Rodolphe Kann (t. II, p. 69, n° 13, repr.).

une maigreur et un air jeune et récent qui mettent en défiance.

On veut donner à Gravelot, dont ce serait la seule peinture connue, le *Lecteur*, de la collection Heseltine, un petit tableau d'intérieur amusant, d'un sentiment discret et intime¹. L'*Attention dangereuse* de la même collection est un nu de Boucher d'une qualité exceptionnelle, fin, spirituel, exquis, amoureux de touche et de ton comme un Watteau, le rideau reine-claude, le divan verdâtre, la draperie du lit rose glacé, la carnation rose-thé grasse, rayonnante et palpitante, bordée et modelée de subtiles lueurs, le dessin souple, aiguisé, caressant, inspiré de la nuque à l'orteil.

Conservé dans sa fleur, d'un coloris chaud, solide, audacieux avec de superbes tons de vert, de bleu, d'orange, de feu abricoté, et un éclair de sentiment dans le paysage, le Lancret capital et inédit du comte de Listowel, catalogué sous le titre de *Fête champêtre*, semble s'identifier avec la *Danse au tambourin* exposée au Louvre en 1737, et reparue en 1786 à une vente où Paillet, l'expert, la recommandait, ainsi qu'un *Concert* qui faisait pendant, comme une des meilleures compositions de l'imitateur de Watteau². C'est, au contraire, le Nattier le plus fade, le plus mou, le plus gris que rappellent les deux portraits célèbres de la duchesse de Flavacourt en figure de *Silence*, et de la duchesse de Châteauroux en *Point du jour*³.

La riche collection de dessins qui couronnait la « *National Loan Exhibition* » provenait de deux sources : MM. Ricketts et Charles Shannon, qui ont ajouté à leur réputation d'artistes celle d'amateurs excellents, avaient exposé, entre autres pièces, trois belles études de Rubens : une académie d'homme de dos, une figure agenouillée de sainte Madeleine, un brusque et puissant croquis de tête de jeune homme les yeux levés, et deux petites figures de femmes de Watteau, l'une à la sépia, figure de dos assise (utilisée dans l'*Amour paisible*), l'autre, de dos aussi, et debout, un petit croquis à la sanguine, menu,

1. Deux figures assises dans le coin d'une pièce à droite près d'une fenêtre : un jeune homme qui lit, penché, au premier plan, une jeune femme en paniers qui écoute, les mains croisées.

2. Cf. Bocher, *Les Graveurs français du XVIII^e siècle*, 4^e fascicule : *Nicolas Lancret*, Paris, 1877, p. 68, 97, 95 (où le tableau est décrit dans la vente du chevalier de C., le 4 décembre 1786. Paillet relève, dans les deux morceaux, « un ton de couleurs très vigoureux et une harmonie à comparer aux beaux ouvrages de Watteau »).

3. Rep. par lady Dilke, ouv. cité, p. 148. Ces portraits, peints entre 1739 et 1741 pour le comte de Tessin, ambassadeur de Suède, sont ceux précisément qui décidèrent du succès de Nattier et lui valurent la faveur de la reine Marie Leczinska. Conservés autrefois à Stockholm, dans la collection du comte Platen, ils ont passé de chez M. Wertheimer dans la galerie de M. Lionel Phillips.

coquet, vif et aigu. Le reste, emprunté au cabinet de M. J. P. Heseltine, composait toute une salle de dessins français, depuis le portrait de cardinal à la pointe d'argent attribué à Jean Fouquet, et déjà exposé aux Primitifs français, jusqu'à Ingres et Georges Michel, plus de cent numéros, dont beaucoup ont appartenu à des collections connues, anglaises et françaises : les collections Lawrence, Spencer, James, Seymour-Haden, celles de Walferdin, de Gigoux, du baron Schwiter, des Goncourt, d'Eudoxe Marcille, etc., etc. Précédé de vingt-trois compositions ou études de paysage de Lorrain, le gros de cette collection offre l'ensemble le plus complet de dessins français du XVIII^e siècle qui existe aujourd'hui dans une galerie privée, douze Boucher, sept Fragonard, des pièces de Lancret, de Tournières, de De Troy, d'Oudry, de Baudouin, de Moreau le jeune, de Gravelot, de Gabriel et d'Augustin de Saint-Aubin, de Cochin, de Trinquesse, de Carmontelle, de Drouais, de Pierre, de Greuze, de Danloux, de Boilly, de Louis Moreau, et — la gloire du cabinet Heseltine — l'incomparable série de ses vingt crayons de Watteau.

Il serait vain d'essayer de présenter sans illustrations et brièvement cette suite presque tout entière, insigne non seulement par le nombre et la variété, mais par le choix et la rareté des pièces, et qu'aucun amateur de l'art du XVIII^e siècle ne saurait négliger de consulter. Les seuls Watteau, études d'enfants, têtes, figures de caractère, costumes, figures de femmes, pour la plupart de premier ordre, demanderaient une description et un examen détaillés, et l'Exposition de Londres nous fait appeler de nos vœux, une fois de plus, le jour où un investigateur patient entreprendra ce répertoire critique de l'œuvre dessiné de Watteau qui manque encore à l'histoire de l'art français¹.

FRANÇOIS MONOD

1. Sans toucher aux morceaux les plus importants, on peut noter dans la collection Heseltine, entre autres pièces curieuses, deux petites aquarelles de paysages de Louis Moreau, poussées et très fines (nos 106, 107), une *Route* de Georges Michel, minutieuse étude d'après nature, datée de 1813 (n° 117), *La Dévideuse*, signée L. Aubert et datée de 1746, charmante petite étude rustique, aux crayons de couleurs, grave et tranquille comme un Millet, une étude de Prud'hon pour la première pensée de la *Justice poursuivant le Crime* (n° 109), etc. Le n° 99, une sépia (deux figures en pied, une jeune femme de profil, et une vieille dame, le dos tourné, occupées à lire), est une répétition d'un dessin de la collection du Louvre (exposé, n° 722). Le portrait aux deux crayons donné à Largillière et intitulé *Louis le Dauphin* (n° 23), paraît être de Nicolas Maes. Enfin, il faut rendre à Wilkie une médiocre feuille de croquis (têtes et figures, n° 62), mise, par une étrange méprise, dans la collection Heseltine, sous le nom de Watteau.