



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



FL 285Q E



D. 14

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University



1

Vol. 1

Cette L. Clément de Prig - 1853 -

Cette belle collection de dessins - la plus belle, après celle de M^r de La Halle, que de nos jours un particulier ait réunie - fut vendue par son propriétaire en 1864 à M^r F^r le duc d'Aumale pour la somme de 150,000 francs. Elle fait maintenant partie des riches collections en tout genre réunies par M^r le duc d'Aumale à son château de Wickham en Angleterre.



DESSINS

APPARTENANT

A M. FRÉDÉRIC REISET.



DESCRIPTION

ABRÉGÉE

DES DESSINS

DE DIVERSES ÉCOLES

APPARTENANT

A M. FRÉDÉRIC REISET.



PARIS

IMPRIMERIE DE A. GUYOT ET SCRIBE,

RUE NEUVE-DES-MATHURINS, 18.

1850

HARVARD FINE ARTS LIBRARY
FOGG MUSEUM

FA Lib. funds - Mar. 9, 1964

6262

R37

2v. in 1

A Monsieur H. de La Salle.

MON AMI,

Au moment où j'entreprends, avec une ardeur, trop juvénile peut-être et trop oublieuse de ma faiblesse, le long et difficile classement des dessins du Louvre, vous m'avez engagé à laisser un moment de côté ce beau travail, qui vient de m'être confié, pour jeter en arrière un regard sur ma carrière de collectionneur, et pour faire l'inventaire de ma modeste fortune *artistique*. J'ai, pour vous obéir, rédigé à la hâte quelques notes bien incomplètes, pressé que je suis de me consacrer tout entier à cette vieille et royale collection, des richesses de laquelle je n'ai pu, depuis deux mois, entrevoir qu'une bien faible partie, et que je ne connaîtrai pas en entier avant plusieurs années.

Ce n'est pas sans répugnance, en pensant aux trésors qui m'attendent, que je me suis occupé de ces humbles échantillons, si péniblement réunis; mais vous l'avez voulu, et vous savez combien votre bonne amitié et vos bons conseils me sont chers et précieux.

Il y aura bientôt quatorze ans que j'ai acquis mon premier dessin. Depuis ce temps, j'ai saisi avec empressement toutes les occasions qui se sont présentées, pour en acquérir de nouveaux, soit un à un, soit par masses. J'en ai possédé plu-

sieurs milliers, et toujours j'ai réuni toutes mes forces et tout mon courage, pour émonder et expurger, pour remplacer les moins bons ou les douteux par de plus authentiques ou de plus beaux; enfin, pour arriver à ce petit ensemble de 400 dessins environ, je n'ai épargné ni peines ni dépenses.

Et pourtant quel misérable résultat, après tant de soins, quand on pense à ce qu'étaient, il y a une centaine d'années, quelques collections françaises! Quand même une longue suite d'acquisitions heureuses nous serait encore réservée, à vous et à moi, pourrions-nous jamais approcher de cette fabuleuse profusion de chefs-d'œuvre réunis par Crozat? Mes sept dessins de Raphaël, dont je suis si fier, sont bien peu de chose auprès des cent cinquante études ou dessins terminés, que Mariette a comptés dans cette collection, dont il a pu, avec une incontestable autorité, faire l'éloge suivant: « Ce ne
« sont pas, comme on le voit, des dessins achetés un à un,
« ce sont des cabinets entiers, et des cabinets de la première
« réputation, qui se sont réunis chez M. Crozat, et qui ont
« fait du sien, le plus grand cabinet de dessins qui, on ose le
« dire, ait jamais été. »

Que ne vivions-nous, mon ami, à une époque où les dessins de Léonard se vendaient par lots de douze ou quinze, et se vendaient *neuf* francs! Trouverions-nous maintenant, oubliés dans cette ville prédestinée d'Urbino, une centaine de dessins de Raphaël? Aujourd'hui les dessins de Raphaël et de Léonard ne se rencontrent plus, ou, si un hasard inespéré nous en fait découvrir un, enfoui au milieu d'une infinité de choses médiocres, c'est par milliers de francs qu'il en faut apprécier la valeur. Que ne donnerions-nous pas, pour pouvoir seulement voir réunis, et étudier à loisir, les trois premiers numéros du Catalogue Crozat, portant cette dénomination: « *Vieux maîtres de l'école florentine*. Le Giotto, Fra Filippo
« Lippi, Masaccio, Paul Uccello, Pollaiuolo, » avec un *et cætera* si dédaigneux, et cette remarque intéressante: *Plusieurs de*

ces dessins viennent du fameux Recueil de Vasari, dont cet auteur fait mention si souvent dans ses Vies des peintres. Ces trois numéros contenaient 165 dessins, et ont produit à la vente, en 1744, une somme de 30 livres 3 sous.

Nous avons un grave reproche à faire à notre cher et savant Mariette; c'est d'avoir traité si légèrement les détails, immenses, il est vrai, du cabinet de Crozat, et de ne pas nous avoir laissé la description précise des vingt mille beaux dessins qui le composaient. Puisque tout ce bel ensemble a été dispersé et jeté à tous les vents, puisque nos regrets à cet égard sont superflus et presque ridicules, tant ils sont surannés, de quelle utilité du moins ne nous serait pas un inventaire consciencieux rédigé par l'homme le plus capable en ce genre !

Mais non; bien loin d'avoir sous les yeux un de ces magnifiques ensembles, dignement classé et coordonné, nous n'avons même pas la ressource d'un simple catalogue détaillé et convenable. Aussi, que de peines pour renouer d'une manière imparfaite le fil de la tradition !

En mettant de côté quelques maîtres, dont les ouvrages ont eu un éclat extraordinaire, et ont été conservés de tout temps avec le plus grand soin, ce qui nous permet d'avoir pour notre étude un grand nombre de pièces de comparaison, que d'incertitudes se dressent devant nous à chaque pas ! Que de renseignements confus ou contradictoires ! Quand nous n'avons pas le rare bonheur de trouver, soit dans les peintures authentiques, soit dans quelque document sérieux et contemporain, une indication précise, nous sommes bien forcés de nous en tenir à de vagues attributions d'époque ou d'école. Il faut bien reconnaître aussi qu'en général nos prédécesseurs de tous les pays, collectionneurs, curieux ou dilettanti, ont fait tout ce qui était en leur pouvoir pour augmenter cette déplorable confusion. Dans un but intéressé de spéculation ou d'amour-propre ridicule, ils n'ont pas craint, le plus souvent, d'enlever de leurs dessins

des noms qui leur étaient inconnus, ou qui leur paraissaient trop modestes, pour y substituer des attributions plus brillantes, qui n'avaient d'autre source que leur féconde imagination, sans se soucier autrement de la vérité et du sens commun.

Pierre-Jean Mariette n'était pas homme à tomber dans de pareils travers. Dans une longue vie, tout entière consacrée à l'étude des maîtres, il avait dû bien des fois gémir de l'insuffisance des renseignements qu'il trouvait réunis. Aussi, vivant à une époque où les traditions n'étaient pas encore entièrement éteintes, avec quel soin et quel amour n'avait-il pas cherché et rassemblé tous les documents qui pouvaient l'éclairer ! Son cabinet de dessins, qui n'était qu'un diminutif de celui de Crozat, quoique encore d'une richesse inouïe, si on le compare à ceux de nos jours, était un véritable monument, dont la conservation eût été pour l'art d'une immense utilité.

Les maîtres du XIV^e et du XV^e siècle lui étaient peut-être moins familiers que les autres, et, en général, on s'en occupait peu de son temps. Mais à partir du XVI^e siècle, quels trésors n'avait-il pas amassés ! La sûreté de son goût était égale à la lucidité de son savoir, et ses dessins n'étaient pas moins bien nommés que bien choisis. Aussi est-ce une véritable bonne fortune, que de rencontrer des dessins ayant fait partie de son cabinet, puisque le plus souvent, et à de très-rares exceptions près, ils peuvent servir de type pour les ouvrages de la même main. Que faut-il penser de ceux qui, possédés d'une véritable rage de destruction, et pour satisfaire je ne sais quelle fantaisie barbare, ont déchiré ces montures si bien faites, et ont perdu ainsi et le nom de l'artiste, et les remarques toujours utiles que, dans son latin correct, quoique du XVIII^e siècle, y avait ajoutés notre savant maître.

Il a dû vous arriver souvent, comme à moi, en trouvant des dessins de Mariette, ainsi déshonorés et tronqués, lors-

qu'il s'agissait d'un artiste peu connu, et lorsque l'incomplet travail de Basan ne vous fournissait aucune indication, de vous dire : « Mariette connaissait le nom de ce maître, il « l'avait inscrit sur cette monture ; voici encore un rensei-
« gnement qui nous revenait de droit, et qui nous échappe,
« par la faute de quelque prédécesseur ignorant ou de mau-
« vaise foi. »

Ceux qui se livrent à l'étude des maîtres anciens se trouvent dans une position singulière. Ils ne sont considérés ni comme artistes, ni comme savants, quoique leur domaine se trouve à la fois et dans l'art et dans la science. La tradition est morte, et tous les documents qui peuvent les guider sont chaque jour dispersés ou détruits, comme à plaisir. Les collections publiques ont presque toutes grand besoin d'être purifiées ou classées ; enfin nulle part ils ne rencontreront la masse de notions acquises qui leur serait à chaque instant nécessaire. Celui qu'on appellera *un connaisseur*, aura été obligé, après bien des essais et des tâtonnements, de se forger lui-même, et pièce à pièce, toute son armure scientifique : les découvertes qu'il aura faites ne serviront à personne, et son secret s'en ira avec lui.

Voici, mon cher ami, une image fidèle, et plutôt adoucie qu'exagérée, de nos déboires de chaque jour. Et cependant le culte du grand art nous trouvera toujours dévoués jusqu'au bout. N'est-ce pas notre soutien et notre animation de chaque jour, notre refuge au milieu des calamités publiques et de nos douleurs privées ? Si le chemin est difficile, les jouissances du voyage sont grandes. Que de bonnes journées nous avons passées ensemble à examiner vos dessins ou les miens ! Que de dissertations sans fin, de longues et amicales discussions ! Il n'est pas de société plus douce et plus belle que celle de ces grands hommes dont nous nous approchons tous les jours, et dont le génie se révèle dans les dessins d'une manière plus simple, plus dégagée de tout alliage, plus intime enfin, que

dans les plus belles sculptures ou dans les plus beaux tableaux. Que de fois nous avons souri de ce dédain avec lequel on voudrait souvent traiter cette branche de l'art que nous aimons tant ! Quoique plus modeste, elle n'est pas moins belle et moins touchante que les autres. Elle ne nous montre peut-être pas les maîtres dans toute leur splendeur, mais elle nous fait converser avec eux.

Il me reste à vous parler de la méthode qui a présidé à la classification de mes dessins. Vos idées à cet égard ont toujours été d'accord avec les miennes. Quand il s'agit d'objets d'art, une extrême sévérité n'est que la justice elle-même, et qu'un hommage rendu aux grands artistes, dont les noms ne sont pas toujours aussi respectés qu'ils devraient l'être. J'ai fait tout ce qui était en moi, pour n'accepter une attribution quelconque, qu'après l'avoir soumise à la critique la plus défiante et la plus rigoureuse ; et toutes les fois qu'un doute s'est présenté, c'est du côté le moins ambitieux que j'ai fait pencher la balance.

Il y a, dit-on, des personnes qui croiraient ne pas honorer convenablement un bel ouvrage d'art, en avouant qu'il est fort difficile de lui donner un nom positif ; c'est, ce me semble, bien à tort. Combien ne voit-on pas de tableaux ou de dessins d'un grand renom, dont il est très-facile de dire et de prouver qu'ils n'ont pas été exécutés par le maître à qui on les donne, sans qu'il soit possible toutefois d'indiquer une autre attribution plus certaine, et sans qu'à coup sûr l'incertitude du nom diminue en rien la beauté d'un chef-d'œuvre. A côté d'un maître que l'on connaît, combien y en a-t-il qui ne sont parvenus jusqu'à nous que de nom et par les historiens, et dont nous ne pourrions enfin classer avec précision les ouvrages, qu'après de longues incertitudes et d'amples recherches.

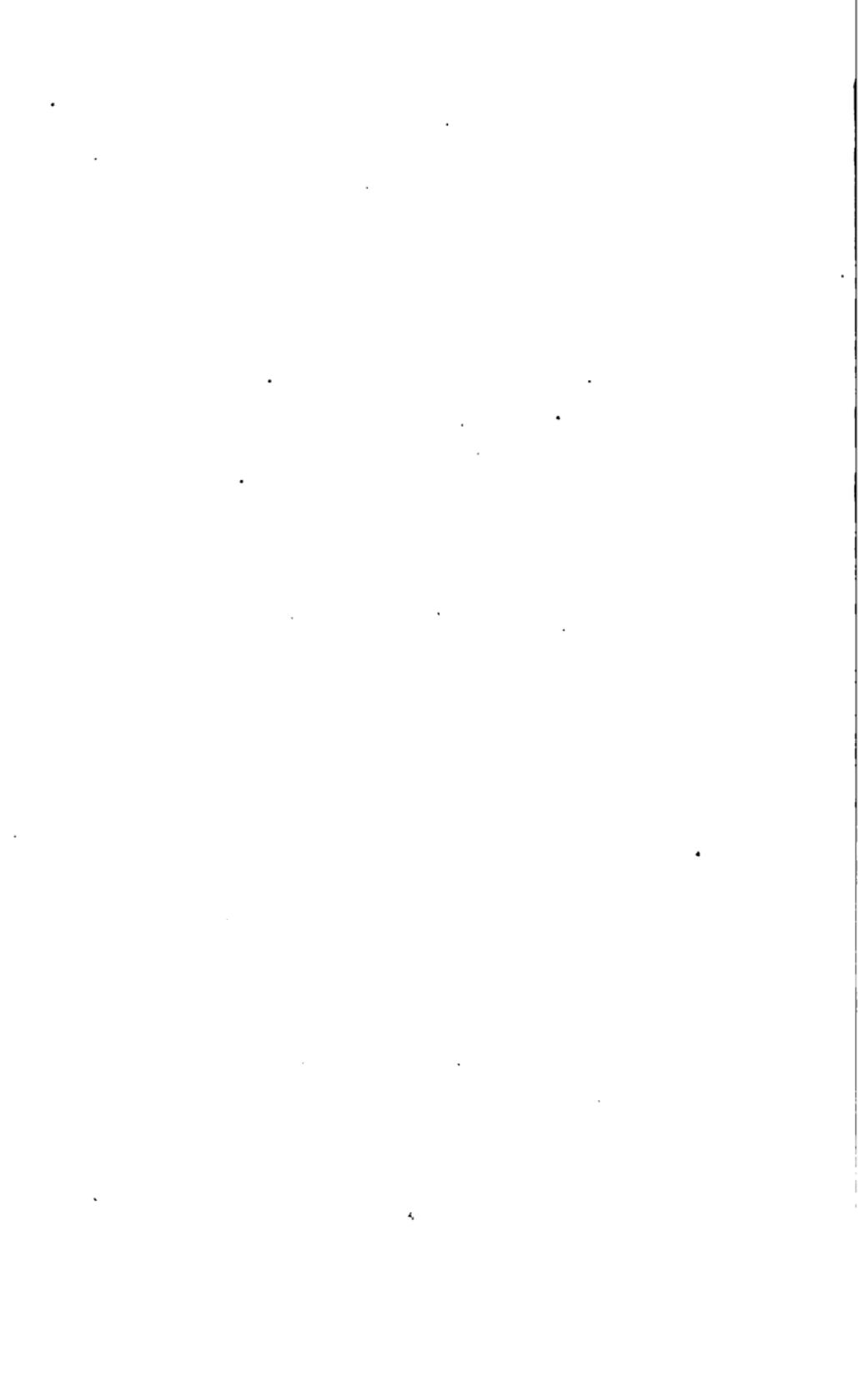
Ce n'est qu'en déblayant avant tout le terrain des attributions de fantaisie, qu'il sera possible d'arriver à toute

l'exactitude désirable. Une entière sincérité est d'ailleurs la première condition nécessaire, pour que la connaissance des maîtres devienne une science. N'avons-nous pas tout à gagner à cette façon d'agir? Ceux que l'on entend le plus souvent avouer qu'ils ne savent pas, sont ceux que l'on croit le plus volontiers, quand ils affirment.

Je désire bien vivement que votre approbation me permette de croire que je ne me suis pas trop éloigné de cette vérité que je cherche avec persévérance; peut-être même, si vous trouviez que mes efforts n'ont pas été tout à fait vains, mon exemple pourrait-il vous engager à nous donner à votre tour l'inventaire des beaux objets d'art que vous possédez.

F. R.

1^{er} Avril 1850.



ÉCOLES D'ITALIE.

ÉCOLES FLORENTINE ET ROMAINE.

1. **Giotto.** Groupe d'anges debout et vus presque tous de profil. Sur la droite du dessin, l'un d'eux tourne la tête vers deux personnages qu'il regarde avec mépris, et qui paraissent représenter l'Orgueil et l'Avarice. Le premier porte un faucon sur son poing ; le second tient une bourse. — A la plume, sur vélin.

Haut. 0,205, larg. 0,189.

C'est la première pensée d'une partie de la composition peinte par Giotto sur la voûte de l'église inférieure d'Assise, et représentant saint François marié par le Christ à la Pauvreté.

Collection Dupan de Genève (1).

2. **Fin du XIV^e siècle.** Dessin sur vélin, à la plume, lavé d'aquarelle et retouché de blanc. Le sujet principal représente un pape agenouillé, intercédant pour les âmes du purgatoire.

Au verso, saint Georges combattant le dragon.

Haut. 0,145, larg. 0,100.

Il vient de Mariette, qui l'attribuait, évidemment à tort, à Giotto ou à Simone Memmi.

(1) Nous avons indiqué avec soin, toutes les fois que nous l'avons pu, la provenance de nos dessins. Nous savons bien cependant que, le plus souvent, ces *origines* sont fort insignifiantes. Mais nous avons remarqué qu'il ne fallait rien négliger sous ce rapport, et qu'une indication, puérile en apparence, mettait quelquefois sur la trace d'un renseignement utile.

3. **Fin du XIV^e siècle.** Dessin sur vélin, à la plume et lavé d'aquarelle. Il représente un seigneur et une dame en habits de gala ou de déguisement.

Au verso, étude à la plume de diverses figures.

Haut. 0,275, larg. 0,160.

Collection du marquis de Lagoy.

4. **XV^e siècle.** Études pour le groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

Au verso, guerrier à qui l'on amène des prisonniers. — A la plume, sur vélin.

Haut. 0,215, larg. 0,195.

Attribué à un sculpteur du commencement du quinzième siècle.

Collection Lagoy.

5. **Fra Beato Angelico da Fiesole.** Études de figures diverses pour la composition du Jugement dernier. Dans le haut, étude d'une main prise sur la nature. — A la plume et au bistre.

Au verso, tête de moine, vue de face. — Lavé et rehaussé de blanc, sur papier teinté de jaune.

Haut. 0,250, larg. 0,155.

Collection Lagoy.

6. **Fra Beato Angelico da Fiesole.** Évangéliste assis, et lisant dans un livre qu'il tient, de ses deux mains, ouvert sur son genou droit. — Lavé et rehaussé de blanc, sur papier teinté de vert.

Au verso, autre évangéliste assis. Il tient une plume de la main droite et un livre fermé de la main gauche. — A la plume et lavé de bistre, sur papier blanc.

Haut. 0,190, larg. 0,140.

Études destinées à la voûte de la chapelle peinte par ce maître au Vatican.

Collections de William-Young Ottley, W. Esdaile et Drovery.

7. **Fra Filippo Lippi.** Tête d'homme coiffé d'un bonnet et se tournant vers la gauche. — A la pierre noire et rehaussé de blanc, sur papier teinté de gris.

Haut. 0,215, larg. 0,185.

8. **Fra Filippo Lippi.** Figure d'homme debout et drapé, tourné vers la gauche. — A la pierre noire et rehaussé de blanc, sur papier teinté de gris.

Haut. 0,270, larg. 0,100.

Cabinets Crozat et Richardson.

9. **Donatello.** Étude pour la partie de droite d'une composition de la mise au tombeau. — A la plume.

Haut. 0,415, larg. 0,280.

Grand dessin en hauteur des cabinets de Nathaniel Hone et de Reynolds.

10. **Donatello.** Figure de saint debout, vu de face, tenant un livre de la main gauche et une plume de la droite. — A la plume.

Haut. 0,400, larg. 0,175.

Ce dessin a appartenu à W.-Y. Ottley, qui avait ajouté au revers l'inscription grecque citée par Vasari à la fin de la Vie de Donatello, et inventée, à l'honneur de ce dernier, par le savant don Vincenzo Borghini.

11. **Sandro Botticelli.** Étude pour une composition de Vénus sortant de l'onde. Le tableau a été exécuté et se trouve à la galerie *degli Uffizi* à Florence. — A la plume.

Haut. 0,195, larg. 0,195.

Collection du général Griois.

12. **XV^e siècle.** Deux têtes au crayon noir, dessinées d'après nature, et paraissant devoir faire partie de quelque tableau. On lit au-dessus de la première ces mots d'une écriture an

cienne : GIOVANNI FIGLIO DI COSIMO ; et sur la seconde : SILVESTRO PADRE DI PAPA CLEMENTE VII.

La première, haut. 0,175, larg. 0,140.

La seconde, haut. 0,175, larg. 0,135.

On peut les attribuer à Domenico Ghirlandaio.

Cabinets Denon et général Griois.

13. **XV^e siècle.** Saint Pierre refusant l'entrée du Paradis aux réprouvés. — A la plume.

Haut. 0,145, larg. 0,235.

Cabinets Denon et général Griois.

14. **Attribué à Andrea Verocchio.** Études diverses d'enfants et d'anges. Dans le haut, à droite, figure de saint Jean-Baptiste; dans le bas, évêque debout donnant la bénédiction.

Au verso, étude d'homme nu, agenouillé et tenant un soufflet. — A la plume et lavé, sur papier légèrement teinté de rose.

Haut. 0,275, larg. 0,195.

Ce dessin et les sept dessins suivants sont de la même main.

Ils ont été donnés par quelques personnes à Lorenzo di Credi.

Six études de la même suite font partie de la belle collection de M. H. de La Salle.

15. **Attribué à Andrea Verocchio.** Plusieurs études d'enfants en diverses attitudes. L'un d'eux, d'un faire très-arrêté, tient un oiseau de la main gauche.

On voit au verso divers sujets, dont deux têtes prises de profil d'après l'antique. — A la plume et lavé.

Haut. 0,280, larg. 0,205.

16. **Attribué à Andrea Verocchio.** La Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout sur un coussin. Un ange agenouillé lui présente un vase plein de fleurs. On voit sur la

même feuille plusieurs études de figures nues et drapées.

Au verso, étude d'homme nu, le bras gauche tendu. Enfant assis, le coude appuyé sur son genou. Étude de chien couché.

— A la plume.

Haut. 0,280, larg. 0,200.

17. Attribué à Andrea Verocchio. Étude de Vierge agenouillée et les mains jointes. — A la plume et légèrement lavé, sur papier teinté de rose.

Au verso, nombreuses études d'hommes et de chevaux. On distingue entre autres un homme assis frappant sur une enclume, et deux têtes de saints. — A la plume.

Haut. 0,270, larg. 0,195.

18. Attribué à Andrea Verocchio. Nombreuses études de figures diverses. On remarque entre autres trois anges en adoration et s'agenouillant. Dans le bas, à droite, figure de saint debout sur un piédestal et drapé, tenant un livre de la main gauche.

Au verso, étude de saint Sébastien, lié à un arbre. Études d'enfants nus et d'anges joignant les mains. Têtes de Vierge couronnées de feuillage, et tête d'Enfant Jésus. — A la plume et lavé, sur papier teinté de rose.

Haut. 0,275, larg. 0,200.

19. Attribué à Andrea Verocchio. Autres études. Guerriers à cheval, armés de toutes pièces, et la lance au poing. L'un est vu de profil et au galop, l'autre est de face et arrêté. Dans le bas, étude d'ange s'agenouillant et tenant un flambeau des deux mains. Dans le haut, ange soulevant de la main droite un rideau.

Au verso, quatre études d'hommes debout. Trois d'entre eux sont nus. Celui du milieu, vu de face et légèrement drapé,

paraît être une figure de saint Jean-Baptiste. — A la plume et lavé, sur papier teinté de rose.

Haut. 0,275, larg. 0,200.

20. Attribué à Andrea Verocchio. Six études de chevaux, montés et non montés, et en diverses attitudes. Dans le haut, le centaure Nessus enlevant Déjanire. Dans le bas, à gauche, figure de saint Jérôme debout, tenant un crucifix et ayant un lion à ses pieds. — A la plume et lavé, sur papier teinté de rose.

Au verso, étude très-terminée, représentant deux tonneliers arrangeant une cuve. — A la plume.

Haut. 0,275, larg. 0,185.

21. Attribué à Andrea Verocchio. Deux études de saint debout, drapé, tenant un livre de la main gauche et une palme de la main droite. A gauche, saint Jérôme agenouillé; à droite, saint lisant et ayant derrière lui un ange drapé et debout. On voit encore sur cette feuille divers croquis, dont celui d'un sphinx.

Au verso, figure d'enfant nu et debout, et étude de jambe. — A la plume, et lavé de bistre.

Haut. 0,275, larg. 0,200.

Les nos 16, 17, 18, 19, 20 et 21 proviennent de la collection de M. Drovery, de Londres.

Presque tous les dessins de cette suite sont couverts d'inscriptions qui *paraissent* fort intéressantes, mais qui, jusqu'à présent, ont été à peu près indéchiffrables.

22. Luca Signorelli. Un démon tient par la tête un homme nu qu'il vient de renverser. A gauche, étude d'homme nu agenouillé et courbé. — A la pierre noire et rehaussé de blanc, sur papier teinté de gris.

Haut. 0,195, larg. 0,250.

Ce dessin est une étude pour le *Jugement dernier* d'Orviato.

Il a fait partie de la collection de Sir Thomas Lawrence et de celle de M. Drovery.

23. XV^e siècle. Tête de jeune homme vu de trois quarts et regardant vers la droite. Il est coiffé d'une toque et porte des cheveux longs. — A la pierre noire et rehaussé de blanc, sur papier teinté de jaune.

Haut. 0,195, larg. 0,135.

Les blancs sont modernes.

Ce dessin peut être attribué à Filippino Lippi ou à Sandro Botticelli.

Collection Drovery.

24. XV^e siècle. Études diverses d'après l'antique. — A la plume et lavé.

Haut. 0,285, larg. 0,215.

Vente Dupan.

25. Fin du XV^e siècle. Deux études d'après une statue antique vue de dos. — A la pierre noire, sur papier gris.

Haut. 0,165, larg. 0,125.

26. Fin du XV^e siècle. La Vierge vue de face et tenant debout devant elle l'Enfant Jésus, qui donne sa bénédiction. — A la pierre noire, sur papier légèrement teinté de rose.

Haut. 0,135, larg. 0,105.

On pourrait peut-être attribuer ce dessin à la jeunesse de Fra Bartolomeo.

Vente Rutzhiel, 1837.

27. Léonard de Vinci. Études de figures diverses, dont une figure de vieillard et une tête de jeune homme, toutes deux vues de profil. — Dessin à la plume du cabinet Mariette.

Haut. 0,115, larg. 0,150.

Il a fait partie des ventes Barni, en 1836, et Révil, en 1845.

28. Attribué à Léonard de Vinci. Étude de figure debout, drapée, vue de la ceinture jusqu'aux pieds. — Dessin du plus beau fini ; le haut est à la plume, la partie inférieure au pinceau et rehaussée de blanc.

Haut. 0,115, larg. 0,080.

29. Michel-Ange. Cinq études de figures nues et drapées.

Au verso, études pour l'un des prophètes de la chapelle Sixtine. — Dessin à la plume.

Haut. 0,260, larg. 0,390.

Des cabinets Mariette et baron Roger.

30. Michel-Ange. La Vérité. Elle est assise et se regarde dans un miroir, qu'elle tient de la main gauche. Le complément de la composition se trouve au verso : un enfant, effrayé par la vue d'un masque renversé, derrière lequel se cache un autre enfant debout et drapé, se réfugie entre les genoux de la Vérité. — A la plume.

Haut. 0,245, larg. 0,195.

Ce dessin a appartenu à Mariette, qui y a ajouté l'inscription suivante : *Tumulo Julii II summi Pontificis inserviendum.*

Il a fait en dernier lieu partie du cabinet du baron Roger, vendu en décembre 1841.

31. Pérugin. Tête de vieillard vu de profil et tourné vers la droite. — A la pierre noire.

Au verso, la Justice assise sur les nuages. Elle tient l'épée de la main droite, de la main gauche la balance. — A la plume.

Haut. 0,270, larg. 0,205.

Vente Révil, 1842.

32. Pérugin. Deux enfants se dirigeant vers la gauche. A droite, enfant assis. — A la plume, lavé et légèrement gouaché, sur papier teinté.

Haut. 0,210, larg. 0,290.

33. **Péruçin.** Deux figures d'hommes debout. L'un tire de l'arc, l'autre arme une arbalète. — A la plume.

Haut. 0,240, larg. 0,250.

34. **Péruçin.** Saint debout. La main droite touche la poitrine, la main gauche est tendue en avant. Le corps est drapé, les jambes nues. — Au pinceau et au bistre.

Haut. 0,365, larg. 0,220.

Cabinet Denon, n° 529 du Catalogue.

35. **Péruçin.** Personnage drapé et debout, tenant un livre de la main gauche. — A la plume.

Haut. 0,310, larg. 0,150.

Ce dessin paraît être l'étude d'une des figures peintes par ce maître au Cambio de Pérouse.

Cabinets de lord Somers, Lanschring et général Griois.

36. **École du Péruçin.** Sept figures de saints debout, réunis au milieu d'un paysage. Ils portent tous la robe de moine.

Au verso, croquis pour la composition du Christ en croix, et vue de l'intérieur d'une ville. — A la plume.

Haut. 0,250, larg. 0,195.

Ce dessin, qui a été attribué à Bernardino Pinturicchio, porte la date de 1515.

37. **Fra Bartolomeo.** Étude d'après nature pour un groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus. La Vierge est assise et tient de la main gauche un livre sur ses genoux. Les jambes sont nues.

Au verso, figure de saint debout. Le bas du corps est drapé; la main droite tient une palme. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,290, larg. 0,155.

Collection Dupan.

38. Fra Bartolomeo. Le Christ, debout sur un piédestal et drapé, lève le bras droit vers le ciel. De nombreuses figures de saints et de saintes, agenouillées et debout, l'entourent et l'adorent.

Première pensée du beau tableau qui se voit à Florence.

Au verso, la Vierge assise tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui caresse saint Jean. Six figures de saints et de saintes entourent ce groupe. — A la pierre noire, sur papier légèrement teinté de rose.

Haut. 0,210, larg. 0,170.

39. Fra Bartolomeo. Saint Joseph est debout au pied d'un piédestal sur lequel la Vierge, tenant l'Enfant Jésus, est assise. Un ange, assis sur la marche inférieure, joue de la mandoline. — A la plume, sur croquis à la pierre noire.

Haut. 0,150, larg. 0,235.

Toutes ces figures sont prises de profil. On dirait que l'artiste a voulu se rendre compte de l'effet de sa composition, en la disposant en ce sens.

Collections Reynolds et Drovery.

40. Fra Bartolomeo. Un personnage debout, les épaules couvertes d'une longue draperie flottante, le bras droit levé et armé d'une épée, chasse devant lui un groupe de douze figures, hommes et femmes, qui s'enfuient, effrayées, vers la droite.

Serait-ce la première pensée d'un sujet représentant la Vertu victorieuse des Vices?

Au verso, groupe de vieillard et de jeune homme debout et drapés. Sur la droite, étude de figure debout et vue de face, qui paraît représenter saint Michel. Il est entièrement couvert d'une armure, et drapé d'un long manteau, pardessus lequel sont indiquées les ailes. — A la plume, sur croquis au crayon.

Haut. 0,165, larg. 0,230.

Collection Drovery.

41. **Fra Bartolomeo.** Deux dessins sur une feuille :

1° Femme debout et vue de profil ; elle est enveloppée d'une large draperie. — A la plume.

Haut. 0,100, larg. 0,065.

2° Saint debout et vu de face. Il est drapé d'un manteau à larges plis qui forme un nœud sur l'épaule, et regarde vers le ciel.

Au verso, croquis de trois figures pour le sujet de la Flagellation. — A la plume.

Haut. 0,115, larg. 0,095.

Collection Drovery.

42. **Raphaël.** Moine tenant de ses deux mains un livre dans lequel il lit avec attention. — A la pierre noire.

Haut. 0,460, larg. 0,350.

Ce dessin est un *carton*, qui a été piqué pour être transporté sur le mur ou sur la toile. Il a dû être donné à quelque ami, qui l'aura employé sans scrupule, ainsi que cela est arrivé souvent ; car il ne semble pas que cette figure ait été introduite dans les peintures de Raphaël.

Nous croyons que la date de ce dessin peut être fixée approximativement à 1505, époque vers laquelle a dû être peinte la Sainte-Catherine qui se trouve en Angleterre. Le carton de ce dernier tableau, qui est l'un des plus beaux ornements du musée de dessins du Louvre, présente avec notre dessin, quoique beaucoup plus terminé, une analogie d'exécution tellement frappante, qu'il est permis de supposer qu'ils ont été exécutés à des intervalles très-rapprochés.

Collection du baron Denon, n° 301 du Catalogue.

43. **Raphaël.** Groupe de cinq figures nues, pour une composition de Sainte-Famille.

C'est l'étude d'un tableau que Raphaël exécuta, ou du moins

commença vers 1506 pour Domenico Canigiani, et qui se voit maintenant à Munich. La composition n'a pas varié dans son ensemble; seulement le Saint-Joseph, vu de dos dans notre dessin, est de face dans la peinture.

Au verso, deux figures nues, assises, dont une tient un instrument de musique; et l'étude du torse d'un homme qui porte un fardeau. — A la plume.

Haut. 0,370, larg. 0,245.

Ce dernier croquis paraît appartenir à l'une des figures de la *Mise au Tombeau*, que Raphaël peignit à la même époque (le tableau porte la date de 1507), pour la famille Baglioni, et que l'on admire actuellement dans la galerie Borghèse.

Ce dessin a appartenu à Timothée d'Urbain. Il a paru en 1842 à la vente Révil, n° 206 du Catalogue.

44. **Raphaël.** Femme agenouillée, les mains jointes, la tête tournée vers le ciel. A gauche, tête d'homme penchée en avant. — Très-légalement exécuté à la plume.

Haut. 0,165, larg. 0,115.

Mariette, à qui ce dessin a appartenu, croyait que c'était une étude pour un Saint-Étienne martyr.

Il a fait, ainsi que le précédent, partie de la collection de Timothée d'Urbain. Chacun sait que Raphaël avait donné à Timothée, l'un de ses collaborateurs les plus chéris, une grande quantité de dessins, que ce dernier étudia et copia toute sa vie (nous en aurons bientôt des preuves), et qui furent achetés à Urbain de ses héritiers par le célèbre amateur Crozat.

Vente Révil, 1845, n° 45 du Catalogue.

45. **Raphaël.** Première pensée de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Composition de 20 figures représentant les Docteurs et les Pères de l'Église, formant divers groupes, dont l'ordonnance générale se retrouve, quoique avec d'énormes différences, dans la fresque. — A la plume, lavé de bistre et largement rehaussé de blanc.

Haut. 0,220, larg. 0,410.

Notre dessin doit dater de 1508. Il a été exécuté à l'arrivée de Raphaël à Rome, et lorsqu'il commençait cette peinture, qui enleva l'admiration de Jules II et de sa cour, qui attira sur l'artiste de vingt-cinq ans l'immense faveur dont il jouit jusqu'à sa mort, et qui est restée un des monuments les plus sublimes de son génie.

Il nous est impossible de comprendre pourquoi M. Quatremère de Quincy (*Hist. de Raphaël*, p. 52, 3^e édit.) regarde les figures allégoriques de la voûte de la salle della Segnatura comme antérieures à la *Dispute du Saint-Sacrement*. L'histoire, la tradition, et ce qui vaut mieux encore, l'irréfutable aspect des fresques elles-mêmes, sont en contradiction avec cette assertion.

Ce dessin a été gravé par Caylus lorsqu'il se trouvait dans le cabinet de Mariette.

Il se trouve décrit dans le Catalogue de cette Collection sous le n^o 688. Il a paru depuis à la vente Randon de Boisset en 1777, sous le n^o 278, et enfin en dernier lieu à la vente Roger, 1841, n^o 48.

Mariette possédait en outre la première pensée de la Gloire, qui couronne cette belle composition. Ce dernier dessin, dont l'exécution était identique à celle du nôtre, se trouvait il y a quelques années en Angleterre, et doit y être encore.

46. Raphaël. Étude pour l'une des figures de la fresque des Sybilles dans l'église della Pace. Ange voltigeant et déroulant un papier. La figure est nue. Étude du corps et des jambes du même ange drapés. Dans le bas, étude du bras et de l'épaule, d'après nature. — A la sanguine.

Haut. 0,255, larg. 0,400.

La date de la fresque est approximativement fixée à 1511.

Ce dessin a fait partie du cabinet du prince de Ligne. Il a été décrit dans le Catalogue de cette collection, sous le n^o 2, par Adam Bartsch, qui ajoute la mention suivante : *Ce superbe dessin a été acheté à Rome par monsieur d'Argenville, 150 livres.*

Vente Barni, 1836.

47. **Raphaël.** Quatre figures d'hommes nus en diverses attitudes. L'un est vu de dos, l'autre de face; un troisième est agenouillé. — A la plume.

Haut. 0,230, larg. 0,170.

Ce dessin vient du marquis de Lagoy.

Il a fait partie de la vente Barni, en 1836.

48. **Raphaël.** Étude des trois figures d'Heures jetant des fleurs, pour la composition du Festin des Dieux qui se voit au plafond de la Farnésine. 1517? — A la sanguine.

Haut. 0,195, larg. 0,350.

Ce dessin est fait en entier d'après nature. Le modèle qui a servi à Raphaël est cette même femme, probablement la Fornarine, d'après laquelle il exécuta presque tous les dessins de cette époque, notamment le dessin de Vénus et Psyché que l'on voit au Louvre, et qui est la première pensée de l'un des sujets de la même décoration.

Nous remarquerons que, dans le courant de l'année suivante, 1518, Raphaël, ayant à peindre pour François I^{er} son grand tableau de la Sainte-Famille, y transporta, simplement et sans aucun changement, l'une des figures dont notre dessin est l'étude.

Il a fait partie d'une collection créée vers la fin du siècle dernier par M. de Cédron, amateur provençal, et conservée par ses héritiers jusqu'en 1846 dans la petite ville du Beausset, entre Marseille et Toulon.

Une des qualités qu'on ne peut se lasser d'admirer quand on étudie les dessins de Raphaël, c'est la facilité prodigieuse avec laquelle, soit qu'il compose, soit qu'il travaille d'après nature, il arrive du premier coup à la perfection. Mariette l'a dit avant nous, et en des termes si excellents, que nous ne pouvons résister au plaisir de les citer ici : « Quand on n'aurait pas une
« idée de Raphaël aussi avantageuse qu'on la doit avoir, il ne
« faudrait que ses dessins pour montrer quelle était la subli-
« mité de son génie. Les autres jettent sur le papier leurs pre-
« mières pensées, et l'on s'aperçoit qu'ils cherchent : Raphaël,
« au contraire, en mettant au jour les siennes, lors même
« qu'il paraît entraîné par la véhémence de son imagination,
« produit du premier coup des ouvrages qui sont déjà tellement

« arrêtés, qu'il n'y a presque plus rien à y ajouter pour y
« mettre la dernière main. » (Catalogue Crozat, page 34.)

En comparant notre dessin des *Heures* à la fresque telle qu'elle a été exécutée, on voit en effet que, quoique rapidement pris sur la nature, il avait déjà réalisé l'idéal du maître. Les élèves qui furent chargés de peindre et le carton en grand et la fresque, n'eurent à y ajouter que quelques accessoires peu importants. Des ailes, des fleurs dans les mains, des cheveux flottants tombant sur les épaules, au lieu de la simple et charmante coiffure de la Fornarine, voilà à quels détails se borna leur travail propre.

De superbes cartons peints par Jules Romain, précisément pour les compositions de la Farnésine, et que l'on conserve actuellement dans une villa près de Rome, nous montrent clairement que ces travaux n'ont pas été exécutés autrement, et que Raphaël n'y contribua que par l'invention générale, et par des croquis légers et déjà complets, qui suffisaient si bien à guider ses disciples, lorsqu'il s'agissait de peindre en grand et sur place.

Cette rapidité de création était plus que jamais nécessaire à Raphaël à l'époque dont il s'agit ici, c'est-à-dire vers 1517 ou 1518. On est frappé d'étonnement, quand on songe à la multiplicité des travaux qu'il menait alors de front. L'immense entreprise des loges s'achevait; la salle de Torre Borgia se peignait, et l'une des fresques qui la décorent, l'Incendie du bourg, est en grande partie de sa propre main. La décoration de la Farnésine se poursuivait, et déjà sans doute il songeait à l'invention des sujets si importants et si nombreux qui devaient être représentés en tapisserie.

On est trop disposé à oublier qu'à la même époque, Raphaël était architecte, qu'il faisait élever à Florence et à Rome plusieurs palais sur des plans de son invention; qu'enfin, et pour tout dire, il était l'architecte de Saint-Pierre. C'était là, comme il l'a dit lui-même dans une de ses lettres, *une lourde tâche*. Il avait fait un modèle de cette basilique qui, sans le satisfaire entièrement, lui qui pensait à l'architecture des Grecs, plaisait beaucoup au pape, et recevait l'approbation des habiles. « *Il*
« *modello che io n'ho fatto piace a sua Santità ed è lodato da*
« *molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero piu alto.*
« *Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, nè so se*

« *il volo sarà d'Icaro*, etc. » Lettre à Castiglione (Lettere pittoresche, tome II, page 18).

Il avait en effet envoyé en Grèce des dessinateurs qui devaient lui rapporter les matériaux au milieu desquels il espérait trouver les belles lignes qu'il rêvait. Il est certain aussi qu'il avait fait un grand travail sur les édifices de Rome, avec un plan qui rendait à cette ville éternelle toute sa splendeur passée, et dont les écrivains du temps parlent avec la plus grande admiration (1). Il était en outre surintendant des monuments antiques, et cette charge lui donnait le droit d'inspecter toutes les fouilles, et de choisir tous les marbres qui lui paraîtraient devoir convenir pour Saint-Pierre, ou devoir être conservés, avec la faculté de punir d'une amende considérable ceux qui contreviendraient à ses ordres.

Il est peut-être permis de ne pas prendre tout à fait à la lettre le témoignage d'un contemporain qui dit, en des termes formels cependant, que peu de jours avant sa mort, Raphaël avait *peint au pinceau* les monuments de la Rome antique (2); mais on peut affirmer que, dans les quatre dernières années de sa vie, tous ces travaux d'architecte et d'antiquaire employèrent une bonne partie de son temps.

Eh bien! ce grand entrepreneur de travaux gigantesques, cet homme qui avait à guider, à surveiller, à inspirer, à corriger toute une légion d'*ouvriers* de toute sorte, peintres, sculpteurs, décorateurs ou maçons, trouvait encore le moyen, dans un espace de quelques mois, d'exécuter de sa main divine, ou du moins de retoucher, des peintures à l'huile qui auraient pris à tout autre dix ans de travail assidu.

Il avait promis, par un contrat passé avec les religieuses de Monteluca (dont l'original est conservé au Louvre), de peindre *seul* et de livrer à leur couvent, pour le 15 août 1517, un tableau du Couronnement de la Vierge. Cette promesse ne fut pas remplie, pressé qu'était l'artiste par des admirateurs plus impérieux ou plus puissants. Le tableau ne fut terminé et livré qu'après sa mort, mais il en avait à coup sûr en grande partie

(1) On prétend même qu'il existe en Angleterre un volume entier de dessins originaux de Raphaël représentant les édifices romains.

(2) *Prisca loca quæ RAPHAEL URBINAS (quem honoris causâ nomino) paucis antè diebus quàm è vitâ decederet (me indicante) penicillo finxerat.* (Voy. Quat. de Quincy, 3^e édition, Appendice, page 445.)

ébauché la partie supérieure. Le portrait du petit joueur de violon, cette merveille du palais Sciarra, le Saint-Michel et la grande Sainte-Famille du Louvre portent la date de 1518. Le portrait de Léon X est certainement de 1517 ou de 1518. On ne peut pas assigner d'autre date au portrait de Castiglione, au portrait de Bindo Altoviti, à la Jeanne d'Aragon, à la Visitation de Madrid, à la Vierge de Saint-Sixte de Dresde, au Saint-Jean de Florence, à la Vierge au candélabre, à la Sainte-Marguerite.

Et ce n'est pas tout. Parmi ces chefs-d'œuvre, plusieurs passent à bon droit pour être *en entier* peints par lui. L'énumération que nous venons de faire est d'ailleurs loin d'être complète, et nous n'avons pas dit un mot de tous ces dessins plus ou moins terminés qu'il faisait pour les graveurs ou pour ses amis, ou pour quiconque lui en demandait; car sa bonté n'était égalée que par son talent, et les idées jaillissaient sans trêve de ce cerveau inépuisable.

Quelle que soit l'importance que l'on doit accorder aux nombreux artistes qui travaillaient sous sa direction suprême, ne faut-il pas admettre que cet homme était doué à la fois d'une volonté, d'une aptitude et d'une ardeur surnaturelles?

Ce sont ces considérations qui nous ont toujours porté à révoquer en doute le récit fait par Vasari de la mort de Raphaël, et le motif qui, selon lui, aurait déterminé cette mort si prématurée.

Nous désirons beaucoup que l'on ne nous accuse pas d'irrévérence envers Vasari, dont le livre est un trésor; mais c'est un trésor où les pièces fausses sont souvent mélangées aux vraies, et où les savants seuls peuvent puiser avec fruit. Il est certain qu'il aimait les historiettes. Celui qui recueillit avec tant de complaisance les récits mélodramatiques et ridicules de la mort de Francesco Francia et du Corrège, a bien pu donner place, sans grande réflexion, à je ne sais quel conte d'atelier, docilement accepté depuis, malgré les témoignages contemporains, par presque tous les historiens.

A qui Raphaël mourant a-t-il pu faire une confidence de ce genre, et comment aurait-on pu connaître un pareil *détail*, autrement que par une confidence de Raphaël?

L'organisation physique de Raphaël était d'une grande délicatesse. Les historiens l'ont dit, et les portraits qui nous sont

restés nous le confirment d'une manière formelle. Faut-il donc s'étonner que cette frêle nature ait succombé aux fatigues occasionnées par tant de grandes entreprises de tout genre, si miraculeusement menées à bonne fin dans le court espace de douze ans, depuis l'arrivée de Raphaël à Rome jusqu'à sa mort? N'est-il pas extraordinaire, au contraire, qu'il ait pu résister jusqu'à l'âge de 37 ans, et comment a-t-on pu parler sérieusement de douteux abus de plaisir, quand nous avons devant nos yeux tant de preuves évidentes et palpables d'autres excès non moins meurtriers, excès de travail et de génie (1)!

49. Attribué à Raphaël. Huit grosses têtes pour la composition du Christ donnant les clefs à saint Pierre (*pasce oves meas*), dont le carton se voit à Hampton-Court.

Ces têtes ont été découpées et ajustées sur des fonds de paysages d'une main différente. Elles ont été exécutées d'abord en entier à la pierre noire, puis lavées à l'aquarelle et à la gouache; enfin de nombreuses retouches à la plume ont été ajoutées en terminant.

Étaient-ce des études du maître pour le carton d'Hampton-Court? Était-ce un second carton qui aura été coupé en morceaux, et dont les autres fragments ont été perdus? C'est ce que nous ne saurions décider.

Ce n'est pas non plus le lieu d'examiner si ces dessins, dont l'originalité est flagrante, peuvent être considérés comme étant de la main même de Raphaël. La solution de cette difficulté nous entraînerait trop loin, puisqu'il nous faudrait nécessairement traiter en même temps, et en thèse générale, la grande et difficile question des *répétitions*.

Mais comme nous tenons fort à ne mettre sous le nom de Raphaël que les ouvrages qui doivent, sans contestation et sans restriction possibles, être considérés comme étant en entier de sa main, nous n'avons pas hésité à donner à ces superbes fragments une attribution modeste et dubitative.

Ce qui est hors de doute, c'est leur extrême beauté, et leur

(1) M. Francesco Longhena, traducteur italien de M. Quatremère de Quincy, a donné dans son livre, publié à Milan en 1829, des renseignements qui paraissent trancher, d'une manière définitive, cette question dans le sens que nous indiquons. (Voy. ce livre, page 449.)

incomparable supériorité sur d'autres fragments du même genre qui se voient dans divers musées publics de Paris et de l'étranger. Ce qui est certain aussi, c'est qu'ils ont été exécutés en entier sous les yeux et sous la direction du maître. Que de tableaux acceptés partout comme originaux, dont il serait périlleux de faire le même éloge !

Ces huit têtes, réunies en trois fragments, ont fait partie de la belle collection du comte de Fries, qui avait pour elles toute la considération qu'elles méritent, et qui récompensa par une rente viagère de 1200 fr. environ un sieur Poggi, qui les lui avait apportées. (Ce dernier détail est emprunté à l'ouvrage de M. Passavant sur la vie et les ouvrages de Raphaël.)

Premier fragment, haut. 0,610, larg. 0,750.

Deuxième fragment, haut. 0,570, larg. 0,750.

Troisième fragment, haut. 0,380, larg. 0,500.

50. Attribué à Raphaël. Sainte famille. La Vierge, assise et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, porte la main sur l'épaule du petit saint Jean, qu'elle accueille avec bonté. Saint Joseph et un autre saint personnage debout, contemplent avec attention cette scène touchante. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,240, larg. 0,155.

Ce beau dessin, dont la composition n'a jamais été, que nous sachions, répétée, peinte, ni gravée, a beaucoup souffert. Il a été apporté de Gênes en 1840.

51. Attribué à Raphaël. Tête de Vierge vue de face et légèrement inclinée vers la gauche. — A la sanguine et retouché de blanc, sur papier gris.

Haut. 0,110, larg. 0,100.

Ce beau dessin a beaucoup souffert et a été retouché.

Collection de M. de Cédron.

52. Attribué à Raphaël. Étude d'homme nu, agenouillé, et tenant de ses deux mains un long bâton. — Très-légèrement exécuté à la plume.

Haut. 0,215, larg. 0,150.

Si ce charmant dessin est de Raphaël, il doit être de son extrême jeunesse, et on ne peut lui assigner une date postérieure à 1500. Il offre beaucoup d'analogie avec quelques-uns de ceux que l'on voit à Venise, et qui sont de cette époque.

Vente Rutxhiel, 1837. — Collection du général Griois.

53. Timothée d'Urbain, d'après Raphaël. La Vierge, assise au milieu d'un paysage, tient debout, contre ses genoux, l'Enfant Jésus. Le petit saint Jean, agenouillé, tient de sa main gauche la croix, et de la droite un petit chien. — A la plume.

Haut. 0,230, larg. 0,163.

Le dessin original de Raphaël, qui a fait partie des collections Crozat et Mariette, n'est autre que la première pensée du tableau de la belle Jardinière. Nous l'avons vu lorsqu'il appartenait à M. Révil. Il est depuis passé en Angleterre.

Il est beaucoup moins terminé, peut-être même moins joli que notre charmante copie; nous n'avons pas besoin d'ajouter qu'il est infiniment plus beau.

Vente Roger, 1844, n° 47.

54. Timothée d'Urbain, d'après Raphaël. Un ange répand des fleurs sur un vieillard assis et plongé dans une méditation profonde. — A la plume.

Haut. 0,225, larg. 0,155.

Si, comme nous n'en doutons pas, ce dessin et le suivant sont de Timothée d'Urbain, ils doivent avoir été exécutés à la même époque que les originaux, c'est-à-dire lorsque son jeune et déjà illustre compatriote sortait à peine de l'école du Pérugin.

Vente Barni, 1836.

Le dessin original est à Venise.

55. Timothée d'Urbain, d'après Raphaël. Étude de deux personnages debout et drapés, vus de dos. — A la plume.

Haut. 0,200, larg. 0,150.

Le dessin original est à Venise.

56. **École de Raphaël.** La Vierge, assise, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'elle presse entre ses bras. Deux anges, les ailes déployées, soutiennent une couronne sur sa tête. Six autres anges sont agenouillés à droite et à gauche. — A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.

Haut. 0,285, larg. 235.

Vente Roger, 1841, n° 49 du Catalogue.

57. **École de Raphaël.** Cinq hommes nus, armés de tridents, s'élancent d'une barque pour arracher trois femmes des mains de plusieurs tritons, qui les enlèvent, et les tiennent embrassées. — A la sanguine.

Haut. 0,415, larg. 0,325.

Cette frise fait sans doute partie de la décoration de quelque palais.

58. **École de Raphaël.** Un homme nu, vu de dos, retient avec peine quatre chevaux qui se cabrent. — A la sanguine.

Haut. 0,495, larg. 0,255.

Ce beau croquis peut être attribué à Jules Romain.

59. **Jean d'Udine.** Études d'après les arabesques antiques. La louve allaitant Romulus et Rémus. On lit près de ce groupe : NELLA VALLE. Près d'une tête de satyre riant, sont écrits ces mots : FREGAPANI IN ROMA. Dans le bas, étude de tigre posé sur un ornement de feuilles d'acanthé... ALCIANPOLINO IN ROMA.

Au verso, arabesques prises sans doute aux bains de Titus. On lit dans le haut : SONO DISEGNATE INP... CHOME VEDI DA QUI PARTE. Et plus loin : GROTTA. NŌ SONO INSIEME.

Haut. 0,290, larg. 0,215.

Collections du comte Bovio de Vérone et du général Griois.

60. **Benvenuto da Garofolo.** La Vierge assise sur un

trône et tenant entre ses genoux l'Enfant Jésus debout ; saint Joseph est près d'eux. Plusieurs anges entourent le pied du trône et exécutent un concert. — A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc, sur papier gris.

Haut. 0,235, larg. 0,185.

Vente Denon, n° 281 du Catalogue. Vente Barni, 1836.

61. Jules Romain. L'Annonciation. La Vierge, agenouillée et la main gauche posée sur un livre ouvert, se tourne vers l'ange, qui lui montre le ciel. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,145, larg. 0,190.

Vente Rutzhiel, 1837.

62. Jules Romain. La Vierge assise sur un trône, et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. A gauche, saint Sébastien percé de flèches. A droite, saint Roch agenouillé. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,195, larg. 0,180.

Vente Denon, n° 288 du Catalogue.

63. Jules Romain. Un évêque assis, tenant d'une main sa crosse, et de l'autre un râteau garni de pointes de fer, instrument de son martyre. Deux enfants, l'un debout, l'autre agenouillé, sont près de lui. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,180, larg. 0, 145.

Collections Denon, Rutzhiel et général Griois.

64. Jules Romain, d'après l'antique. L'enlèvement d'Amimone. Neptune, pressant entre ses bras sa conquête, est sur un char traîné par quatre chevaux marins. L'Amour les guide et tient un trident. — Dessin très-étudié, à la plume et au bistre.

Haut. 0,095, larg. 0,190.

Vente Rutzhiel, 1837.

P. S. Bartoli a gravé ce même bas-relief, très-probablement d'après notre dessin, car son estampe reproduit le caractère de Jules Romain, bien plus que le style antique.

65. **Jules Romain.** Sujet mythologique dont l'explication n'a encore pu nous être donnée. Diane, reconnaissable au chien qui l'accompagne, au croissant qu'elle porte sur la tête, à son arc et à son carquois, donne le sein à un homme assis, sur l'épaule duquel repose sa main droite. Une femme drapée, debout près de ce groupe, tient à la main une branche d'arbre. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,195, larg. 0,215.

Collection de Thomas Dimsdale.

66. **Jules Romain.** Mercure, Minerve et un autre personnage. — A la plume et lavé.

Haut. 0,195, larg. 0,205.

Ce dessin, qui a été piqué, vient du cabinet Richardson.

67. **Jules Romain.** La chute de Phaéon. — Aquarelle.

Forme octogone. Haut. 0,290, larg. 0,295.

Ce dessin a servi pour l'exécution d'un des plafonds du palais du T, à Mantoue.

Collections Richardson, J. Barnard, Reynolds et général Griois.

68. **Jules Romain.** Repas antique. Dans un palais richement décoré de colonnes et de statues, de nombreux personnages sont assis autour d'une table somptueusement servie. Les esclaves, debout à l'entour, les servent avec empressement. Vers la gauche, un jeune homme assis et vu de dos a près de lui deux chiens. Sur la droite, au pied d'un riche candélabre, de nombreux musiciens exécutent un concert. De jeunes enfants les accompagnent en chantant. — Très-terminé,

à la plume et au bistre, avec quelques légères touches de blanc.

Haut. 0,425, larg. 0,580.

Ce dessin, dont la composition comprend une soixantaine de figures, a été gravé par Fantuzzi, qui en a fait un Rosso. Il a probablement été exécuté à Mantoue.

Vente Barni, 1836. Collection du général Griois.

69. Jules Romain. Une main de femme de grandeur naturelle; fragment de carton. — A la détrempe et à la gouache.

Haut. 0,160, larg. 0,350.

70. Jules Romain. Psyché sortant des enfers, et évanouie. L'Amour la ranime. A droite, les trois têtes de Cerbère. — A la plume et au bistre.

Cintré du haut. Haut. 0,245, larg. 0,395.

Ce beau dessin a été en entier retouché, ou plutôt gâté par Rubens, qui y a ajouté quantité de demi-teintes et l'a rehaussé de gouache et de blanc.

Collections Crozat, Brochant et Julien de Parme.

71. Jules Romain et Perino del Vaga. Deux dessins sur une feuille :

1° Étude d'armures, instruments de musique et chariot de guerre à l'imitation de l'antique, par Jules Romain. — A la plume.

Haut. 0,130, larg. 0,395.

2° Étude d'arabesques entremêlées de figures, pour la décoration de quelque palais, par Perino del Vaga. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,110, larg. 0,375.

Collections Mariette et général Griois.

72. Perino del Vaga. Modèle de vase, décoré de figures

d'hommes et d'animaux. Un aigle se voit au milieu. Deux figures d'hommes se terminant en queue de poisson, forment les anses. — Très-délicatement exécuté à la plume.

Haut. 0,085, larg. 0,280.

Ce dessin a aussi été attribué à Jules Romain.

Collection du général Griois.

73. **Perino del Vaga.** Feuille d'arabesques du goût le plus élégant. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,360, larg. 0,280.

Collection Dupan de Genève.

74. **Perino del Vaga.** Projet de décoration pour un plafond. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,240, larg. 0,270.

Collection Dupan.

75. **Perino del Vaga.** Façade d'un palais, décorée de statues et de bas-reliefs, représentant des sujets tirés de l'Histoire romaine et de la Mythologie. On lit sur le fronton ces mots : DEGNISSIMO NOSTRO DIVO ANDREA DORA AMIRALI. — A la plume et lavé.

Haut. 0,290, larg. 0,390.

76. **Perino del Vaga.** Le Christ, assis devant le Temple, discute avec trois docteurs. La sainte Vierge et saint Joseph tombent en admiration devant leur fils, qu'ils viennent de retrouver. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,130, larg. 0,130.

77. **Perino del Vaga.** Trophée d'armes à l'imitation de l'antique. Dessin très-arrêté, à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.

Haut. 0,155, larg. 0,120.

Vente Rutzhiel. Collection du général Griois.

78. **Perino del Vaga.** Étude d'arabesques pour la décoration d'un plafond. — A la plume, lavé et rehaussé de blanc sur papier bleu.

Forme ronde. Diamètre, 0,235.

Vente Rutzhiel.

79. **Perino del Vaga.** Andromède délivrée; le monstre est abattu à ses pieds. Sur le premier plan, vers la gauche, Persée, agenouillé, paraît se dépouiller de son armure, tandis que les nymphes s'emparent de la tête de Méduse. Dans le fond, à droite, sous un portique, de nombreux personnages assis se jivrant à un festin. — A la plume; lavé et rehaussé de blanc, sur papier bleu.

Haut. 0,470, larg. 0,380.

Collection Denon.

80. **Perino del Vaga.** Les Dix mille Martyrs. Vasari cite, dans la *Vie de Perino*, ce dessin, en lui adjoignant l'épithète de *divino*, dont il a souvent abusé. — Très-terminé, à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.

Forme ogivale. Haut. 0,360, larg. du bas, 0,350.

Mariette, à qui il a appartenu, rapporte en ces termes les circonstances au milieu desquelles il fut exécuté : *Grassante peste et in cœnob. camaldul. Secedens, hanc Christian. Militum passionem delineabat, ut refert Vasarius, Petrus Bonacorsi vulgo Perino del Vaga.*

Vente Barni, 1836.

81. **Perino del Vaga.** Projet d'ornement pour la décoration de quelque palais. Des figures d'hommes et d'enfants servent de cariatides, et sont mélangées aux détails de l'architecture. Le cartouche du milieu représente Curtius, à cheval, se précipitant dans l'abîme ouvert devant lui. — A la plume et au bistre.

Haut. 0,325, larg. 0,225.

Collection de Sir Joshua Reynolds.

82. **Perino del Vaga.** Un satyre vient réveiller Hercule, endormi près d'Omphale, qui s'est revêtue de la peau du lion. — Croquis très-légalement exécuté à la plume.

Au verso, Hercule combattant le lion de Némée.

Haut. 0,145, larg. 0,120.

A fait partie des collections Richardson, Lanschring, Mau-méjan et général Griois.

83. **Perino del Vaga.** Plafond décoré d'arabesques. — A la plume et légèrement lavé.

Haut. 0,200, larg. 0,300.

Collection Dupan.

84. **Perino del Vaga.** Plafond décoré d'arabesques. — A la plume et légèrement lavé.

Haut. 0,335, larg. 0,250.

Collections Richardson, Thomas Hudson et Dupan.

85. **Perino del Vaga.** Plafond décoré d'arabesques. Le sujet du milieu représente des nymphes portées par des dauphins ou des animaux chimériques.

Au verso, autre plafond. — A la plume et lavé.

Haut. 0,260, larg. 0,340.

Collections Mariette et Dupan.

86. **Perino del Vaga.** Petit paysage très-précieusement terminé. Sur le premier plan, un homme traverse un pont. On voit à droite une ruine et diverses fabriques. Dans le fond, le soleil se couche dans la mer. Un ornement d'arabesques entoure ce sujet. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,100, larg. 0,215.

87. Polydore de Caravage. Trois figures de cariatides. — A la plume, lavé et largement retouché de blanc sur papier teinté de gris.

Haut. 0,235, larg. 0,245.

Collection Mariette.

88. Polydore de Caravage. Saturne debout, dévorant un enfant. Il tient la faux de la main gauche. — Dessin d'une grande énergie, à la plume, lavé et rehaussé de blanc sur papier bleu.

Haut. 0,315, larg. 0,190.

Collection du général Griois.

89. Polydore de Caravage. Vase orné de figures de femmes dansant. — A la plume, lavé et rehaussé de blanc sur papier bleu.

Haut. 0,195, larg. 0,135.

Collections Mariette et Rutzhiel.

90. Polydore de Caravage. Vase. Deux figures de femmes ailées en forment le principal ornement. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,210, larg. 0,125.

Collections Mariette et Rutzhiel.

91. Polydore de Caravage. Vase. L'anse est formée d'une figure humaine se terminant en queue de poisson. Le bas-relief du pourtour représente des jeux d'enfants. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,210, larg. 0,130.

Collections Mariette et Lagoy.

92. Polydore de Caravage. Loup vu de profil, mêlé à une décoration architecturale. — Au pinceau trempé dans le bistre, et rehaussé de blanc sur papier bleu.

Haut. 0,215, larg. 0,320.

Ce dessin, qui a fait partie de diverses collections anglaises, est timbré d'un grand C, marque primitive de Crozat, qu'il aurait abandonnée, dit-on, lorsqu'il s'est aperçu qu'elle tenait trop de place sur une feuille de moyenne dimension.

93. Polydore de Caravage. Grand trophée à l'imitation de l'antique. Au milieu d'armes et d'armures, de vêtements guerriers de toute espèce, casques décorés d'ornements variés, épées et boucliers, se voit un vase sur la panse duquel est ciselé un sujet mythologique. — A la plume et au bistre.

Haut. 0,360, larg. 0,230.

Ce dessin a fait partie de la collection de Jean Barnard, qui le donnait à Jules Romain.

94. Polydore de Caravage. Piédestal de forme hémicylindrique. Il est orné de deux cariatides, l'une à tête de femme, l'autre à tête de lion. Un bas-relief, disposé sur la partie concave, représente de nombreux personnages réunis autour d'une statue de Diane ou de Cérès. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,130, larg. 0,205.

Collections de Rutzhiel et du général Griois.

95. Polydore de Caravage. Projet de décoration pour une chapelle. Deux statues de saintes se voient à droite et à gauche. Le sujet principal représente le Christ déposé de la croix et entouré des saintes femmes. Dans le cintre du haut, l'artiste a indiqué la résurrection du Christ. — A la plume et lavé.

Haut. 0,340, larg. 0,255.

Collection Mariette.

96. Polydore de Caravage. Frise à l'imitation de l'antique. Sur la droite, figure de guerrier debout, tenant de

la main droite le bâton de commandement. — A la plume et vigoureusement lavé de bistre.

Haut. 0,245, larg. 0,385.

97. **Polydore de Caravage.** Pied de candélabre. Deux femmes drapées le supportent. Deux bustes de Chimères ornent le soubassement. — A la plume, lavé et rehaussé de blanc, sur papier bleu.

Haut. 0,350, larg. 0,300.

Vente Rutzhiel.

98. **Polydore de Caravage.** La Vendange. Un homme et une femme cueillent le raisin. Une femme, agenouillée, le reçoit dans un panier. Une autre femme emporte deux vases au moyen d'un bâton placé en équilibre sur son épaule. — Léger croquis à la plume, lavé d'indigo.

Haut. 0,160, larg. 0,260.

Collection du général Griois.

99. **Polydore de Caravage.** Hommes et femmes fuyant, et paraissant vouloir se réfugier dans une forêt indiquée vers la droite.

Au verso, diverses études, dont un croquis de sainte Famille. — A la plume, lavé et rehaussé de blanc, sur papier bleu.

Haut. 0,140, larg. 0,355.

Collections Pierre Lely et Richardson.

100. **Attribué à Polydore.** Frise imitée de l'antique. Guerriers à pied et à cheval, combattant. — A la plume et lavé.

Haut. 0,230, larg. 0,425.

Ce dessin paraît avoir été exécuté d'après l'un des clair-obscurs du maître.

101. **D'après Polydore.** Persée se retournant vers des

guerriers qui le poursuivent, et leur montrant la tête de Méduse. — A la plume et lavé.

Haut. 0,185, larg. 0,275.

102. **Andrea del Sarto.** Portrait de femme. Elle est assise, tenant un livre de la main gauche. La robe est garnie de manches ajustées sur le bras, et *bouffantes* près de l'épaule. Les traits paraissent être ceux de Lucrezia Fede, femme d'Andrea del Sarto. — A la sanguine.

Haut. 0,195, larg. 0,160.

103. **Andrea del Sarto.** Enfant ailé, nu, debout et portant sur son épaule un large vase.

Au verso, étude d'un bras et d'une jambe nus. — A la sanguine.

Haut. 0,170, larg. 0,095.

Ce charmant dessin rappelle la manière de Raphaël, à qui il avait été attribué.

104. **Attribué à Andrea del Sarto.** Trois hommes nus, courant en sens opposé, les épaules chargées de ballots. — A la sanguine.

Au verso, Apollon debout. Deux enfants considèrent avec effroi l'hydre de Lerne étendue à ses pieds. — A la pierre noire.

Haut. 0,240, larg. 0,195.

Collections Gault de Saint-Germain et général Griois.

105. **Baccio Bandinelli.** Noé et ses enfants, guidés par un ange, font entrer les animaux dans l'arche. — A la plume.

Haut. 0,420, larg. 0,290.

Collection Denon, n° 226. Vente Révil, 1842, n° 16.

106. **Baccio Bandinelli.** La naissance de la Vierge. — Croquis à la plume.

Haut. 0,165, larg. 0,250.

Collections Rutzhiel et général Griois.

107. Attribué à Benvenuto Cellini. Modèle de miroir. Il est de forme ronde, et enrichi d'ornements d'une délicatesse et d'une richesse inouïes. Les figures de Diane et d'Apollon se répètent de chaque côté. Dans le haut, Jupiter sur son aigle et tenant le foudre. Tous les détails de l'ornementation, figurines d'hommes et d'animaux, pierres précieuses, mascarons, etc., sont exécutés avec une précision extraordinaire. — A la plume, lavé de bistre et d'aquarelle, sur vélin.

Haut. 0,280, larg. 0,180.

N'ayant jamais vu de dessin authentique de Benvenuto Cellini, nous n'avons pu qu'accepter l'ancienne attribution donnée à ce beau dessin, sans en prendre la responsabilité, et sans désespérer d'en découvrir un jour le véritable auteur.

Vente Révil, 1842, n° 38.

108. Attribué à Ventura Salimbeni. Un peintre agenouillé devant un tableau qu'il termine et que l'on vient de découvrir. De nombreuses figures d'hommes, de femmes et d'enfants, agenouillés ou debout, l'entourent et paraissent exprimer leur admiration. — A la plume, lavé de bistre et de sanguine et rehaussé de blanc. Forme cintrée.

Haut. 0,175, larg. 0,275.

L'artiste n'a-t-il pas voulu reproduire dans ce dessin la narration de Vasari, concernant un tableau du vieux maître florentin Cimabue ?

Ce joli dessin, dont l'attribution est fort incertaine, a fait partie de la collection de M. de Cédron. Il avait été attribué à Andrea del Sarto.



ÉCOLES LOMBARDE ET VÉNITIENNE.

109. **Inconnu.** Modèle de monument devant servir de tombeau à quelque haut personnage. L'ordonnance et les détails de l'architecture sont d'une grande richesse et d'une grande élégance. Des ornements, composés d'armes et d'armures, et des bas-reliefs représentant des combats, paraissent indiquer la sépulture d'un guerrier.

Dans le haut du monument, sous un baldaquin soutenu par plusieurs anges et surmonté de la figure du Christ, ce personnage est agenouillé devant un prie-Dieu. Il est drapé de longs vêtements, et un ange semble recueillir sa prière. Dans le bas, on le voit, à moitié couché sur un lit, entouré de trois anges dont l'un paraît converser avec lui. Au-dessus du lit, dans un cintre, le corps du Christ soutenu par deux anges. De nombreuses figures de saints et de saintes, d'enfants tenant des écussons, complètent la composition. Enfin l'artiste a représenté, assis de chaque côté au pied du monument, deux gardes armés de hallebardes. — Très-terminé et lavé de bistre de différents tons.

Haut. 0,450, larg. 0,290.

Ce superbe dessin a fait partie des collections Jabach et Crozat, et les lettres C. R. V., qu'il porte au revers, pourraient faire croire qu'il provenait de la vente de Charles I^{er}, roi d'Angleterre, où l'on sait que Jabach acheta un grand nombre de beaux ouvrages. Il vendit ensuite sa collection à Louis XIV; mais, en véritable amateur, il s'était réservé une *partie de dessins*, et, dit Mariette (Catalogue Crozat, Avis, p. vj), *ce n'étaient pas certainement les moins beaux.*

Nous n'avons pu encore, à notre grand regret, découvrir quel est l'auteur de ce dessin, qui nous est venu en 1846, de la collection de M. de Cédron. Ce qui paraît certain, c'est qu'il a été exécuté vers la fin du quinzième siècle par quelque grand

artiste vénitien ou lombard. Mais nous ne savons même pas s'il a été mis en œuvre, et si cette noble sépulture a reçu la dépouille du héros auquel elle était destinée.

110. Andrea Mantegna. Fragment d'un Triomphe. Devant un monument orné d'une guirlande, que surmonte un aigle les ailes déployées, passent de nombreux prisonniers; hommes, femmes et enfants, marchant vers la gauche. Ils sont suivis de musiciens; les uns jouent de la flûte, d'autres chantent en s'accompagnant de la lyre. — Très-terminé, à la plume et au bistre.

Haut. 0,260, larg. 0,275.
Collection Drovery.

111. Gentil Bellin. Tête d'homme vu de profil et tourné vers la gauche. Il est coiffé d'une toque. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,360, larg. 0,230.

112. Jean Bellin. La Vierge, assise sur un trône et vue de face, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus debout. Saint Jean-Baptiste et saint Jérôme sont debout à droite et à gauche. — A la plume, lavé et largement rehaussé de blanc sur papier bleu.

Haut. 0,195, larg. 0,240.
Vente Révil, 1842, n° 34.

113. Giorgion. Portrait d'homme à mi-corps. La tête, couverte d'une toque, est vue presque de face. La main droite se lève, la main gauche tient les gants. — A la plume.

Haut. 0,115, larg. 0,105.

114. Titien. Vénus nue et endormie au milieu d'un paysage. Trois enfants dorment près d'elle. — Ce dessin, délica-

tement exécuté à la plume et au bistre, a été piqué avec beaucoup de soin et par une main habile.

Haut. 0,085, 0,245.

Collection du général Griois.

115. **Titien.** Un lion saisissant une laie qui cherche en vain à s'enfuir. — A la plume.

Haut. 0,180, larg. 0,240.

Ce dessin a été gravé en Italie, dans le cabinet de l'abbé Bianconi.

Collections Lagoy et général Griois.

116. **Titien.** Paysage. Le soleil vient de se coucher derrière les montagnes de l'horizon. On voit, sur le premier plan, plusieurs figures d'hommes et d'animaux à peine indiquées. — A la plume.

Haut. 0,400, larg. 0,310.

Collections Mariette et général Griois.

117. **Attribué au Titien.** Sept disciples endormis au pied de la montagne des Oliviers. — A la plume.

Haut. 0,195, larg. 0,295.

Collection Dupan.

118. **Jacopo Carotto.** Saint Martin à cheval, vu de face et en raccourci, coupant son manteau pour en donner la moitié à un pauvre dont on ne voit que le bras. — A la sanguine.

Haut. 0,300, larg. 0,165.

Exécuté à fresque à Venise ou à Vérone.

Collection du général Griois.

119. **Paul Véronèse.** Nègre debout, vu de face, et tenant sur sa tête un vase plein de fleurs. — Lavé à l'encre de chine sur croquis à la sanguine.

Haut. 0,390, larg. 0,225.

120. Paul Véronèse. Un homme assis porte la main sur l'épaule d'un jeune homme debout devant lui, et paraît l'engager à prendre des armes indiquées vers la gauche. — Exécuté au premier coup de pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,185, larg. 0,250.

121. Paul Véronèse. La Vierge tient sur ses genoux le corps du Christ, que soulève Joseph d'Arimathie et dont Marie Madeleine baise les pieds. Plusieurs autres figures complètent la composition. — Ce dessin, exécuté d'une manière toute particulière, est presque en entier gouaché de couleur rougeâtre.

Haut. 0,250, larg. 0,390.

Paul Véronèse a peint un grand tableau dont la disposition est analogue, et qui se voit encore à Vérone.

Collections du comte Bovio, de Vérone, et général Griois.

122. Paul Véronèse. La Vierge et l'enfant Jésus sur les nuages. Deux chérubins soulèvent la draperie qui entoure la tête de la Vierge. — A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.

Haut. 0,085, larg. 0,140.

Collection Denon.

123. Antonio Vassilacchi, dit l'Allense. La Vierge, assise sur les nuages, présente l'Enfant Jésus à l'adoration des anges. — A la plume.

Haut. 0,250, larg. 0,175.

Nous avons vu il y a quelques années, un dessin authentique de ce maître peu connu, dont l'exécution était identique à celle du nôtre.

Collection du général Griois.

124. École vénitienne. Deux dessins sur une feuille :
1° Un homme et une femme s'embrassant. — A la plume et lavé sur sanguine.

Haut. 0,095, larg. 0,070.

Il vient des Collections de Nathaniel Hone, Denon et général Griois, et a été attribué à Paul Véronèse.

2° Un jeune homme et une jeune femme vêtus avec recherche et assis sur le même siège. — Très-spirituellement exécuté à la plume et au bistre.

Haut. 0,120, larg. 0,105.

Collection du général Griois.

125. **École milanais.** Tête de Christ exprimant la douleur. — A la pierre noire et à la sanguine, sur papier gris.

Haut. 0,260, larg. 0,275.

Ce superbe dessin, qui portait le nom de Léonard, paraît devoir être attribué à Bernardino Luini.

126. **École milanais.** Trois études de têtes de jeune homme ou de jeune fille. La première est vue de face, la seconde de trois quarts et levée vers le ciel ; la troisième est de face et baissée. Toutes trois ont sur leurs lèvres et dans leurs yeux le sourire particulier à l'école de Léonard. — Légèrement exécuté à la pierre noire.

Haut. 0,160, larg. 0,175.

127. **École milanais.** Deux petites têtes d'anges. L'une est vue de trois quarts, l'autre est de face et baissée. — A la pierre noire.

Haut. 0,075, larg. 0,115.

128. **Corrège.** Quatre études de têtes d'enfants. — A la sanguine.

Haut. 0,085, larg. 0,175.

Collection du comte d'Arundel. — Vente Barni, 1836.

129. **Attribué au Corrège.** Deux anges tenant des couronnes ; l'un est debout et vu de dos, l'autre est agenouillé

et de profil. — A la plume, lavé et rehaussé, sur papier gris.

Haut. 0,180, larg. 0,160.

Le plus bel éloge que l'on puisse faire de ce dessin, c'est de dire que Mariette, à qui il a appartenu, le croyait de la main du Corrège.

130. Parmesan. Figure de Vierge debout et vue de face. Elle tient un livre de la main gauche. — Au bistre et largement rehaussé de blanc, sur papier jaunâtre.

Haut. 0,240, larg. 0,105.

Collections de l'évêque de..... et du général Griois.

131. Parmesan. Étude de trois chevreaux. — A la plume.

Haut. 0,160, larg. 0,115.

Collections Mariette et général Griois.

132. Parmesan. Deux études du groupe de la Vierge et de l'Enfant. L'un de ces groupes est placé sur une espèce de plateau supporté par des enfants, et paraît disposé pour servir d'ornement à quelque fontaine.

Au verso, trois études de figures agenouillées, dont l'une représente saint Jean. — A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.

Haut. 0,205, larg. 0,130.

Collection Denon.

133. Parmesan. Cinq figures debout, conversant. L'une d'elles est nue, et tient une espèce de cadre que regardent les autres. — A la plume.

Haut. 0,145, larg. 0,115.

Collection Denon.

134. Parmesan. Deux dessins sur une feuille :

1° La Vierge et l'Enfant Jésus sur les nuages. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,100, larg. 0,055.

Collection Denon.

2° Ange nu, soutenant de ses deux mains élevées au-dessus de sa tête une draperie flottante. — A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc.

Haut. 0,160, larg. 0,105.

Collections Lagoy et Révil.

135. **Primatice.** Chevaux marchant vers la droite. Études de guerriers combattant et courant. Dans le bas, figure de fleuve couché. — A la plume, lavé de sanguine et de bistre, et rehaussé de blanc, sur papier teint en roux.

Au verso, Neptune sur son char. Il est trainé par deux chevaux marins et tient le trident. — A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc, sur papier teinté de jaune.

Haut. 0,290, larg. 0,225.

Ce dessin, qui avait été attribué à Jules Romain, nous paraît être de Primatice, travaillant sous sa direction à Mantoue. La composition qui se voit au recto a été en effet exécutée par Primatice au palais du T, d'après les compositions du maître. Collection de M. de Cédron.

136. **Pellegrino Tibaldi.** Deux dessins sur une feuille :

1° Fragment de frise circulaire. Elle est composée de figures chimériques. — Au crayon, à la plume et au blanc, sur papier gris.

Haut. 0,085, larg. 0,125.

2° Troupeau de bœufs. — A la plume, lavé et rehaussé de blanc, sur papier gris.

Haut. 0,085, larg. 0,125.

Collections Mariette et général Griois.

137. **Nicolo dell' Abbate.** L'évangéliste saint Jean assis sur les nuages. Un aigle, les ailes déployées, est près de lui. — A la plume, lavé de bistre et d'aquarelle.

Haut. 0,275, larg. 0,380.

Ce sujet paraît destiné à l'ornement de quelque pendentif. Il est de forme triangulaire et une riche guirlande de fruits et de feuilles en forme la bordure.

Collection du général Griois.

138. Attribué à Nicolo dell' Abbate. Cheval richement caparaçonné. Un page le tient par la bride. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,300, larg. 0,260.

Collection Lagoy.

139. Attribué à Nicolo dell' Abbate. Cheval richement caparaçonné. Il est vu de profil et marche vers la droite. Un jeune page le monte. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,275, larg. 0,260.

Collection Lagoy.

Ces deux dessins paraissent avoir été exécutés en France.

140. École de Fontainebleau. Vénus, Minerve et Junon. Les trois déesses sont nues; la dernière est vue de dos, et tient sur son bras gauche une draperie flottante qui tombe à terre. — A la pierre noire, avec quelques touches de blanc, sur papier gris.

Haut. 0,215, larg. 0,325.

Ce dessin, qui vient de la vente Révil, 1842, n° 201, y portait le nom du Primatice. Il pourrait aussi être attribué au Rosso.

141. Schildone. La Visitation. La sainte Vierge et sainte Elisabeth sont debout. Saint Joseph est penché et vu de dos, à mi-corps. — Esquisse à l'huile, sur papier.

Haut. 0,350, larg. 0,305.

142. Baroque. Études de figures de femmes se précipitant au secours de la Vierge évanouie, pour la composition de

la Descente de croix , dont le tableau se voit à Pérouse. —
Aux crayons noir et blanc, sur papier bleu.

Haut. 0,425, larg. 0,280.

Collection Denon.

143. **Inconnu.** La Vierge et l'Enfant Jésus donnent des chapelets à un saint personnage et à une religieuse agenouillés. Composition de forme cintrée. — Aux crayons rouge et noir, sur papier gris.

Haut. 0,415, larg. 0,220.

Collection du général Griois.

144. **Louis Carrache.** La célébration de la messe. On voit dans le fond les âmes du purgatoire s'élevant au ciel. — Dessin au lavis, sur papier bleu.

Haut. 0,245, larg. 0,195.

Vente Denon, n° 425 du Catalogue.

145. **Louis Carrache.** La présentation de la Vierge au temple. — A la plume et au lavis.

Au verso, divers croquis à la plume et la sanguine.

Haut. 0,175, larg. 0,265.

Collection Denon, n° 424.

146. **Louis Carrache.** Paysage. Sur le premier plan, un homme porte un filet. — A la plume.

Haut. 0,290, larg. 0,200.

Collection Mariette.

147. **Annibal Carrache.** Les Tonneliers. Les uns vident, au moyen d'une outre, une énorme pièce, dont ils font passer le contenu dans de plus petites barriques; d'autres dégustent le vin. — A la plume.

Haut. 0,410, larg. 0,455.

Collections Mariette, Lagoy et Révil.

148. **Annibal Carrache.** Trois Études de femmes drapées levant un bras. — A la plume et lavé d'encre.

Au verso, études d'hommes nus debout et vus de profil. L'un d'eux tient de ses deux mains une espèce de brancard. — A la plume.

Haut. 0,280, larg. 0,170.

149. **Annibal Carrache.** Une femme, assise sur un trône, paraît accueillir les suppliques que lui présentent divers personnages réunis autour d'elle. — A la plume,

Haut. 0,205, larg. 0,195.

Collections Pierre Lely, Charles Rogers et R. Houlditch.

150. **Attribué à Annibal Carrache.** Un homme âgé est reçu avec joie par une jeune fille, qu'il embrasse, et par deux jeunes garçons, à qui il paraît apporter des présents. — A la pierre noire, sur papier gris.

Haut. 0,200, larg. 0,155.

Ce dessin a appartenu à Mariette, qui lui avait donné la dénomination suivante : *Quidam à Carraciorum cœtu.*

Collection du général Griois.

151. **Inconnu.** Époque des Carraches. L'Adoration des Bergers. — De forme ovale, très-finement exécuté à la pierre noire.

Haut. 0,110, larg. 0,085.

L'imitation du Parmesan y est évidente.

152. **Dominiquin.** Tête de Saint levée vers le ciel. — A la sanguine, sur papier gris.

Haut. 0,145, larg. 0,130.

Collection Mariette et général Griois.

153. **Dominiquin.** Fuite en Égypte. La Vierge est debout et porte l'Enfant Jésus. Saint Joseph conduit l'âne. Un

ange leur indique le chemin. — A la plume, lavé et rehaussé de blanc, sur papier bleu.

Haut. 0,270, larg. 0,193.

Vente Barni, 1836.

154. **Dominiquin.** Dieu, porté sur des nuages et entouré d'anges, apparaît aux Israélites prosternés. — A la plume, lavé et rehaussé de blanc, sur papier teinté de vert pâle.

Haut. 0,250, larg. 0,190.

Collection du général Griois.

155. **Attribué à Florini,** artiste bolonais peu connu. Saint tourmenté par les démons. — A la plume, sur papier gris.

Haut. 0,200, larg. 0,180.

156. **Guerchin.** La Charité. Elle est représentée par une femme entourée de trois enfants. Sur un livre ouvert qu'elle tient de la main gauche, on lit le mot : *Charitas*. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,165, larg. 0,140.

Vente Révil, 1842, n° 118.

157. **G. Francesco Grimaldi, dit le Bolognèse.** Intérieur d'un parc orné de statues.

Au verso. Étude de paysage. — A la plume.

Haut. 0,245, larg. 0,220.

Collection de lord Spencer.

158. **Orazio Sarmachini.** Étude très-arrêtée pour la décoration d'un plafond. Quatre enfants nus, dont les têtes viennent se réunir autour de la rosace du centre, en forment le principal ornement. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,285, larg. 0,325.

Collection Rutxhiel.



ÉCOLE ESPAGNOLE.

159. **Murillo.** Un Saint, agenouillé et soutenu par plusieurs anges, est en extase devant le groupe de la Vierge et de l'Enfant, qui lui apparaît sur un nuage. — A la plume et lavé d'encre sur crayon.

Haut. 0,250, larg. 0,175.



ÉCOLE FRANÇAISE.

160. **Nicolas Poussin.** Abraham chassant Agar et Ismaël. Sara, debout vers la droite, paraît jouir de l'humiliation de sa rivale. — Lavé de bistre, sur croquis au crayon.

Haut. 0,170, larg. 0,250.

Collection du général Griois.

161. **N. Poussin.** Deux dessins sur une feuille :

1° Le Père éternel traversant l'espace. Deux enfants le soutiennent. Une longue draperie flotte derrière lui. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,100, larg. 0,150.

2° Scène de terreur que l'on peut rapporter au sujet de Samson ébranlant les colonnes du temple. Plusieurs personnages s'enfuient en des sens divers, en s'enveloppant la tête de leurs manteaux. — A la plume et lavé sur croquis à la sanguine.

Haut. 0,120, larg. 0,170.
Collection du comte de Fries.

162. **N. Poussin.** L'Adoration des Mages. Première composition. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,175, larg. 0,330.
Collections Crozat et Denon.

163. **N. Poussin.** L'Adoration des Mages. Deuxième composition. Quelques figures ont été retranchées, d'autres changées. La disposition est à peu près la même que dans le tableau du Louvre. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,220, larg. 0,320.
Collection Crozat et vente Révil, 1845.

164. **N. Poussin.** Sainte-Famille. Sainte Élisabeth, agenouillée, fait adorer par saint Jean l'Enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, et à qui un autre enfant présente une corbeille de fleurs. Derrière la Vierge, saint Joseph et sainte Anne sont debout. Fond de paysage. — A la plume et lavé sur papier gris.

Haut. 0,240, larg. 0,260.

Première pensée du tableau fait en 1649 pour M. Pointel, et que Félibien désigne ainsi : *Un tableau d'une Vierge qu'on appelle des Dix figures.*

Collection de sir Thomas Lawrence.

165. **N. Poussin.** Sainte-Famille. Composition de neuf figures. Saint Joseph est debout au pied d'un monument d'architecture. Sainte Élisabeth et saint Jean adorent Jésus, à qui les anges apportent des fleurs. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,110, larg. 0,140.
Collections Lawrence et Conyngham.

166. **N. Poussin.** La Fuite en Égypte. Deux anges servent Jésus ; l'un lui présente un rayon de miel, l'autre verse de

l'eau dans un bassin. Au pied d'un obélisque, saint Joseph est assis et appuyé sur son bâton.

Haut. 0,180, larg. 0,230.

Première pensée du tableau qui se trouvait autrefois au palais Rospigliosi, et qui a fait en dernier lieu partie de la vente du cardinal Fesch. Il a été gravé par Morghen.

Vente du baron Roger, 1841.

167. **N. Poussin.** Première pensée du tableau de la Fuite en Égypte, peint en 1656 et 1657 pour madame de Montmort. (Cette dame épousa en 1658 l'ancien ami et protecteur du Poussin, M. de Chantelou.) — A la plume.

Haut. 0,165, larg. 0,235.

Le tableau était *depuis longtemps tout prêt* en décembre 1657 ; il ne fut envoyé à Paris qu'après mars 1658. Nous citerons en partie ici la lettre du 25 novembre 1658, adressée à M. de Chantelou, qui nous donne la description du tableau et de notre dessin.

« Monsieur,

« Les diverses incommodités que j'ai et qui se vont multipliant avec l'âge, m'empêchent de vous écrire plus souvent que je ne fais. Je vous ai promis de vous donner le détail des objets qui sont au fond du dernier tableau que je vous ai fait ; le voici :

« On y voit une sorte de procession de prêtres égyptiens, qui ont la tête rasée, et sont couronnés de verdure et vêtus selon l'usage du pays. Les uns ont des tymbales, des flûtes, des trompettes ; les autres portent des bâtons à tête d'épervier. Il y en a qui sont sous un porche et qui s'acheminent vers le temple de leur dieu Sérapis, portant le coffre dans lequel étaient renfermés ses os, etc. Ce spectacle n'est point un caprice de l'imagination : tout cela est tiré de ce fameux temple de la Fortune à Palestrine, dont le pavé, composé d'une très-belle mosaïque, représente, au vrai et de bonne main, l'histoire naturelle et morale de l'Égypte et de l'Éthiopie. J'ai mis dans mon tableau toutes ces choses, d'abord pour délecter par leur nouveauté et variété, puis pour mon-

« trer que la Vierge, qui y est représentée, était alors en
« Égypte. »

On voit au verso de ce dessin, outre une étude de chapiteau antique, le brouillon, malheureusement incomplet, d'un reçu du Poussin, conçu en ces termes :

« Pour l'entier payement du tableau où j'ai dépeint
« Achille travesti en fille sur une toille (dempereur?) pour
« M. le duc de Créquy. (Ce jourd'huy 1656 quinziesme novembre
« 1656). » Poussin a effacé ces derniers mots que nous don-
nons entre parenthèse, et il a ajouté ceux-ci : « Pour cet effet,
« j'ai écrit et soussigné la présente de ma propre main. Ce
« jourd'huy quinziesme novembre 1656, à Rome.

» LE POUSSIN. »

En 1656, N. Poussin avait 62 ans.

Notre dessin a fait partie des collections Lawrence et Cowngham.

168. **N. Poussin.** Première pensée du Baptême, pour la suite des Sacrements du commandeur del Pozzo. — A la plume et lavé d'encre de Chine.

Haut. 0,455, larg. 0,235.

Cette suite a dû être commencée après 1630 et n'était pas encore complétée lors du départ du Poussin pour Paris en 1640, puisque ce ne fut qu'en mai 1642, et après bien des remises, que le tableau du Baptême, dont notre dessin est l'étude, fut terminé et prêt à partir pour Rome.

Vente Révil, 1842.

169. **N. Poussin.** Le Baptême du Christ. — Au bistre.

Haut. 0,450, larg. 0,185.

Étude peu avancée pour la composition du même tableau. Elle paraît faite d'après de petites maquettes de cire que Poussin employait souvent, dit-on, pour étudier la distribution des ombres et des lumières.

170. **N. Poussin.** Le Baptême du Christ. Composition différente de la précédente, et dont le tableau paraît avoir été exécuté vers la même époque. Le Christ est agenouillé vers

la gauche du dessin, et les autres figures de néophytes qui l'accompagnent sont presque toutes, comme lui, vues de profil et tournées vers la gauche. Le sujet précédent contient treize figures, tandis que celui-ci n'en comprend que sept. — A la plume et lavé d'encre de Chine.

Haut. 0,165, larg. 0,230.

171. N. Poussin. La Conversion de saint Paul. Le saint, renversé à terre, écoute avec terreur la voix qui sort des nuages. De nombreux guerriers à cheval et à pied l'entourent, et leur épouvante se manifeste par le désordre et la confusion de la scène. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,185, larg. 0,285.

Ce dessin fut exécuté en 1658. Dans une lettre adressée à M. de Chantelou, en date du 15 mars de cette année, N. Poussin s'exprime ainsi : « J'ai arrêté la disposition de la Conversion de saint Paul, et je me mettrai à la peindre dans mes moments d'élection. »

Et le 25 novembre suivant, il écrit : « J'ai fait une nouvelle composition pour la Conversion de saint Paul, parce qu'il m'est venu une autre pensée que la première. Je vous demande du temps pour finir cet ouvrage, qui sera pour moi d'un long travail. »

Il est possible que le tableau de la Conversion de saint Paul n'ait jamais été terminé, ni même commencé. Félibien, qui cite tous les ouvrages importants du Poussin, n'en dit mot, et il en aurait à coup sûr parlé s'il avait été envoyé à M. de Chantelou, qui l'avait commandé. Cette remarquable composition n'a jamais non plus été, que nous sachions du moins, reproduite par la gravure.

Collections Lawrence et Conyngham.

172. N. Poussin. Composition dont le sujet nous est inconnu, et qui paraît avoir été destinée à la décoration d'une muraille percée d'une fenêtre en son milieu, disposition analogue à celle des stances du Vatican.

Des fidèles, accompagnés du clergé, portent le corps d'une femme dont une auréole entoure la tête. Sur le premier plan, un homme, coupable sans doute de quelque grand crime, tombe à la renverse dans un précipice, et ses mains restent attachées au brancard sur lequel repose la sainte. Les assistants témoignent leur épouvante, tandis que deux anges, armés d'épées, mettent en fuite les complices de celui que Dieu punit d'une façon si cruelle. — A la plume et lavé.

Haut. 0,185, larg. 0,235.

Ce dessin est des premiers temps du maître, et nous ne savons à quelle occasion il a été exécuté.

Collection du général Griois.

173. **N. Poussin.** Triomphe d'Amphitrite. La déesse est debout et nue sur un char trainé par des dauphins. Elle retient de la main droite une draperie qui voltige sur sa tête. Quatre tritons l'entourent, portant entre leurs bras des nymphes. Des enfants tirent de l'arc ou conduisent les dauphins. — A la plume et lavé.

Forme ovale. Haut. 0,140, larg. 0,210.

Collection Griois.

174. **N. Poussin.** Mars et Vénus. La déesse est nue et couchée près de Mars assis. Un enfant met sur sa tête le casque du dieu de la guerre, un autre s'est armé de l'épée et de la lance ; d'autres se regardent dans le bouclier comme dans un miroir. — Très-terminé, à la plume et au bistre.

Haut. 0,200, larg. 0,275.

Ce dessin a été gravé en fac simile dans l'ouvrage de W. Y. Otley, qui l'avait recueilli au palais Cavaceppi, à Rome.

Collections de sir Thomas Lawrence et de M. Conyngham.

175. **N. Poussin.** Daphné se réfugiant entre les bras de

son père et se changeant en laurier. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,200, larg. 0,110.

Fragment d'un dessin très-étudié, dont le reste aura malheureusement été détruit.

Collection du général Griois.

176. **N. Poussin.** L'Amour amenant Psyché dans l'Olympe. — Croquis à la plume et lavé.

Haut. 0,155, larg. 0,225.

177. **N. Poussin.** Sujet inconnu. Des bergers paraissent présenter des rayons de miel à un personnage couché vers la droite. A gauche, des nymphes debout ou assises. — Au pinceau sur croquis au crayon.

Haut. 0,170, larg. 0,240.

Collection de M. Conyngham.

178. **N. Poussin.** Bacchanale. Une femme assise et vue de dos tient de la main gauche une coupe qu'un homme remplit de vin. Un autre homme dort sur ses genoux; un satyre est à sa droite. Une nymphe et un faune dansent au son de la flûte que joue un jeune garçon appuyé contre une colonne. Vers la gauche, des enfants emplissent une cuve. — Très-vivement exécuté, à la plume et au bistre.

Haut. 0,155, larg. 0,210.

Ce dessin a été peu fidèlement gravé en 1688 par J. Mariette. Basan le désigne sous le nom de *Triomphe de Flore*.

Il a fait partie des collections Mariette, Lagoy, Dimsdale, Lawrence et Conyngham.

179. **N. Poussin.** Une nymphe vue de dos s'est emparée d'une chèvre, sur laquelle elle s'assied, et dont elle tient les cornes, qu'un enfant orne de feuillages. Un autre enfant est renversé par terre et joue avec un bœuf. Un satyre, chargé de vases et de vêtements qu'il porte sur son dos, marche en avant,

et se retourne vers le groupe principal. — A la plume, lavé de bistre et d'encre de chine.

Haut. 0,185, larg. 0,160.

Vente Rutzhiel, 1837.

180. **N. Poussin.** Au pied d'un monument antique de la forme la plus élégante, une jeune fille est agenouillée et penchée sur le bassin d'une fontaine. Sur le premier plan, la nymphe, vue de dos, est plongée dans un profond sommeil; un satyre écarte le feuillage pour l'admirer en silence. Sur le monument sont écrits ces mots : *DIVÆ REVERE SOPOREM.* — Légèrement exécuté à la plume et à l'encre de chine.

Haut. 0,180, larg. 0,245.

181. **N. Poussin.** Sujet inconnu. Sur la droite d'un paysage, et non loin d'un fleuve couché sur son urne, deux nymphes à moitié drapées sont assises. Vers la gauche, deux femmes agenouillées et s'embrassant : près de ce dernier groupe, trois figures de femmes portées sur les nuages; l'une d'elles tient une corbeille de fleurs. Dans le haut du ciel, à gauche, Apollon sur son char. — Croquis à la plume, et lavé sur papier bleu.

Haut. 0,165, larg. 0,290.

Collections Lawrence et Conyngham.

182. **N. Poussin.** Satyre offrant une chaîne d'or à une femme assise sur un lit. L'Amour vient de briser son arc et en a jeté les fragments à terre. Sur le même dessin, satyre découvrant une femme couchée sur un lit. — Croquis à la plume.

Au verso, deux études de paysage.

Haut. 0,250, larg. 0,390.

183. **N. Poussin.** Deux dessins sur une feuille :

1° Deux femmes et une jeune fille debout et drapées.

— Croquis à la pierre noire.

Haut. 0,130, larg. 0,130.

Collections Richardson et Reynolds.

2° Triomphe d'Amphitrite. Elle est assise sur un char traîné par des dauphins, et entourée de tritons et de néréides. — Croquis à la pierre noire.

Haut. 0,120, larg. 0,160.

Collections Richardson, Thomas Hudson et J. Reynolds.

Ces deux dessins sont de la vieillesse du maître.

184. **N. Poussin.** Deux croquis sur une feuille :

1° Étude de cinq enfants, dont deux sont agenouillés et jettent des fleurs. — A la plume.

Haut. 0,085, larg. 0,100.

2° La toilette de Vénus. — A la plume et lavé d'indigo.

Haut. 0,110, larg. 0,140.

185. **N. Poussin.** L'enlèvement des Sabines, composition différente de celle exécutée en peinture. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,200, larg. 0,195.

Collections Mariette, Borduge et baron Roger.

186. **N. Poussin.** La mort de Germanicus. — A la plume et au bistre.

Haut. 0,175, larg. 0,240.

Première pensée d'un tableau exécuté un peu avant 1630 pour le cardinal Barberini.

Collections Lawrence et Conyngham.

187. **N. Poussin.** Chasse au léopard. L'animal paraît se regarder dans un grand miroir carré, tandis qu'un guerrier posté sur ce miroir s'apprête à le frapper de sa lance. On voit sur le second plan trois soldats debout, armés de lances et de boucliers. — A la plume et lavé.

Haut. 0,130, larg. 0,165.

Au verso de ce dessin, on lit un sonnet italien, qui ne paraît pas être de l'écriture du Poussin. Ce sonnet, fait *ad istanza de signori sagristani*, est à l'honneur d'un personnage qui y est appelé : *Gallico marte*.

Collection du général Griois.

188. N. Poussin. Sujet allégorique. Le Temps découvre la Vérité assise au milieu d'un paysage, et tenant d'une main un soleil, tandis que l'autre repose sur un globe. Deux enfants ailés chassent l'Ignorance et l'Envie; un autre relève la Justice. Sept autres enfants complètent la composition, et sont représentés écrivant, ou jouant avec les balances, avec le miroir et avec le sablier. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,175, larg. 0,240.

L'exécution de ce dessin, et le choix du sujet qui y est représenté, pourraient faire supposer qu'il date du départ définitif de N. Poussin pour Rome, en 1642.

Collection du général Griois.

189. N. Poussin. La Fortune. Elle est assise, les yeux bandés, et le pied posé sur un globe. Ses adorateurs, couchés ou agenouillés, recueillent avec avidité les trésors qui coulent de deux urnes, sur l'une desquelles elle s'appuie. Derrière elle, est une Furie menaçante, tenant en ses mains le foudre et les serpents. Sur la droite, Minerve debout repousse un groupe prêt à s'approcher. — A la plume et lavé.

Haut. 0,115, larg. 0,200.

Collection Gault de Saint-Germain.

190. N. Poussin. Trois croquis sur une feuille :

1° Deux études pour la composition du tableau de la Femme adultère. — A la plume.

Haut. 0,100, larg. 0,205.

2° Étude de sept figures de femmes couchées ou assises. Sur le second plan, vers la gauche, deux figures debout. — A la plume.

Haut. 0,080, larg. 0,130.

3° Sujet inconnu. Près d'un Fleuve couché sur son urne, un homme relève le corps inanimé d'une femme. Deux femmes expriment leur douleur. Sur la gauche, un personnage drapé tient un cheval par la bride. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,125, larg. 0,185.

191. **N. Poussin.** Trois croquis sur une feuille :

1° Dessin un peu confus qui paraît être une étude pour le tableau d'Apollon amoureux de Daphné; tableau resté inachevé, et dont on voit au Louvre un dessin magnifique.

Au verso, étude de vierge tenant l'Enfant Jésus. — A la plume et au bistre.

Haut. 0,115, larg. 0,090.

2° La Crèche. La Vierge et Joseph adorent Jésus nouveau-né. — A la plume.

Au verso, croquis à la pierre noire, et brouillon d'une fin de lettre, en français, de la main du maître.

Haut. 0,120, larg. 0,800.

3° Étude de femme debout et drapée, vue de profil et tournée vers la droite.

Au verso, étude d'homme à moitié nu, vu de la poitrine jusqu'aux pieds. — A la plume.

Haut. 0,125, larg. 0,070.

Ces trois dessins sont tout à fait des derniers temps du maître, vers 1665. A cette époque, le tremblement de sa main, incommodité qui l'avait affligé de bonne heure, puisqu'il parlait déjà en 1642 de *sa main tremblante*, s'était accru à tel point, qu'il lui devenait difficile d'exprimer ses pensées.

192. **N. Poussin.** Trois dessins sur une feuille :

1° Étude de femme agenouillée et vue de profil, pour la composition du Jugement de Salomon. — A la plume.

Haut. 0,400, larg. 0,415.

2° Clélie passant le Tibre. — A la plume.

Haut. 0,170, larg. 0,130.

3° Fuite en Égypte. La Vierge est debout et tient l'Enfant Jésus par la main. Saint Joseph paie un batelier qui est dans sa barque. Fond de paysage. — A la plume.

Haut. 0,085, larg. 0,415.

Cette feuille vient des collections Mariette et Denon.

193. **N. Poussin.** Trois femmes se tenant entrelacées, et vues de dos; l'une d'elles a le bras droit tendu, et jette des fleurs. Vers la droite, deux femmes agenouillées et également vues de dos; l'une d'elles tient un enfant. — A la sanguine.

Haut. 0,120, larg. 0,165.

194. **N. Poussin.** Deux dessins sur une feuille :

1° Paysage. Un pont à trois arches en occupe la gauche. Vers la droite, et de l'autre côté de la rivière, on aperçoit une fabrique et un coteau boisé. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,105, larg. 0,150.

Collection Mariette et Vente Révil, 1842.

2° Même site, pris en descendant le cours de l'eau. Ici le pont se voit sur la droite du dessin, et la rivière forme cascade en passant à travers l'arche principale. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,105, larg. 0,150.

Collection Mariette et Vente Révil, 1842.

195. **N. Poussin.** Paysage. Il est garni d'arbres d'une forme élégante et de la plus riche végétation. Un chemin

bordé d'arbrisseaux, et passant sur une voûte, en forme le premier plan. Dans le fond, vers la droite, on voit une ville et son clocher. — A la plume et vigoureusement lavé de bistre.

Haut. 0,255, larg. 0,185.

Collection Mariette.

196. **N. Poussin.** Paysage. Le premier plan est occupé par un vieil arbre, dont le tronc se partage en plusieurs gros rameaux. Un moine est assis vers la droite, au pied d'un rocher. — Lavé de bistre sur crayon.

Haut. 0,265, larg. 0,200.

Collection du peintre Gros et du général Griois.

197. **N. Poussin.** Paysage. Composition du sujet d'Orphée et Eurydice, tout à fait différente du tableau bien connu, qui fait partie du Musée du Louvre.

Sur le premier plan, et au milieu du dessin, on voit Orphée tenant sa lyre. Près de lui sont deux nymphes couchées. Un homme debout, et vu de dos, étend le bras vers la droite, où se voient Eurydice et deux de ses compagnes. Le cri qu'elles poussent à la vue du serpent, paraît attirer l'attention d'Orphée et du groupe qui l'entoure.

Dans le fond, et de l'autre côté d'un fleuve qui traverse le second plan, se voient de hautes montagnes, et un monument d'où s'échappe une grande fumée. — Très-terminé, à la plume et au bistre.

Haut. 0,290, larg. 0,405.

Certaines parties de ce beau dessin paraissent avoir été retravaillées par une main étrangère.

Collections Lawrence et Conyngham.

198. **N. Poussin.** Paysage. Un arceau antique, armorié de l'écusson papal, en occupe la gauche. Dans le fond, derrière un groupe de jeunes arbres et d'arbrisseaux, on voit une réu-

nion de fabriques posées sur un côteau. De légers nuages traversent le ciel. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,220, larg. 0,275.

Collection du comte de Fries.

199. **N. Poussin.** Étude de chênes verts garnissant la pente d'une colline. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,260, larg. 0,395.

Collection Mariette.

200. **N. Poussin.** Étude d'arbres. — Au premier coup de pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,180, larg. 0,240.

Ce dessin est timbré des lettres W. D.

201. **N. Poussin.** Paysage. Deux personnages drapés se dirigent du côté d'un groupe d'arbres, qui en occupe la droite. Dans le fond, à gauche, on voit de hautes montagnes descendant jusqu'au bord de la mer. — A la plume.

Haut. 0,190, larg. 0,285.

Ce dessin, ou du moins un dessin pareil, a été gravé par Caylus, sous le nom d'A. Carrache. Cette attribution paraît être une erreur du graveur; il n'est pas impossible, du reste, que N. Poussin se soit plu à copier un paysage du Carrache.

202. **N. Poussin.** Paysage. Au premier plan, vers le milieu, se voient deux arbres et un arbrisseau. Le second plan est occupé par une ligne de fabriques, que dominent une tour et un monument de forme hémicylindrique. — A la plume et lavé de bistre sur croquis au crayon.

Au verso, paysage au crayon qui paraît avoir été retouché au pastel par une main étrangère.

Haut. 0,220, larg. 0,390.

Ce dessin est des derniers temps du maître.

Collections Lawrence et Conyngam.

203. N. Poussin. Études de navires antiques. L'un d'eux est orné d'une tête de bélier et d'une hure de sanglier. Des figures de tritons et de néréïdes soutiennent un entablement, au-dessus duquel se voient les enseignes romaines. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,325, larg. 0,225.

Tiré de la colonne Trajane.

Collections Lagoy et général Griois.

204. N. Poussin, d'après l'antique. Études de proues et de poupes de galères antiques. Près de l'un de ces navires, armé à l'avant de trois glaives, l'artiste a écrit le mot : **ROSTRO**.

Haut. 0,310, larg. 0,220.

Tiré des bas-reliefs de la colonne Trajane.

Collections du comte de Fries, de sir T. Lawrence et de M. Conyngham.

205. N. Poussin, d'après l'antique. Études de vaisseaux. Ils sont à plusieurs rangs de rames, et les rameurs sont sur leurs bancs. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,320, larg. 0,220.

Tiré des bas-reliefs de la colonne Trajane.

Collections Lagoy et général Griois.

206. N. Poussin, d'après l'antique. Études de figures diverses, tirées des bas-reliefs de la colonne Trajane. Près d'une figure de jeune fille, l'artiste a écrit le mot : **VERGINE**; près d'une figure de femme : **MATRONA ROMANA**. Près de plusieurs figures de guerriers, on lit le mot : **DACI**. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,315, larg. 0,215.

207. N. Poussin, d'après l'antique. Soubassement

de la colonne Antonine. L'artiste y a ajouté les mesures prises par lui. — A la plume.

Haut. 0,210, larg. 0,280.

208. **N. Poussin, d'après l'antique.** Figure de prisonnier, les mains liées, prise à l'arc de Constantin, à Rome. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,260, larg. 0,090.

209. **N. Poussin, d'après l'antique.** L'arc de Janus, à Rome. — Croquis au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,210, larg. 0,270.

210. **N. Poussin, d'après l'antique.** Deux dessins sur une feuille :

1° Romains rapportant le butin pris au temple de Jérusalem. On distingue le fameux chandelier à sept branches. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,170, larg. 0,270.

2° Titus, sur un char trainé par quatre chevaux, et couronné par la Victoire. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,165, larg. 0,275.

D'après deux bas-reliefs très-mutilés, qui se voient à l'intérieur de l'arc de Titus.

211. **N. Poussin, d'après un bas-relief antique.** Gladiateurs combattant des animaux d'Orient, lions, tigres, éléphants. Dans le bas du dessin, deux groupes différents d'un sujet souvent répété : la Victoire immolant le taureau. — A la plume.

Haut. 0,245, larg. 0,375.

Le bas-relief original est au musée du Capitole, à Rome.

212. **N. Poussin, d'après l'antique.** Castor et Pollux. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,245, larg. 0,018.

Collection Dupan.

213. **N. Poussin, d'après l'antique.** Nombreuses études de pieds, d'après des statues antiques. Dans le bas du dessin, statue de Jules César, d'après le marbre de la villa Borghèse, qui fait actuellement partie du musée du Louvre.

Au verso, deux croquis de paysages entremêlés d'édifices antiques. — A la plume.

Haut. 0,260, larg. 0,180.

214. **N. Poussin, d'après un bas-relief antique.** Fleuve et Naiades tenant des urnes. — A la plume et lavé.

Haut. 0,265, larg. 0,215.

215. **N. Poussin, d'après un bas-relief antique.** Mercure amenant une âme à Pluton. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,265, larg. 0,210.

216. **N. Poussin, d'après l'antique.** Mercure amenant une âme à Pluton. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,170, larg. 0,190.

D'après le même bas-relief que le n° précédent, et exécuté dans les derniers temps du maître.

217. **N. Poussin, d'après l'antique.** Groupe de deux figures, qui paraissent représenter Bacchus et Ariane. Dans le bas, femme assise, les cheveux flottant au vent, et tenant de la main droite un gouvernail. — A la plume.

Haut. 0,260, larg. 0,190.

218. **N. Poussin, d'après l'antique.** Statue équestre de Marc-Aurèle. Elle est vue de face. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,305, larg. 0,185.

219. N. Poussin, d'après l'antique. Statue équestre de Marc-Aurèle. Elle est vue de profil et tournée vers la gauche. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,240, larg. 0,190.

Collection Gault de Saint-Germain.

220. N. Poussin, d'après un bas-relief antique. Cinq figures d'hommes debout et drapés. Celui du milieu tient une fleur de sa main gauche. — Au pinceau.

Haut. 0,240, larg. 0,215.

221. N. Poussin, d'après l'antique. Trois figures drapées, tournées vers la gauche. La première est assise; les deux autres sont debout. — Au pinceau, sur croquis à la mine de plomb.

Haut. 0,250, larg. 0,205.

D'après un bas-relief fort mutilé.

222. N. Poussin, d'après un bas-relief antique. Diane et Endymion. La déesse, conduite par les Amours, descend de son char attelé de deux chevaux, et s'approche d'Endymion étendu entre les bras du Dieu du sommeil. Vers la droite, Génie ailé tenant un flambeau, près d'un jeune homme assis et endormi. Le sujet est terminé, de chaque côté, par un Génie funèbre tenant une torche renversée. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,205, larg. 1,070.

N. Poussin a étudié ce beau monument (qui fait partie du musée Pio-Clémentin, au Vatican) avec plus de soin que d'habitude, et a cherché à rendre dans son dessin le modelé du marbre.

223. N. Poussin, d'après l'antique. Deux hommes agenouillés tiennent par les cornes un taureau que le victimaire

va frapper. Vers la droite, deux enfants tiennent un écusson circulaire. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,193, larg. 0,243.

D'après un bas-relief souvent répété et déjà connu du temps de Raphaël, qui l'a imité dans son Saint-Paul à Lystre.

224. N. Poussin, d'après l'antique. L'enfance de Jupiter. Il est assis et boit dans une corne, qui lui est présentée par une Nymphe : à ses pieds sont deux chèvres. Sur la droite, un jeune Satyre joue de la flûte. — A la plume et lavé.

Haut. 0,253, larg. 0,203.

D'après un bas-relief du musée Pio-Clémentin.

225. N. Poussin, d'après l'antique. Satyre enseignant un jeune faune à jouer de la flûte de Pan. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,270, larg. 0,200.

D'après le groupe célèbre qui se voit actuellement à Naples. Collection Dupan.

226. N. Poussin, d'après l'antique. Chevaux se cabrant. Ils paraissent faits d'après la même sculpture, prise sous deux aspects différents. — Croquis au pinceau.

Haut. 0,200, larg. 0,270.

227. N. Poussin. Trophée composé de détails pris sur l'antique, et qui paraissent avoir été groupés par le maître. Dans le bas, une armure accompagnée du casque, du bouclier et du glaive, représente la guerre en bataille rangée. Vers le milieu du dessin, des tours fortifiées et un bélier, ont trait au siège des places. Dans le haut, une proue de vaisseau, armée d'une tête d'animal chimérique portant doubles défenses, désigne la guerre maritime. — A la plume et lavé de bistre et d'encre de chine.

Haut. 0,410, larg. 0,130.

228. **N. Poussin, d'après l'antique.** Un personnage debout et à moitié nu, coiffé du bonnet phrygien, tient la main d'une femme drapée, qui se tourne de son côté. Ce sujet paraît représenter un mariage. Sur la droite, figure de Victoire debout et vue de face. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,160, larg. 0,240.

229. **N. Poussin, d'après l'antique.** Études de figures drapées, tournées vers la droite. — A la plume et lavé.

Haut. 0,230, larg. 0,295.

D'après un bas-relief très-mutilé.

230. **N. Poussin.** Études diverses d'après l'antique. Objets de toutes sortes, armes, enseignes, vêtements, études pour le harnachement des chevaux, groupes divers. L'artiste a écrit de sa main des notes correspondant à chacun de ces détails. Ainsi, près d'une coiffure ornée du foudre et de feuilles de lierre, on lit ces mots : *Capello o baretta del flamine-preti di Jove e di Marte chiamati flamini da Numa, etc.*

La feuille du verso est en entier couverte de longues inscriptions de la main du maître, où l'on peut voir quelle était son érudition, et avec quel soin il cherchait à se rendre compte des usages antiques. En voici quelques courts fragments : « *Principio del sacrificio. Il prete prima di fare ammazzare la bestia le meteva sul capo o sula fronte della farina, del lorzo arostito e del sale tutti miscolati insieme, questa mistura si chiamava mola, etc.* » Près d'un vase de forme allongée et orné de têtes de béliers, on lit ces mots : « *Pila drizata inanzi a tempi dove del continuo era laqua con la quale si toccavano prima che intrare nel tempio per fare sacrificio.* » Près d'un vase à deux anses : « *Vaso portatile a tenere laqua sacra, etc., etc.* » — A la plume.

Haut. 0,410, larg. 0,270.

Collections du comte de Fries, Lagoy, Lawrence et Conyngham.

231. N. Poussin, d'après l'antique. Bas-relief représentant Apollon, Diane, Junon et la Victoire. — A la plume, lavé de bistre et d'encre de chine, sur croquis à la sanguine.

Haut. 0,160, larg. 310.

Ce bas-relief fait actuellement partie du musée du Louvre.

232. N. Poussin, d'après un bas-relief antique. L'enlèvement de Proserpine. On voit sur la gauche trois des compagnes de la déesse, ayant à leurs pieds des corbeilles pleines de fleurs. — Au pinceau, sur croquis à la mine de plomb.

Haut. 0,165, larg. 0,315.

233. N. Poussin, d'après un bas-relief antique. Thésée combattant les Amazones. Le haut du bas-relief est occupé par une frise représentant les Amazones prisonnières. — Lavé de bistre sur crayon.

Haut. 0,140, larg. 0,365.

234. N. Poussin, d'après l'antique. L'enfance de Bacchus. — Lavé de bistre sur crayon.

Haut. 0,090, larg. 0,365.

D'après un bas-relief du musée du Capitole.

235. N. Poussin, d'après l'antique. Deux statues de femme, drapées. Toutes deux sont vues de face et ont les bras mutilés. Celle de droite est sans tête. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,250, larg. 0,200.

236. N. Poussin, d'après l'antique. La mort de Méléagre. — A la plume et lavé, sur papier gris.

Haut. 0,135, larg. 0,260.

Le bas-relief original fait partie du musée du Capitole.

237. **N. Poussin, d'après l'antique.** Bas-relief de cinq figures, dont le sujet paraît être Jupiter présidant au mariage d'Hercule et d'Hébé.

Au verso, cinq Muses debout. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,190, larg. 0,340.

Collection Gault de Saint-Germain.

238. **N. Poussin, d'après l'antique.** Trois dessins sur une feuille :

1° Torse de guerrier. Sa cuirasse est ornée de dragons ailés. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,200, larg. 0,135.

D'après un marbre qui était autrefois à la villa Borghèse, et qui fait actuellement partie du musée du Louvre.

2° Tête de Méduse. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,085, larg. 0,075.

3° Tête d'Apollon. Les cheveux sont relevés et noués sur le front. — A la plume et lavé de bistre.

239. **N. Poussin, d'après l'antique.** Statues de Diane et de Vesta. Entre ces deux statues, un grand casque, dont le cimier est orné de deux chevaux ailés et d'un dragon accroupi. — A la plume et lavé.

Haut. 0,210, larg. 0,220.

240. **N. Poussin, d'après l'antique.** Études diverses. Dans le haut du dessin, vers la gauche, monument paraissant renfermer un grand vase circulaire, destiné à contenir l'eau lustrale. Il est orné de cinq colonnes, trois grandes et deux petites, et repose sur un piédestal formé de quatre marches. Dans le bas, étude du torse d'un guerrier. Vers la droite, statue de femme debout, drapée de longs vêtements; elle est

vue de profil, et a le bras droit levé. — A la plume et lavé de bistre.

Au verso, croquis divers à la mine de plomb.

Haut. 0,260, larg. 0,190.

241. N. Poussin, d'après l'antique. Tombeau surmonté d'un buste de Flore ou de Cérés. Aux deux angles se voient deux Génies ailés tenant une guirlande de feuillages : à leurs pieds sont deux aigles. L'artiste a copié l'inscription renfermée dans le cartouche du milieu : *Dys manibus sacrum. Herbasiaë Clymenes Sex. Herbasius Nautillus sibi et coniugi suæ sanctissime fecit.*

Au verso, autre tombeau avec cette inscription : *Hogulaio Rodoni. Vixit ann. XXIIIX mense I Dies XX Oglunia Helora (?) filio dulcissimo fecit.* Près d'un monument votif d'une espèce particulière, et reposant sur une table à quatre pieds, on lit ces mots : *Pro salute augg.* — A la plume.

Haut. 0,265, larg. 0,190.

242. N. Poussin, d'après un bas-relief antique. Un guerrier et une femme drapée marchent vers la droite. Un homme coiffé du bonnet phrygien emporte vers la gauche une femme, qui se débat entre ses bras. — A la plume et lavé.

Haut. 0,150, larg. 0,250.

243. N. Poussin, d'après un bas-relief antique. Cérés à la recherche de sa fille Proserpine. Elle est debout sur un char traîné par deux serpents ailés. Les compagnes de Proserpine la précèdent. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,180, larg. 0,390.

Sujet souvent répété sur les monuments funéraires.

244. N. Poussin, d'après des pierres gravées antiques. Deux dessins sur une feuille :

1° Psyché. Elle est ailée et à moitié couchée. — A la sanguine.

Haut. 0,135, larg. 0,100.

2° Virgile. Il est assis, vu de profil, et regarde un grand masque scénique posé sur un piédestal circulaire. — A la sanguine et à la plume.

Haut. 0,150, larg. 0,110.

Cette feuille et les suivantes contiennent des dessins qui ont été trouvés réunis dans un volume de pierres gravées antiques. Une écriture contemporaine (qui ne paraît pas être celle du Poussin) avait écrit sur chacun d'eux ces mots : *Apud petrum Stephanonium in Gemmâ*. Outre les dessins du Poussin, qui sont au nombre d'une vingtaine, ce même volume en contenait quelques-uns d'une main fort peu habile, et deux autres, l'un de l'Albane, l'autre d'Andrea Sacchi.

245. N. Poussin, d'après des pierres gravées antiques. Deux dessins sur une feuille :

1° Animal fantastique formé de trois têtes, dont une tête d'homme et une tête de bélier, portées sur des pattes d'oiseau. — A la plume et au bistre.

Haut. 0,143, larg. 0,110.

2° Caricature. Éléphant sur un char trainé par deux rats. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,103, larg. 0,150.

246. N. Poussin, d'après des pierres gravées antiques. Deux dessins sur une feuille.

1° Jeune homme debout et drapé. Il est vu de profil, et tient de la main droite une branche d'arbre ; la gauche soutient un plat, sur lequel sont deux fruits. — A la plume et lavé.

Haut. 0,120, larg. 0,095.

2° Homme dont la partie inférieure est celle d'un coq. Il joue de la lyre. — A la plume et lavé.

Haut. 0,135, larg. 0,105.

247. N. Poussin, d'après des pierres gravées antiques. Trois dessins sur une feuille :

1° Cheval marin. Près de lui est le caducée. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,105, larg. 0,145.

2° Cérès sur un char traîné par deux serpents. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,120, larg. 0,155.

3° Cheval fantastique. Sa croupe est formée d'une tête de bélier. Près de lui se voient un dauphin et un caducée. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,105, larg. 0,145.

248. N. Poussin, d'après des pierres gravées antiques. Deux dessins sur une feuille :

1° Pluton assis, tenant un sceptre de la main gauche, et caressant Cerbère de la main droite. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,150, larg. 0,110.

2° L'aigle, le lion et le dauphin, animaux symboliques représentant Jupiter, Cybèle et Neptune. Près du dessin, l'artiste a indiqué la dimension de la pierre, qui est de 0,017 sur 0,011. — Au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,125, larg. 0,175.

249. N. Poussin, d'après des pierres gravées antiques. Deux dessins sur une feuille :

1° **Masque de Silène, vu de face.** — A la plume, lavé de bistre et d'encre de chine.

Haut. 0,120, larg. 0,090.

2° **Buste d'Apollon, vu de profil et tourné vers la droite.** Une branche de laurier est mêlée à sa chevelure ; une autre branche se trouve dans le fond, vers la droite. — A la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine, avec quelques touches de blanc.

Haut. 0,140, larg. 0,103.

Cette tête, à en juger par l'inscription qui y est ajoutée, avait été considérée comme étant une tête de Sapho.

250. N. Poussin, d'après des pierres gravées antiques. Deux dessins sur une feuille :

1° **Tête de femme, vue de profil et tournée vers la droite.** — A la plume et lavé.

Haut. 0,095, larg. 0,070.

2° **Cassandre, poursuivie par Ajax, se réfugie aux pieds de la statue de Pallas.** — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,120, larg. 0,100.

251. N. Poussin, d'après une pierre gravée antique. Génie bachique, portant sur ses épaules un chevreau, qu'il tient de ses deux mains. — A la plume et lavé de bistre.

Forme ovale. Haut. 0,110, larg. 0,085.

252. N. Poussin, d'après une pierre gravée antique. Tête de Priam ; il est vu de profil et tourné vers la droite. On lit sur la droite le nom du graveur : ΠΡΙΩΝΟΣ.

Poussin a indiqué la dimension du camée, qui est de 0,026 sur 0,020. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,083, larg. 0,140.

On a remarqué depuis longtemps que les dessins de N. Pous-

sin, d'après le modèle vivant, sont extrêmement rares, et qu'à l'exception du paysage, il a peu dessiné d'après nature. Mariette nous apprend que c'est sur la toile, et le pinceau à la main, qu'il cherchait *la justesse du trait et la vérité des expressions*. Alors, sans doute, la nature devait lui servir. Mais il est permis de supposer aussi, que c'est dans l'étude de l'antique, qu'il trouvait une bonne partie des matériaux qui lui étaient nécessaires.

Le grand nombre de dessins faits par lui, à différentes époques de sa vie, d'après les restes de l'antiquité, nous porte à croire, qu'il dessinait tout ce qu'il rencontrait en ce genre; et à Rome, l'antiquité ne sort-elle pas de terre à chaque pas!

Ces dessins étaient presque toujours très-vivement exécutés. Quelques traits de plume ou de crayon suffisaient, avec un léger lavis, à lui donner l'indication dont il avait besoin. Quelquefois c'était l'ensemble de la composition qu'il étudiait; souvent aussi, il ne reproduisait qu'un détail intéressant, une draperie, une armure, un ornement.

Il est bien rare qu'il ait cherché à rendre le beau fini et le modelé du travail antique. Il n'a même jamais pensé à une fidélité minutieuse. Ses dessins en ce genre sont presque toujours des traductions libres, mais faites par un homme du plus beau génie. Ce qu'ils étaient destinés à rendre, c'était l'esprit de l'antiquité, et sous ce rapport, on peut le dire, ils sont inimitables.

C'est avec l'aide des monuments antiques, que N. Poussin a créé ses belles figures de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'est cette préoccupation incessante du style grec et romain, qui a donné à ses ouvrages un caractère tout particulier de sévérité et de solidité, que certaines personnes peu éclairées lui ont reproché comme un défaut.

Il est un autre reproche que nous avons entendu faire au Poussin, c'est d'avoir quelquefois, dans ses tableaux, imité le style un peu lourd de l'art romain, au lieu de s'adresser à l'art grec, cet art si élégant et si pur.

Nous avons, quant à nous, l'habitude de prendre les maîtres tels qu'ils sont, et le bonheur de jouir de leur génie, sans penser à leurs défauts. Il ne nous paraîtrait donc ni utile, ni convenable, de chercher à *justifier* N. Poussin à cet égard. Il prenait son bien où il le trouvait, *même* à la colonne Trajane et à l'arc de Constantin; mais, à coup sûr, personne n'appréciait

mieux que lui la beauté et la supériorité de l'art grec. Les citations à faire, concernant ce point délicat, se retrouvent presque à chaque page de sa correspondance. Nous ne donnerons ici que cette belle phrase, extraite d'une de ses plus belles lettres : « La pauvre peinture est réduite à l'estampe; et « quant à la sculpture, est-ce que, hors de la main des Grecs, « quelqu'un l'a jamais vue vivante? » (Lettre à M. de Chantelou, du 7 avril 1647.)

253. François Clouet, dit Janet (1). Portrait d'une jeune princesse. Elle est vue en buste et de trois quarts, la main droite posée sur la main gauche. Des colliers de perles ornent son cou, ses cheveux et sa poitrine. Le corsage de la robe est bleu; les manches sont rougeâtres. — Au crayon rouge et noir, lavé d'aquarelle et de gouache, et rehaussé d'or dans certaines parties de l'habillement.

Haut. 0,295, larg. 0,215.

M. Niel, qui a fait une étude approfondie de ces *crayons*, croit que celui-ci représente Isabelle de la Paix, fille de Catherine et de Henri II, laquelle épousa Philippe II, roi d'Espagne.

Janet aurait exécuté ce portrait, au moment où la princesse quitta la France, en 1539. Elle avait alors quinze ou seize ans, et c'est bien l'âge du modèle qui a posé pour notre dessin.

Ce dessin a été apporté de Turin, il y a quelques années.

254. Attribué à un maître français de la fin du seizième siècle. La Cène. Composition de quatorze figures. Les disciples interrogent avec émotion le Sauveur, et lui demandent quel est celui d'entre eux qui doit le trahir. Sur le premier plan, à gauche, on voit un donataire agenouillé, tenant de ses deux mains une longue banderolle, destinée à recevoir une inscription. — A la plume et à l'aquarelle.

Haut. 0,210, larg. 0,155.

(1) Nous reprenons l'ordre chronologique, que nous avons légèrement interverti, dans le but de mettre, ainsi qu'il convient, Nicolas Poussin à la tête de l'école française.

Collection du général Griois.

Le dessin des figures ; ainsi que le goût du monument d'architecture, qui forme le fond de la composition, paraissent indiquer un maître français de l'époque de Cousin. On peut supposer aussi que cette composition était destinée à l'ornement d'un vitrail.

255. Attribué à Lagneau. Portrait d'homme, vu en buste et de trois quarts ; il a la tête couverte d'une toque noire, et porte moustaches et collerette. — Au crayon noir et au pastel.

Haut. 0,335, larg. 0,215.

256. Claude Lorrain. Paysage. Une grande étendue de mer en forme le fond vers la droite. A gauche, des coteaux, descendant jusque sur le rivage, forment une espèce de baie. Au milieu, un monticule garni d'arbres et de fabriques. On distingue plusieurs figures de voyageurs à pied et à cheval, et près d'un arbre, un troupeau de moutons. — Très-terminé, à la plume, lavé de bistre et d'encre de chine, et rehaussé de blanc.

Haut. 0,135, larg. 0,275.

Ce dessin a fait partie du cabinet Mariette. Il sort de la manière habituelle de Claude.

257. Claude Lorrain. Paysage. On voit à gauche, sur le second plan, un temple au pied duquel passe une rivière. Vers le milieu, un massif d'arbres, qui laisse entrevoir le haut d'une colonne antique. Vers la droite, deux arbres élancés qui se reflètent dans l'eau, et un fond de montagnes. — A la plume, lavé d'encre de chine et largement rehaussé de blanc, sur papier gris.

Haut. 0,175, larg. 0,235.

258. Claude Lorrain. Paysage pris dans la campagne de Rome. Sur le premier plan coule le Tibre, bordé sur ses

deux rives d'arbustes et de jeunes arbres. Dans le fond, on distingue les restes d'un aqueduc. — A la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc, sur papier gris. Le croquis avait été exécuté à la pierre noire et à la sanguine.

Haut. 0,185, larg. 0,265.

259 Claude Lorrain. Paysage. Un large massif d'arbres se reflète dans les eaux d'une rivière qui occupe tout le premier plan. Dans le fond, à droite, et au pied d'une montagne, on voit les restes d'un temple antique. Sur la gauche, la figure de Daphné changée en laurier. — Très-terminé, à la plume et au bistre.

Collections Borduge, baron Roger et Rossi.

Haut. 0,180, larg. 0,250.

260. Claude Lorrain. Paysage. Un massif de feuillage en occupe la droite. On voit au second plan, à moitié cachés dans les plis d'un terrain montueux, quelques arbres et quelques fabriques. Dans le fond, de l'autre côté d'une rivière ou d'un lac, de hautes montagnes masquent l'horizon. — Croquis à la plume et au bistre.

Haut. 0,115, larg. 0,180.

261. Claude Lorrain. Paysage. A gauche, un massif d'arbres. Le fond est occupé par une chaîne de montagnes, au pied desquelles se voit un pont éclairé par le soleil. Une rivière, formant cascade sur le second plan, coule entre des rives escarpées. — A la plume et lavé.

Haut. 0,160, larg. 0,195.

Les nos 261, 262, 263 et 264 ont fait partie d'un volume provenant, dit-on, du cardinal Massimo, protecteur du Poussin et de Claude Lorrain. Ce volume, vendu en vente publique il y a quelques années, et acheté par M. Rossi, contenait une trentaine de dessins de Claude, qui ont été depuis vendus en détail à Londres.

262. **Claude Lorrain.** Paysage. Une rivière coule au pied d'un haut rocher, surmonté des ruines d'un château-fort et de quelques arbres. Dans le fond, on aperçoit la mer, bordée de montagnes. Sur le premier plan, à droite, deux troncs d'arbres morts. Le ciel est chargé de nuages. — A la plume et vigoureusement lavé de bistre.

Haut. 0,130, larg. 0,190.

263. **Claude Lorrain.** Vue prise sur le Tibre, à Rome. Le fleuve est bordé à droite et à gauche de maisons, sur lesquelles le soleil frappe avec force. Sur le second plan, un pont, et dans le fond le clocher d'une église. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,130, larg. 0,185.

264. **Claude Lorrain.** Deux dessins sur une feuille :

1° Étude d'arbres. — A la plume.

Haut. 0,120, larg. 0,170.

2° Étude d'arbres. Au pied d'un hêtre d'une forme élégante, se voit la statue d'un Fleuve couché sur son urne. — A la plume.

Haut. 0,155, larg. 0,185.

265. **Claude Lorrain.** Deux dessins sur une feuille :

1° Le château Saint-Ange, étude d'après nature. — A la plume et au bistre.

Dessin de forme hexagone. Haut. 0,130, larg. 0,290.

2° Vue de la coupole de Saint-Pierre et d'une partie du Vatican; étude d'après nature, qui paraît prise d'un point élevé. Un rideau d'arbres forme le premier plan. — A la plume et lavé de bistre.

Collection Richardson.

Haut. 0,080, larg. 0,200.

266. Claude Lorrain. Deux dessins sur une feuille :

1° Deux vaisseaux de guerre, l'un vu de l'arrière et voquant à toutes voiles, l'autre arrêté, et ayant sa chaloupe à la mer. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,145, larg. 0,215.

2° Quatre vaisseaux de guerre, marchant à toutes voiles et en sens opposé, tirent le canon en guise de salut. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,145, larg. 0,215.

267. Claude Lorrain. Deux dessins sur une feuille :

1° Quatre vaisseaux de guerre, dont trois paraissent marcher dans le même sens, se saluent en passant. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,145, larg. 0,215.

2° Étude de la quille et de la mâture d'un navire échoué sur le sable. Vers la droite, croquis de matelots montant sur les vergues. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,240, larg. 0,280.

268. Attribué à Claude Lorrain. Paysage. Le second plan est garni de fabriques et de groupes d'arbres. On voit sur le devant trois pins. — A la plume et lavé d'aquarelle.

Haut. 0,140, larg. 0,310.

269. Le Guaspre. Paysage. La partie de droite est occupée par des arbres et des rochers. Sur la gauche, on voit une grande étendue de pays, et une rivière tombant en cascade au milieu de gros blocs de pierre. Sur le premier plan, deux figures, l'une debout, l'autre couchée. — A la plume et lavé d'encre de Chine.

Haut. 0,180, larg. 0,350.

270. **Le Guaspre.** Paysage. Une rivière vient sur le premier plan se précipiter en cascade au milieu de rochers à pic. On voit à droite quelques broussailles, et dans le fond, à gauche, une chaîne de montagnes. — L'aspect général est des plus sauvages. — A la sanguine.

Haut. 0,190, larg. 0,280.

271. **Le Guaspre.** Paysage. Sur le premier plan, à gauche, trois hommes sont debout ou couchés, au bord de l'eau et à l'ombre de grands arbres. Vers la droite, un berger mène son troupeau à l'abreuvoir. Une ligne de fabriques, de l'aspect le plus noble, occupe le second plan. — A la sanguine.

Haut. 0,280, larg. 0,415.

272. **Le Guaspre.** Paysage. Au premier plan, un chemin tournant, bordé de grands arbres qui occupent toute la droite. Un voyageur paraît regarder en passant un tronc d'arbre à moitié mort, qui se voit du côté opposé. Dans le fond, une rivière forme cascade, au pied des tours d'un château qui termine le dessin vers la gauche. — Largement exécuté à la plume et à l'encre de chine.

Forme ronde. Diamètre, 0,385.

273. **Le Guaspre.** Deux dessins sur une feuille :

1° Vue d'une villa près de Rome. Un grand pin occupe le milieu du dessin. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,105, larg. 0,135.

Collection de lord Spencer.

2° Paysage. On voit sur le second plan une colline ornée de fabriques d'un style sévère. Au premier plan, une rivière sur les bords de laquelle l'artiste a placé le sujet de Pan et Syrinx — A la plume et lavé d'encre de chine.

Haut. 0,180, larg. 0,250.

274. **E. Lesueur.** Cérémonie religieuse. De jeunes néophytes, couronnés de fleurs, portent sous un dais le Saint-Sacrement. Sur le passage du cortège, les fidèles sont agenouillés et prient avec ferveur. — A la pierre noire et lavé d'encre de chine.

Haut. 0,260, larg. 0,345.

Collection du général Griois.

275. **E. Lesueur.** Marthe et Marie. Marthe paraît se plaindre de sa sœur, qui, agenouillée aux pieds du Christ, est tout entière absorbée par la contemplation. Le Sauveur lève la main vers le ciel, et dit : Marie a choisi la meilleure part. — A la pierre noire et lavé d'encre de chine, sur papier gris.

Haut. 0,390, larg. 0,270.

Première pensée du beau tableau (peint par Lesueur pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois), qui a fait en dernier lieu partie de la vente du cardinal Fesch à Rome. Il appartient actuellement au roi de Bavière.

276. **E. Lesueur.** La présentation au Temple. La Vierge, agenouillée et vue de profil, présente son divin Fils au Grand-Prêtre debout sur les marches de l'autel. Derrière la Vierge, saint Joseph à genoux, et trois figures debout. — A la mine de plomb et lavé de bistre, sur papier gris.

Haut. 0,355, larg. 0,280.

277. **E. Lesueur.** Le Christ portant la croix. Simon le Cyrénéen essaie de soulever le fardeau sous lequel succombe Jésus. Sainte Véronique, agenouillée, approche un linge de la face du Sauveur, tandis qu'un soldat furieux s'apprête à le frapper de sa lance. — A la mine de plomb, lavé de bistre et d'encre de chine, sur papier gris.

Haut. 0,160, larg. 0,360.

Collection du général Griois.

Première pensée du charmant tableau du Louvre. L'artiste a

retranché dans la peinture quatre figures de soldats qui se trouvent dans le dessin.

278. **E. Lesueur.** Un ange couronne un martyr, debout, et à moitié drapé, qui lève ses regards vers le Christ et le Père éternel, portés sur les nuages. On voit, vers la droite, une statue païenne brisée, et dans le fond, vers la gauche, la décapitation d'un saint. — A la plume, sur papier gris.

Haut. 0,395, larg. 0,300.

279. **E. Lesueur.** Dessin divisé en trois compartiments, séparés par une guirlande de fleurs et de fruits. Le sujet du milieu représente Bacchus couronnant Ariane, tandis que les Faunes et les Bacchantes se livrent à la danse. A gauche, Saturne dévorant un enfant ; à droite, Mercure traversant les airs. — A la plume.

Haut. 0,220, larg. 0,435.

280. **E. Lesueur.** Figure de Vierge, vue de face et drapée. Elle entoure de ses deux mains le berceau, dans lequel dort l'Enfant Jésus. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,250, larg. 0,220.

Collection du général Griois.

281. **E. Lesueur.** Étude de femme drapée et assise. Elle a la tête baissée, et se peigne les cheveux. Dans le haut, étude de draperie. — Au fusin et au crayon blanc, sur papier gris.

Haut. 0,220, larg. 0,285.

Collection Dupan.

282. **E. Lesueur.** Étude d'homme agenouillé et appuyé sur ses deux mains, pour la figure d'homme soufflant et vu de dos, qui se trouve sur le premier plan du fameux tableau de

saint Paul prêchant à Éphèse. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,220, larg. 0,355.

283. **E. Lesueur.** Chartreux debout et vu presque de face, tenant, de ses deux mains, un livre fermé qui repose sur son bras gauche. — Aux crayons noir et blanc sur papier gris.

Haut. 0,425, larg. 0,265.

Collections Lagoy et général Griois.

284. **E. Lesueur.** Deux figures de femmes assises et drapées, tournées vers la gauche. L'une d'elles a son bras droit posé sur son genou. Sur la droite du dessin, on voit l'indication du torse d'un homme nu, appuyé sur le bras gauche. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,280, larg. 0,375.

285. **E. Lesueur.** Étude de femme penchée et vue de profil. Elle tient dans ses bras un enfant qu'elle pose à terre. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,210, larg. 0,260.

286. **E. Lesueur.** Étude pour la figure d'Uranie, assise et levant la main droite vers le ciel, peinte à l'hôtel Lambert. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,420, larg. 0,265.

287. **E. Lesueur.** Le jeune Tobie, agenouillé, les bras étendus, et regardant avec admiration vers la gauche. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,265, larg. 0,390.

Collections Mariette, Lagoy et général Griois.

Étude pour le tableau des *Noces de Tobie*, dont l'original se trouve, dit-on, en Angleterre.

288. **E. Lesueur.** L'Amour porté sur les nuages. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,200, larg. 0,215.

289. **E. Lesueur,** Étude de femme et de jeune fille, drapées et debout. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,420, larg. 0,260.

Figures destinées à une composition de *Moïse sauvé des eaux*.

290. **E. Lesueur.** Étude d'ange, vu de profil et tourné vers la gauche. Il lève le bras droit vers le ciel. Pour une composition de l'Annonciation. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,410, larg. 0,275.

291. **E. Lesueur.** Docteur discutant. Il est debout et drapé, lève la main droite en parlant, et tient, de la main gauche, un livre appuyé sur son genou, qui est plié en avant, et porte sur la marche d'une estrade. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,375, larg. 0,250.

292. **E. Lesueur.** Personnage drapé et assis, vu de face, et appuyant les deux mains sur le rebord de son siège. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,300, larg. 0,225.

293. **E. Lesueur.** Étude d'homme debout et drapé. Il est vu de profil et penché en avant, tenant un grand vase de ses deux mains. — Aux crayons noir et blanc, sur papier gris.

Haut. 0,315, larg. 0,215.

294. **Puget.** Étude arrêtée pour une statue de Vénus, nue et couchée sur un lit, les bras relevés au-dessus de la tête. Le

haut du corps repose sur d'épais coussins. Le lit est placé sur une espèce de piédestal surchargé d'ornements. Près de la figure, on lit ces mots, de la main de Puget : *Tout ce qui est en noir est de la dépendance du bronze. — Le surplus concerne la couchette en forme de petit navire lit propre à la fille de l'Onde.*

L'artiste a présenté son monument sous diverses faces, et a joint au dessin toutes les explications désirables, pour bien faire comprendre la pensée de sa composition.

Ainsi, près de la *couchette*, vue sur un de ses côtés, il a écrit : *Proue de la grandeur de l'ouvrage et pied du lit.* Près d'une grosse pomme : *Prix de la beauté.*

Il a représenté aussi le lit vu du côté du dossier. Il est orné d'une grande coquille et d'une étoile, et on voit les bras de la déesse en raccourci et repliés sur les coussins..... *Poupe et dossier du lit. — Planette de Vénus, etc. — Exécuté d'une plume très-large et très-ferme, moitié à l'encre noire, et moitié à l'encre rouge.*

Haut. 0,355, larg. 0,910.

On lit dans le haut de ce dessin ces mots, écrits d'une main plus moderne, qui ne nous paraissent pas sans intérêt : *Je vous eng^e. à garder ce dessin. Il est aussi beau qu'un Michel-Ange.* L. DAVID.

Un timbre B. S., qui se trouve aux quatre coins, nous est tout à fait inconnu.

295. **XVII^e siècle.** Étude pour la décoration d'un plafond. Le compartiment du milieu est orné d'un tableau représentant un génie répandant des fleurs. L'artiste a disposé, de chaque côté de ce tableau, un médaillon circulaire à fond de ciel bleu, et dessiné un modèle de frise, décorée d'ornements variés, entre lesquels un choix définitif a dû être fait. — Au crayon noir et lavé d'aquarelle.

Haut. 0,210, larg. 0,445.

Ce dessin rappelle beaucoup la manière de Lesueur, à qui

il a été attribué. La même attribution a été donnée aux trois dessins suivants. Nous n'avons cependant à cet égard aucune certitude. Il nous paraît même vraisemblable qu'ils ne sont pas tous les quatre de la même main. Les deux derniers pourraient être des Lepautre, architecte et dessinateur célèbres de cette époque.

296. XVII^e siècle. Projet pour la décoration d'un plafond. Le compartiment du milieu est de forme octogone, et représente le Père éternel porté par les anges. De chaque côté, un médaillon représentant deux évangélistes. La disposition du côté droit diffère de celle du côté gauche. — A la mine de plomb et lavé d'aquarelle.

Haut. 0,230, larg. 0,445.

Le style et l'exécution de ce dessin offrent une grande analogie avec la manière de Lesueur.

297. XVII^e siècle. Projet pour la décoration d'un plafond. Une grande rosace, de forme ovale et à fond de ciel bleu, dont on ne voit que la moitié, est soutenue par quatre satyres agenouillés. Plusieurs autres médaillons, circulaires ou de forme oblongue, représentent des scènes mythologiques. — A la plume et lavé d'aquarelle.

Haut. 0,310, larg. 0,395.

298. XVII^e siècle. Étude pour la décoration d'un plafond. Le médaillon du milieu est circulaire, et représente le sujet de Mercure et Argus. Il est entouré d'une large bordure de feuillage. Les compartiments de droite et de gauche diffèrent dans la disposition. — Au crayon noir.

Haut. 0,215, larg. 0,420.

299. A. Watteau. Étude, d'après nature, d'homme debout, vêtu d'un habit à larges basques. La tête est de profil, tournée vers la droite, et coiffée d'un chapeau à grands bords. — A la

sanguine et à la pierre noire, avec quelques touches de lavis.

Haut. 0,370, larg. 0,200.

300. A. Watteau. Dame assise à terre. La tête est vue de trois quarts et tournée vers la gauche; la main repose sur les plis du manteau; les jambes sont croisées l'une sur l'autre.

— A la sanguine.

Haut. 0,200, larg. 0,195.

301. A. Watteau. Deux dames. L'une est assise à terre et vue de profil, tenant de la main droite son éventail ouvert; l'autre est à moitié couchée, appuyée sur le bras gauche, et regardant vers la droite. — A la mine de plomb et à la sanguine.

Haut. 0,160, larg. 0,250.

302. A. Watteau. Deux dames, assises à terre; l'une est vue de profil, la tête tournée vers le spectateur; l'autre est appuyée en arrière, le corps portant sur le bras droit, et tient son éventail de la main gauche. — A la mine de plomb et à la sanguine, avec quelques touches de crayon noir.

Haut. 0,155, larg. 0,235.

Études pour le joli tableau connu sous le titre *des Champs-Élysées*.

303. A. Watteau. Jeune femme assise et vue de face, accordant sa guitare. — Légèrement exécuté à la mine de plomb, avec quelques touches de sanguine.

Haut. 0,175, larg. 0,135.

A été gravé à l'eau-forte par F. Boucher.

304. A. Watteau. Jeune femme assise par terre, et se couvrant la tête de sa mante. Vers la droite du dessin, tête d'homme vue de trois quarts. — A la mine de plomb, au crayon noir et à la sanguine.

Haut. 0,155, larg. 0,215.

305. S. Chardin. La leçon de lecture. Une jeune fille, assise et vue de face, soutient de la main gauche le livre d'un jeune garçon, vêtu d'un habit de couleur jaune clair, qui se tient debout devant elle. Elle ne paraît pas très-contente de son élève, et lève la main droite en signe de réprimande. Un tambour suspendu au bras d'une chaise, des cartes jetées à terre, une table avec un carton entr'ouvert, et un ouvrage de couture, forment les accessoires de la composition. On voit, derrière les personnages, une cheminée surmontée d'une glace, sur laquelle sont posées deux tasses et une cafetière d'argent. — Très-terminé, aux trois crayons et au pastel.

Haut. 0,335, larg. 0,230.

306. Géricault. Lionne allaitant deux lionceaux. Elle est debout, vue de profil, et tourne la tête vers le spectateur. — A la mine de plomb, lavé de sépia et d'aquarelle.

Haut. 0,160, larg. 0,235.

Fait d'après nature, à Londres.



ÉCOLES ALLEMANDE ET FLAMANDE.

307. Attribué à Martin Schœn. La Vierge assise, tenant le Christ mort étendu sur ses genoux. Les deux têtes sont nimbées; le corps du Christ est nu, la draperie de la Vierge est fort ample, et enveloppe tout son corps. Composition destinée à un vitrail. L'artiste a indiqué sur son dessin les montants de ce vitrail, qui passent à intervalles égaux sur ses figures. Dans le haut, à gauche, étude de draperie pour la ceinture du Christ; à droite, étude du haut du corps de la Vierge.

Au verso, étude du bas de la draperie d'une femme assise, et vêtue d'une longue robe. — A la plume et lavé.

Haut. 0,275, larg. 0,205.

808. **Quentin Metsys.** Trois têtes d'hommes. Deux d'entre eux sont vus presque de face, le troisième est de profil et tourné vers la droite.

Au verso, deux têtes de femmes; l'une est de face et coiffée d'un turban; la seconde est de trois quarts, et porte une coiffure retenue par un bandeau qui passe sous le menton. — A la mine d'argent, sur papier préparé.

Haut. 0,145, larg. 0,210.

Vente Révil, 1842.

309. **Albert Durer.** Grande composition pour un tableau de maître-autel. Le sujet principal représente le Père éternel porté sur les nuages, et tenant devant lui le Christ crucifié, qu'il présente à l'adoration des prophètes et des bienheureux. Le rétable du bas est orné d'arabesques d'un goût très-élégant. A droite et à gauche, deux colonnes soutiennent un entablement, sur lequel repose une frise, représentant, d'un côté, les élus reçus dans le ciel par les anges, et de l'autre, les démons précipitant les réprouvés dans la gueule d'un monstre, qui n'est autre que l'enfer.

Le compartiment supérieur est de forme cintrée. On y voit le Christ assis, les pieds posés sur un globe, le cou traversé par une épée. A sa droite et à sa gauche, sont la Vierge et saint Jean agenouillés. Deux anges, assis de chaque côté, sur un chapiteau placé à la naissance du cintre, sonnent de la trompette. Un autre ange, tenant la croix, se trouve au point le plus élevé de la décoration. — Très-terminé, à la plume, lavé de bistre et d'aquarelle.

Haut. 0,390, larg. 0,265.

Collections Denon et général Griois.

Ce dessin porte la date de 1508. Albert Durer avait alors 37 ans.

310. Albert Durer. L'Annonciation. La Sainte Vierge est assise, vers la droite, sur un siège garni de coussins, et sous un baldaquin attaché à la muraille. Devant elle on voit, sur une table, un pupitre garni d'un livre de prières, et une tige de lys placée dans un vase. L'ange Gabriel, levant le bras droit au ciel, lui présente, de la main gauche, un papier sur lequel se lit une inscription. L'artiste a indiqué, avec soin et précision, les autres détails de l'ameublement.—A la plume et lavé d'aquarelle.

Haut. 0,285, larg. 0,210.

Ce dessin, qui porte la date de 1526, a fait partie des collections Denon, Barni et général Griois.

311. Albert Durer. Sainte Famille. La Vierge assise, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui se retourne vers Sainte Catherine d'Alexandrie, agenouillée à ses pieds. Derrière ce groupe, se tiennent debout saint Jacques-le-Majeur et saint Jean. A droite, un ange assis jouant de la mandoline; à gauche, un ange jouant de la basse. Sur le second plan, on voit saint Joseph appuyé contre la base d'une colonne, et lisant. — Daté de 1521. — A la plume.

Haut. 0,250, larg. 0,390.

Vente Révil, 1842.

312. Albert Durer. Portrait de jeune femme, vue de trois quarts et tournée vers la gauche. Elle porte les cheveux relevés, et noués sur le sommet de la tête.—A la pierre noire, sur papier teinté de vert.

Haut. 0,200, larg. 0,150.

Collections Lawrence et Conyngham.

313. Albert Durer. Étude de Vierge assise, et souriant à l'Enfant Jésus, qu'elle tient de ses deux mains, et qui, tout en tendant les bras en avant, se retourne avec vivacité vers sa mère. — A la plume.

Haut. 0,190, larg. 0,105.

Collections Lawrence et Conyngham.

314. Albert Durer. Deux têtes de femmes : l'une est jeune et vue presque de face ; elle a les yeux baissés : l'autre est âgée et vue de trois quarts, tournée vers la gauche. Leur coiffure est à peu près la même, et consiste en une espèce de voile plissé en bonnet, qui leur enveloppe le visage, et tombe en draperie derrière la tête.

Au verso, deux autres têtes de femmes, vues de trois quarts. La première porte une coiffure pareille à celles que nous venons de décrire. Le bonnet de la seconde est empesé, et se dresse en avant sur le front. Une grande draperie enveloppe le derrière de la tête, et paraît couvrir tout le corps.

Près de chacune de ces têtes, le maître a écrit quelques mots, qui paraissent indiquer en quel endroit il les a dessinées, et que nous n'avons pu lire. — A la mine d'argent, sur papier préparé.

Haut. 0,130, larg. 0,190.

Collection Denon.

315. Albert Durer. Portrait de jeune homme vu de face et coiffé d'un bonnet à larges bords. L'artiste a écrit au-dessus de la tête la date, 1520, et l'âge de son modèle, xxiiii. Dans le fond, à droite, vue de l'intérieur d'une ville, et du clocher de Saint-Michel d'Anvers (*Sanct Michell zu Anterpf?*).

Au verso, vue d'une ville posée sur une colline (*zu Prage?*). — A la mine d'argent, sur papier préparé.

Haut. 0,130, larg. 0,195.

Collection Denon.

316. Albert Durer. Portrait d'homme vu de face et coiffé d'un bonnet. On lit, au-dessus de sa tête, l'inscription suivante : 1520 *CASPER STURM ALT 45 IOR. Zu Ach gemacht.* Fond de paysage, où l'on distingue plusieurs maisons et châteaux au bord d'un fleuve.

Au verso, vue de la Maison-de-Ville d'Aix-la-Chapelle (*Stathus zu Ach?*). — A la mine d'argent, sur papier préparé.

Haut. 0,130, larg. 0,190.

Collection Denon.

Il est à présumer que ce dessin provient, ainsi que les deux précédents, d'un petit livre qu'Albert Durer portait dans ses voyages.

317. Albert Durer. Femme assise et vue de trois quarts, lisant avec attention dans un livre qu'elle tient, de ses deux mains, ouvert sur ses genoux. — A la plume.

Haut. 0,130, larg. 0,090.

Collections Pierre Lély et W. Esdaile.

318. Inconnu. Fin du XV^e siècle ou commencement du XVI^e. Buste de vieillard vu de trois quarts. Il est coiffé d'un bonnet fourré. — A la mine d'argent, sur papier préparé. — Le fond est teinté de rose.

Haut. 0,125, larg. 0,100.

319. Lucas de Leyde (1). La Vierge assise sur les nuages, et pressant entre ses bras l'Enfant Jésus, assis sur ses genoux. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,075, larg. 0,085.

Collection Denon.

320. Lucas de Leyde. Le retour de l'Enfant prodigue. Composition de onze figures, que Lucas lui-même a reproduite dans une gravure au burin bien connue. — A la plume et vigoureusement lavé de bistre.

Haut. 0,180, larg. 0,245.

Vente Révil, 1842.

321. Holbein. Portrait du père d'Holbein. Il est vu de

(1) Nous n'avons pas cru devoir, vu l'affinité du style, séparer le hollandais Lucas de Leyde du flamand Metsys et de l'allemand Albrecht Durer.

trois quarts, regardant vers la gauche, et porte de longs cheveux et une longue barbe. On lit sur ce dessin l'inscription suivante : *Hans Holbans maler der alt.* — Au crayon d'argent et à la sanguine, avec quelques touches de blanc, sur papier préparé.

Haut. 0,130, larg. 0,100.

322. Holbein. Portrait de Jean Tritème. Il est vu de face, tenant ses mains l'une dans l'autre. — La tête est terminée avec beaucoup d'art, à la plume, au lavis et à la sanguine, avec quelques touches de blanc ; le reste n'est que très-légèrement indiqué à la pierre noire.

Haut. 0,270, larg. 0,190.

Collection de J. P. Zoomers, et Vente Révil, 1842.

223. H. Goltzius. Deux dessins sur une feuille :

1° Portrait de femme en buste. Elle est vue de trois quarts et tournée vers la gauche. Elle porte une robe montante et fermée, et une collerette à larges plis entoure son visage. Sur un appui en pierre qui forme le bas du dessin, sont écrits ces mots : *Ætatis sue XXVI. A° 1586.* — A la mine de plomb, sur peau de vélin.

Forme ovale. Haut. 0,063, larg. 0,047.

2° Portrait d'homme, vu de trois quarts et tourné vers la droite. Il porte barbe, moustache et collerette ; une longue chaîne, qui fait un tour autour de son cou, retombe sur son vêtement. — A la mine de plomb, sur peau de vélin.

Forme ovale. Haut. 0,078, larg. 0,060.

Ces deux dessins, qui proviennent d'une ancienne collection hollandaise, portaient au revers deux inscriptions, savoir : le portrait de femme : *Cath. Ortel Zuster van Abraham Ortelius Chronyckschryver*, et le portrait d'homme : *t' Pourtrait van Schatter Waardt in de Orange appel te Haarlem.*

324. Paul Brill. Paysage. Colline garnie, vers le second plan, d'un massif d'arbres. On voit, sur le devant, quatre buffles, et dans l'éloignement, à droite, la pleine mer. — Au crayon et à la plume, lavé de bistre et d'encre de chine.

Haut. 0,200, larg. 0,275.

Ce dessin a fait partie de la collection Denon, et portait, dans le catalogue de vente, le nom de Claude Lorrain, n° 741.

325. Rubens. L'ivresse de Silène. Le compagnon de Bacchus est étendu sur le premier plan, et un satyre cherche en riant à le soulever. Deux enfants, qui le regardent, tiennent l'un une trompette, l'autre un tambour. Un troisième enfant se suspend aux branches d'un arbre, pour cueillir une grappe de raisin. Composition de six figures. — A la plume, lavé d'encre de Chine et de bistre, et rehaussé de blanc.

Forme ronde. Diamètre, 0,190.

Collection Gole, et Vente Barni, 1836.

326. Rubens. Tête d'âne, étudiée avec beaucoup de soin, d'après nature. Le maître a ajouté l'indication d'un bras et d'une main tenant la bride. Pour une composition de la Fuite en Égypte. — Au crayon, lavé de bistre et rehaussé de blanc, sur papier gris.

Haut. 0,260, larg. 0,175.

327. A. Van Dyck. Le Christ étendu sur les nuages, le haut du corps reposant entre les genoux du Père éternel. Vers la droite, une religieuse agenouillée. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,190, larg. 0,265.

Collection Gault de Saint-Germain.

328. A. Van Dyck. Danse d'Amours. Composition de sept figures d'enfants en diverses attitudes, et se tenant par la main. Deux d'entre eux élèvent les bras, les autres s'inclinent, et passent dessous. Une légère draperie voltige autour de leur

corps. — Grand dessin très-étudié, au fusin et au crayon blanc, sur papier gris.

Haut. 0,490, larg. 0,625.

Collection Crozat, n° 836 du Catalogue.

329. A. Van Dyck. Saint Augustin. Il est debout, la tête levée vers le ciel, et tenant un livre de la main gauche. L'Esprit saint, sous la forme d'une colombe, descend sur lui. Un enfant porte sa mitre, et deux saints, portant des palmes, sont debout à droite et à gauche. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,155, larg. 0,140.

Vente Révil, 1842.

330. A. Van Dyck. Cinq enfants ailés soutenant et attachant à une muraille une énorme guirlande de feuillage. — Croquis au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,130, larg. 0,170.

Collection du général Griois.

331. Sneyders. Deux dessins sur une feuille :

1° Tête d'aigle. Il est irrité et ouvre le bec avec force. L'œil est brun. — A la plume et au crayon, lavé d'aquarelle.

Haut. 0,105, larg. 0,205.

2° Tête d'aigle. L'œil et le bec sont jaunes. — Au crayon et lavé d'aquarelle.

Haut. 0,115, larg. 0,240.

332. Breughel de Velours. Paysage. Au premier plan, étude de terrains nus. On voit, sur le second plan, l'entrée d'une forêt placée sur un monticule, et à droite, un fond de paysage fort étendu. — A la plume, lavé de bistre et d'indigo.

Haut. 0,215, larg. 0,305.

333. D. Teniers. Kermesse. Composition d'une trentaine de figures. A gauche, paysans assis à table, trinquant, fumant

ou mangeant. Deux musiciens sont vers la droite ; l'un est debout sur un tonneau et joue de la cornemuse, l'autre est assis et joue du violon. Un jeune homme et une jeune femme dansent au son de leur musique. — Très-vivement exécuté à la plume sur croquis au crayon.

Haut. 0,225, larg. 0,380.

334. **D. Teniers.** Kermesse. Trois musiciens sont sur une estrade ; un paysan leur présente un verre de bière. Dans le fond, paysans attablés. Sur le premier plan, deux couples se livrent au plaisir de la danse. A gauche, cinq hommes sont réunis auprès d'une jeune femme assise, que l'un d'eux cherche à embrasser. — A la mine de plomb.

Haut. 0,445, larg. 0,365.

Collection du général Griois.

335. **D. Teniers.** Paysage. A droite, trois paysans arrêtés et causant. On voit, sur le second plan, les tours d'un château posé sur une éminence de terrain, et, vers la gauche, une grande étendue de pays. — A la mine de plomb.

Haut. 0,195, larg. 0,305.

336. **D. Teniers.** Paysans dans un estaminet. Trois d'entre eux sont attablés, l'un chantant, les deux autres préparant leur pipe. Un quatrième est debout derrière eux, coiffé d'un chapeau à larges bords. L'hôte est vers la gauche, la pipe à la bouche, et apportant un pot de bière. Ce croquis paraît fait d'après nature, et l'artiste a indiqué la couleur du vêtement de ses modèles. — A la mine de plomb.

Haut. 0,175, larg. 0,210.

337. **D. Teniers.** Étude de figures diverses. Dames et seigneurs, en costumes divers. Vers la droite, un groupe de quatre figures, où se remarque un mendiant dérochant une

bourse. En tout, onze figures et deux études de chiens. — A la mine de plomb et à la plume.

Haut. 0,230, larg. 0,180.

Vente Révil, 1842.

338. D. Teniers. Deux singes faisant la barbe à deux chats. A droite, un troisième singe nettoyant un plat à barbe. — A la mine de plomb et lavé de bistre.

Haut. 0,190, larg. 0,270.

339. D. Teniers. Étude d'homme debout et vu de face. Il est coiffé d'un chapeau à plumes : un baudrier brodé, passé sur son épaule, soutient son épée ; des nœuds de rubans attachent son justaucorps. Les bottes sont molles, évasées du haut et éperonnées. Le bras gauche est ployé sur la hanche, la main droite tient une longue canne. Sur le second plan, à gauche, autre seigneur debout. — A la mine de plomb.

Haut. 0,205, larg. 0,180.

Collection Denon.

340. D. Teniers. Deux dessins sur une feuille :

1° Croquis de paysage. A gauche, un groupe d'arbres ; à droite, un paysan, vu de dos, assis sur le bord d'un chemin. — Au crayon et lavé de bistre.

Haut. 0,135, larg. 0,185.

2° Ustensiles divers. Cuves, paniers, cages à poulets. Un paysan paraît plier un linge. — Croquis à la mine de plomb.

Haut. 0,175, larg. 0,270.

341. H. Swanevelt. Paysage. Sur le premier plan, à gauche, l'artiste a représenté le Christ et la Samaritaine. Au milieu du dessin, sur le second plan, un arbre isolé, et dans le fond, vers la droite, les murs de Jérusalem. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,165, larg. 0,170.

342. Inconnu. Paysage. Groupe d'arbres, posé sur une légère éminence de terrain, et se reflétant dans l'eau d'une rivière, qui occupe tout le premier plan.

Au verso, croquis de paysage.— A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,255, larg. 0,405.

Cette charmante étude a été successivement attribuée à Claude Lorrain, à H. Swanevelt, à B. Breemberg. Elle paraît être d'un Flamand en Italie.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

343. Rembrandt. Figure d'homme nu, les mains attachées derrière le dos. Il est vu de trois quarts et tourné vers la droite. Pour une composition du Christ à la colonne. — A la plume, lavé de bistre et d'encre de chine.

Haut. 0,235, larg. 0,130.

Collections Denon et Rutzhiel.

344. Rembrandt. Lion accroupi et vu de profil, tourné vers la droite. Sa tête repose sur ses pattes de devant, entre lesquelles il tient un os. — A la plume et au bistre, avec quelques touches à l'huile, sur papier du Japon.

Haut. 0,140, larg. 0,230.

Collection Denon.

Rembrandt a fait un grand nombre de dessins de ce genre, d'après des lions qui se trouvaient à la ménagerie d'Amsterdam.

345. Rembrandt. Paysage. Fabrique et groupe d'arbres se reflétant dans les eaux d'une rivière, qui occupe le premier plan. — Croquis à la plume, vigoureusement lavé de bistre, sur papier du Japon.

Haut. 0,120, larg. 0,155.

346. Albert Cuyp. Vache couchée et vue de face, la tête portée vers la gauche du dessin. — Vigoureusement lavé d'encre de chine.

Haut. 0,140, larg. 0,188.

Collections Jean Barnard et baron Roger.

347. Albert Cuyp. Trois vaches. Celle qui est sur le premier plan est vue de profil, et tournée vers la gauche. — Au crayon et à l'encre de Chine.

Haut. 0,098, larg. 0,154.

Vente Révil, 1842.

348. Adrien Ostade. Sur la porte d'une chaumière garnie d'un cep de vigne, une vieille femme assise et filant, cause avec un homme vu de dos et appuyé sur son bâton. A gauche, un coq et deux poules. — Très-terminé, à l'aquarelle.

Haut. 0,107, larg. 0,087.

Vente Révil, 1843.

349. Adrien Ostade. Intérieur de chaumière hollandaise. Quatre paysans sont près d'une table. Celui que l'on voit sur le premier plan est assis, et tient de la main droite un pot de bière : son chapeau est sur son genou. A droite, une vieille femme assise, tient la main d'une petite fille qui lui parle, et qui est vue de dos. Daté de 1677. — A l'aquarelle et à la gouache.

Haut. 0,145, larg. 0,120.

Vente Révil, 1842.

350. Adrien Ostade. Intérieur d'estaminet. Composition de six figures. Quatre paysans assis autour d'une table : l'un d'eux présente un verre à un homme qui s'approche. Le sixième personnage est debout, à droite, sous le manteau de la cheminée. — Croquis à la plume et à l'encre de Chine.

Haut. 0,135, larg. 0,155.

Vente Révil, 1842.

351. **Jean Both.** Paysage. Sur le premier plan, et au milieu du dessin, deux jeunes arbres entrelacés mêlent leurs branches, garnies d'un feuillage léger. A gauche, un homme sur son âne, et vu de dos, suit un chemin, dont les sinuosités mènent à un pont, que l'on aperçoit dans le fond, vers la droite. Le soleil est dans toute sa force. — Très-terminé, à la plume et à l'encre de Chine.

Haut. 0,208, larg. 0,197.

Collection Gole.

352. **Jean Both.** Paysage. La partie de gauche est boisée, et l'on y aperçoit, vers le second plan, un pont sur lequel passe un homme, suivi de son chien. A droite, une grande étendue de pays, et dans le fond, de hautes montagnes. Sur le premier plan, deux hommes, l'un debout, l'autre assis. — Très-terminé, à la plume et à l'encre de Chine, avec quelques touches de bistre.

Haut. 0,198, larg. 0,275.

Collections Gole, Esdaile et Idsinga.

353. **B. Breemberg.** Ruines garnies de broussailles, et dominées par un reste de colonne antique. Elles sont vivement frappées par le soleil. On voit au second plan, sur un chemin montant, un moine, et plus loin un paysan sur son âne. — Très-finement exécuté au pinceau trempé dans le bistre.

Haut. 0,145, larg. 0,220.

Collections Mariette et comte de Fries.

354. **Phillippe Wouvermans.** Le cheval de charrue. Il est vu de profil et tourné vers la droite, paissant avec avidité, tandis que son maître lui retire son collier. — A la pierre noire et à l'encre de Chine.

Haut. 0,132, larg. 0,183.

Collections Gole et Idsinga.

355. A. Van Everdingen. Marine prise dans les mers de Norwège. La bise souffle avec force ; le ciel est chargé de neige. On voit, sur les divers plans du dessin, plusieurs embarcations marchant avec vitesse. A droite, sur le premier plan, trois matelots dans une petite barque : l'un d'eux tient les avirons, tandis que les deux autres tirent sur les cordes d'une bouée ou d'une ancre. — A l'aquarelle, avec quelques touches de gouache.

Haut. 0,184, larg. 0,305.

Vente Claussin, 1844. Gravé en fac-simile dans l'ouvrage de Ploos Van Amstel et Josi.

356. A. Van Everdingen. Vue prise en Norwège. Un torrent, passant entre des rochers, se dirige vers la gauche. A droite, sur le premier plan, un homme, assis sur un tronc d'arbre, joue avec son chien. Plus loin, un paysan chargé d'une hotte. On voit çà et là quelques sapins isolés, et dans le fond, à droite, les tours d'un château. — Lavé de bistre et d'encre de Chine.

Haut. 0,220, larg. 0,339.

Vente Révil, 1842.

357. A. Van Everdingen. Deux dessins sur une feuille :

1° La vendange. Deux ânes, chargés de paniers, portent le raisin au pressoir, que l'on aperçoit à gauche, sous un toit en chaume. Sur le second plan, un voyageur à cheval, traversant une contrée montueuse et garnie de vignes. Dans le fond, le clocher d'un village. — Au bistre et à l'encre de Chine.

Haut. 0,115, larg. 0,160.

2° La tonte. Un berger amène ses moutons vers un hangar placé à droite, et sous lequel plusieurs hommes s'occu-

pent de les tondre. Le fond du paysage est boisé. — A l'encre de Chine et au bistre.

Haut. 0,113, larg. 0,160.

358. **A. Van Everdingen.** Bords de la mer. A droite, un arbre mort, et une chaumière devant laquelle passe un chariot. A gauche, un bras de mer, de l'autre côté duquel s'aperçoivent les clochers d'une ville. Sur le premier plan, trois hommes dans une barque, jetant leur gaffe sur un pieu. — A l'encre de Chine.

Haut. 0,180, larg. 0,300.

Collection Esdaile.

359. **A. Van Everdingen.** Deux dessins sur une feuille :

1° Bords de la mer. A droite, un chariot et deux cavaliers vus de dos. A gauche, une barque s'approchant du rivage. A l'aquarelle.

Haut. 0,113, larg. 0,162.

2° Bords de la mer. Au pied d'un rocher surmonté d'une tour, trois embarcations sont échouées sur le sable. Un cavalier et plusieurs piétons suivent une route qui longe le rivage. — Au bistre et à l'aquarelle.

Haut. 0,113, larg. 0,166.

360. **A. Pynacker.** Étude de paysage. Au pied d'un arbre, dont on ne voit que le tronc, une vieille souche a poussé quelques maigres rameaux. A droite, deux jeunes arbres élancés; à gauche, un terrain montueux et une roche garnie de broussailles. — A la mine de plomb et à l'encre de Chine.

Haut. 0,285, larg. 0,395.

361. **Berghem.** Cinq vaches, couchées ou debout, une chèvre et quatre moutons animent les différents plans d'un paysage, dont un groupe d'arbres forme le fond, vers la droite.

A gauche, le berger jouant du flageolet, et la bergère cousant. Ce dessin paraît fait d'après nature. Il est très-vivement exécuté à la pierre noire.

Haut. 0,203, larg. 0,310.

362. **Berghem.** Étude de deux porcs, couchés et tournés vers la droite. — Croquis à la pierre noire, à la plume et au bistre.

Haut. 0,120, larg. 0,140.

Vente Révil, 1842.

363. **Paul Potter.** Le troupeau de porcs. Douze de ces animaux sont sur le premier plan, en diverses attitudes, couchés les uns sur les autres, debout ou assis. Le gardien est debout, à gauche, appuyé sur un bâton, et parlant à un homme assis. Sur le second plan, une haie bordée d'arbres, et une barrière qu'un vieillard cherche à ouvrir. A droite, dans le fond, un homme suivi de son chien. Daté de 1644. — Très-terminé à la pierre noire et à l'encre de Chine.

Haut. 0,180, larg. 0,269.

Collection Gole, et vente Claussin, 1844.

Chacun sait quelle fut la précocité du talent de Paul Potter. En 1644, il n'avait que 19 ans. Il avait déjà cependant peint et gravé plusieurs de ses chefs-d'œuvre, entre autres, la belle planche *du Vacher*, qui est datée de 1643, et à laquelle notre dessin était sans doute destiné à servir de pendant.

Cette supposition nous paraît d'autant plus fondée, que les dimensions de l'estampe et du dessin sont absolument les mêmes.

364. **Paul Potter.** Vache couchée, et vue de dos en raccourci. A gauche, un porc debout, vu de trois quarts et marchant vers le fond. — Étude à la pierre noire.

Haut. 0,080, larg. 0,125.

365. **L. Backuysen.** Vue d'une ville maritime. A droite, sur une jetée, un canon sur son affût, près duquel se tient un

enfant jouant avec son chien. Un soldat assis fume, tandis qu'un autre soldat cause avec une femme. A gauche, une femme assise près d'un enfant couché. Le fond de mer est uni et d'un calme plat. Daté de 1698. — Très-terminé à l'encre de Chine.

Haut. 0,115, larg. 0,019.

Collection Neyman 1776, et vente Révil, 1842.

Une écriture hollandaise, qui se voit au dos de ce dessin, nous apprend qu'il représente une vue de la ville d'Embsen, patrie de Backuysen.

366. L. Backuysen. Deux dessins sur une feuille :

1° Marine. A droite, un vaisseau de guerre à l'ancre. A gauche, plusieurs yachts en marche. Une chaloupe à plusieurs rameurs se dirige vers la gauche. — A la plume et lavé de bistre.

Haut. 0,070, larg. 0,110.

2° Marine. La brise est fraîche et la mer va s'agiter. Une embarcation, penchée sur le côté, se dirige vers le fond. Sur le premier plan, à gauche, une barque hisse sa voile. — A la plume et lavé de bistre.

Au verso, croquis à l'encre de Chine.

Haut. 0,077, larg. 0,115.

Ce dessin vient de Lagoy.

367. Guillaume Vandavelde. Marine. Quatre vaisseaux de guerre sont à l'ancre, et font sécher leurs voiles. La mer est d'un calme plat. A droite, sur le premier plan, une petite chaloupe, montée par six matelots. Trois autres barques se voient à différents plans, faisant le service de la flotte. — Très-terminé à la plume et à l'encre de Chine.

Haut. 0,180, larg. 0,275.

Vente Révil, 1842.

368. Guillaume Vandavelde. Flotte en marche. On

voit sur le premier plan le vaisseau amiral portant à son mât une longue flamme, signe du commandement, et marchant vers la gauche du fond. La ligne de l'horizon est tout entière garnie de vaisseaux marchant en sens divers. — Léger croquis à la mine de plomb et à l'encre de Chine.

Haut. 0,145, larg. 0,380.

369. **François Mieris.** L'Avare. A la lueur d'une lanterne posée sur un appui en pierre, un homme coiffé d'une toque de velours noir, considère avec attention une pièce de monnaie ou une médaille, qu'il tient de ses deux mains. La lumière frappe avec force sur son vêtement et sur son visage. — Dessin très-vigoureux de ton, à la pierre noire et à l'encre de Chine, sur papier du Japon.

Haut. 0,210, larg. 0,155.

Collections de Gole et d'Idsinga.

370. **Jean Steen.** Charlatan traversant un village. Il est assis sur un âne, et précédé d'un vendeur de mort-aux-rats. Les malades arrivent de toutes parts; l'un d'eux, ôtant son bonnet, lui présente une fiole, qu'il considère avec attention. — A la plume et lavé d'encre de Chine.

Haut. 0,235, larg. 0,080.

Vente Révil, 1842.

371. **Gaspard Netscher.** Jeune femme jouant de la mandoline. Elle est assise et vue de profil, tournant la tête vers le spectateur. Son vêtement est une pelisse de soie, de couleur foncée, garnie d'hermine. Daté de 1664. — Au crayon noir et vigoureusement lavé d'encre de Chine.

Ce dessin forme un médaillon ovale, ayant de hauteur 0,160 et de largeur 0,130. Les dimensions du papier sont : haut. 0,195, larg. 0,155.

Collections Tonneman et Thomas Dimsdale. Vente Révil, 1845.

Gravé en *fac-simile* dans l'ouvrage de Ploos Van Amstel et Josi.

372. Adrien Vandevelde. L'abreuvoir. A gauche, sur le premier plan, deux vaches couchées, l'une près de l'autre. Une autre vache descend d'une colline vers un groupe de moutons. A droite, une quatrième vache, vue de profil, boit dans les eaux d'un ruisseau venant du fond et formant cascade. Du même côté, sur un tertre, et sur le second plan, une jeune fille, assise, couronne un jeune garçon placé près d'elle. Le fond est boisé. Daté de 1670. — Très-terminé à la plume, lavé de bistre et d'encre de Chine.

Haut. 0,315, larg. 0,270.

Collection Gole, et vente Claussin, 1844.

373. Adrien Vandevelde. La charrette à foin. Une ligne d'arbres, recevant les rayons du soleil couchant, occupe tout le second plan du dessin. A gauche, deux vaches dans un pâturage. A droite, sur le premier plan, une charrette chargée de foin et traînée par un seul cheval. Le conducteur est assis sur le brancard de la charrette, qu'accompagne un autre homme à pied, portant un râteau sur son épaule, et suivi de son chien. Dans le fond, et du même côté, on aperçoit le clocher d'un village. — A l'aquarelle, avec quelques touches de gouache.

Haut. 0,140, larg. 0,257.

Ce dessin a été apporté de Hollande par M. de Claussin; il a fait partie de la vente Révil, en 1845.

374. P. Konig. Paysage. A gauche, un groupe d'arbres mêlés à des chaumières. A droite, une rivière et deux pêcheurs à la ligne. Le fond est une grande étendue de pays plat, coupé de plusieurs cours d'eau. — A l'aquarelle et à la gouache.

Haut. 0,155, larg. 0,230.

Collections Dimsdale et Esdaile.

375. P. Koning. Paysage. Vue d'Amsterdam. Le premier plan présente un large terrain inculte. Sur le second plan, un canal. La ville se dessine sur le ciel, et occupe tout le fond du dessin, qui est en forme de frise. — Lavé de bistre et d'encre de Chine, avec quelques touches de gouache.

Cintré du haut. Haut. 0,080, larg. 0,300.

Ce dessin a aussi été attribué à Rembrandt.

376. Van Romeyn. Paysage. Deux vaches et un mouton sont couchés sur le premier plan. A gauche, un bœuf debout et vu de dos. Vers la droite, un tronc d'arbre mort, aux branches duquel se sont attachées quelques plantes grimpantes. — A l'encre de Chine.

Haut. 0,270, larg. 0,190.

Collections Mariette et Esdaile.

377. Blieschopf, Vue du port d'Amsterdam. Sur le premier plan, deux bateaux-pêcheurs arrêtés. A gauche, un yacht de plaisance marchant vers le fond. Plus loin, et vers le milieu du dessin, un grand vaisseau de guerre faisant sécher ses voiles à l'air. Tout le fond est occupé par des navires, dont les mâts laissent à peine entrevoir les monuments de la ville. — Très-terminé, à l'encre de Chine.

Haut. 0,195, larg. 0,270.

378. Deux dessins sur une feuille :

Le premier est attribué à Storck, et représente une marine prise à l'embouchure d'un fleuve. Les eaux sont calmes, et garnies de vaisseaux de guerre et de bateaux de pêche. — A l'aquarelle.

Haut. 0,100, larg. 0,206.

Le deuxième est de Vitranga, et représente aussi une marine par un temps calme. Sur la droite, près d'une ligne de pieux, sont deux gros vaisseaux de guerre. L'un a sa voile

à l'air, l'autre paraît être en réparation et n'a que la partie basse de sa mâture. Au milieu du dessin, deux hommes dans une barque. Daté de 1703. — A l'encre de Chine et à l'aquarelle.

Haut. 0,135, larg. 0,195.

379. J. Van Huysum. Bouquet de fleurs. Dans un vase orné d'un bas-relief représentant des jeux d'enfants, et posé sur un appui en pierre, sont placées des fleurs en grand nombre et de toutes sortes : roses blanches, jaunes ou rouges, pivoines, tulipes, jacinthes, etc. Une branche de rose est tombée du vase sur la table de pierre. — Exécuté avec beaucoup d'art, au crayon, à la plume et à l'aquarelle.

Haut. 0,410, larg. 0,320.

380. J. Van Stry. Paysage. Une rivière en occupe le premier plan. A gauche, deux pêcheurs ; à droite et de l'autre côté de l'eau, quelques maisons, frappées par le soleil, devant lesquelles une femme étend du linge sur le gazon. — A la plume et à l'aquarelle.

Haut. 0,190, larg. 0,300.

381. Attribué à J. Van Stry. Paysage. Il est en entier couvert de neige. On voit, sur le second plan, un chariot devant la porte d'une ferme. A droite, une vieille femme et un enfant ; à gauche, une cabane en planches, sur le bord d'un canal glacé. — A la plume et lavé d'aquarelle.

Haut. 0,230, larg. 0,345.

Ce dessin pourrait aussi être attribué à J. Hulswyt, maître hollandais, mort il y a une vingtaine d'années, et très-estimé en Hollande.

Il a paru à la vente Révil, en 1842, sous le nom d'Hobbema, dont il porte la signature.



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MAITRES

DONT IL EST FAIT MENTION AU PRÉSENT CATALOGUE.

	Pages
ALIENSE (Antonio VASSILACCHI, dit l')	48
ANDREA DEL SARTO (Andrea VANNUCCHI).	48
BACKUYSEN (Ludolph)	111 et 112
BANDINELLI (Baccio).	43
BAROCHE (Federigo BAROCCI).	52
BELLINO (Gentile).	46
BELLINO (Giovanni).	46
BERGHEM (Nicolas).	110 et 111
BOLOGNÈSE (G. Francesco GRIMALDI).	55
BOTH (Jean).	108
BOTTICELLI (Alessandro).	15
BREEMBERG (Bartholomé).	108
BREUGHEL DE VELOURS.	103
BRILL (Paul).	102
CAROTTO (Jacopo).	47
CARRACCI (Annibale).	53 et 54
CARRACCI (Ludovico)	53
CELLINI (Benvenuto).	44

	Pages
CHARDIN (J. B. Simon).	96
CORRÈGE (Antonio ALLEGRI).	49
CUYP (Albert).	107
DOMINIQUE (Domenico ZAMPIERI).	54 et 55
DONATELLO.	15
DURER (Albrecht).	97 à 100
DYCK (Antoine Van).	102 et 103
EVERDINGEN (Aldert Van).	109 et 110
FIESOLE (Fra Beato Angelico da).	14
FIORINI.	55
FRA BARTOLOMEO DI SAN-MARCO.	21 à 23
GAROFOLO (Benvenuto TISIO da).	33
GÉRICHAULT (Théodore).	96
GHIRLANDAJO (Domenico).	16
GIORGION (Giorgio BARBARELLI).	46
GIOTTO.	13
GOLTZIUS (Henri).	101
GUASPRES (Gaspard DUGHET, dit le).	87 et 88
GUERCHIN (G. Francesco BARBIERI)	5
HERMAN SWANEVELT.	105
HOLBEIN (Hans).	100 et 101
HULSWYT (Jean).	116
HUYSUM (Jean Van).	116
JANET (François CLOUET, dit).	83
JEAN D'UDINE (Giovanni RICAMATORE).	33
JULES ROMAIN (Giulio PIPPI).	34 à 36
KONING (P.).	114 et 115
LAGNEAU.	84
LÉONARD (Lionardo da VINCI).	19 et 20
LEPAUTRE.	94

	Pages
LESUEUR (Eustache).	89 à 92
LIPPI (Fra Filippo).	15
LORENZO DI CREDI.	16
LORRAIN (Claude GELLÉE, dit Claude)	84 à 87
LUCAS DE LEYDE.	100
LUINI (Bernardino).	49
MANTEGNA (Andrea).	46
METSYS (Quentin).	97
MICHEL-ANGE (Michel-Angelo BUONARROTI).	20
MIÉRIS (François).	113
MURILLO.	56
NETSCHER (Gaspard).	113
NICOLO DELL' ABBATE.	51 et 52
OSTADE (Adrien Van).	107
PARMESAN (Francesco MAZZUOLI).	50
PAUL VÉRONÈSE (Paolo CALIARI).	47 et 48
PERINO DEL VAGA (Pietro).	36 à 39
PÉRUGIN (Pietro VANNUCCI)	20 et 21
POLYDORE DE CARAVAGE (Polidoro CALDARA).	40 à 42
POTTER (Paul).	111
POUSSIN (Nicolas).	56 à 83
PRIMATICE (Francesco PRIMATICCIO)	51
PUGET (Pierre-Paul)	92
PYNACKER (Adam).	110
RAPHAEL (Raffaëlle SANZIO)	23 à 33
REMBRANDT (Paul.)	106
RIETSCHOPF.	112
ROMEYN (Guillaume Van).	115
RUBENS (Pierre-Paul).	102
SALIMBENI (Ventura).	44

	Pages
SAMMÁCHINI (Orazio)	55
SCHIDONE (Bartolomeo)	52
SCHOEN (Martin SCHONGAUER)	96
SIGNORELLI (Luca)	18
SNEYDERS	103
STEEN (Jean)	113
STORCK	115
STRY (Jean Van)	116
TENIERS (David) le jeune	103 à 105
TIBALDI (Pellegrino)	51
TITIEN (Tiziano VECELLI)	46 et 47
VANDEVELDE (Adrien)	114
VANDEVELDE (Guillaume)	112
VEROCCHIO (Andrea)	16 à 18
VITRINGA	115
WATTEAU (Antoine)	94 et 95
WOUVÉRMANS (Philippe)	108

UN BRONZE
DE MICHEL-ANGE

PAR

M. FRÉDÉRIC REISET.



PARIS.

IMPRIMÉ PAR E. THUNOT ET C^o,

RUE RACINE, 26.

—
1853.

(Extrait de *l'Athenæum français*, II^e année.)

UN BRONZE DE MICHEL-ANGE.

I

Parmi les dessins de Michel-Ange, du musée du Louvre, il s'en trouve un d'une importance assez médiocre, puisqu'il ne contient que quelques croquis à la plume, mais cependant plein d'intérêt sous différents rapports.

Ce dessin, qui a fait partie de plusieurs collections célèbres, et qui a été acquis en dernier lieu en 1850 à la vente du Roi des Pays-Bas, a été décrit par notre savant Mariette, dans les notes destinées à une réimpression de la vie de Michel-Ange par Condivi. Voici en quels termes :

« La statue colossale de David fut mise en

» place dans le mois de septembre de l'année
» 1604 (faute d'impression : lisez 1504). J'ai le
» dessin ou première pensée que Michel-Ange
» a faite pourcette admirable statue. Dans ce
» dessin David a sous le pied droit la tête de
» Goliath, ce qui lui fait lever la jambe et par
» conséquent avancer le genou, mais il y a ap-
»arence que Michel-Ange a été obligé d'aban-
» donner cette idée, qui paraît plus heureuse
» que celle qu'il a suivie, par les défauts où
» manque de marbre. Sur la même feuille où
» est cette figure, est une étude pour le bras
» droit du David, tel qu'il a été exécuté, et
» l'on y lit le nom de Michel-Ange et ce com-
» mencement de vers écrit de sa main :

Davitte cholla fromba
E io chollarcho
Michelagnio...

» Le verso du même dessin est occupé par
» d'autres études (de figures nues) pour un
» autre ouvrage; et l'on y lit encore écrit par
» Michel-Ange même :

Al dolce mormorar dū fumaticello
Chaduggia di verdōbra ū claro fonte...

» Ces vers font la preuve de ce qu'on trouve
» écrit dans la vie de Michel-Ange, que non-
» seulement il avait du goût pour la poésie,
» mais qu'il en faisait alors une partie de son
» occupation. »

En comparant la figure principale du des-

sin en question avec un trait de la statue en marbre, haute de neuf brasses (près de 5 mètres 50 centimètres), qui décore encore aujourd'hui l'entrée du palais Vieux, on est frappé tout d'abord de l'énorme différence de style et d'attitude qui se trouve entre les deux figures. Et cependant, chacun le sait, la première pensée d'un maître, quels que soient les changements apportés par l'exécution, nous donne toujours le sentiment dominant de l'œuvre; les détails sont bien souvent modifiés, ou complètement changés, au point même que l'aspect général s'en est ressenti; mais, il est impossible de s'y méprendre, le souffle est le même : ce qui était matériel est parti, l'esprit de la création est resté. — Si, comme nous le croyons, cette idée a quelque justesse, c'est surtout quand il s'agit d'un maître réfléchi et profond comme Michel-Ange. Il le disait lui-même, sa mémoire était prodigieuse, et il n'a jamais laissé courir au hasard sa plume ou son crayon. *Gli ho sentito dire, che non tira mai linea, che non si ricordi, se più mai l'ha tirata* (Condivi).

Tout en reconnaissant dans notre étude la figure d'un David (les accessoires, l'inscription singulière ajoutée par le maître ne pouvaient à cet égard nous laisser aucun doute) nous n'y retrouvons donc pas les grandes lignes du colosse, et nous penchions à croire que, contrairement à son habitude, Mariette

pouvait être dans l'erreur. L'étude séparée du bras qui se trouve près de la figure paraissait bien avoir servi pour le bras droit de la statue de marbre ; mais nous nous rappelions que Vasari avait parlé d'un David en bronze exécuté pour le gonfalonier Soderini et envoyé par lui en France, et nous soupçonnions que le principal croquis du dessin du Louvre se rapportait à cette dernière figure plutôt qu'au marbre de Florence.

II.

La comparaison des textes de Vasari et de Condivi, jointe à des recherches faites dans l'inépuisable trésor de documents rassemblés par le docteur Gaye, vint bientôt changer notre doute en certitude.

Voici en effet le texte de Vasari : " ... E, " per la fama che questo acquistò nella scultura (il vient de parler du colosse du Palais-Vieux) fece al sopradetto gonfaloniere un " David di bronzo bellissimo, il quale egli " mandò in Francia. "

Quant à Condivi, il s'exprime ainsi : " Ed acciocchè non fosse materia, che sotto la statuarìa cadesse, dove egli non mettesse le " mani, dopo il gigante, ricercato da Piero Soderini, suo grande amico, gittò di bronzo " una statua grande al naturale, che fu man-

» data in Francia : e similmente un David
» col Golia sotto. »

Il est à remarquer que les paroles de Condivi, telles que nous les avons fidèlement copiées sur l'original, sont quelque peu confuses, et qu'en les prenant à la lettre, il faudrait entendre que Pierre Soderini envoya en France à cette époque deux statues en bronze du jeune statuaire son ami. Mais comme aucun document (que nous sachions du moins) n'a parlé de cette seconde statue de bronze inconnue à Vasari, et dont Condivi, chose bien extraordinaire, ne dit même pas le sujet, nous sommes porté à croire que cette confusion apparente est le fait d'une légère faute d'impression. Les imprimeurs du XVI^e siècle étaient *hommes*, non moins que ceux du XIX^e. Il nous paraît très-probable qu'il faut rapporter à ce qui précède le dernier membre de la phrase, et, en ajoutant simplement un accent, lire ainsi : è similmente un David, etc.

Mais il ne nous appartient guère de proposer une correction à un texte italien, quelque nécessaire qu'elle nous paraisse. Nous laissons d'autant plus volontiers ce soin aux futurs éditeurs et commentateurs de Condivi, que la solution de la question qui nous occupe ne dépend en aucune façon de l'éclaircissement de ce passage de son livre. Les documents authentiques que nous nous propo-

sons d'analyser, établissent d'une façon péremptoire, qu'une statue de David en bronze fut commandée à cette époque à Michel-Ange par Pier Soderini gonfalonier, et envoyée en France dès qu'elle fut terminée. Que ce David ait été ou non précédé ou suivi d'une autre statue du même métal, cela importe peu. Quand même le texte de Condivi, tel qu'il a été imprimé, serait bon et véridique, il n'en est pas moins certain que le David de nos documents est le même que celui de Vasari, et que celui que Condivi décrit ainsi : un David *col Golia sotto*.

Ces derniers mots que nous soulignons ont évidemment échappé à Mariette. Ils lui auraient expliqué la différence qu'il avait remarquée entre son croquis et le marbre de Florence, et lui auraient évité une erreur que rendait bien naturelle la présence sur la même feuille de l'étude du bras de cette dernière statue.

Quant à la réunion de ces deux études, qui pourrait au premier abord paraître singulière, elle est toute simple, puisque, ainsi que nous allons le voir, Michel-Ange travaillait en même temps au marbre et au bronze.

Venons maintenant à l'histoire du bronze en question. C'est une histoire assez longue, et pourtant elle nous paraît mériter d'être racontée. Elle nous fait connaître diverses particularités de la vie du maître florentin ;

elle nous présente sous le jour le plus vrai les rapports des grands de ce monde d'alors avec les artistes ; enfin , comme tout se tient ici-bas , elle nous fera faire , bien malgré nous et malgré notre insuffisance , quelques excursions dans les domaines du monde moral , et même du monde politique.

III.

Pierre de Rohan , maréchal de Gié , avait été un des plus grands personnages de la cour de France sous les rois Louis XI et Charles VIII , à qui d'ailleurs il avait rendu d'éclatants services , soit aux armées , soit dans le gouvernement de l'État. Il n'était pas moins en faveur auprès de Louis XII , qui l'avait nommé général de ses armées en Italie , lieutenant général en Bretagne et chef de son conseil. Homme de guerre en renom , homme de cour habile , le maréchal de Gié était aussi homme de goût , et dans ses commandements en Italie , il avait su apprécier les nombreux objets d'art dont chaque ville cherchait à se parer alors avec tant d'orgueil et de passion , et dont les restes font encore aujourd'hui la gloire de cette terre privilégiée.

Déjà , en novembre 1499 , la Seigneurie de Florence lui avait envoyé neuf bustes (sept

en marbre et deux en bronze), parmi lesquels se trouvait la tête de Charlemagne (Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, tome II, page 52). Le Maréchal s'occupait déjà sans doute de l'ornement de cette belle maison du Verger dont parlent ses historiens.

Il avait en outre particulièrement remarqué une figure en bronze, de Donatello, qui décorait alors la cour du Palais, et qui aujourd'hui se trouve au musée degli Uffizi. C'était un David, et il avait grande envie d'en avoir un pareil. Il pria donc les ambassadeurs de la République florentine de faire à la Seigneurie part de ce nouveau désir. Il offrait même de payer la dépense, mais il paraît que c'était pour la forme. — Voici la lettre (Gaye, tome II, p. 52).

« Pier Francesco Tosinghi } oratores apud
« Lorenzo de Medicis, } christianis-
simum.

« 22 giugno 1501. El maricial de Gie, *mos-*
« *tra esser affezionato alla città*, et chon
« grande istanzia ci ha preghato che noi
« schrivamo alla Signoria Vostra chellui desi-
« derebbe che segli facessi gittare una figura di
« bronzo duno Davitte, chome quello ché nella
« chorte della Signoria Vra, che lui pagherà
« la spesa; *ma chredo bene chello dicha chon*
« *animo gnene sia fatto uno presente.* »

La Seigneurie ne demandait pas mieux que de satisfaire aux désirs du Maréchal. Un seul obstacle l'arrêtait, c'était la difficulté de trouver un artiste capable. Elle répond le 2 juillet aux envoyés (tous ces détails et ceux qui suivent sont, à moins d'indication contraire, extraits du tome II de Gaye (1)) :

« Noi abbiamo cercato di chi possa gittare una figura di Davit, come voi ricerchate per il marcial di Gie, e ci è hoggi charestia di simili buoni maestri; pare non si mancherà di ogni diligentia. »

17 juillet, nouvelle lettre du même ambassadeur P. F. Tosinghi : « Il marescial di Gie ogni di mi solecita che io richorda alla Signoria Vra. el desiderio suo di quello Davitte, et mostra desiderarlo assai. »

Il serait sans doute curieux d'examiner si Florence était à cette époque aussi peu riche en statuaires que l'assure Pier Soderini, et si son assertion n'était pas un peu exagérée; mais cela nous entraînerait un peu loin. Il est certain que, soit pour le motif qu'il avait allégué, soit pour toute autre cause, une année entière s'écoula sans que la figure en question fût commandée. Enfin, pressée sans doute par de nouvelles instances faites au nom du

(1) L'érudit qui publierait une bonne table des matières contenues dans les trois volumes du docteur Gaye, rendrait un immense service à tous ceux qui s'occupent des questions d'art.

Maréchal, la Seigneurie se décida et choisit Michel-Ange pour exécuter ce travail.

L'allocation est du 12 août 1502. « Loca-
» verunt Michel Agnolo Ludovici Bonaroti de
» Florentia et scultori presenti ad faciendum
» unam figuram unius Davit alti brachiis
» duobus et uno quarto alterius brachii incir-
» cha bronzi infra tempus sex mensium proxi-
» me futurorum pro ea mercede qua declara-
» bitur post perfectam dictam figuram per
» duos amicos communes, etc..... — Et quam
» figuram dicti magnifici domini dixerunt se
» velle facere fieri pro donando illam maris-
» chali de Gie, etc..... »

IV.

En 1502, Michel-Ange avait vingt-sept ans, et son nom était déjà célèbre. Sans parler de ses premiers essais sous le patronage de Laurent-le-Magnifique, des travaux de grande importance étaient déjà sortis de ses mains. Peu de temps après la mort de Laurent, il avait acheté un grand morceau de marbre, dans lequel il avait taillé un Hercule haut de 4 brasses, qui fut plus tard envoyé en France (1) au roi François I^{er}. Encore une

(1) M. Quatremère de Quincy (*Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange*) dit que, selon Condivi, cette

statue à retrouver ! Pour le prieur de l'église du Saint-Esprit, qui était son ami, et qui lui procurait des cadavres sur lesquels il se livrait aux études anatomiques, il avait exécuté un Christ en bois presque aussi grand que nature. Deux petites figures en marbre, faites à Bologne pour l'église Saint-Dominique, le fameux Amour endormi, sculpté à Florence et vendu à Rome comme antique, avaient contribué à faire connaître son nom hors de sa ville natale. Appelé à Rome par le cardinal de Saint-George, trois nouveaux ouvrages en marbre, le Bacchus, le Cupidon et le groupe de la Pitié, l'avaient placé dans l'opinion des juges accrédités au-dessus de tous les sculpteurs contemporains. En 1501, il était revenu à Florence, et voici à quelle occasion :

Dans le courant du xv^e siècle, la Seigneurie de Florence avait fait emplette d'un énorme bloc de marbre de Carrare, dont elle voulait que l'on fit un prophète pour la décoration ex-

statue était en bronze. C'est une erreur. Il est très-certain que l'Hercule envoyé à François I^{er} par Giovanbattista della Palla, qui fit passer en France tant d'autres chefs-d'œuvre de tout genre également perdus aujourd'hui, était en marbre, et Condivi n'est pas à cet égard moins affirmatif que Vasari.— Si nous relevons cette légère erreur, c'est uniquement pour éviter toute cause de confusion : chacun sait en effet que l'étude approfondie des faits n'est pas ce qu'il faut chercher dans le travail du célèbre académicien, qui brille sans doute par d'autres qualités.

térieure de Sainte-Marie-des-Fleurs. Agostino Ghucci, chargé de ce travail, n'avait pu mener à bien son entreprise; et depuis 1466, le colosse abandonné gisait, comme chose inutile, dans l'œuvre de Sainte-Marie-des-Fleurs. Pier Soderini avait cependant pensé à en tirer parti. Il en avait même souvent parlé à Léonard de Vinci. Que d'années il aurait fallu à Léonard avant de se décider à s'en charger! De guerre lasse, le Soderini allait accorder ce travail à Andrea Sansovino, sculpteur renommé. Mais Michel-Ange qui souvent avait pensé au parti que l'on pourrait tirer du marbre en question, quitta Rome et vint se mettre sur les rangs pour l'obtenir. Il assurait pouvoir réussir, et réussir sans rapporter de nouveaux morceaux, ce à quoi les autres ne pouvaient s'engager. Il l'emporta, et les termes de la délibération du 16 août 1501 nous montrent quelle considération on avait déjà pour son talent : « Spectabiles viri, etc... »
» elegerunt in scultorem dicte opere *dignum*
» *magistrum* Michelangelum Lodovici Bonar-
» roti, civem Florentinum, ad faciendum et
» perficiendum et perfecte finiendum quem-
» dam hominem, vocatum gigantem, abozat-
» tum, brachiorum novem ex marmore, exis-
» tentem in dicta opera, olim abozatum per
» magistrum Augustinum... de Florentia, et
» male abozatum, etc. »

Michel-Ange commença à travailler le

marbre qui devait devenir le David du Palais-Vieux, le lundi 13 septembre 1501. Il ne l'acheva que dans les premiers mois de 1504, c'est-à-dire en vingt-huit ou trente mois, et non en dix-huit comme le dit Condivi. En effet, une délibération du 25 janvier 1504 (1), concernant la place à donner à la statue, commence par ces mots : « Viso » qualiter statua seu David est *quasi finita*...

V.

On le voit donc, lorsque la commande du bronze destiné au maréchal de Gié arriva à Michel-Ange, le marbre était en pleine exécution. Le dessin que nous avons décrit en commençant, et à l'occasion duquel nous nous sommes livré à ce travail, qui s'agrandit à mesure que nous le poursuivons, doit avoir été fait vers septembre 1502. Si nous cherchons à constater ce point avec une précision qui pourra paraître presque puérile, c'est moins pour le fait en lui-même, que parce que nous y trouvons l'occasion de vérifier la parfaite justesse de l'observation suivante de Mariette : « Je ne sache aucun maître qui ait » terminé davantage ses études. Quand il

(1) Nous donnons toujours les dates suivant le calendrier romain

» cherche quelque attitude, il jette avec im-
» pétuosité sur le papier ce que lui fournit
» son imagination. Il dessine alors à grands
» traits, il devient en quelque façon créateur.
» Mais veut-il étudier la nature, pour la re-
» présenter ensuite avec vérité dans sa sculp-
» ture ou dans sa peinture? Il suit une tout au-
» tre méthode, il caresse ce qu'il fait, il y met
» plus d'ouvrage. Son dessin n'est plus une
» esquisse, c'est un morceau terminé dans le-
» quel aucun détail n'est omis; c'est la chair
» même; aussi n'en fallait-il pas davantage
» à Michel-Ange pour modeler. J'ai plusieurs
» dessins où l'on voit encore les repères ou
» différents points que Michel-Ange y a mis,
» et qui sont autant d'indices que ces dessins
» lui ont servi pour modeler. » En effet, au-
» tant la figure du David est, dans notre dessin,
» hardiment et rapidement jetée, autant le bras
» qui se trouve à côté est conduit avec soin et
» avec sagesse. Le premier croquis est évidem-
» ment une première pensée, le second est une
» *étude* dans toute la force de ce terme, et l'on
» comprend fort bien que le maître s'en soit
» servi pour modeler.

Quand il s'agit d'un homme comme Mi-
» chel-Ange, peut-il y avoir des détails trop
» minutieux? N'est-ce pas au contraire une
» chose heureuse, de voir les documents authen-
» tiques venir confirmer, par le rapprochement
» des dates et de la manière la plus concluante,

les études faites avec conscience sur les ouvrages des Maîtres, et sur leur manière de procéder!

VI.

En décembre 1502, Michel-Ange avait déjà avancé la figure du Maréchal. Cependant Pietro Soderini voyait bien qu'elle ne serait pas terminée dans un espace de six mois, comme l'artiste l'avait promis. Il savait par expérience que les peintres et les sculpteurs promettent beaucoup et tiennent peu, et que d'ailleurs l'humeur de celui à qui il avait affaire n'était pas toujours facile à dompter. — Mais voici la correspondance; elle vaut mieux que nos analyses :

14 décembre 1502. Lettre des ambassadeurs : « Ricordiamo a V. S. far sollicitare » la figura del marescial di Gie, il quale la desidera assai, et *mostrasi tanto affectionato che meriterebbe molto più.* »

Réponse de la Seigneurie, 31 décembre 1502 : « La figura del maricial de Gies si sollecita ogni di, et si è pagata la maggior parte del costo; ma, *come voi sapete, dalle cose de pictori et sculptori si può mal pro-mettere cosa certa*; però non vi diciamo quando habbia ad essere facta. Solliciterassi con maggior instantia, et si farà ogni diligenza di expedirla presto. »

Le 13 janvier 1503, les ambassadeurs écrivent : « La figura del mariscial de Gies, purchè » si facci, per uno mese più o meno non darà » noia; purchè non sia dimenticata, *come » questo signore ha dubitato più duna volta.* »

On voit que le Maréchal s'impatientait parfois et accusait d'oubli le Gonfalonier, qui répond, le 27 janvier : « La figura del maricial » non si intermette punto... »

12 avril, lettre de France : « Il marescial de » Gie non può più desiderare la sua figura, et » poichè la spesa là condotta dove intendiamo essere suta tante volte promessa, » V. S. sene faccino honore mentre che può » essere grato el dono. »

La réponse à cette lettre est du 30 du même mois : « La figura del maricial de Gie sarà » fornita a S. Giovanni, se il maestro Mo. » (Michelagnolo) ci terrà fermo la promessa » sua, *la quale non è molto certa, atteso i » cervelli di simile genti*; et perchè havessi » cagione di sollecitarla, hieri seli data nuovi » danari... »

Le Gonfalonier ajoute que la figure excèdera la charge d'un mulet, et que la Seigneurie ne peut se charger du transport, si l'on adopte la voie de terre. Il vaudrait mieux que le Maréchal la fit charger sur une barque à Livourne. Il termine ainsi : « Pensate et ordinate con dextreza qualche modo, che sene » habbi men briga che si può. »

Le 19 juin de la même année, les ambassadeurs reviennent à la charge : « El maricial de Gie, che hora è Duca di Nimers » (Nemours), per havere preso per donna una « sorella di quel Signore che morì nel Reame » ha ordinato qui a Grandio Lorentino, mercante di questa terra, per la prima commodità li facci levare la figura sua da Livorno ; « pero V. S. la faccino expedire presto e condurla là, che vi rispianterete et spesa et brigha. »

La Seigneurie avait bien raison de dire qu'il ne fallait pas se fier aux promesses du statuaire. La Saint-Jean était passée, et la figure était bien loin d'être finie. Du reste, le Gonfalonier, qui en avait vu bien d'autres, commençait à trouver le retard tout naturel. Il écrit le 19 juillet 1503 : « La figura del » maricial di Ges si solecita, ma non si può » *per la natura del lhuomo et la qualità* » *della cosa expedirla in pochi di, etc...* »

25 août 1503, 23 février 1504, nouvelles instances de la-part des ambassadeurs.

Enfin, le 1^{er} avril 1504, l'un d'eux s'exprime ainsi : « Lo amico del Davit sollecitava » et non senza cagione : *vassene alli stati* » *sua* et ancora che e' sia un pezo che io ne » habbi notitia, non nho prima voluto dare » *adviso* che io lo vegha, che domattina » parte. »

VII.

Ici nos correspondances cessent de parler de la figure, et les ambassadeurs laissent quelque répit à la Seigneurie et à Michel-Ange. Le Maréchal de Gié avait-il donc tout à coup renoncé à ce bronze, qu'il sollicitait depuis trois ans avec cette *furia francese* qui a de tout temps étonné les Italiens. Hélas ! non. Il avait perdu son crédit à la cour, et ce départ pour ses États n'était que le premier échelon de sa disgrâce. La reine Anne lui en voulait fort, et devait rapidement lui faire descendre tous les autres. On peut voir dans Brantôme comment cette princesse, « *fort prompte à la vengeance et qui pardonnoit malaisément quand on l'avoit offensée de malice,* » fit expier au pauvre Maréchal la velléité qu'il avait montrée, pendant une maladie du roi Louis XII, de « *contrefaire le bon officier et le bon valet de la couronne,* » en arrêtant entre Saumur et Nantes trois ou quatre bateaux que la reine, en femme prudente, avait fait charger « *de tous ses plus précieux meubles, bagues, joyaux et argent, pour les transporter en sa ville de Nantes.* »

La République florentine et ses envoyés paraissent donc mettre dans un oubli profond le Maréchal de Gié. Il n'est plus ques-

tion de lui dans la correspondance qu'après quelques années, et pour mentionner sa condamnation définitive devant le parlement de Toulouse, sous prétexte de « concussions et » pilleries, ainsi qu'aucuns gouverneurs y » sont sujets. » (Brantôme.) Quant au David de bronze il ne fut pas tout à fait abandonné, et nous verrons tout à l'heure que la Seigneurie le fit, par la suite, mener à bonne fin. Mais c'était pour un autre, et l'exilé put s'appliquer dans toute son amertume le « sic vos non vobis. »

VIII.

Le contre-coup de la vengeance d'Anne de Bretagne dut se faire sentir à Florence, en permettant à Michel-Ange de laisser dormir un peu cet ouvrage, déjà avancé. Mais il ne faudrait pas croire qu'il restât pour cela inoccupé. Tout nous fait penser au contraire que son activité était alors des plus remarquables, et nous sommes tenté de ne pas prendre à la lettre le passage de Condivi qui nous apprend (XXIII) qu'il resta à cette époque quelque temps sans travailler de son art, à cause de son goût pour la poésie : *Essendosi dato alla lezione de' poeti ed oratori volgari, ed a far sonetti per suo diletto*. La poésie fut, en effet, une des passions les plus constantes de

Michel-Ange; mais nous croyons que tout en faisant des sonnets, il avait aussi ses heures pour la sculpture. Voici, en effet, une rapide énumération des travaux qui, outre la figure destinée au Maréchal, étaient en cours d'exécution dans son atelier, au moment où nous sommes parvenus.

Le David de marbre fut, comme nous l'avons vu, terminé dans les premiers mois de 1504. Ce colosse fut mené à grand'peine à la place qu'il devait occuper, et où il arriva seulement le 8 juin (Gaye, II, 464). L'historiette racontée par Vasari, et qui nous montre Michel-Ange se moquant si agréablement de son ami le gonfalonier Soderini, prouve que l'artiste donna les derniers coups de ciseau sur la place même. La mise au jour de cette statue fut un événement pour Florence; et l'on ne s'étonnera nullement de la sensation qu'elle produisit, si l'on songe à la grandeur et à la difficulté de l'œuvre, et au beau fini que Michel-Ange avait cherché dans l'exécution. Car il mettait alors le plus grand soin à terminer sa sculpture, tandis que presque tous les ouvrages de son âge mûr et de sa vieillesse ne sont que des ébauches plus ou moins avancées. Le travail du marbre était, non moins que la poésie, et sans doute à un bien autre degré que la poésie, son occupation favorite; c'était un des besoins de sa vie, et nous le voyons plus tard, vieux

et déjà infirme, garder toujours dans un coin de sa maison quelque bloc pour occuper ses moments perdus et pour distraire ses insomnies. Il ne faut pas d'ailleurs l'oublier ; si Michel-Ange avait des aides, il n'aimait guère à s'en servir, et ses marbres sont réellement le travail de sa main. — Le *praticien*, tel que nous le connaissons et que nous le voyons opérer, était alors à peu près inconnu. Les choses se sont bien *perfectionnées*, et il ne serait pas impossible de trouver, de nos jours, des sculpteurs en renom qui n'ont de leur vie touché à un marbre. Nous ne pouvons nous lasser, quant à nous, d'admirer ce prodige.

Outre le colosse, il faut rapporter à cette époque de la vie du maître, deux bas-reliefs en marbre, de forme circulaire, qu'il fit pour deux de ses concitoyens, et qui ne furent pas entièrement achevés ; et une Vierge avec l'enfant, aussi en bas-relief, qu'il coula en bronze et qui fut envoyée en Flandre. C'est encore vers 1504, si nous nous en rapportons au récit de Vasari et de Condivi, *e per non lasciare affatto la pittura*, dit ce dernier, que fut exécuté, pour Agnolo Doni, le tableau rond de la Tribune, à propos duquel l'artiste, dans sa fierté blessée, joua un tour si impitoyable à l'avarice de son Mécène.

Gaye nous fournit une date précise pour un autre ouvrage d'une importance extrême,

commandé à Michel-Ange pour l'ornement de Sainte-Marie-des-Fleurs. Il s'agit des douze apôtres en marbre dont Condivi avait parlé, et qui devaient remplacer les peintures de Lorenzo di Bicci. Par un acte du 24 avril 1503, Michel-Ange s'était engagé à finir ces douze figures dans l'espace de douze ans, en en livrant une au moins chaque année. Le texte ajoute : « Et predicta omnia et singula » *suprascripta* promisit dictus Michelangelus » *facere et observare diligenter et absolute ex » parte sua, remota omni cavillatione et seu » contradictione, secundum consuetudinem » et usum boni et perfecti sculptoris et arti- » ficis et eius industriam et magisterium et » ingenium...* » On peut voir par les détails de l'acte, qu'il serait trop long de rapporter, quelle importance les Florentins attachaient à cette commande, et quelles facilités on accordait au sculpteur, jusqu'à faire bâtir tout exprès une maison, qui deviendrait sa propriété à mesure qu'il livrerait les statues. On faisait évidemment tout ce qui était possible pour l'intéresser à suivre avec ardeur et à terminer ce grand travail, qui fut cependant bientôt abandonné. Il avait ébauché une seule figure, celle du saint Mathieu qui orne actuellement l'Académie des beaux-arts à Florence.

Enfin les détails authentiques mis au jour par l'infatigable docteur Gaye prouvent que pendant les trois derniers mois de 1504 et les

deux premiers de 1505, Michel-Ange travaillait au fameux carton de la guerre de Pise. Ce chef d'œuvre fut, chacun le sait, exécuté en concurrence avec la bataille d'Anghiari, de Léonard, dont il devait être le pendant, et servit à l'étude de tous les artistes qui devaient être plus tard les Maîtres du XVI^e siècle. Nous n'en parlerons ici que pour jeter à notre tour l'anathème sur celui dont la main sacrilège osa, dans un moment de troubles politiques, le mettre en pièces. Il est juste aussi d'apporter notre part d'admiration à la belle estampe de Marc-Antoine, qui nous en conserve un fragment : fragment dont le dessin est si savant et si pur, que l'on serait tenté de croire que le graveur s'est servi d'une des études faites vers 1506 ou 1507, d'après l'original, par son protecteur et son ami, Raphaël d'Urbin.

IX.

Ce sont là, il faut bien le reconnaître, des travaux d'une haute importance, et l'on ne peut s'étonner que l'artiste qui les menait de front, ait été retenu à Florence jusqu'au commencement de 1505, ainsi que le prouvent nos documents, et par conséquent un an de plus que ne l'ont dit ses biographes. Jules II était monté sur le trône pontifical le 30 octobre 1503. Appela-t-il aussitôt le grand artiste près de lui comme le fait entendre Con-

divi! Rien ne le prouve; mais si le fait est vrai, Michel-Ange n'obéit pas immédiatement à cet appel, puisque nous le trouvons encore à Florence le 28 février 1505 (Gaye, II, 93), recevant une somme de 280 livres à valoir sur les travaux de son carton.

Si après avoir fait accepter au Pontife le projet magnifique du monument destiné à sa sépulture, il passa au moins huit mois à Carrare pour y choisir ses marbres, ainsi que l'affirment Condivi et Vasari, son séjour à Rome ne put cette fois être *en tout* de plus de *sept à huit mois*. Il était en effet à Florence au commencement de juillet 1506. Il eut donc à peine le temps, depuis son retour de Carrare jusqu'à la fin de juin, d'ébaucher, sous les yeux de Jules II, une ou deux des nombreuses figures qui devaient orner ce tombeau gigantesque, et qui furent dispersées par la suite, lorsque le projet primitif fut abandonné. La majeure partie de ce qui fut fait est évidemment l'ouvrage d'une époque postérieure.

X.

Nous voici arrivés au moment de la vie de notre héros où se place l'histoire de *sa querelle* avec Jules II. C'est un épisode trop curieux, pour que nous ne nous y arrêtions pas un moment.

On se ferait difficilement une idée vraie des rapports qu'avaient les artistes d'autrefois avec les princes qui les protégeaient, si l'on acceptait sans examen certaines idées assez généralement reçues, d'après lesquelles leur sort pourrait être considéré comme inférieur à celui qui leur est réservé de nos jours. Nous avons même souvent entendu dire, dans un sens d'ailleurs bienveillant, pour expliquer leur amour du travail et leur facilité à produire œuvres sur œuvres, qu'ils étaient *ouvriers* plutôt qu'artistes. Nous doutons fort, quant à nous, de la justesse de cette appréciation, et nous croyons que, même pour les artistes du XIV^e et du XV^e siècle, la fantaisie, l'indépendance, l'admiration des grands de ce monde étaient, non moins qu'aujourd'hui, des biens hautement appréciés et pour ainsi dire des conditions d'existence. N'est-ce pas une grande figure que celle de Giotto, ce père de l'art moderne, appelé successivement, avec sa cohorte d'élèves, dans toutes les villes de l'Italie et même en France, pour y créer chaque fois des merveilles nouvelles? Si l'on parle d'*indépendance*, est-il une vie plus étrange, plus agitée que celle de Fra Filippo Lippi? Quant à Beato Angelico, dont l'existence fut aussi pure, aussi calme, aussi contenue que celle de Lippi fut orageuse, on peut, on doit dire de lui que c'était un saint : mais, malgré cette application non

interrompue à ses travaux, malgré cette production infatigable de chefs-d'œuvre si variés, quoique dérivant du même principe et pour ainsi dire coulant de source, en quoi ce peintre d'une intelligence si élevée et si exquise, ce pieux moine dont le pape Eugène IV suivait les conseils pour donner à Florence un évêque qui devait plus tard être canonisé, en quoi peut-il être comparé à un ouvrier ?

Lorsqu'on arrive au XVI^e siècle, les preuves abondent, et l'on ne peut assez admirer avec quelle sollicitude, avec quel amour chaque ville, chaque souverain, chaque seigneur cherchaient à l'envi à accaparer les ouvrages des maîtres célèbres, et à attirer à leur service ces hommes singuliers (en prenant ce mot dans son ancienne et plus noble acception). La correspondance de la Seigneurie de Florence est pleine de détails concernant ses architectes, ses ingénieurs, ses sculpteurs ou ses peintres, qu'on cherche à lui *emprunter* de tous côtés, et, grâce à Dieu, les rois de France sont au nombre des sollicitateurs les plus chaleureux et les plus persévérants.

On ferait un beau livre de l'histoire des arts à cette époque, prise de ce point de vue. On y verrait figurer au premier rang la lettre écrite par la duchesse d'Urbin au gonfalonier Soderini, pour lui recommander, en des termes tels qu'une mère n'aurait pu en trouver d'autres, un jeune homme de vingt et un

ans nommé Raphaël, qui avait déjà travaillé avec honneur dans certaines villes de l'Ombrie, et qui se rendait à Florence pour se perfectionner dans son art. On admirerait encore dans ce volume la lettre de François I^{er} à Michel-Ange, celles de Charles d'Amboise à la Seigneurie de Florence pour lui parler de son peintre favori, Léonard de Vinci, les lettres du duc de Mantoue et de la duchesse Isabelle, et une infinité d'autres ; car alors l'entraînement était général. Pierre de Médicis lui-même, ce successeur dégénéré de Laurent le Magnifique, celui qui faisait faire à Michel-Ange des statues de neige, n'exprimait-il pas à sa manière son amour pour les arts, lorsqu'il se vantait avec orgueil (*come di persona rare. Condivi, XII*) des deux personnes de sa maison qu'il affectionnait le plus : l'une était son fameux coureur espagnol, l'autre était Michel-Ange ! Évidemment, à ses yeux, cette assimilation était le plus haut terme de l'éloge.

XI.

Le pape Jules II était un autre protecteur que Pierre de Médicis, et les ouvrages qu'il commandait devaient être plus durables. Ses idées étaient grandes, et il voulait signaler son pontificat par les entreprises les plus nobles et les plus magnifiques. Il venait d'adopter le plan de Bramante pour réédifier,

sur des proportions jusque-là inconnues, l'église Saint-Pierre. Il attirait à Rome, pour décorer les chambres papales, les peintres les plus en renom, qu'il devait bientôt après renvoyer, et dont il devait même effacer les travaux, sans scrupule, pour confier le tout à Raphaël. Enfin, le projet de tombeau que Michel-Ange lui avait soumis, et qu'il avait accepté avec enthousiasme, prouvait bien qu'en ce qui concernait la sculpture, il ne portait pas son ambition moins haut que pour l'architecture et la peinture.

La vue des marbres en si grand nombre, que Michel-Ange avait rapportés de Carrare, et qui remplissaient la moitié de la place Saint-Pierre, réjouissait le Pape. Il s'était pris d'amitié pour son sculpteur, et avait fait même établir un pont-levis pour pouvoir se rendre, à sa fantaisie et sans être vu, dans l'atelier où il travaillait. Là, tout en admirant la hardiesse et la légèreté avec lesquelles l'artiste conduisait son ciseau (1), il le traitait familièrement et comme un ami. « Più e più » volte l' andò fin a casa a trovare, quivi seco » non altrimenti ragionando e della sepoltura

(1) Blaise de Vigenère qui avait vu Michel-Ange, « bien » que âgé de plus de soixante ans et encore non des plus » robustes, » travailler le marbre, en avait gardé le plus vif souvenir. Nous ne reproduisons pas ici ce passage intéressant de ses annotations aux tableaux de Philostrate, parce qu'il est trop connu.

« e d' altre cose, che avrebbe fatto con un
« suo fratello. » (Condivi, XXIV.)

XII.

Comment cette bonne harmonie vint-elle à être troublée tout à coup? Quel motif put pousser Michel-Ange à quitter le Pape et Rome, et à s'enfuir, la nuit, seul et furtivement, comme s'il avait commis un crime?

Nous n'ajoutons aucune foi aux accusations, d'ailleurs bien vagues, portées par Condivi contre Bramante à cette occasion. Il prétend que cet artiste avait cherché à détourner le Pape de l'entreprise de son tombeau, pour l'entraîner tout entier vers l'architecture et la fabrique de Saint-Pierre. Mais son récit contient la contradiction la plus manifeste. N'est-ce pas pendant le séjour de Michel-Ange à Carrare, que Bramanté dut trouver le champ libre à ses menées? Et c'est précisément au retour de ce voyage, au moment même où le Pape fait jeter à bas la moitié du vieux Saint-Pierre, et où il pose la première pierre du nouveau (1), que nous le voyons accueillir Michel-Ange avec tant de bonté et de joie, ne pouvoir se passer de lui et l'accabler de ses faveurs, au point de rendre tous les autres

(1) Cette pierre fut posée avec grand appareil le 18 avril 1506. Le départ subit de Michel-Ange est de la fin de juin.

artistes jaloux. Jules II était-il homme à craindre de ne pouvoir mener de front deux entreprises de ce genre, et à se dégoûter d'une idée si noble, lorsqu'elle avait encore sur son esprit toute la puissance de la nouveauté ? L'heure du désenchantement qu'amènent les grandes dépenses ne pouvait encore être arrivée. D'ailleurs si le Pape s'était trouvé ainsi refroidi à l'égard de sa sépulture, aurait-il envoyé cinq courriers après le sculpteur, aurait-il adressé bref sur bref, fait écrire lettres sur lettres à la Seigneurie de Florence pour le redemander ?

Quant à Vasari, il ne fait intervenir Bramante que plus tard. Mais son récit, en ce qui concerne la fuite de Michel-Ange, est encore plus embrouillé. Il se contente de deux *on dit* contradictoires, auxquels il mêle nous ne savons quelle histoire de la chapelle Sixtine qui n'avait rien à y voir, puisqu'il n'était encore nullement question des peintures de la voûte. Il n'a pas l'air de croire lui-même à ce qu'il raconte, et, comme s'il voulait mettre sa conscience en repos, il termine ainsi : « *Basta, che o nell' un modo o nell' altro egli ebbe sdegno col papa, e poi paura, che se gli ebbe a levar dinnanzi.* »

Il nous paraît donc à peu près impossible aujourd'hui de pénétrer le véritable motif de cette rupture subite. Le refus d'un valet de bas étage de laisser entrer Michel-Ange dans

l'appartement du pape, refus qui lui fut si pénible, ne put être évidemment que l'étincelle qui amena l'explosion de sa colère. Cette circonstance que Condivi et Vasari avaient sans doute entendu raconter au Maître lui-même dans sa vieillesse, dut être précédée d'une discussion quelconque entre le pontife et l'artiste, et c'est le sujet de cette discussion qu'il nous importerait de connaître.

Après tout, entre ces deux caractères également invincibles, les chocs devaient être fréquents. La parole de Jules II était brusque et souvent dure; sa volonté était terrible comme sa colère. Il ne souffrait ni retards ni empêchements. Il aimait Michel-Ange sans doute, et au besoin il le défendait avec son impétuosité habituelle contre ceux qui ne le traitaient pas avec les égards dus à un grand artiste, mais c'était à la condition que l'artiste tremblerait comme tous les autres devant lui. De son côté, Michel-Ange était ombrageux et souvent irritable. Plein de confiance dans sa force, vivant seul dans les hauteurs de sa pensée, il ne supportait ni les conseils ni les critiques; enfin il aimait par-dessus tout à n'être vu de personne pendant qu'il travaillait, et à ne pas montrer ses ouvrages inachevés. Que de causes de dissentiment! (1)

(1) Le champ étant libre pour les conjectures, nous en hasarderons une. Qu'on veuille bien comparer au récit si

XIII.

Quoi qu'il en soit (car nous sommes bien forcés de sortir de ce pas difficile par le même expédient que Vasari), il est *certain* que Mi-

confus de Vasari, le passage suivant, qui vient peu après, et qui, d'après le texte, se rapporte aux peintures de la chapelle : « Era papa Giulio molto desideroso di vedere le » imprese che e' faceva ; per il che di questa che gli era » nascosa venne in grandissimo desiderio. Onde volse un » giorno andare a vederla, e non gli fu aperto, che Michel- » agnolo non avrebbe voluto mostrarla. Per la qual cosa » nacque il disordine, *come s'è ragionato, che s'ebbe a par- » tire di Roma, non volendo mostrarla al papa...*, etc. »

Ou ce passage n'a aucun sens, ou il a trait à la querelle à la suite de laquelle Michel-Ange s'enfuit de Rome. Nous l'avons déjà dit, à cette époque Jules II ne pensait pas encore à la chapelle Sixtine. N'est-il donc pas permis de supposer que Vasari, confondant et mêlant ensemble les récits qu'il avait entendu faire à Michel-Ange de ses querelles avec le Pape, a parlé de *la chapelle*, tandis qu'il s'agissait réellement de *l'atelier* dans lequel Jules II aimait tant à se rendre pour voir travailler son sculpteur, et dont un beau jour Michel-Ange, dans un moment d'humeur, lui aurait refusé l'entrée ? Le livre de Vasari, d'ailleurs si précieux, est plein d'erreurs de ce genre.

Cette interprétation nous paraît d'autant plus vraisemblable, que nous voyons, quelques lignes plus loin, le Pape montant, avec l'aide de Michel-Ange, sur l'échafaudage, pour voir la fresque commencée ; ce qui forme une contradiction de plus avec le passage que nous venons de citer, si réellement il s'applique à la chapelle.. « Il papa che v'era » poi andato a vedere alcune volte per certe scale a pivoli » aiutato da Michelagnolo... »

Michel-Ange quitta Rome dans les derniers jours de juin 1506 avec une précipitation inouïe. Cette fuite effrénée ne prit fin que lorsqu'il se trouva en sûreté à Poggibonzi, sur le territoire florentin. C'est en cet endroit que le rejoignirent les courriers du Pape. Mais ni leurs menaces ni leurs prières ne purent le décider à rétrograder. Il consentit à grand-peine à répondre un mot aux lettres qu'ils avaient apportées et continua sa route vers Florence, où nous le trouvons établi dans les premiers jours de juillet.

C'est du 8 de ce mois qu'est daté celui des brefs de Jules II qui est parvenu jusqu'à nous. Il est adressé aux magistrats de Florence et est conçu en ces termes (*Lettere pittoriche* III, 320) : « *Dilecti filii, salutem et apostolicam benedictionem. Michael Angelus sculptor qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire, ut accepimus, ad nos timet, cui nos non succensemus : novimus hujusmodi hominum ingenia. Ut tamen omnem suspicionem deponat, devotionem vestram hortamur, velit ei nomine nostro promittere, quod si ad nos redierit, illesus inviolatusque erit, et in ea gratia apostolica nos habituros, qua habebatur ante discessum.* »

Ce bref n'indique pas une bien grande colère de la part du Pape; sa mauvaise humeur ne se traduit que par quelques mots assez dédaigneux qui s'adressent aux artistes en gé-

néral. Il promet, du reste, l'oubli du passé.

Mais l'exaltation de Michel-Ange était loin d'être calmée. Il est certain qu'elle fut extrême. Il alla jusqu'à vouloir s'expatrier et partir pour Constantinople. Outre le récit des deux historiens, une lettre de Pierre Soderini témoigne des terreurs et des agitations de notre artiste. Elle fut écrite dans le courant de juillet (Gaye II, 83).

« Michel Agnolo iscultore è in modo *impaurito*, che non ostante il breve de N. S. sarebbe necessario che il Rmo. di Pavia facesse una lettera, sottoscritta di mano propria a noi, et ci prometessi la sicurtà sua et insione; et noi habbiamo adoperato et operiamo con tutti mezzi da farlo ritornare, certificando la S. V. che *si non si va dolcemente, se anderà via di qui, come già ha voluto fare due volte.* »

Michel-Ange n'était pas de ces artistes querelleurs et hautains qui parcourent le monde l'épée au poing, comme Torrigiano et Benvenuto Cellini. Plongé tout entier dans les travaux ou dans les méditations de son art, il était le plus souvent sombre et sauvage; mais d'ailleurs *très-prudent*. Dans sa colère il était intraitable; mais une fois le moment passé, son naturel reprenait le dessus... « Dal medesimo è nato (Condivi LXVIII)... ch'egli sia stato » anco timido; salvo nel giusto sdegno, quando o a lui, o ad altri si faccia ingiuria e torto

« contra 'l dovere : nel qual caso più d'animo
« piglia, che quei, che son tenuti corragiosi :
« nell' altre cose è poi pazientissimo. » Il avait
déjà, dans sa jeunesse, montré quelle était sa
prudence en quittant Florence quelque temps
avant l'expulsion de Pierre de Médicis, dont
un songe de son ami le musicien Cardiere l'a-
vait miraculeusement averti. Il devait plus
tard, pendant le siège, donner une preuve
bien plus décisive encore du soin tout parti-
culier qu'il prenait de sa propre conservation,
en abandonnant précipitamment sa ville na-
tale, lorsqu'il était un des magistrats chargés
de la défense.

XIV.

Il sentait donc bien à quel point le Pape pou-
vait être offensé, et il n'osait retourner près
de lui. La colère avait fait place à la crainte,
et Pierre Soderini avait grand'peine à le ras-
surer en lui disant qu'au fond le Pape était
bon et qu'il l'aimait; que s'il désirait si vive-
ment son retour, c'était pour lui faire du bien
et non du mal. D'autres fois, le gonfalonier
savait lui parler plus sévèrement : « Tu hai
« fatta, s'éciait-il, una prova col papa, che
« non l'arebbe fatta un Re di Francia; però
« non è più da farsi pregare. Noi non voglia-
« mo per te far guerra con lui, e metter lo

« stato nostro a risico; però disposti a tornare. » (Condivi XXX).

En même temps le Soderini écrivait au cardinal de Volterre le résultat de ses démarches auprès de l'artiste. « Abbiamo havuto a noi » Michel Agnolo, e non manchato di diligentia » alcuna per persuaderli di venire di costa; et » in somma l'habbiamo trovato ad non se volere fidare, perchè la S. V. non ne promette » cosa alcuna certa. Noi andremo continuando, *et essendo lui pure vario*, lo porremo ricondurre, etc. »

Un mois après, Pierre Soderini crut avoir décidé Michel-Ange à se rendre aux désirs du Pape; car nous trouvons dans Gaye une lettre du 31 août 1506 adressée au cardinal de Pavie : « Michel Agnolo Buonarotti, » sculptore, cittadino nostro, *et amato grandemente da noi*, sarà exhibitore della presente, quale viene alla Santità di nro Signore » persuaso da noi...., etc. *Viene con bono animo*, et noi preghiamo efficacemente la S. » V. Rma prima di raccomandarlo alla Santità » del papa, poi di favorirlo in tutto quello che » li sarà necessario, significandoli che per » uno piacere non potremo ricevere el maggiore, nè havere più grato ogni beneficio o » commodo, che sarà conferito in lui, perchè » lo amiamo sommamente, et li desideriamo » ogni bene. »

Il serait impossible, ce nous semble, d'ima-

giner une lettre de recommandation écrite avec plus de cœur que cette lettre de la Seigneurie de Florence. Rien ne nous semble plus curieux et plus touchant à la fois, que de voir les soins dont les chefs de la République entouraient ce concitoyen illustre, et les précautions qu'ils prenaient pour qu'il fût bien reçu à la cour du Pape. Rien ne prouve mieux à quel point on était fier de sa gloire et de l'honneur qui en rejaillissait sur la cité.

Cependant cette lettre ne fut pas remise. Michel-Ange ne put se décider si vite à se présenter devant le regard de Jules II, et resta deux mois de plus à Florence. Il y resta en tout cinq mois, et non trois comme l'ont dit Condivi et Vasari. — Il termina pendant cet espace de temps le grand carton de la Guerre de Pise, qui fut exposé publiquement et obtint l'admiration générale. Il est probable aussi qu'il eut à s'occuper de la grande entreprise des Douze apôtres en marbre, qui tenait tant au cœur des Florentins.

XV.

Jules II avait pris la ville de Bologne et y était entré en triomphateur. Mais à Bologne comme à Rome, il pensait toujours à Michel-Ange, et voulait le voir revenir près de lui. Le 21 novembre 1506, le cardinal de Pavie

écrit à la Seigneurie : « Perchè la Santità de'
" nostro signore *desidera assai* la venuta
" qui de maestro Michel-Angilo, scultore
" fiorentino, per volere fare alcune opere qui
" in Bologna, pregiamo V. Excellentie vo-
" gliano mandarlo qui da sua Beatitudine
" *quanto più presto possibile*; che vera-
" mente faranno cosa molto grata ad quella,
" ed anchora noi lo receperemo in piacer sin-
" gular de V. Ill. S. — ... »

Il n'était plus possible de résister à de pareilles instances, et Michel-Ange dut se résigner à partir pour Bologne. Mais Pierre Soderini ne le laisse pas se mettre en route sans penser à l'accueil qui doit lui être fait. Il lui donne deux lettres, l'une pour le cardinal de Volterre, l'autre pour le cardinal de Pavie. Toutes deux sont datées du 27 novembre. Voici la première :

« Lo apportatore sarà Michel-Agnolo, scul-
" tore, il quale si manda per compiacere e
" soddisfare alla Santità di nostro signore. Noi
" certifichiamo la S. V. lui *essere bravo gio-
" vane, et nel mestieri suo l'unico in Italia,*
" *forse etiam in universo.* Non possiamo più
" strectamente raccomandarlo : lui è di modo
" che colle buone parole et colla carezza, se li
" fanno, farà ogni cosa; bisogna monstrargli
" amore, et farli favore, et lui farà cose che
" si maraviglierà chi le vedrà. Significando
" alla S. V. che ha principiato una storia per

» il pubblico che sarà cosa admiranda , et co-
» si XII apostoli di braccia 4 1/2 in V l'uno ,
» che sarà opera egregia. Iterum alla S. V.
» quello più possiamo lo raccomandiamo. Die
» XXVII novemb. 1506.

» Michel-Agnolo *dicto viene in sulla fede*
» *nostra.* »

Celle adressée au cardinal de Pavie est conçue en termes analogues et non moins chaleureux.

Que ces lettres nous paraissent belles ! Avec quelle conviction le Gonfalonier fait valoir le talent sans rival de son ami ! Quelle adresse ne met-il pas à dire que les caresses et les bonnes paroles seront toutes-puissantes sur son génie !

Ce fut donc vers le 1^{er} décembre 1506, que Michel-Ange alla se jeter aux pieds du Pape à Bologne. Condivi nous a laissé de cette entrevue un tableau saisissant et qui paraît plein de vérité. Il n'y omet rien, ni l'abord menaçant du pontife, ni l'attitude suppliante, ni les paroles de soumission et de repentir du sculpteur. Un évêque, qui se trouvait présent, voulant venir en aide à Michel-Ange, se mit à l'excuser à sa façon, disant au Saint-Père que, les artistes étant tous des ignorants, la faute était pardonnable. Mais cette manière d'excuse n'était pas du goût de Jules II. Toute sa colère se tourna sur le pauvre évêque : *Tu gli di' villania*, s'écria-t-il, *che*

non diciamo noi. Lo ignorante sei tu... et il le chassa hors de sa présence. — La diversion fut heureuse pour Michel-Ange. Le Pape s'étant approché de lui, lui pardonna, lui donna sa bénédiction, et lui commanda sa statue en bronze.

XVI.

Michel-Ange se mit à l'œuvre, avec une ardeur remarquable : car cette statue, dont les proportions étaient colossales, fut mise en place le 18 février 1508. Quatorze à quinze mois lui suffirent donc pour la modeler, la jeter en bronze et la réparer.

Après avoir terminé ce grand ouvrage, dont rien n'est parvenu jusqu'à nous, il revint à Florence, où nous le trouvons le 18 mars 1508 (Gaye, II, 477). Le carton de Pise à transporter sur le mur, les douze apôtres à continuer, tels étaient les travaux qui devaient l'y retenir. Mais Jules II tenait à son Michel-Ange; un nouveau bref l'appela à Rome, où il était établi à la fin de juin (Gaye, II, 101), et où il ébauchait sans doute déjà, pour en décorer la voûte de la chapelle Sixtine, les majestueuses histoires de la Création.

XVII.

En suivant le grand artiste florentin dans les phases diverses de sa vie, si agitée alors, nous avons momentanément perdu de vue le bronze qui forme le sujet principal de notre travail. Nous y revenons pour ne plus le quitter.

De 1504 à 1508, la Seigneurie de Florence ne parle plus du David de bronze promis au maréchal de Gié, et déjà si avancé en avril 1504, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Il est permis de présumer que Michel-Ange, sans l'abandonner tout à fait, n'y travailla qu'en passant et à ses moments perdus, pendant les quelques mois qu'il passa à Florence. Le pauvre maréchal n'était plus en position d'en solliciter l'achèvement.

Cependant cette figure n'était pas oubliée en France, et dès 1505, une lettre de l'ambassadeur de la République à la cour de France en fait mention, dans des circonstances que notre récit ne saurait omettre. Cette lettre adressée à la Seigneurie le 27 septembre, est malheureusement beaucoup trop longue pour être rapportée ici en entier, et nous devons nous contenter d'une analyse, en engageant le lecteur à recourir à l'original (Gaye, II, 77).

L'ambassadeur Francesco Pandolfini parle à la Seigneurie de certains paiements que la France réclame des Florentins avec une vivacité extraordinaire. A ce sujet, et voyant que les affaires qui lui sont confiées ne marchent pas aussi bien qu'il le désirerait, il croit devoir s'exprimer avec toute franchise et dire toute la vérité, bien convaincu que les chefs de la République sauront, avec leur prudence accoutumée, aviser au meilleur parti à prendre. Il avait d'abord cherché à s'adresser directement au roi Louis XII, pensant que s'il parvenait à le convaincre, tout se trouverait arrangé. Mais il s'est bien vite aperçu qu'il faisait fausse route; car le Roi ne veut pas se mêler du tracas des affaires, et se laisse gouverner en tout. « El Re » non vuole briga alcuna, e si lascia in » ogni cosa da altri ghovernare, et cum » quattrò parole, dove sia occasione, altri » lo volta al suo modo. » Il s'en est bien aperçu pour ces sommes que l'on réclame, car le Roi, qui montrait d'abord une grande douceur dans cette affaire, a été poussé par quelques-uns de ceux qui l'entourent, et maintenant il en parle avec grande insistance. *Ce matin même*, Sa Majesté a dit, en présence de beaucoup de monde : « Il faudra » de toutes façons que les Florentins payent » l'argent qu'ils doivent. » L'ambassadeur, sachant donc que le trésorier Robertet est un

de ceux dont l'influence a le plus agi en cette occurrence sur l'esprit du Roi, s'est *mis d'accord* avec un homme appartenant au dit Robertet, et possédant toute sa confiance. — Cet homme a parlé à son maître de l'affaire du paiement, et voici quelle a été la réponse de Robertet (ici nous reprenons le texte original) : « Io non praticai mai e maggiori ignoranti et più ingrati che sono e S. Fiorentini. » In questa corte fuor dellegato e di me, non è altri che guardi in viso uno italiano; io so bene le punte che io ho tenuto, et quello ho facto in beneficio loro, et come sono state di poi riconosciute lopere mia. Io habbi questo (*monstrando uno anello havea in dito*) nella ribellione darezo, et ho avuto al tempo di Niccolò uno baccinuzo d'argento. Questi denari, dichè e' sono debitori, non è per lo stato di questo re; et non era gran cosa aspectare duo fiere, che non si potendo perdere non portava molto. Ma elli pagheranno ad ogni modo, che sono gente da pigliare poche brige per loro, per essere ingrati et sconoscenti..... Guardate che amici sono : *Haveon facto far per il marescial di Gie un Davit, et visto che è caduto della gratia di questa maestà, non gliel hanno mandato; che molta più commendatione harebbono havuta che prima, monstrando non andare cum la fortuna. Non si maraviglino poi che non habbino fino a qui*

» *rihavuto Pisa.....* Lo ambasciatore..... si è
» persuaso circa questi danari potere disporre
» *senza noi* il re, e vedrà la experentia. Las-
» ciatelo pure hora venire..... et vedrà se il re,
» o vero il legato et io harà astipulare la
» cosa. Et sono huomini da pigliare poche
» brighe per loro, et non hanno mai saputo gho-
» vernare in questa corte: che mille Δ (1) lanno
» harebbon facto più fructo che tucto quello
» hanno speso fino a qui et pagato a questa
» maestà. *Et tucto nasce dalla strecteza del*
» *gonfaloniere, etc., etc.*; cum molte altre
» parole simili. »

Le confident du Trésorier et de l'Ambassadeur finit en disant que si l'on donnait à Robertet quatre à cinq cents écus par an, on en tirerait un fruit merveilleux. « Tanto fructo » che maraviglieresti. »

XVIII.

Nous voyons apparaître ici le fameux Florimond Robertet, secrétaire des finances sous les rois Charles VIII, Louis XII et François I^{er}. C'était un des hommes les plus puissants de France. On disait même qu'il gouvernait tout le royaume. Plus heureux ou plus habile que le maréchal de Gié, il sut conserver sa faveur jusqu'au bout.

(1) Ce signe remplace le mot *scudi*.

Malgré quarante ans d'exercice, malgré ses grandes richesses, il mourut, chose bien rare à cette époque pour un secrétaire des finances, honorablement et dans son lit. C'est que sa réputation de probité était grande. Il savait s'en faire gloire, et ses armes en font foi. Un jour, devant Louis XII, on parlait vivement des exactions des gens de justice et des traitants : *Toutes plumes volent*, dit le Roi.—*Fors ungne, sire, fors ungne*, dit gravement Robertet en montrant la sienne. Et le Roi, pour lui rendre justice, voulut qu'il chargeât d'un *vol de sable* ses armoiries, qui étaient d'azur à la bande d'or avec trois étoiles d'argent, et qu'il prît pour devise : *Fors ungne*. (Voyez *Mémoires de la Société des sciences et des lettres de Blois*, t. IV.)

Nous prions le lecteur de concilier, comme il l'entendra, cette belle devise et ces prétentions à la rigidité, avec la lettre dont nous venons de citer quelques fragments. Le mot *voler*, sur lequel roulait la plaisanterie du bon Louis XII, a toujours été assurément un mot mal séant et mal sonore. Accepter ou demander une bague, un bassin d'argent, une statue ou quelques centaines de ducats en échange de quelques services, c'était chose bien naturelle; et les Florentins, qui avaient de grosses affaires à traiter à la cour de France, manquaient à tous leurs devoirs, en ne prévenant pas les désirs du Trésorier, et

même du Légat (qui n'est autre que le grand George d'Amboise). Mais ce n'était pas là *voler*, et le terme dont s'était servi le Roi eût paru fort injurieux à Robertet qui, on le voit, menait assez rondement ces sortes d'affaires. Nous ne savons au juste comment *cela* s'appelait au XVI^e siècle. En France, il y a quelques années, on avait trouvé un mot *parlementaire* et très-convenable : l'abus des influences.

Quant au reproche fait à la Seigneurie, de ne pas avoir envoyé le David de bronze au maréchal de Gié, parce qu'il était tombé dans la disgrâce de son maître, et d'avoir ainsi prouvé que les Florentins ne savaient pas se montrer au-dessus des caprices de la fortune, on ne peut méconnaître que le Trésorier n'ait exprimé là une idée très-noble et très-généreuse. Cependant, en y réfléchissant un peu, et en voyant bientôt après le même Robertet solliciter de la République le don de ladite statue, on est tenté de supposer qu'il y avait chez lui une arrière-pensée, et en conséquence, le sentiment qui l'animait paraît, tout compte fait, moins héroïque.

XIX.

Les documents qui nous ont été conservés ne contiennent pas la réponse qui dut être faite par la Seigneurie à la curieuse lettre de

son ambassadeur. Nous ne pouvons donc savoir jusqu'à quel point le gonfalonier Soderini se montra sensible au reproche de *lésinerie* que lui adressait Florimond Robertet. Se contenta-t-il de faire terminer pour le Trésorier la figure du David, ou recourut-il, pour la bonne conduite des affaires de la République, aux ducats, ce moyen magique? Rien ne vient nous éclairer à ce sujet. Seulement nous voyons par la suite la meilleure harmonie régner entre Robertet et les ambassadeurs florentins.

Quant à la figure, la correspondance n'en parle plus que dans le courant de 1508. Voici la lettre, du 30 juin, adressée par Pietro Soderini à l'ambassadeur Giovanni Ridolfi :

« Il Davit, del quale scrivete per le vostre,
« si trova imperfecto per essere stato levato
« da qui Michelagnolo, scultore, per uno
« breve del sommo pontefice, per fare certa
« sua opera a Roma; nè anchora lo possiamo
« ritrarre di là per non essergli permesso; et
« così nel modo si trova dicto Davit, non è per
« satisfare a persona. Resta rozzo, e vi è an-
« chora per fare su qualche tempo. Quando
« ipso Michelagnolo sarà di qua, ci forzeremo
« farli dare la sua perfectione, acciò sene
« possasi poi fare quello sarà iudicato bene.
« Bene valete. »

Nous voyons par cette dernière lettre à quel point était arrivé le David en 1508. Ce

bronze était coulé, mais il fallait le réparer, et Condivi nous apprend l'importance que Michel-Ange attachait à ce dernier travail (XXII).

La Seigneurie pensait encore que Jules II voudrait bien permettre à Michel-Ange de quitter Rome pour quelques semaines. Elle voulait lui faire donner la dernière main au David, et aussi l'envoyer à Carrare pour dégrossir un bloc colossal appartenant à la République, et dont le marquis de Massa réclamait l'enlèvement.

Mais Jules II ne pouvait consentir à se séparer ainsi de Michel-Ange. Il était trop impatient de voir terminer la voûte de la chapelle, pour accorder des vacances à son sculpteur, devenu peintre. Pierre Soderini écrit, en effet, le 16 décembre 1508, au marquis de Massa, la lettre suivante :

« — E non si è mandato ad fare bozzare il
» marmo, perchè la S. di nostro Signore non
» ha mai permesso a maestro Michelagnolo,
» nostro cittadino, che si *transferischa per*
» *insino qui solamente per 25 giorni* (1). Et
» non essendo *homo in Italia apto ad expedire*
» una opera di cotesta qualità, è necessario

(1) Remarquons en passant cette assertion si formelle du Gonfalonier, qui suffirait à démontrer, si cela était nécessaire, l'inexactitude du récit fait par Vasari de la fuite de Michel-Ange, inexactitude que le biographe s'est lui-même chargé de rendre évidente par tant de contradictions.

« che *lui solo*, et non altri, là vengha ad vedere »
et dirizzarla, perchè ogni altro *non sapendo*
« *la fantasia sua lo potrebbe guastare.....* »

Quel admirable ministre des beaux-arts c'était que Pietro Soderini! Avec quel soin et quelle intelligence il savait traiter ces questions délicates!

Il fallut donc renoncer à faire dégrossir par Michel-Ange le marbre gigantesque dans lequel il devait tailler un groupe d'Hercule et de Cacus (Gaye, II, 98). Nous présumons que c'est ce même bloc qui fut plus tard livré à Baccio Bandinelli.

Ce fut aussi à la dernière extrémité que P. Soderini, ne pouvant tirer pour quelques jours Michel-Ange des mains puissantes qui le tenaient, se décida à faire réparer le David par un autre artiste. Le 24 août 1508, il écrivait encore : « Il Davit si farà finire a Michelagnolo, et ci harà ad essere per di qui »
« ad Ognisanti... et se S. Signoria si contenta »
« a haverlo così imperfetto, come adviserete, »
« et noi lo invieremo subito..... »

Ces derniers mots nous prouvent surabondamment que ce qui restait à faire à la statue ne pouvait être autre chose que la *réparure*. La lettre suivante, du 14 octobre, n'est pas moins explicite; nous devons regretter seulement que P. Soderini taise le nom de l'artiste qu'il charge de donner la dernière main à l'œuvre de Michel-Ange :

« Il Davit si fa *rinettare*, et con difficoltà
» si è *trovato chi sappi finirlo*, che pur vi è
» da fare qualche settimana. Se sarà possi-
» bile expedirlo avanti Ognisanti, si ne farà
» diligentia; se non, non passerà in veruno
» modo mezzo novembre che sarà expedito;
» cosi potete largamente assicurare; et se
» manderà alla volta del ponte adhera per con-
» durlo a Livorno. Pesa dalle 700 alle 800 li-
» bre, e però bisognerà mandarlo dal ponte
» adhera in là con 2 carri, il ché sarà difficile;
» pure sene farà diligentia. »

XX.

De son côté Robertet mettait une grande insistance à réclamer la figure qui lui avait été promise, et la correspondance, à ce sujet, dut être très-active entre Soderini et les ambassadeurs. Outre les nombreux fragments que nous possédons, et dont nous transcrivons quelques-uns, nous voyons que plusieurs lettres qui y sont mentionnées ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Nous regrettons vivement, entre autres, la perte de celle à qui la suivante a servi de réponse :

« Magnifici et Excelsi Domini D. mei ob-
» servandissimi. Par exeguire quanto V. Ex.
» S. mi commettono per una loro de' 5 del
» presente, sono stato cùm mons. Rubertet,

»il quale, inteso tutto, si tiene *benissimo*
» *satisfacto di quelle, et le ringratia et rac-*
» *comandasi a epse. Dipoi mi ricerchè strec-*
» *tamente chio pregassi V. Ex. S. si degnas-*
» *sino per loro gratia largirli quel Davit, che*
» *già si fece costi ad instantia del mareschal*
» *di Ges, mostrando desiderarlo grandemente*
» *per metterlo a Bles, in uno Cortile duno*
» *suo palazzo murato di nuovo, e che lo rice-*
» *verà in piacere. Io conforto quelle a com-*
» *piacernelo. Si può dire V. Ex. S. non hab-*
» *bino appresso a questa Maestà altro favore*
» *che il suo; et se non fosse lui, le cose loro*
» *sarebbero hoggi anchora in peggio termine*
» *non sono. Da Loviers, XXIII Sept. 1508.*

» *Servitor JOHANNES RODULPHUS, orator. »*

Ou nous nous trompons fort, ou la première partie de cette lettre fait allusion à quelques services rendus à la Seigneurie par Robertet, services pour lesquels le Gonfalonier avait chargé l'Ambassadeur d'exprimer au Trésorier *toutè là reconnaissance* de la République florentine. Les remerciements du puissant secrétaire d'État prouvent qu'il trouva fort convenable l'expression de ces sentiments. — Le mot *largirli*, qui vient ensuite, nous paraît aussi très-significatif. Nous en concluons que, de même que le maréchal de Gié, et comme lui uniquement pour la forme, le Trésorier avait d'abord proposé de payer les frais de la figure, mais que dans

un moment d'expansion et de satisfaction des deux parts, il crut pouvoir la demander aux Florentins en pur don. La Seigneurie ne pouvait, au reste, se méprendre sur les intentions de Robertet.

Nous ne savons si elle fit une réponse officielle à la demande que nous venons de lire; mais elle écrit, le 26 octobre : « Il » Davit sarà expedito fra 8 dì, et si vedrà » mandarlo a Cascina, et dapoi a Livorno. » Et sarà grande difficultà condurlo da Cas- » cina a Livorno, perchè bisogna vada per » carro, et il paese è male sicuro et le strade » ropte : pure vi si farà condurre se si dovessi » farlo portare alli homini. » Nous possédons la réponse faite à cette dernière lettre par les ambassadeurs; elle est datée du 18 novembre 1508 :

» Alli x del presente ricevemo la di V. Ex. » S. di XXVII del passato. Inteso il tenore di » epsa, siamo stati con il thesauriere Rober- » tet, et fattoli intendere come presto sarà » fornito il David, et finito che sarà V. Ex. » signorie le faranno condurre a Livorno. El » che li è suto grato et molto accepto. Et dice » ordinerà a Pie Janni lo levi, per collocarlo » in nella corte della sua casa di Bles in sur » una colonna di marmo, et di intorno met- » tere le arme della Republica di V. Ex. Si- » gnoria. »

Enfin le 6 novembre 1508 le gonfalonier écrit :

« Il Davit nel nome di Dio in questa matti-
na è incassato e andato al porto.... etc. »

Il donne des ordres à ses commissaires sur la route pour que le bronze arrive le plus tôt possible à Livourne. Toutes les mesures étaient bien prises ; car dans le mois de décembre suivant, une lettre de France contient ces mots : « Del David mostrò Robertet ha-
» vere notitia per altra via , *fussi levato da*
» *Livorno*, et che era bella cosa : dichè nè.
» *tanto allegro del mondo.* »

XXI.

Voici donc le bronze embarqué à Livourne et remis entre les mains des agents du Trésorier, qui en était tout joyeux. La Seigneurie pensait bien n'en plus entendre parler. Elle connaissait mieux que qui ce fût toute la valeur de son présent.

Il paraît cependant que Robertet tenait beaucoup à mettre sa statue sur une colonne de marbre, dans la cour de sa maison de Blois, comme les ambassadeurs l'annonçaient dans leurs lettres, et qu'il eût été fort aise de recevoir, avec le bronze, le piédestal en question. Il comptait trop sur le bon goût du Gonfalonier, pour ne pas être certain que venant de cette source, l'accessoire serait digne du principal.

Il paraît même qu'un des agents de la Seigneurie avait pris sur lui d'en parler au Trésorier, qui sans doute fit valoir cette circonstance près du Gonfalonier. Mais P. Soderini ne l'entendait pas ainsi, et ne cachant pas la mauvaise humeur que lui avait causée l'indiscrétion de son agent, il écrit en ces termes aux ambassadeurs, le 4 janvier 1509 :

« Noi ci maravigliamo che Giovanni Girolami habbi parlato di una cosa della quale
» non habbi avuto ragionamento con epso
» noi, circa il fornimento del Davit, perchè
» qui non si è mai designato di farli alcuno
» fornimento et bisogna ad voler fargli il fornimento *havere di presentia*, et *fare tucto colle misure*; et noi qui non habbiamo le
» cave de' marmi, et quelle colonne che sono
» poste in uso del palazzo non sarebbe conveniente toccare, *che si griderebbe al cielo et iustamente*. Ma si vorebbe che S. signoria
» ricercassi dal marchese di Massa due o
» 3 pezzi di marmo, et gente gliel condurebbono a Marsiglia, et di qui facilmente verrebbero a Liona et a Bles. È molto ci maravigliamo di Giovanni Girolami o di Nicolas, perchè qui non si è pensato mai a fornimento alcuno, ne ci sono marmi apti a ciò. Ma volendo S. signoria godere presto, bisognerebbe far fare di legname, e di poi con animo posato farli fare uno fornimento conveniente, *che è una cosa Regia*. La figura

„ del Pontefice a Bologna li costa de' ducati
„ 3,000, e non è al paragone di questa. Se
„ qui fossino le materie, come non ci sono, si
„ potrebbe dire quello che non si può. Trac-
„ tate hora voi questa materia in quello modo
„ che vi spare che vi sia la conservatione del
„ publico et del privato. »

On voit que le gonfalonier Soderini, sans se départir de sa prudence habituelle, car il savait que le Trésorier était tout-puissant, avait l'intention bien arrêtée de ne pas joindre au bronze l'accessoire intéressant que l'on réclamait. Du reste, en homme qui s'entend parfaitement aux questions d'art, il donne les meilleurs *conseils* à F. Robertet; et comme il prévoit bien qu'en sa qualité de Français, celui-ci voudra jouir immédiatement de sa statue, il va jusqu'à lui indiquer un moyen excellent de la mettre en place sans délai.

Nous ne pouvons cependant nous empêcher de remarquer qu'en vantant avec tant de justesse et d'à-propos le bronze de son ami, le grand Michel-Ange, il se laisse aller un peu à l'exagération, lorsqu'il dit que la statue du pape à Bologne ne peut être comparée à la figure du David. Nous avons vu, en effet, par la commande que nous avons rapportée en commençant, que cette dernière statue avait un peu plus de *quatre pieds de haut*, tandis que le bronze du Jules II était grand *trois fois comme nature*.

La phrase de Soderini ne peut se comprendre que dans un sens, c'est que le David était nu, et que le Jules II était drapé. Le Gonfalonier, en sa qualité d'ami de Michel-Ange et de Florentin du commencement du XVI^e siècle, devait avoir une prédilection particulière pour les ouvrages où l'étude du nu dominait. C'était donc probablement sous ce point de vue, que le David lui paraissait supérieur.

En présence de la réponse si explicite du Gonfalonier, la nouvelle prétention de Florimond Robertet devait tomber d'elle-même. En effet, un mois après, le 3 février 1509, les ambassadeurs écrivent :

« Circa il fornimento del Davit non occorre
" dire altro, perchè non senè di poi ragio-
" nato. »

XXII.

Le palais dont parlent les ambassadeurs florentins, et qu'en 1508 le Trésorier venait de faire construire à Blois, existe encore, en grande partie du moins, et est bien connu sous le nom d'hôtel d'Alluye. Les voyageurs le visitent, les antiquaires en admirent la structure élégante, les détails gracieux et du meilleur goût.

Les pilastres de la cour portent toujours les armoiries de Robertet surchargées de la

plume ou aile qu'on appelle en blason *un demi-vol*, et la devise *Fors ungue*; mais le David de Michel-Ange ne s'y voit plus.

Le Trésorier, par suite du refus de Soderini, renonça-t-il à le placer au milieu de cette cour, sur une colonne armoriée à l'écusson de la république florentine, comme c'était son intention? Nous n'en savons rien; mais il n'est pas douteux que ce bronze ne soit venu entre ses mains.

Malheureusement c'était un bronze, et si nous ne pouvons comprendre qu'un marbre plus grand que nature, envoyé en France vers la même époque, ait disparu sans laisser aucune trace, nous savons trop bien qu'avec du bronze on fait des cloches ou des canons, et nous craignons que le David n'existe plus depuis longtemps. Nous n'ignorons pas qu'un savant antiquaire, M. de la Saussaye, a préparé un travail considérable sur l'hôtel d'Alluye; mais on nous a dit qu'il n'avait aucune connaissance de cette statue, et que les nombreux documents par lui dépouillés n'en parlaient pas. Il y a donc peu d'espoir à conserver.

Si nos tristes pressentiments venaient à être démentis par quelque heureuse trouvaille; si ces lignes, écrites avec tant de plaisir sur un sujet si attrayant, contribuaient un jour à faire retrouver, dans quelque château des environs de Blois ce bronze ignoré et méconnu,

mais toujours palpitant de la vie qu'a dû lui
donner Michel-Ange, ce serait pour nous une
joie véritable.





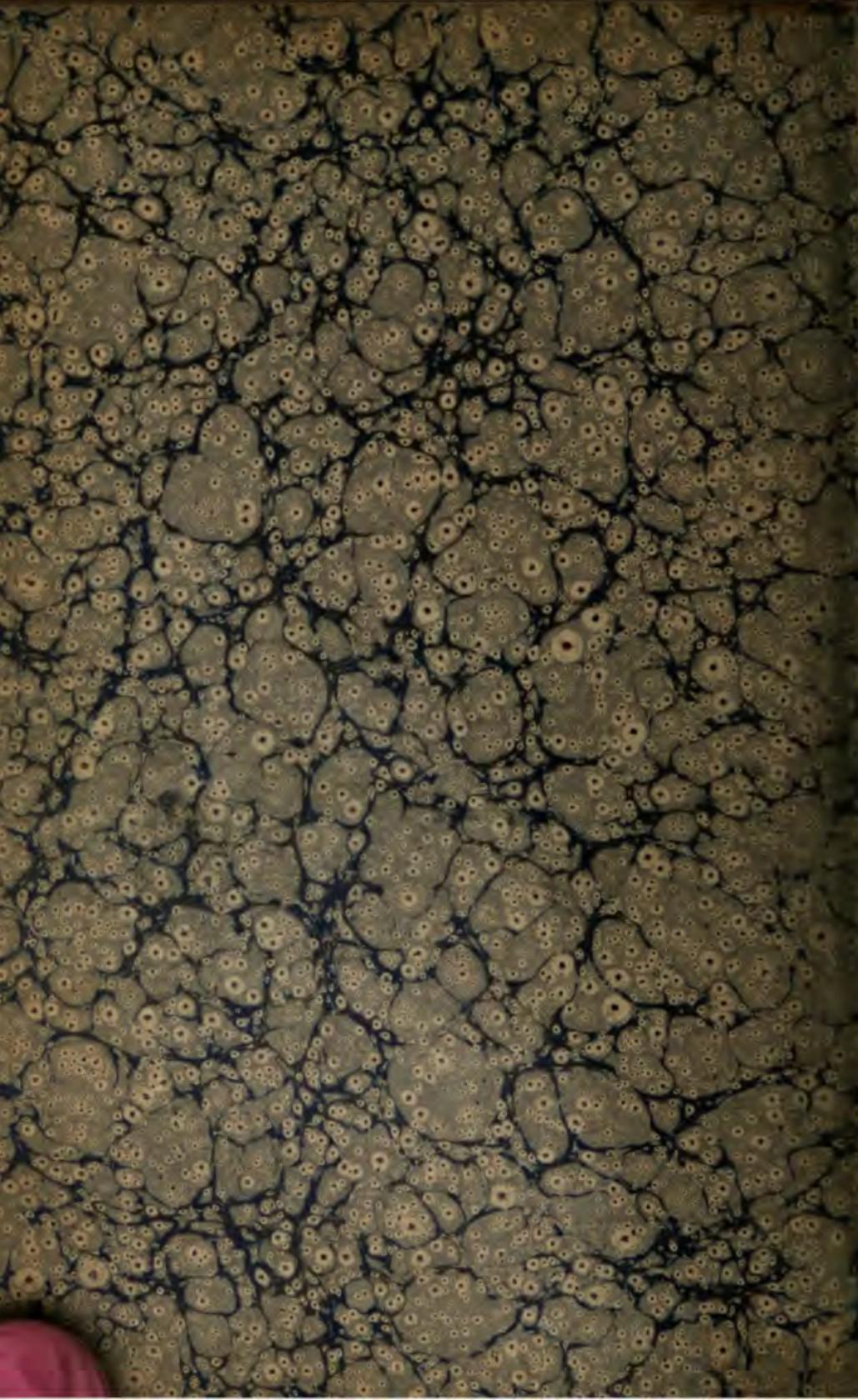


This book should be returned to
the Library on or before the last date
stamped below.

A fine is incurred by retaining it
beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE JAN 10 '72 **FA**



6262 R37

Description abrégée des dessins de
Fine Arts Library BAC



3 2044 034 500 67

6262 R37 2v. in 1

Reiset, Frédéric, 1815-1891

Description abrégée des dessins

DATE

ISSUED TO

AND Un bronze de Michel-Ange

OCT 28 1981

Joy Kensey

OCT 10 2

9 - 06

SELL

OFF

6262
R37
2v

