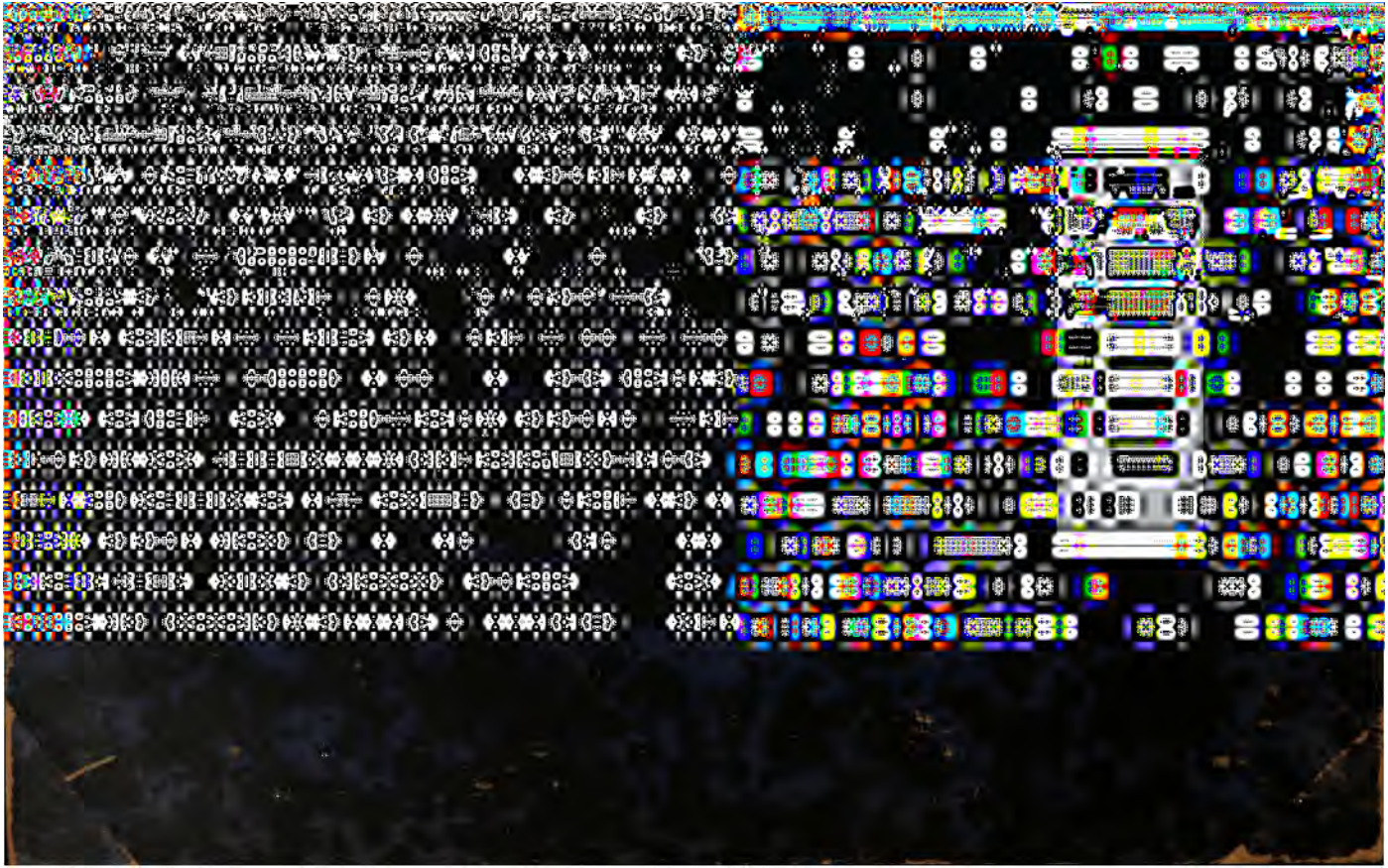

38

LES

TRÉSORS DE L'ART

A MANCHESTER.

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE HENRI PLON,
IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR,
8, RUE GARANCIÈRE.

WASH
DIST
DISTRICT
115

PREMIÈRE LETTRE.

LE VOYAGE.

Il y a soixante-dix lieues de Londres à Manchester, et l'on met cinq heures et demie à les parcourir par le train express; mais le pays qu'on traverse est vraiment curieux à voir, parce qu'il est marqué à l'empreinte du génie anglais, tout comme si c'était un ouvrage de main d'homme. Partout règne une propreté singulière; le moindre hameau est net, épousseté, régulièrement bâti, utilement couvert, confortablement clos. A force d'être soignée, la nature a pris un aspect artificiel. Les clôtures sont bien tenues, les champs paraissent bien unis, les pâturages sont endimanchés; tout est à sa place. On dirait qu'un édile inconnu s'est promené autrefois dans ces contrées, qu'il a tracé la ligne des buissons, rangé les pierres du chemin, dessiné le cours des ruisseaux, marqué la

place des arbres et des haies, et que rien n'a été changé à ces dispositions depuis des siècles. On sent, en effet, qu'ici les héritages ne se partagent point, que les prés et les bois sont inamovibles, que toute cette terre généreuse est vouée à une incorrigible féodalité.

Comme je contemplais d'un regard attristé ce paysage méthodiste, où l'agreste même est arrangé, où l'on a prévu jusqu'au désordre, un Anglais, lisant dans mes yeux ce que je pensais de son pays, m'adressa la parole : « Je vois bien, monsieur, que ces campagnes sont trop correctes pour vous plaire. Il y a quelque temps, Rosa Bonheur, voyageant en Angleterre, nous disait souvent : « *Ah! vous avez tué le pittoresque!* » — Si la politesse ne m'en eût empêché, j'aurais certainement répondu : Non, quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, la Grande-Bretagne ne saurait être la patrie de l'art. En approchant de Manchester, je ne puis m'empêcher de plaindre ces beaux Raphaël, ces Pérugin délicats, ces Léonard exquis, ces fiers tableaux que le Titien peignait avec un rayon de soleil. Comme ils doivent se trouver mal à l'aise sous ce climat brumeux, au sein d'une nature aussi inclémente, et surtout dans une cité que l'industrie moderne a noircie de la fumée de ses fourneaux, et sur laquelle doit s'étendre le voile d'une tristesse incurable, d'un indélébile ennui! Eh! que ne laisse-

t-on chaque chose dans son cadre : les Titien à Venise, les Raphaël à Rome? Pourquoi transporter ces frileux chefs-d'œuvre sous les latitudes du septentrion, dans la ville des machines et des bobines? Non, encore une fois, je ne puis me faire à l'idée que je vais voir des Léonard de Vinci sous la garde d'un *policeman*, et que ce n'est pas en gondole, mais en omnibus, qu'on va me conduire devant les Jean Bellin, les Giorgion et les Véronèse.

Ces réflexions n'ont guère changé à mon arrivée à Manchester, où j'ai pu en vérifier la justesse. Quelle ville, en effet, pour y amasser les trésors de l'art, comme l'on dit ici, *Art treasures!* Le ciel est sombre et presque toujours pluvieux. Les maisons, semblables à celles des quartiers les plus tristes de Londres, sont en briques d'un rouge cru ou d'un noir sinistre. Les églises et tous les bâtiments en pierre de taille ont l'air de sépulcres, recouverts qu'ils sont d'un crêpe lugubre par la vapeur continuelle du charbon. Le principal monument de la ville est un hôpital devant lequel s'ouvre la place de Piccadilly, décorée de deux statues, celle de Robert Peel et celle du duc de Wellington, qu'on nomme ici tout simplement le Duc, par excellence. Ces statues barbares ont des redingotes de bronze avec des pantalons à sous-pieds et des bottes fortes du même métal. Le reste de

la ville ne présente en général que des surfaces plates, des murs sans corniche, sans plinthe. Pas le moindre ourlet d'architecture autour des fenêtres, pas la moindre saillie pour égayer l'œil par une ombre portée. Dans les quartiers d'ouvriers, les maisons se ressemblent tellement, qu'il est impossible de les distinguer autrement que par leur numéro. Le pauvre ne reconnaît sa demeure qu'à un chiffre.

Et cependant il est juste de dire que les riches habitants de Manchester ont cru devoir faire toilette et plaquer sur leurs maisons des frontispices ou, pour mieux dire, des devantures. Ils ont dissimulé leurs magasins derrière les bossages de l'ordre toscan; quelques-uns ont rustiqué de fantaisie leur principale porte, et y ont adapté des colonnes trapues, historiées d'ornements incroyables; il en est qui ont simulé de nobles façades à la Palladio, décorant leurs fenêtres de ces frontons alternativement triangulaires et cintrés qu'affectionnait Raphaël, et dont il inventa l'ordonnance. Enfin la ville est remplie d'affiches annonçant l'ouverture de vingt expositions différentes. On ne voit partout que sociétés des arts, réunions d'artistes, soirées d'amateurs. J'ai déjà plein mes poches d'hospitalières invitations à ces soirées. C'est à n'y pas croire. Voilà une ville qui fabrique à elle seule plus de coton filé qu'il ne s'en produit

dans tout le reste de l'univers, et l'on n'y entend parler que de peinture, d'objets d'art, de catalogues; on ne voit passer que des tableaux, des statues, des marbres et des bronzes, impatients d'être exhibés. Ici, on ouvre l'exposition des artistes anglais modernes; là va être inaugurée, sous la direction de M. Gambart, l'exposition française, où figureront, comme à Londres, Decamps, Delacroix, Gigoux, Meissonnier, Troyon, Hédouin, Gérome, Rosa Bonheur et vingt autres. Sur la place où stationnent les omnibus du nouveau Palais de Cristal, on s'entretient des vases étrusques, des majoliques, des émaux, des Palissy, des ivoires, des verres de Venise et de Bohême, et des innombrables objets de haute curiosité qui remplissent, dit-on, la grande travée du palais. De ma vie je n'ai vu rien de plus étrange que cette passion inopinée d'une ville de filateurs pour les maîtres de l'art en tout genre. Imaginez une immense manufacture de rouenneries qui, tout à coup, paraît éprise d'amour pour le grand Titien, le doux Corrége et le divin Léonard!

Mais pendant que l'omnibus nous conduit au palais de l'Exhibition, situé à deux milles environ de Manchester, laissez-moi vous dire comment s'est formée cette vaste entreprise, et comment elle a été menée à bien. Un Anglais des plus intelligents, M. Deane, étant allé à Paris visiter le

musée de Cluny, se dit à lui-même : Quel dommage que l'Angleterre ne puisse pas offrir une exposition pareille aux hommes de goût et aux personnes désireuses de s'instruire! — Aussitôt la pensée lui vint de former momentanément une collection semblable au musée Dusommerard, et d'en faire jouir le public, moyennant finance. M. Deane fit part de son projet à M. Peter Cunningham, l'un des rédacteurs de l'*Illustrated London News*, où il écrit périodiquement et avec beaucoup d'esprit l'article des Propos de table, *Table talk*. Mais peu à peu ces messieurs virent s'agrandir le projet primitif. Pourquoi ne pas rassembler tous les genres de richesses que possède l'Angleterre, en fait d'art?... Les voilà donc qui se proposent, non plus de louer une salle, mais de bâtir un palais de verre, d'y fusionner pour quelque temps toutes les galeries privées de la Grande-Bretagne dans une seule galerie publique, et de donner ainsi en spectacle à l'Angleterre et à l'Europe ce que ni l'Europe ni l'Angleterre n'avaient jamais vu : les chefs-d'œuvre enfouis dans les châteaux de l'aristocratie anglaise, dans ses maisons de campagne les plus reculées, dans ses *homes* les plus intimes.... Mais où placer cette exhibition? Là, précisément, où personne ne s'attendait à la voir : dans la cité du coton, à Manchester.

Eh bien, il faut en convenir, l'idée n'était pas

aussi extravagante qu'elle le paraissait, du moins sous le rapport des facilités d'exécution. Manchester est une ville énormément riche et fière de ses richesses. Pour vous en donner un aperçu, je vous citerai un seul fait : il y a une dizaine d'années, les électeurs de Manchester et des environs voulant témoigner leur satisfaction au héros du libre échange, à Cobden, lui offrirent en présent, devinez quoi?... Les princes donnent habituellement une tabatière enrichie de diamants ou une broche avec leur portrait.... Les électeurs de Manchester donnèrent à Cobden la somme ronde de 100,000 livres sterling, soit 2,500,000 francs.

Au premier appel que leur adressèrent MM. Deane et Cunningham, les principaux manufacturiers de Manchester répondirent en souscrivant un fonds de garantie destiné à subvenir aux frais immenses qu'on allait risquer, dans le cas où l'entreprise elle-même ne parviendrait pas à les couvrir. Les souscriptions arrivèrent si considérables et si vite, qu'en peu de temps le fonds s'éleva à la somme de 85,000 livres sterling! Un de mes amis ayant envoyé pour sa part 200 livres (5,000 francs), on lui a répondu (j'ai vu la lettre) qu'on ne recevait pas de souscription au-dessous de 500 livres (12,500 francs). Telle est ici l'abondance de l'or; tel est l'orgueil du riche.

Une fois le capital souscrit, la plus grande dif-

ficulté n'était pas de construire le palais, mais de le remplir. Il fallait obtenir des grands seigneurs (de la noblesse ou de la finance) qui possèdent des tableaux, des sculptures, des émaux, des ivoires, des porcelaines, des bronzes et autres objets d'art, la permission d'en dépouiller momentanément leurs demeures, de faire courir à ces objets, la plupart délicats et fragiles, les risques incalculables de l'aller et du retour, de l'emballage et du déballage, sans parler des incendies et de mille accidents possibles. Parmi les possesseurs qu'on a sollicités, les uns ont exigé une police d'assurance, les autres ont refusé résolûment, sinon tout ce qu'ils avaient de beau, du moins les plus précieux morceaux de leur galerie. Le plus grand nombre, toutefois, s'est exécuté de bonne grâce. Ainsi, on voit figurer au catalogue presque tous les noms de l'aristocratie, les lords Ward, Spencer, Carlisle, Darnley, Yarborough, Ashburton, Burlington, Pembroke, Northwick, Hatherton, Ellesmere, Derby, Portsmouth, Warwick; les ducs de Northumberland, de Newcastle, de Portland, de Sutherland, de Buccleugh, de Richmond, de Bedford, de Manchester; l'un des plus opulents personnages de l'Angleterre, le marquis de Westminster; puis tous les riches amateurs de ce pays, MM. Holford, Robert Napier, Félix Slade, William Russell, Thomas Baring, Henri Hope, George

Vaugham, Richard Fisher, Henry Brodhurst; les révérends Wellesley, Griffiths, Hugo; l'honorable Labouchère, les baronnets Charles Price, J. S. Hippisley, Thomas Bevor, Anthony Rothschild; les marchands de tableaux et d'estampes, Colnaghi, Farrer, Evans, Graves, enfin les églises, les colléges, les institutions, les hôpitaux, les clubs, les académies. Il n'est pas jusqu'au cardinal Wiseman, qui n'ait présenté sa catholique offrande à la glorieuse entreprise de cette nation protestante.

La reine d'Angleterre, qui possède tant et de si belles choses dans ses résidences de Buckingham-Palace, de Windsor-Castle et de Hampton-Court, les a mises gracieusement à la disposition de l'*Executive-Committee.* Le prince Albert, qui a réuni une inappréciable collection de maîtres primitifs, s'est empressé d'envoyer à l'Exhibition ses tableaux les plus rares, et son amour bien connu pour les arts ne s'est pas démenti dans cette circonstance, car il a inauguré lui-même l'Exposition, et cela au jour et à l'heure indiqués, sans aucune remise, bien que la cour fût en grand deuil par la mort récente d'une tante de la reine. Mais celui qui a le plus magnifiquement, le plus généreusement contribué à cette grande œuvre de civilisation, à cette fête des arts, c'est le marquis d'Hertford, qui, à lui seul, a fourni assez de tableaux

anciens et modernes pour garnir une salle entière à laquelle on a donné son nom. On cite un mot charmant dont il aurait accompagné son envoi : « Au fait, je ne suis pas fâché d'expédier mes tableaux à Manchester; ce sera pour moi une occasion de les voir. »

Nous voici arrivés à la porte du Palais de Cristal : mais nous n'y entrerons, si vous le permettez, que dans ma prochaine lettre; qu'il me suffise de vous dire qu'en ma qualité de journaliste on m'a offert une entrée gratuite, et que le maître du principal hôtel de la ville, *Queen's Hotel*, a bien voulu, par égard pour la presse française, maintenir pour moi les prix ordinaires de logement et de nourriture, lesquels sont doublés et triplés partout et pour tout le monde.

DEUXIÈME LETTRE.

LE PALAIS.

Si vous me demandiez d'écrire cinq ou six volumes sur le musée du Louvre, la proposition me paraîtrait ra'sonnable, quant à l'étendue de l'ouvrage; mais s'il fallait faire la description d'un tel musée en deux ou trois articles, ne pensez-vous pas qu'il serait insensé de l'entreprendre? Eh bien, la grande Exposition de Manchester est encore plus vaste que le musée du Louvre. A l'exception de la sculpture, qui n'est guère représentée ici que par des statues modernes de l'école anglaise, on peut y étudier tous les arts du dessin depuis leur origine jusqu'à nos jours : la peinture, la gravure, la numismatique, l'orfévrerie, la damasquinure, la céramique, la ciselure, la haute ébénisterie, l'incrustation, l'art d'émailler la terre, de repousser les métaux, de tailler le cristal, de

fondre et de colorer le verre, la lithographie, la gravure en bois, la reliure, et enfin cet art nouveau, étrange, prestigieux, qui nous fait voir la nature par les regards du soleil, la photographie.

Imaginez un palais tout vitré dans lequel se trouveraient réunis la grande galerie du Louvre, le musée de Cluny, le Cabinet des médailles, le fonds de réserve du Cabinet des estampes, en d'autres termes, deux mille gravures valant ensemble plus de quatre millions, les plus belles armures du musée d'artillerie, les vases étrusques de M. de Pourtalès, une salle de miniatures et d'émaux, une superbe rangée de quatre cents portraits d'Holbein, de Van Dyck, de Lely, de Gainsborough, de Reynolds, une collection incomparable des photographies de Bisson, de Baldus, de Legray, c'est-à-dire les plus étonnantes épreuves qui soient sorties des presses de la lumière... et vous n'aurez encore qu'une idée imparfaite de cette *exhibition* si justement nommée : des Trésors de l'art. Il faut ajouter, en effet, à cette énumération, qui déjà vous éblouit, un musée ethnographique de la Perse, de l'Inde et de la Chine, auquel ont contribué la Compagnie des Indes orientales, la Société royale asiatique, et, avec l'agrément de la reine d'Angleterre, le gouverneur de la Tour de Londres. Il faut ajouter aussi toute une galerie consacrée aux ouvrages

des peintres *in water colours*, qui ont su marier si bien la limpidité de l'aquarelle à la consistance solide et franche de la peinture à l'huile, enfin une immense travée entièrement occupée par les chefs-d'œuvre de l'école anglaise, que l'on fait partir ici des commencements du dix-huitième siècle, parce que les maîtres antérieurs figurent tous dans la galerie des quatre cents portraits.

Le palais de l'Exhibition, que vous connaissez déjà sans doute par la lithographie et la photographie, forme un parallélogramme de sept cents pieds de long sur deux cents de large. A l'intérieur, c'est comme une église en croix latine, voûtée de verre et divisée en trois grandes nefs : celle du milieu, qui va de la porte d'entrée au chevet, les deux autres qui s'arrêtent au transept. La nef centrale, plus élevée que les autres, est destinée à l'exposition des sculptures de l'école anglaise et de quelques statues de Canova. Sur la même ligne sont rangées vingt superbes vitrines renfermant tous les prodiges de la céramique, de l'orfévrerie, de la niellure, de la glyptique, de la numismatique, de la ciselure, de l'émail, les produits les plus rares des verreries de Murano et de Bohême, les coffrets les plus artistement incrustés, les ivoires les plus précieux, les bronzes les mieux finis, des miniatures, des bijoux, des manuscrits enluminés à ravir, des reliures adorables, enfin

ces mille objets qui semblent créés par la main des fées pour amuser un instant l'œil des riches, ou plutôt qui ont été ouvrés par le génie du travail, pour tromper l'ennui des heureux.

Parmi ces rangées de statues et ces splendides dressoirs qui s'élèvent régulièrement, de côté et d'autre, en pyramides étincelantes, on a ménagé une place aux armes des temps chevaleresques. Revêtus de leurs cuirasses et de leurs cottes de mailles, la visière baissée, la lance au poing, des héros du moyen âge, les uns à pied, les autres montés sur un palefroi au chanfrein bardé de fer, nous donnent le spectacle de leurs immobiles tournois. Du fond des châteaux gothiques de la vieille Angleterre sont venues à Manchester de solennelles panoplies, envoyées par des seigneurs qui portent les noms retentissants de Sutherland, de Warwick, de Strafford, d'Ashburton... que sais-je? mais qui ne sont eux-mêmes pour la plupart que des financiers anoblis par la reine, d'illustres parvenus, des manufacturiers vingt fois millionnaires, des imprimeurs de calicot, *calico-printers*, qui, à force de richesses, ont obtenu qu'on ressuscitât en leur faveur les titres d'une pairie éteinte, les noms et les priviléges des grandes familles mortes.

La grande nef du milieu est flanquée de deux petites nefs latérales que j'appellerai des bas-côtés, et dans lesquels sont exposés trois ou quatre cents

portraits des personnages fameux de la Grande-Bretagne, peints par des artistes non moins fameux, tels que Jean de Mabuse, Holbein, Zuccaro, Jansen, Lucas de Heere, Rubens, Van Dyck, Lely, Kneller, Rigaud, Richardson, sir Joshua Reynolds, Gainsborough, Thomas Lawrence. De ces portraits, il en est près de quarante qui sont de la main de Van Dyck, et proviennent des châteaux de Windsor et de Hampton-Court, sans compter les ouvrages de ce grand maître que l'on trouve encore dans les autres galeries de l'Exhibition. Ainsi, dès l'entrée, le visiteur passe en revue d'innombrables musées fondus en un seul; il a sous les yeux des majoliques d'Urbin, des émaux de Limoges, des poteries de Palissy, des vases de Benvenuto, des ivoires de François Flamand, des laques de Boulle, des miniatures de Petitot, des candélabres de Goutthières, des vernis de Martin, et ce même visiteur, déjà ébloui, marche, pour ainsi dire, sous les regards de quatre cents portraits d'hommes ou de femmes illustres; il embrasse d'un coup d'œil toutes les biographies qui forment l'histoire moderne de ce pays : les Henri, les Richard, les Édouard, avec leurs favoris ou leurs victimes. Et d'abord le cardinal Wolsey, Thomas Morus et Henri VIII, celui-ci entouré des créatures qu'il étreignit de ses mortelles amours; puis la reine Élisabeth, Norfolk,

Leicester, et ce grand poëte qui à lui seul illumine toute l'Angleterre ; ensuite Charles Ier et Cromwell, Strafford et Laud, Pym et Hampden, Fairfax et Falkland, les grands cœurs de tous les partis ; et la noblesse du génie ou de l'esprit, Bacon, Pope, Addisson, Swift, Prior, Gibbon, Samuel Johnson, Walter Scott, Byron, et la plupart des artistes célèbres de l'Angleterre peints par eux-mêmes, et enfin les héroïnes de l'amour, de la grâce et du plaisir, toutes ces femmes charmantes dont l'inimitable Hamilton nous a dessiné, lui aussi, des crayons si vifs, si tendres et si délicats.

Vous n'attendez pas de moi que je vous décrive tant de portraits, ni les différents styles dans lesquels ils sont peints, ni les divers genres de beauté ou d'intérêt qu'on y trouve ; que je vous dise quels singuliers rapports d'harmonie ou de contraste on peut remarquer entre la forme extérieure et la ressemblance morale des personnages représentés... Un livre entier n'y suffirait pas. Mais je ne puis m'empêcher de faire ici une réflexion qui est venue, j'imagine, à l'esprit de tout le monde : c'est que l'Angleterre est par excellence le pays du portrait. Le principe qui régit cette nation est, en effet, celui de l'individualisme. Développé par la religion protestante, ce principe a produit facilement de grands caractères, des natures orgueilleuses, hautaines, qui se détachent vigoureusement

sur leur entourage; et sans parler même de la fierté que doit puiser un homme dans le sentiment de sa conscience affranchie, il est certain que le climat de l'Angleterre et le croisement des deux fortes races dont s'est composée sa population ont enfanté en grand nombre des types d'une originalité saisissante, des intelligences humoristiques, les variétés de tempérament les plus singulières et quelquefois les plus heureuses. De là cette tendance à faire constater son identité par la peinture ou par la statuaire. De là aussi l'habileté qu'ont acquise naturellement les peintres de portraits ou les sculpteurs de bustes, à force de voir des modèles dont la silhouette s'enlevait avec tant de netteté sur le fond de la société anglaise, et dont la physionomie ressortait avec tant de relief, se colorait avec tant d'éclat.

Aussi, depuis Holbein jusqu'à Lawrence, ce sont des peintres de portraits, anglais ou étrangers, qui remplissent l'histoire de l'art en Angleterre. C'est dans les individus, et non pas dans les grandes compositions historiques ou par des allégories, qu'on a représenté les qualités ou les travers de l'espèce. Tous les caractères de l'humanité ont ici un nom propre et portent un visage connu. Chaque vertu devient, non pas une divinité, comme dit Boileau, mais une personne.

Chatham est la prudence et Grammont la beauté.

Rien ne serait plus amusant à lire et plus curieux à vérifier que le livre de la Bruyère au milieu de cette galerie de portraits britanniques. J'en prends un au hasard, celui de Henri VIII par Holbein, et j'y vois la personnification de l'égoïsme emprisonnée dans un contour ineffaçable, peinte à l'emporte-pièce, *ne varietur*. Et vous croyez peut-être que l'artiste y a mis beaucoup du sien, qu'il a doublé son effet au moyen des ressources de l'art : pas le moins du monde. Le modèle est peint dans le clair, vêtu d'un pourpoint clair, sur un fond vert-clair. L'ombre la plus forte du visage et des mains n'est qu'une légère demi-teinte. Mais la nature, profondément et naïvement observée, s'est chargée elle-même d'avoir une saillie suffisante. Il n'y a pas eu besoin des prestiges du clair-obscur pour donner de l'accent à cette personnalité impossible à confondre avec une autre, impossible à oublier surtout. Il a suffi de faire poser de face, tout simplement, tout droit, la canne à la main, ce gros homme dont les instincts et les appétits, une fois servis par l'omnipotence de la royauté, n'ont plus eu de bornes. Despote pesant, voluptueux et cruel, étalon obèse et vorace, ses tempes se gonflent au lieu de se retirer ; ses mâchoires, en se développant, ont entraîné son intelligence ; l'esprit lui tombe dans le ventre.

Si nous quittons maintenant la nef centrale, nous trouverons à droite une grande galerie exclusivement consacrée aux peintures de l'école anglaise; à gauche, une galerie parallèle, et d'égale grandeur, destinée aux chefs-d'œuvre de la peinture européenne depuis les byzantins jusqu'aux maîtres de la fin du dix-septième siècle. Celle-ci, formée des présents volontaires et momentanés des riches amateurs de l'Angleterre, ne renferme guère de ces vastes machines qui donnent à nos musées un caractère si national. Pas un morceau qu'on puisse comparer, par exemple, aux *Noces de Cana*, pour l'importance et la dimension, du moins. Mais à cela près, on peut douter si le Louvre, tout compensé, contient une plus belle collection que les douze ou quinze cents tableaux de la galerie dite des anciens, *Paintings of ancient masters*. Que si l'on ajoute à ces trésors ceux qui sont exposés dans une galerie à part, composée de deux cents morceaux de premier choix, la galerie Hertford, on peut être assuré que le palais de l'Exhibition va de pair (sous le rapport de la peinture) avec les plus beaux musées de l'Europe.

CATALOGUE

DES PORTRAITS LES PLUS CURIEUX

DE LA GALERIE

DES PORTRAITS ANGLAIS.

INCONNUS.

JANE SHORE. (*Collége d'Eton.*)

« Le portrait de Jane Shore, conservé à Eton, dit Walpole, est probablement original, car son confesseur était prévôt de ce collége, et c'est par son intercession qu'il recouvra ses terres dont on l'avait dépouillé.... Dans ce portrait de Jane, le front est remarquablement large, sa bouche et le reste de ses traits sont petits, ses cheveux sont de cette admirable couleur dorée.... »

Sir HENRY LEE avec un chien. (*Lord Dillon.*)

Sir Henry Lee de Ditchley, le prototype du noble caractère décrit par Walter Scott dans son roman de *Woodstock*. Il était chevalier de l'ordre de la Jarretière. Quoique ce chien ne fût pas toujours caressé, il sauva cependant son maître des attaques d'un assassin; de là la devise peinte sur la toile : *Plus fidèle que favorisé.*

SHAKSPEARE. (*Galerie des portraits nationaux.*)

Ce tableau fut, de 1680 à 1710, la propriété de la célèbre actrice miss Barry. Il a, dit-on, appartenu à sir William Davenant. Le dernier lord Ellesmere l'acheta à la vente de Stowe et l'offrit à la nation.

THOMAS FAIRFAX, général de l'armée parlementaire. (*Duc de Portland.*)

LUCAS DE HEERE.

Lord DARNLEY, époux de Marie STUART, reine d'Écosse, et son frère, CHARLES STUART. (*La Reine. Hampton-court.*)

HOLBEIN.

CATHERINE PARR, femme de Henri VIII. (*Comte de Denbigh.*)

HENRI VIII, roi d'Angleterre. (*Duc de Manchester.*)

JANE SEYMOUR, femme du roi Henri VIII et mère d'Édouard VI. (*Duc de Bedford.*)

Le père du lord chancelier sir THOMAS MORUS tenant une sentence. (*Comte de Pembroke.*)

LUCIUS CARY, vicomte Falkland. (*Comte de Clarendon.*)

C'est le meilleur portrait de cet homme célèbre.

ZUCCHERO.

Comte d'Essex (ROBERT D'ÉVEREUX), décapité en 1601. (*Duc de Bedford.*)

La reine ÉLISABETH dans un costume de fantaisie. (*La Reine. Hampton-court.*)

VAN SOMER.

La comtesse d'Essex et la comtesse de Somerset (FRANCES HOWARD). (*Duc de Portland.*)

C'est là cette lady Essex qui eut une si grande part dans l'empoisonnement de sir Thomas Overbury.

JANSEN.

Le duc de Buckingham (GEORGES VILLIERS), premier duc. (*Duc de Manchester.*)

Sir JOHN BOOTH avec un fusil à la main. (*Comte de Stamford et Warrington.*)

MYTENS.

Le roi CHARLES Ier, la reine HENRIETTE MARIE, sir JEFFREY HUDSON. (*Vicomte Galway.*)

Donné par la reine Anne à Addison.

MABUSE.

Les trois enfants du roi Henri VII : ARTHUR, prince de Galles, au centre ; HENRI VIII et MARGUERITE, femme de Jacques IV, à droite et à gauche. (*Comte de Pembroke.*)

Gravé par Vertue.

VAN DYCK.

WILLIAM LAUD, archevêque de Cantorbéry, décapité en 1644. (*Duc de Portland.*)

La reine HENRIETTE, vêtue de bleu, et sir JEFFREY HUDSON, avec un singe sur son épaule. (*Comte Fitz-William.*)

Donné par Charles Ier au célèbre comte de Strafford. Van Dyck reçut pour ce tableau 40 liv. sterl.

Lord JOHN et lord BERNARD STUART. (*Comte de Grey.*)

Lord John mourut à Cheriton-Down, lord Bernard à Rowton-Heath, en se battant pour Charles Ier. — Gravé par M'Ardell.

La comtesse de Southampton (RACHEL DE ROUVIGNY), femme de Thomas Wriothesley, comte de Southampton. (*Idem.*)

Le duc JAMES DE HAMILTON. (*Duc de Buccleugh.*)

Défait à Preston en 1648 et décapité.

Le comte de Derby (JAMES STANLEY). (*Comte de Derby.*)

Il fut fait prisonnier à la bataille de Worcester, et décapité en 1651.

La comtesse d'Arundel (LUCY SYDNEY). (*Duc de Richmond.*)

RUBENS.

Le comte d'Arundel (THOMAS HOWARD), mort en 1646, célèbre amateur. (*Comte de Warwick.*)

WALKER.

OLIVIER CROMWELL. (*J. Tollemache, esq.*)

L'amiral BLAKE. (*Collége de Wadham.*)

Seul portrait de ce grand marin.

DOBSON.

Le roi CHARLES II encore prince de Galles. (*Comte Craven.*)

LELY.

La duchesse de Richmond (la belle STUART) en Bellone. (*Duc de Richmond.*)

NELL GWYNN avec un agneau. (*Colonel Meyrick.*)

Le roi JACQUES II, encore duc d'York. (*Duc de Richmond.*)

Il est représenté avec sa première femme, Anne Hyde, et deux enfants, qui devinrent la reine Marie et la reine Anne.

CATHERINE DE BRAGANCE, femme de Charles II, en costume portugais. (*Lord Dillon.*)

La comtesse de Grammont (la belle HAMILTON). (*La Reine. Hampton-court.*)

Une des beautés de Windsor. — Gravé par M'Ardell.

La comtesse de Southesk. (*Lord Lyttelton.*)

ANNE HAMILTON, fille du duc de Hamilton, qui fut mortellement blessé à Worcester.

La comtesse de Rochester. (*Lord Dillon.*)

ANNE SAINT-JOHN, veuve de sir J. H. Lee (de

Ditchley), mère de John Wilmot, le célèbre comte de Rochester.

Le comte de Shaftesbury, (A. A. Cooper), lord chancelier. (*Comte de Shaftesbury.*)

KNELLER.

John Locke (le philosophe). (*Rd Dr Wellesley.*)

Acheté à la vente de M. Coxe, à Twyford.

William lord Russell, surnommé le Patriote. (*Duc de Bedford.*)

C'est le personnage illustré par M. Guizot dans son livre *l'Amour dans le mariage.*

Le comte de Stanhope (1er comte). (*Comte de Stanhope.*)

Le célèbre duc de Marlborough. (*Comte de Stamford et Warrington.*)

HALES.

Samuel Pepys, célèbre chroniqueur de la cour de Charles II. (*Peter Cunningham, esq.*)

Ce tableau fut payé 14 liv. sterl. à l'auteur, plus une livre 5 schell. pour le cadre.

ARTHUR POND.

Le duc de Cumberland, le héros de Culloden, fils du roi Georges II. (*Duc de Richmond.*)

JONATHAN RICHARDSON.

Alexandre Pope et son chien Bounce. (*Lord Lyttelton.*)

Gravé par M. Doo.

SIR JOSHUA REYNOLDS.

Le roi Georges III en grand costume royal. (*L'Académie royale.*)

Son portrait avec des lunettes. (*La Reine. Palais de Buckingham.*)

Acheté par Georges IV à la vente de la marquise de Thomond, en 1821, pour 105 liv. st.

SIR THOMAS LAWRENCE.

BENJAMIN WEST.

GAINSBOROUGH.

WILLIAM PITT, premier ministre. (*Duc de Richmond.*)

SIR HENRY RAEBURN.

WALTER SCOTT. (*Duc de Buccleugh.*)

TROISIÈME LETTRE.

ÉCOLES FLORENTINE, ROMAINE ET LOMBARDE.

Ceux qui aiment à débrouiller les origines de l'art moderne trouveront ici une ample matière à leurs investigations. Le prince Albert, lord Ward, l'église du Christ à Oxford, l'Institution royale de Liverpool, qui possèdent de si précieux exemplaires des maîtres incunables, ont fourni tout ce qui pouvait satisfaire la docte curiosité des chercheurs. On voit comment se ressemblent les gothiques allemands, flamands, vénitiens, espagnols, et encore mieux par où ils se distinguent. L'école germanique remonte ici à Martin Schoen et finit à Rosa de Tivoli, en passant par Lucas Cranach, Holbein et Albert Durer. L'école des Pays-Bas, commençant aux Van Eyck pour se terminer à Van Huysum, nous déroule une suite de merveilles : d'abord quatre échantillons de ses deux

chefs, entre autres la Madone de la galerie du roi de Hollande, puis neuf tableaux de Jean de Mabuse, huit de Memling, cinq de Bernard Van Orley, l'élève de Raphaël, ensuite de fiers portraits d'Antoine More comme il s'en voit peu; quarante Rubens flamboyants, une trentaine de Van Dyck, sans compter ceux dont j'ai parlé, vingt-sept Rembrandt, dont quelques-uns d'une beauté imprévue, inconnue, inouïe, et tout ce que vous pouvez imaginer de mieux en fait d'Ostade, de Paul Potter, de Pierre de Hooch, de Terburg, de Cuyp, d'Holbein, de Ruisdaël et de Wouvermans.

L'école italienne, par laquelle j'aurais dû commencer, est rangée, comme celle de l'Allemagne et des Pays-Bas, dans l'ordre chronologique, et occupe un seul côté de la galerie, comme si l'on eût pensé à faire voir la peinture sous ses deux aspects et sur deux lignes parallèles : ici, grandissant au soleil, sous l'influence de la tradition; là, se développant, au sein des brumes du Nord, avec les conseils de la nature. Ce sont quelques Byzantins sans nom et sans histoire qui ouvrent ici la marche, rappelant ce qu'était devenu l'art grec sous l'empire du christianisme. A ces Byzantins se rattache Cimabue, par sa symétrie roide et la solennité de ses formes hiératiques. Puis vient Giotto, un Raphaël dans les langes, qui balbutie avec grâce le sublime langage que parlera la pein-

ture en Italie. Buffalmacco, Gaddi, Orcagna; Angelico da Fiesole, Masaccio, Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Pérugin, Francia, nous conduisent de Giotto à Raphaël, de même que Crivelli nous mène à Jean Bellin, tandis que Luca Signorelli et Ghirlandajo préparent le terrible Michel Ange, et que Verocchio annonce le divin Léonard. Et chacun de ces maîtres vénérables est représenté dans ce palais par des ouvrages la plupart exquis : le Fiesole, par quatre peintures véritablement angéliques, toutes remplies de ces figures qui ne peuvent être vues que par un saint dans le paradis de ses songes; le Pérugin, par une grande Madone entre saint Jérôme et saint Pierre, d'une beauté profonde et pénétrante, et par quatre petits tableaux qu'on est tout surpris de trouver, non pas arides, mais au contraire suaves et doux comme des Corrége.

Douze Raphaël nous permettent de juger ce grand homme, de voir comment tous ses devanciers furent les tributaires de son génie, comment, sans apporter dans l'art aucun élément nouveau, il recueillit tout ce que d'autres avaient semé; comment il sut mettre en œuvre tous les éléments déjà découverts ou entrevus, et, au lieu d'en composer un froid éclectisme, les fondre dans une manière qu'il pût signer de son impérissable nom. Du reste, les Raphaël authentiques de l'Exposition

de Manchester, le grand *Crucifiement* qu'il peignit à Citta di Castello, et qui a été gravé avec tant de sentiment par Grüner, l'*Agonie dans le jardin*, les deux célèbres *Vierge*, appartenant à lord Cooper, dont l'une est si bien gravée par Bein, la sainte Famille de lord Pembroke, dite la *Madone à l'œillet*, les *trois Grâces*, connues par l'estampe de Forster, appartiennent à la première manière de Raphaël ou au commencement de la seconde; et décidément le Raphaël adolescent, encore un peu péruginesque, celui qui nous montre ces charmants fonds de paysage plantés çà et là d'arbres délicats dont les feuilles se peuvent compter, est bien plus touchant, bien plus aimable que le Raphaël de la fin, celui qui se tourmente, se transforme et s'altère au contact de Michel-Ange.

Michel-Ange! Il y a ici un morceau de sa main, oui, de sa main; une détrempe inachevée et sublime, pour laquelle il faudra bien que vous passiez la mer, vous tous qui avez le culte de l'art. C'est une chose nouvelle pour tout le monde, c'est un trésor inespéré qu'une peinture de Michel-Ange. Celle-ci avait été d'abord attribuée à Ghirlandajo, dit le catalogue, mais elle est évidemment de la jeunesse de son élève. Non, ni Ghirlandajo, ni personne avant Michel-Ange, n'avait eu ce sentiment d'auguste élégance et de grandeur altière.

Le contour n'est pas encore violent ni le modèle ressenti, mais déjà se révèle un maître qui aura plus tard des accents terribles. La Vierge est pensive, triste et fière. Assise au milieu de la composition, elle fait lire l'enfant Jésus, que montre du doigt le petit saint Jean, et elle lui tient son livre avec une grâce souveraine, sans le regarder. A la droite de ce groupe, qui se compose et se pondère comme un bloc de marbre, deux anges debout jettent les yeux sur un cartable; l'un est beau comme le David de Florence, l'autre a le masque adouci du faune antique. A gauche, deux autres anges, seulement ébauchés, forment une symétrie qui n'est pas naïve, mais voulue. Ainsi les lignes sont sculpturales, la construction est architectonique; la tête de la Vierge est au sommet du fronton que dessine la pensée du spectateur. La draperie rouge qui l'habille est de la laque de l'éclat le plus pur, et semble peinte d'hier; la draperie bleue qui doit l'envelopper est préparée au noir d'ivoire, et n'attend qu'un glacis d'outre-mer. Les chairs des deux figures ébauchées sont préparées en vert, suivant la tradition des Byzantins et des Grecs... Les parties finies le sont avec douceur et discrétion; les deux enfants sont modelés comme des statues de bronze doré. Jamais on ne vit rien de plus imposant et de plus attirant à la fois que ce fragment de peinture dont l'inachevé même trahit le maître

prompt à se fatiguer de son œuvre, parce qu'il la trouve inférieure à son génie. C'est Michel-Ange dans un moment d'intimité et de jeunesse. C'est Hercule enfant.

Après avoir contemplé la *Vierge* sublime de Michel-Ange, on voudrait rencontrer quelques peintures de Léonard de Vinci, le seul homme qui puisse balancer un si fier génie. Malheureusement, des neuf tableaux attribués ici à Léonard, il n'en est qu'un seul, il me semble, qui soit d'une incontestable originalité : c'est une étude de tête pour la *Vierge aux Rochers*, petite étude peinte sur bois, qui appartenait à M. Holford. Oh! la tête charmante! elle est vraiment d'une délicatesse angélique!... Aussi bien, si j'ai bonne mémoire, cette tête est celle de l'ange qui, dans le tableau, se penche en souriant vers l'enfant Jésus. Sur un fond de bitume qui est ménagé pour les demi-teintes, la tête se détache avec un relief étonnant par des clairs d'un blanc pur. A proprement parler, ce n'est là qu'une grisaille qui devait être colorée par des glacis, mais qui est restée inachevée parce que le peintre, ayant trouvé l'expression voulue, n'a pas eu besoin d'y passer un ton qui n'eût rien ajouté à la grâce ineffable du sourire qu'il avait rêvé.

En l'absence d'un morceau capital de Léonard, l'Exhibition renferme un *Mariage de sainte Ca-*

therine et deux Madones de Luini qui sont modelées avec autant d'amour qu'elles auraient pu l'être par Léonard lui-même. Aussi précieusement conservées qu'elles furent précieusement finies, ces peintures paraissent sortir des mains de l'artiste; elles sont encore chaudes de son haleine. Il y a je ne sais quel mélange de céleste et de mondain, je ne sais quelle intention de suave et adorable malice dans ces fines têtes de vierges et d'anges dont l'œil est légèrement cerné par un pli inférieur, et dont la pommette s'arrondit aux rayons glissants d'une lumière adoucie. Bien autre est le Corrége, qui, cependant, procède, lui aussi, de Léonard. Sa douceur est inséparable d'un certain grandiose. L'intimité de ses sentiments se fond et se perd dans l'ampleur de ses pensées décoratives. Deux têtes d'anges, divins fragments des fresques de la tribune de Saint-Jean, à Parme, qui fut reconstruite il y a quelque cent ans, éclairent ici toute la première salle de la galerie des Anciens. Du plus loin qu'on les aperçoit, on est invinciblement attiré vers ces beaux anges qui vous appellent du regard, mais qu'il faut voir à distance. En les peignant dans cette manière onctueuse, tendre, effumée, à laquelle il a donné son nom et dont il savait si bien corriger la mollesse par la fermeté des grands plans, le Corrége a voulu plonger ses figures dans une atmosphère

lumineuse qui les fit paraître loin de la terre et près des cieux : en doublant les effets de la perspective aérienne, il nous fait sentir et traverser toutes les couches d'air qui séparent nos yeux du Paradis. Nous ne connaissons guère en France ni les fresques du Corrége, ces fresques blondes et solides, à la fois transparentes et pâteuses, plus grandes encore par le style que par les dimensions, ni les petits tableaux qu'il peignit d'un pinceau précieux et délicat, comme la *Madeleine* de Dresde (dont il y a ici une répétition contestable). Il est donc intéressant de mentionner, après les fresques de Saint-Jean, le petit cadre ovale que le comte de Carlisle a envoyé à l'Exhibition, et qui représente la Vierge donnant un baiser à l'enfant Jésus. Il est délicieux le sentiment des caresses maternelles et virginales que prodigue au jeune Dieu la Madone inclinée; mais une telle peinture échappe à toute description. C'est un baiser de l'art.

Quelles que soient les préférences d'un amateur, il peut satisfaire son goût à l'Exposition de Manchester, car tous les styles y sont mis en lumière ; celui de Florence et celui de Bologne, le lombard et le romain, le vénitien et l'espagnol. L'ordre chronologique, légèrement modifié par les arrangements qu'entraîne la proportion des cadres, a produit çà et là des rapprochements curieux. A côté du *Baptême du Christ,* de Francia, et de

ses types graves, d'une impassible mélancolie, le *Crucifiement* de Raphaël, dont j'ai parlé, accuse l'influence du maître bolonais sur l'élève du Pérugin, de même que les petits tableaux du Pérugin, placés non loin des grandes et saintes miniatures du Fiesole, trahissent une parenté secrète entre le bienheureux Fra Angelico et le maître de Raphaël.

En continuant dans le palais notre marche descendante, nous trouvons un Corrége plus maniéré et plus svelte, qui est le Parmesan, et un Raphaël plus rare, qui est André del Sarte. Le Parmesan, ce dessinateur ravissant que vous savez, quand il invente la plume à la main, est en général un peintre lourd et ligneux dans l'exécution; il ne sait pas ou il ne veut pas perdre les contours de ses figures, comme s'il craignait d'en faire disparaître l'élégance en donnant de la rondeur aux milieux; mais dans un tableau de cabinet peint d'abord en grisaille, *Cupidon porté par des Amours*, le Parmesan a réuni le grand goût de Michel-Ange à la grâce du Corrége. Ce morceau, de la plus fière désinvolture, est en même temps d'une fort belle couleur, et si la peinture en paraît agatisée, cela tient à l'excès du vernis dont on en a recouvert les délicats empâtements. Pour André del Sarte, il y a de lui trois compositions sur lesquelles on pourrait soulever quelques doutes, s'il n'était plus

juste de les regarder comme appartenant à la dernière période de la vie du maître. Cela est vrai surtout (et c'est l'opinion de M. Waagen) de la *predella* où André del Sarte a peint Joseph se découvrant à ses frères, et de deux petites compositions en pendants, tirées de je ne sais quelle légende, dont l'une paraît représenter saint Roch distribuant son bien aux pauvres. La sveltesse des figures qui posent sur des pieds pointus et petits, l'élégance imprévue des tournures et des mouvements, la vivacité du ton qui est fort sans crudité, la finesse de certaines draperies aux couleurs changeantes, tous les traits, enfin, caractéristiques du peintre y sont visibles, mais à l'état d'exagération et avec un excès de maniérisme.

Il est bien entendu qu'en parcourant ce Louvre improvisé et temporaire, je ne m'arrête qu'aux pièces capitales, pour n'être pas entraîné à écrire des volumes, et de peur aussi de faire partager au lecteur la fatigue que j'éprouverais moi-même à tout voir ou du moins à tout dire. J'aurais dû parler cependant d'une magnifique *Sainte Famille*, de Fra Bartolomeo, qui est assurément un des plus beaux modèles de la manière de peindre qu'il fit admirer au jeune Raphaël lorsqu'ils se virent à Florence, manière savoureuse qui consiste à mêler les couleurs dans une harmonie chaude et profonde, et à modeler en noyant le

contour et en multipliant ces douces dégradations de la lumière à l'ombre que Léonard avait inventées et que les Italiens appelent le *sfumato*. Coloriste brillant, Fra Bartolomeo se distingue des autres Florentins par une exécution qui trahit l'influence de l'école lombarde. Après lui, Batista Franco et le Primatice ferment la marche des grands dessinateurs. L'un recouvre d'un coloris savant des compositions dessinées par Michel-Ange, notamment le *Baptême du Christ;* l'autre tempère et humanise le style sauvage de Jules Romain dans son précieux et rare tableau d'*Ulysse et Pénélope,* qui représente les deux époux assis l'un près de l'autre, se racontant les aventures qui ont inquiété leur absence; peinture légère, pâle comme celle du Louvre, mais si élégante et si noble qu'on la croirait retrouvée dans les ruines d'une ville antique.

Mais ici je m'arrête, étonné de voir la galerie à peu près déserte, et curieux de savoir où sont passés tant de visiteurs disparus. Ingénuité de Parisien! N'aurais-je pas dû me douter que des Anglais et des Anglaises ne restent pas si longtemps sur pied, même dans les sanctuaires de l'art, sans se réconforter l'estomac? Je les retrouve en effet dans la salle des rafraîchissements, *refreshment room.* Vous croyez peut-être que l'on prend ici de la limonade gazeuse, du

sirop de groseilles ou des sorbets au marasquin? Pas le moins du monde. On se rafraîchit avec une forte tranche de bœuf doublée d'une forte tranche de jambon. On s'entretient, entre deux sandwichs, du charme éternel des beaux-arts. Le mot *beautiful* se fait entendre souvent dans le bruit de la mastication générale, et, en se versant de l'ale d'Écosse ou du vin de Sherry, on s'accorde mutuellement que Titien doit être un grand coloriste. Après quoi l'on se rend dans le transept du palais, et sur des bancs, qu'on n'a pas toujours la galanterie de céder aux dames, l'on écoute avec un égal recueillement la huitième symphonie de Beethoven ou l'ouverture des *Diamants de la couronne*, jouée par un grand orchestre qui est placé dans le chœur du temple. Tels sont les intermèdes ménagés aux amateurs par le comité de l'Exhibition. Enfin, tout au fond du chœur se dresse un orgue qui de temps à autre supplée au silence de l'orchestre, accompagnant de ses graves harmonies nos promenades enchantées dans cette église de verre.

CATALOGUE

DES PRINCIPAUX TABLEAUX

DE LA GALERIE

DES MAÎTRES ITALIENS

(Écoles florentine, romaine et lombarde).

CIMABUE.

Un Tryptique. (*Église du Christ*, *Oxford.*)

Au centre la Vierge et l'enfant Jésus sur un trône, entourés d'anges; à gauche le crucifiement avec la Vierge et saint Jean; à droite saint François recevant les stigmates.

Saint Pierre. (*Idem.*)

GIOTTO.

Trois femmes et un enfant. (*Institution royale de Liverpool*).

Morceau détaché d'une fresque dans l'église Carmine à Florence et scié en 1770 par M. Patch. Collection Ottley, 1811.

Une partie de la figure de la fille d'Hérodias. (*Idem.*)

Cette figure faisait partie, comme les précédentes, des fresques de l'église Carmine, qui fut détruite par le feu. Ces peintures furent gravées par M. Patch avant l'incendie.

ANGELICO DA FIESOLE.

Le jugement dernier. (*Lord Ward.*)

Fiesole exécuta cinq répétitions de ce sujet; celle-ci vient de la collection Fesch et a été gravée et lithographiée.

La mise au tombeau de la Vierge. (*W. Fuller Maitland, esq.*)

Ce tableau a appartenu à M. Warner Ottley (vente 1847), et il a été gravé dans d'Agincourt.

La Vierge et l'enfant Jésus. (*Lord Ward.*)

Ils sont sur un trône entouré d'anges; saint Dominique et sainte Catherine sont à genoux à leurs pieds.

MASACCIO.

Portrait d'homme. (*W. Drury Lowe, esq.*)

Portrait de femme. (*Idem.*)

Ces deux tableaux ont appartenu au marquis Gherardi, et des papiers qui y sont relatifs existent encore dans la famille.

PIETRO PERUGINO.

Noli me tangere, le Baptême, la Nativité et la Résurrection. (*Alex. Barker, esq.*)

Le Christ et la Samaritaine. (*Idem.*)

Un dessin original de cette composition est à la galerie de l'Université d'Oxford. Il était autrefois dans les collections d'Ottley, d'Udney et de sir Thomas Lawrence. Gravé par Fisher.

SANO DI PIETRO.

La Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges et de saints. (*Prince Albert.*)

COSIMO ROSSELLI.

Le Sacrifice de la Messe. (*W. Fuller Maitland, esq.*)

Morceau fait pour un maître-autel; on y voit le Sauveur couronné et vêtu d'une longue robe noire se tenant sur le calice dans l'attitude du crucifié; saint Jean et saint Dominique sont à

genoux sur la gauche, saint Pierre et saint Jérôme sur la droite. Peinture en détrempe venant de la collection Solly.

FRANCESCO FRANCIA.

La Vierge et l'enfant Jésus avec saint Joseph. (*Lord Ward.*)

La Vierge et l'enfant Jésus. (*Lord Northwick.*)

Le Baptême. (*La Reine. Hampton-court.*)

Signé « *Francia Aurifex.* »

FILIPPINO LIPPI.

La Vierge et l'enfant Jésus. (*Beriah Botfield, esq.*)

Ce morceau, connu sous le nom de la *Vierge aux Doigts*, vient du palais Ricardi à Florence. Il existe un double de ce tableau dans la galerie du marquis d'Alvanter, à Lisbonne.

FRA BARTOLOMEO.

Un repos de la Sainte Famille. (*Comte Cowper.*)

ANDREA MANTEGNA.

La Piété. (*Institution royale de Liverpool.*)

Avec un crucifiement dans le fond.

Christ au mont des Oliviers. (*Th. Baring, esq.*)

Des collections du cardinal Fesch et de M. Coningham (vente 1849).

Judith. (*Comte de Pembroke.*)

C'est probablement là le tableau attribué à Raphaël dans la collection de Charles Ier, et que celui-ci donna au comte de Pembroke en échange d'un tableau du Parmesan.

MICHEL ANGELO BUONAROTTI.

Sainte Famille entourée de quatre anges. (*Rt. Hon. H. Labouchère.*)

Ce tableau n'a pas été terminé; il est de la jeunesse de Michel-Ange, ce qui l'avait fait attribuer à Ghirlandajo.

LEONARDO DA VINCI.

Étude de la tête de la Vierge aux Rochers. (*R. S. Holford, esq.*)

RAPHAEL.

Le Crucifiement. (*Lord Ward.*)

Des anges volent dans l'air, saint Jean et la Vierge se tiennent à droite et à gauche, saint Jérôme et la Madeleine sont à genoux sur le devant.

L'auteur peignit ce tableau, à peine âgé de 17 ans, pour l'église des Dominicains à Città di Castello; il vient aussi de la collection du cardinal Fesch. Gravé par Grüner.

Christ au mont des Oliviers. (*Henri Farrer, esq.*)

Morceau d'une *predella;* il en existe un autre fragment représentant le Christ portant sa croix, dans la collection du duc de Sutherland à Stafford House.

La Vierge et l'Enfant. (*R. J. Mackintosh, esq.*)

L'Enfant posé sur un parapet, le pied droit dans la main de la Vierge, se tourne vers sa mère pour lui donner un baiser.

Des collections du duc d'Orléans, H. Hope et S. Rogers. Gravé par Flipart.

L'Agonie dans le jardin. (*W. Fuller Maitland, esq.*)

Ce tableau fut fait en 1504 pour Guidobaldo

duc d'Urbin. Il était au palais Gabrielli, à Rome, et figurait à la vente de M. Coningham en 1849. Gravé par L. Grüner.

La Vierge et l'Enfant. (*Comte Cowper.*)

Acheté par le comte Cowper pendant son ambassade à Florence.

Les trois Grâces. (*Lord Ward.*)

De la galerie Borghèse de Rome, acheté par sir Thomas Lawrence à Woodburn. L'esquisse de ce tableau est à l'Académie de Venise; elle fut inspirée sans doute par le célèbre groupe antique de la Bibliothèque de la cathédrale de Sienne.

La Vierge et l'Enfant. (*Comte Cowper.*)

Il porte la date de 1508 sur la draperie près du cou de la Vierge et fut acquis de la maison Niccolini par son propriétaire, alors ambassadeur à Florence.

JULES ROMAIN.

Alexandre le Grand tenant une figure de la Victoire dans la main. (*J. Dingwall, esq.*)

Sacrifice d'une chèvre à Jupiter. (*La Reine. Hamptoncourt.*)

A été dans la collection de Charles Ier.

ANDRÉ DEL SARTO.

Joseph se découvrant à ses frères. (*Comte Cowper.*)

Son portrait, il est vêtu de noir. (*Idem.*)

PONTORMO.

Vénus et Cupidon. (*La Reine. Hamptoncourt.*)

Michel-Ange dessina le carton de ce tableau pour obliger son ami Bartolomeo Bettini. Pontormo le peignit pour en faire un dessus de porte. Mais Alexandre, grand-duc de Florence, s'étant

approprié la première peinture que fit Pontormo (laquelle se voit encore à Florence), l'artiste en fit une seconde qui fut apportée en Angleterre en 1734, exposée à Londres dans Essex House, et mise en loterie. La reine Caroline l'acheta plus tard 1,000 livres sterling.

FRANCESCO PRIMATICCIO.

Pénélope et Ulysse. (*Comte de Carlisle.*)

BATTISTA FRANCO, DIT SEMOLEI.

Le Baptême. (*Duc de Newcastle.*)

Saint Jean, tenant une croix, s'agenouille pour prendre de l'eau dans une coupe; deux anges retirent au Sauveur ses vêtements.

BERNARDINO LUINI.

Sainte Catherine avec des anges. (*P. Howard, esq.*)

Une Sainte Famille. (*A. Darby, esq.*)

CORREGGIO.

Tête d'Ange. (*Lord Ward.*)

Deux têtes d'Anges. »

Ce morceau et le précédent faisaient partie de la fresque qui était dans l'abside de Saint-Jean à Parme, avant la destruction de cette église.

Vierge embrassant l'Enfant. (*Comte de Carlisle.*)

Portrait du sculpteur Baccio Bandinelli. (*La Reine. Hampton-court.*)

Gravé par Cornélius Visscher.

PARMIGIANINO.

Deux Amours portant Cupidon. (*Comte d'Yarborough.*)

QUATRIÈME LETTRE.

ÉCOLES VÉNITIENNE, BOLONAISE ET ESPAGNOLE.

Viennent maintenant les Vénitiens. Si l'Exhibition renfermait des ouvrages de leurs maîtres primitifs, nous les verrions commencer par des contours arides, des formes d'une roideur gothique et une peinture où veut dominer l'expression. Mais Crivelli est ici le seul maître antérieur à Jean Bellin, et il ne nous est pas possible d'étudier, comme nous l'avons fait à Venise, les débuts de l'école dont Bellin est le vénérable chef. Il ne vous sera pas facile non plus de suivre les progrès de ce grand homme, qui, dans sa vie nonagénaire, parcourut lui-même toutes les phases de la peinture vénitienne, d'abord sec comme les Vivarini, ensuite impressionné par le style antique de son beau-frère André Mantegna, plus tard revenu au naturalisme avec une candeur que l'âge n'avait point altérée, enfin s'appropriant à quatre-vingts

ans passés la manière du Giorgione, mais toujours plein de naïveté, plein de cœur, et, à travers tant de transformations diverses, uniquement voué à la peinture des affections de l'âme.

J'ai passé une heure entière à contempler son tableau du *Christ aux Oliviers* (malheureusement un peu endommagé par la restauration). Sous des formes empruntées au paganisme sublime de Mantegna, on y sent palpiter l'émotion d'un chrétien. Le Dieu agonisant voit apparaître un ange consolateur dans un ciel qui déjà s'allume aux feux de l'aurore, tandis que les disciples, ignorant les angoisses du maître, se sont endormis çà et là au pied du rocher, dans un chemin où passent de petits animaux réveillés par le premier souffle du matin. Chose étrange! Bellin se tient toujours rapproché de la nature, et s'y attache avec amour; il la rend avec les tons les plus riches, il n'est jamais plus généreux de couleur que dans le paysage, et pourtant ce qui nous frappe constamment chez lui, c'est une ardente spiritualité, c'est une tendresse religieuse qui va au cœur.

Après Jean Bellin, l'école de Venise se plonge dans le matérialisme de l'art; mais, du moins, elle y enfante des prodiges. Giorgione en soutient l'éclat dans les régions de l'amour et du plaisir. Bien qu'ils soient faiblement contestés par des connaisseurs dont l'opinion est respectable, deux

tableaux de ce grand peintre sont ici d'une beauté rare, une *Hérodiade* et le *Jugement de Pâris*. On pourrait, à la rigueur, donner au Padouan ce dernier tableau; mais il est sûr qu'on ne fait aucun tort à Giorgione en le lui attribuant, et que l'exécution en paraîtrait plus ferme, si on ne l'avait mis sous glace. Le fils de Priam est un jeune Vénitien, vêtu d'un élégant pourpoint rouge à crevés, et joliment coiffé d'un bonnet de mezzetin. Assis sous un arbre, il a devant lui, groupées et entièrement nues, les trois déesses qu'il dévore des yeux, et dont les carnations tendres, d'un blond doré, se détachent sur un paysage inégalement vigoureux. Ce berger, c'est le peintre, c'est ce même Giorgione qui fut tué par un chagrin d'amour. Il évoque pour lui les trois charmantes divinités en émulation de lui plaire, et parmi ces vivantes variétés de la grâce il va désigner celle qui triomphe, celle qui doit le trahir, et pour laquelle il mourra de douleur. Tout ce que la peinture a de plus voluptueux, la sveltesse et la rondeur des formes, les délicates *pastosités* de la chair, la chaleur profonde d'un coloris violent et harmonieux, intense et tranquille, le balancement des masses de lumières répétées au loin par les échos d'un paysage ravissant, tout se réunit dans ce tableau pour en faire un petit chef-d'œuvre, un des joyaux de l'école vénitienne.

Si les Giorgione laissent quelque incertitude sur leur authenticité, il n'en est pas tout à fait de même des Titien.

Il me souvient qu'en visitant le palais ducal à Mantoue, avec Paul de Saint-Victor, nous demandions au custode de nous montrer les figures des *Douze Césars* que le Titien peignit dans ce palais, pour les Gonzague, et dont nous connaissions, par la gravure, les beautés mâles et le puissant caractère. Il nous fut répondu que ces peintures avaient été enlevées en 1630, lors du sac de Mantoue par les Impériaux, et qu'elles avaient depuis appartenu au roi d'Angleterre Charles Ier. J'espérais donc retrouver à l'Exhibition de Manchester quelques-unes de ces figures d'empereurs romains, car elles étaient annoncées dans le catalogue, et désignées comme faisant partie des tableaux envoyés par M. Abraham Darby. Mais, au premier coup d'œil, j'ai reconnu que ces morceaux étaient de simples copies qu'on ne pouvait pas même honorer du nom de répétitions. J'ai su depuis que des *Douze Césars* originaux qui figuraient dans la collection de Charles Ier, et qui, à sa vente, furent payés douze cents livres sterling, la plupart ont péri, et qu'il en existe un (celui qui représente l'empereur Othon) entre les mains de lady Marian Alford.

En revanche, nous avons devant nous d'incon-

testables Titien, entre autres l'*Enlèvement de Proserpine*, envoyé par l'orateur du Parlement M. Denison. Le tableau est petit; mais le style est grand, de cette grandeur que le Titien savait imprimer à toute chose. Proserpine est emportée aux enfers sur un char traîné par quatre chevaux noirs qui traversent l'Achéron, ayant de l'eau jusqu'au poitrail, écumants dans l'écume. En vain une blonde nymphe s'est jetée dans le fleuve et veut saisir la roue du char : le dieu des sombres royaumes serre dans ses bras la fille de Cérès, furieux d'amour et aussi farouche que ses chevaux couleur de la nuit.... Hélas! elles étaient en France, ces magnifiques peintures, et pour ne parler que de la galerie d'Orléans, achetée au père de Louis-Philippe par de hauts spéculateurs déguisés en curieux, c'est de là que sont venus aux Anglais tant de tableaux fameux de Raphaël, de Jules Romain, du Corrége, du Giorgione, du Poussin, de Paul Véronèse, de Titien surtout; car les Titien abondaient dans la galerie d'Orléans, et pas un seul n'a repassé la mer! Il en était aussi, l'*Enlèvement d'Europe*, devenu aujourd'hui la propriété de lord Darnley; et bien que ce soit un ouvrage de la vieillesse du peintre, on y sent encore la robuste énergie, la chaleur d'un artiste qui devait mourir centenaire et qui conserva sa virilité jusque dans l'âge ordinaire de la décrépi-

tude. Couchée sur le taureau qui l'enlève à travers la mer bleue, la fille d'Agénor se montre à nous presque de face, belle de son désespoir et secrètement enchantée, laissant voir, dans les derniers efforts de la lutte, son corps voluptueux, dont les rondeurs se font sentir sous la draperie mouillée qui le recouvre à demi. Il va sans dire qu'une telle scène s'encadre dans un paysage superbe, opulent de couleur, plein d'une sauvage poésie, rocheux, profond, grandiose, tel enfin que je n'en ai jamais vu de plus beau, même à Venise. Aussi le maître a-t-il signé son œuvre en lettres capitales d'or : *Titianus pinxit.*

Pendant que j'en étais aux Titien, voici que j'aperçois devant le portrait de l'Arioste un de nos peintres les plus roués, qui est aussi un de nos esprits les plus fins, M. Ricard. Ne connaissant pas sans doute le règlement de l'Exhibition, il préparait tranquillement au bitume une copie de ce portrait, qui eût été charmante. Derrière lui se tenait un *policeman* qui aurait voulu l'interrompre, mais qui était tenu en respect par l'aplomb imperturbable de notre Français, trop délié pour ne pas comprendre que, s'il était en faute, il ne devait pas accorder le moindre regard à l'homme du règlement. Le policeman, médusé, commençait à croire qu'il avait affaire à lord Darnley en personne. Ricard continuait donc sa copie, et il avait

déjà donné les accents décisifs, lorsqu'un gentleman en habit noir, qui nous avait tous fort bien accueillis à notre arrivée, M. Deane, est venu lui dire avec une politesse d'ailleurs exquise : « Cher monsieur, je suis forcé, à mon très-grand regret, de mettre l'embargo sur votre peinture, à moins que lord Darnley, son propriétaire, ne vous autorise à la finir. Sachez que pour vingt mille livres (*twenty thousand pounds*), je ne voudrais pas voir sortir du palais cette ébauche... cette jolie ébauche, reprit-il en souriant. — Monsieur, répondit Ricard, j'ignorais la défense; mais permettez-moi de vous offrir le corps du délit, si le règlement n'en exige pas la destruction, et souffrez que je joigne à votre saisie cette copie d'un des anges du Corrége, que vous regardez de travers. » La scène avait attiré du monde autour de notre ami. Nous sommes allés avec lui oublier sa déconvenue dans la salle des rafraîchissements.

Pourquoi, me disais-je, ne pas établir en fait d'art le grand principe de l'expropriation pour cause d'utilité publique? Imagine-t-on que le génie des grands hommes puisse appartenir à un seul homme? Supposez que la *Joconde* de Léonard, l'*Antiope* du Corrége, la *Madone* de Saint-Sixte, de Raphaël, le *Saint Pierre* martyr, du Titien, les fresques de Michel-Ange et tant d'autres merveilles, à commencer par les marbres de

Phidias, deviennent des propriétés privées et soient cachées à tous les yeux, au fond d'un manoir impénétrable : croyez-vous que l'humanité n'aurait aucune réclamation à faire?... que, s'il fallait désigner les chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture dignes des honneurs augustes d'une telle expropriation, je voudrais que le jury fût d'une sévérité extrême et ne composât son musée que des suprêmes de l'art. Ainsi, je n'y mettrais point les quatre Véronèse de la galerie d'Orléans, ceux que l'on appelle, je ne sais pourquoi, l'Amour heureux, le Respect, l'Infidélité, le Dégoût; et pourtant ce sont là des morceaux précieux, qui feraient la joie d'un peintre et la splendeur d'un salon de souverain. Le dessin en est osé et magistral. Toutes les figures se renversent avec grâce, se tourmentent avec aisance et plafonnent à ravir. Une blonde Vénitienne, aux formes robustes, à la chevelure d'or, est l'héroïne de ces quatre allégories dont le héros ressemble à Véronèse lui-même. Ici, elle est voluptueusement couchée sur un lit de repos, aussi peu drapée que l'était la mère du genre humain dans l'Éden, et loin d'inspirer « le respect, » elle allume la passion et promet l'amour. Là, elle est conduite avec son amant aux pieds de Vénus, qui les couronne assise sur un globe qui est le monde. Plus loin, nous la retrouvons infidèle, entre deux rivaux, offrant sa main

à l'un et glissant à l'autre un billet doux, le dos tourné vers le spectateur, comme pour lui montrer la sensuelle souplesse de ses reins, ses hanches puissantes, ses belles carnations, que la lumière modèle en les caressant. Enfin, dans le quatrième tableau, l'Amour châtie avec son arc le héros dégoûté de cette comédie en quatre actes, qui symbolise l'éternelle histoire des passions. La fameuse Christine posséda ces toiles charmantes, d'un ton argenté, d'un œil tempéré et doux comme celui d'une fresque; elles passèrent ensuite dans la galerie du Régent, où madame de Prie put y reposer ses regards après la galante reine de Suède, sans en apercevoir l'inutile moralité.

Schiavone, les deux Palme, le Bassan soutiennent l'honneur de l'école de Venise, le premier surtout par le tableau le plus singulier, le plus curieux peut-être que l'on ait vu. Il est en forme de frise et représente un moine prêchant devant une assemblée de nobles, parmi lesquels on reconnaît Charles-Quint et Philippe II. Ils ont l'un et l'autre la couronne sur la tête, ce qui fait présumer qu'il s'agit d'une des cérémonies de l'abdication de Charles-Quint, et que nous sommes dans une chambre du monastère de Yuste. La plume ne peut donner une idée de cette peinture originale, à touches vives mais beurrées, et qui est empreinte d'un grand sentiment de tristesse,

en même temps qu'on y remarque çà et là des détails spirituels et piquants : un moine que le sermon de son frère a endormi, une jeune femme qui prend avec élégance des airs pensifs, et, non loin du mélancolique empereur, des figures d'un grotesque naïf et irrésistible.

Mais un Vénitien, qui brille de tout son éclat à l'Exhibition de Manchester, c'est le Tintoret. On dit à Venise que Tintoret avait trois pinceaux, l'un d'or, l'autre d'argent, et le troisième de bronze. Bien qu'il y ait ici des échantillons de ses trois manières, on peut dire que la meilleure y domine, et nulle part, si ce n'est à Venise même, on ne trouverait de plus savoureuses nudités, des compositions plus facilement hardies, plus fièrement peintes que les *Neuf Muses*, toile colossale qui orna la collection de Charles Ier, et qui appartient aujourd'hui au palais de Hamptoncourt, la *Léda* de la galerie d'Orléans, et la *Voie lactée*, c'est-à-dire Junon et Hercule enfant. Des fontaines de lait jaillissent des mamelles de la déesse, dont la figure est jetée en diagonale dans le tableau. Revêtir d'une couleur titianesque des figures à la Michel-Ange, telle fut la pensée du Tintoret, noble pensée qui éclate en magnificences pittoresques. La *Voie lactée* surtout est un morceau qui touche à l'excellent; il est sans doute bizarre de lignes et maniéré en haine du trivial; mais, grand

Dieu, la belle couleur!... Elle est nourrie et néanmoins transparente, riche et toutefois discrète, claire et cependant profonde.

Il faut que je sois venu à Manchester pour admirer à ce point une peinture d'Annibal Carracho. Je parle, il est vrai, de son chef-d'œuvre, les *Trois Marie*, de la galerie d'Orléans. Vous le connaissez par les estampes; vous savez combien le dessin est mâle, sévère et ferme, combien est touchant le Christ mort sur les genoux de la Vierge qui se meurt: douleur éteinte sur une douleur vivante. Mais ce que les graveurs n'ont pu traduire, c'est la richesse inattendue de la couleur, la générosité d'une manière que le Corrége n'eût point désavouée, l'expression par la touche s'unissant à l'expression par le modelé.

Qu'est devenu notre musée espagnol? disons-nous souvent à Paris. — Il est tout entier en Angleterre, et la fortune, avec l'habituelle ironie de son sourire, vient de le faire passer sous nos yeux, sans parler des tableaux provenant des collections Standish, Purvis, du général Meade et du roi de Hollande. L'Espagne a eu un Corrége qui s'appelait Murillo, un Titien qui se nommait Velasquez, et cela suffit pour qu'elle ne soit jamais oubliée. Nous croyons savoir par cœur le génie de ces maîtres; eh bien, non. Velasquez, pour ne parler que de lui, est cette fois supérieur

à lui-même. De simples portraits l'élèvent ici au rang des douze grands dieux de cet Olympe où trônent Jupiter-Michel-Ange, Apollon-Raphaël, Hercule-Titien. Il faut renoncer à rien voir qui surpasse le *Duc d'Olivarès à cheval*, le portrait de Henri de Halmale, debout auprès de son écuyer, et les portraits qui furent achetés à la vente du roi de Hollande, comme à celle de Louis-Philippe, et la *Dame à l'éventail*, envoyé par le marquis d'Hertford. Tous sont parlants, et tous ils parlent espagnol.

La crainte d'allonger outre mesure ma dernière lettre m'a empêché de vous peindre la physionomie de l'Exhibition dans la journée de samedi. Le nombre des visiteurs était, ce jour-là, d'environ dix mille ; mais l'édifice est tellement vaste que ces dix mille personnes ne l'avaient pas encombré. Le cinquième environ de cette armée de curieux était composé d'ouvriers venus des manufactures d'Accrington, où l'on imprime le calicot, et des fabriques de Sheffield, célèbres par leur coutellerie. Ceux d'Accrington ont fait à pied le trajet de Manchester au palais, processionnellement et musique en tête. Vous n'imaginez pas la singulière figure que faisaient ces travailleurs enrégimentés et endimanchés, se rendant à la fête des arts avec un aspect de misère décente et ce fonds de tristesse, pour ainsi dire normale, qui est inhé-

rent aux populations des cités industrielles. Arrivés à l'Exhibition, ces braves gens se sont dispersés dans le palais, ouvrant de grands yeux, éblouis, ahuris, ne voulant pas croire à l'accumulation de tant de merveilles, et encore plus étonnés des chefs-d'œuvre de la céramique, de l'orfévrerie, de la ciselure, entassés avec ordre sous les vitrines de la grande nef, que des peintures exposées dans les galeries latérales. La plupart, en effet, après avoir payé un schelling d'entrée, n'avaient pu augmenter leur dépense du prix de deux catalogues indispensables; et, comme on n'a écrit au-dessous des tableaux ni le nom du peintre, ni le sujet de la peinture, ces pauvres ouvriers, qu'on espérait instruire à leurs dépens, se sont bien vite lassés de ne rien comprendre, et un grand nombre d'entre eux, les couteliers de Sheffield particulièrement, ont quitté le palais pour aller voir le Jardin botanique et pour visiter cette ville de Manchester qui me paraît si noire, mais qui leur a semblé sans doute riante, claire et coquette, à côté des tristes casernes où ils façonnent des manches et des lames de canifs pour tous les écoliers de l'univers.

CATALOGUE

DES PRINCIPAUX TABLEAUX

DE LA GALERIE

DES MAÎTRES ITALIENS

(Écoles vénitienne, bolonaise et espagnole).

GIOVANNI BELLINI.

Le Christ au mont des Oliviers. (*R^d W. Davenport Bromley.*)

GIORGIONE.

Le Jugement de Pâris. (*Comte de Malmesbury.*)

La fille d'Hérodias tenant la tête de saint Jean-Baptiste. (*Th. Baring, esq.*)

Un concert, un jeune homme et deux femmes assis dans un paysage. (*Lord Northwick.*)

TITIEN.

Alexandre de Médicis. (*La Reine. Hamptoncourt.*)

Gravé par Van Reynst et C. Visscher.

Portrait de l'Arioste. (*Comte de Darnley.*)

Double de celui qui est au palais Manfrini à Venise.

L'Enlèvement d'Europe. (*Idem.*)

De la galerie d'Orléans, signé *Titianus pinxit.*

L'Enlèvement de Proserpine. (*J. Evelyn Denison, esq.*)
De la galerie d'Orléans.

L'Adoration des bergers. (*Église du Christ, Oxford.*)

Le duc d'Albe. (*Idem.*)

Esquisse finie pour le grand tableau de l'Escurial, connu sous le nom de *la Gloria di Tiziano.* (*Lord Harry Vane.*)

De la collection de M. Rogers.

TINTORETTO.

Les neuf Muses. (*La Reine. Hamptoncourt.*)

Appartenait à Charles Ier et à Jacques II. Gravé par Gribelin.

Junon et Hercule enfant, ou l'origine de la Voie lactée. (*Comte de Darnley.*)

De la galerie d'Orléans.

Léda. (*P. Horton, esq.*)

De la galerie d'Orléans.

ANDREA SCHIAVONE.

Un moine prêchant devant une assemblée de nobles. (*Rév. T. Staniforth.*)

On reconnaît dans cette réunion les portraits de Charles V, de Philippe II et du pontife régnant; ce sujet semble se rapporter aux cérémonies d'abdication, car les deux rois portent une couronne.

PAOLO VERONESE.

Le Respect, l'Amour heureux, l'Infidélité et le Dégoût. (*Comte de Darnley.*)

Ces quatre tableaux, provenant de la collection de la reine Christine de Suède, ont fait partie de la galerie d'Orléans. Gravés dans le cabinet Crozat.

La Madeleine lavant les pieds du Christ. (*Miss Burdett Coutts.*)

Étude finie pour le tableau qui est au palais Durazzo à Gênes; elle vient des collections Hope et Rogers.

CANALETTO.

Vue de la Tamise prise des jardins de Richmond. (*Duc de Richmond.*)

Place Saint-Marc à Venise. (*Comte de Craven.*)

Vue de Whitehall. (*Duc de Richmond.*)

ANNIBALE CARACCI.

La Vierge et l'Enfant entourés de saint Jean, de sainte Marguerite et de la Madeleine. (*J. Evelyn Denison, esq.*)

Ce tableau fut peint pour le couvent des religieuses de Saint-Giovanne Età à Lucques.

Couronnement de la Vierge. (*Duc de Newcastle.*)

Ce tableau vient du palais Aldobrandini à Rome, et fut apporté en 1800 en Angleterre.

Les Trois Marie. (*Comte de Carlisle.*)

De la collection d'Orléans. Gravé par Sharpe.

GUIDO RENI.

Cléopâtre et l'Aspic. (*La Reine. Hamptoncourt.*)

Gravé par Strange en 1753.

L'ALBANE.

Le Repos en Égypte. (*R. S. Holford, esq.*)

LE GUERCHIN.

Le Martyre de Saint-Laurent. (*Collége Ste-Marie à Oscott.*)

Ce tableau fut peint pour la chapelle privée du cardinal Magalotti, qui s'appelait Laurent.

ANDREA SACCHI.

Saint Romuald parmi les moines de son ordre. (*J. D. Nichols, esq.*)

Esquisse du célèbre tableau qui est au Vatican. Collection Rogers.

SALVATOR ROSA.

Paysage. (*M. Phillips, esq.*)

Était au palais Falconieri à Rome.

NAVARRETE.

Dit el Mudo (le Muet). Son portrait par lui-même. (*W. Stirling, esq.*)

Provenant de la collection du maréchal Soult.

FRANCISCO ZURBARAN.

Saint François debout. (*G. A. Hoskins, esq.*)

De la collection Louis-Philippe, qui composait l'ancien musée espagnol du Louvre.

Sainte Catherine. (*W. Stirling, esq.*)

De la collection du maréchal Soult.

Sainte Rufine, une des patronnes de Séville.

De la collection Louis-Philippe.

MURILLO.

Saint Gilles en extase devant le pape Grégoire IX. (*P. Miles, esq.*)

Ce tableau fut peint pour le couvent des Franciscains de Séville. Il vient de la collection Aguado.

Femmes buvant. (*W. Stirling, esq.*)

Étude d'un groupe pour le grand tableau de Moïse frappant le rocher qui est dans l'hôpital de la Charité à Séville.

Son portrait, par lui-même. (*W. Marshall, esq.*)

De la collection Standish.

La Vierge et le Sauveur avec saint Jean. (*W. Stirling, esq.*)

Il vient du couvent de dominicaines de Madre de Dios à Séville.

La Vierge et l'enfant Jésus. (*Lord Overstone.*)

Ce tableau était autrefois dans la chapelle du marquis de Santiago à Madrid. Vient de la collection Berwick.

VÉLASQUEZ.

Deux paysages avec figures. (*W. Stirling, esq.*)

De la collection du général Meade, qui fut longtemps consul général à Madrid.

Adrien Pulido Parcja. (*Duc de Bedford.*)

Le comte duc d'Olivarès à cheval. (*Comte d'Elgin.*)

De la collection Purvis.

Portrait de jeune femme. (*J. W. Brett., esq.*)

De la collection du roi de Hollande.

L'infant don Balthazar Carlos. (*Col. H. Baillie.*)

Henri de Halmale, à pied, auprès de son cheval que son écuyer tient par la bride. (*T. P. Smyth, esq.*)

CARREÑO DE MIRANDA.

Don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV. (*W. Stirling, esq.*)

CINQUIÈME LETTRE.

ANCIENNES ÉCOLES FLAMANDE ET ALLEMANDE.

C'est un imposant spectacle, et bien instructif, que de voir rangés dans la même galerie, sur deux lignes parallèles, les grands maîtres de l'Italie et ceux de la Flandre, le Fiesole en présence de Van Eyck, Michel-Ange en face d'Albert Durer, Raphaël en regard de Memling. On peut ainsi embrasser toute l'histoire de la peinture moderne; on peut voir se développer les deux principes qui se disputent les préférences de l'art : le naturalisme et le style. Il y a même un enseignement dans le seul ordre chronologique. En partant du Giotto flamand, qui est Van Eyck, pour aller jusqu'à Rubens, de même qu'en descendant de Cimabue au Guerchin, on s'aperçoit que, d'un côté comme de l'autre, le spiritualisme décroît sensiblement. L'âme du moyen âge, longtemps empri-

sonnée dans les lignes austères de l'art gothique, veut se faire jour; elle cherche à s'envelopper de formes plus souples, plus heureuses et plus belles. Mais, à mesure que la matière gagne du terrain, l'esprit en perd.

Il y a seulement cette différence entre le Nord et le Midi, que la transformation marche plus vite en Italie qu'en Allemagne et dans les Flandres. L'art est encore chrétien dans les Pays-Bas, quand il s'est déjà paganisé dans les écoles de Florence, de Rome et de Venise. Lorsque la peinture italienne en est aux désinvoltures de Raphaël, à l'élégance grecque, à la grâce retrouvée d'Apelles et de Polygnote, l'art tudesque n'a pas outrepassé Albert Durer, l'art flamand en est encore à Quentin Matzys, à Lucas de Leyde.

Rien de plus touchant que les commencements de l'art moderne, en Flandre comme en Italie. Mais il y a des différences curieuses à observer entre les Italiens de la première moitié du quinzième siècle et l'école de Bruges, et il est intéressant de pouvoir ici comparer Fiesole, par exemple, avec Jean Van Eyck. L'un et l'autre sont délicats, ingénus, chrétiens et dévots. Le Fiesole exprime de la manière la plus simple et sans aucun effort les sentiments les plus élevés, le ravissement des âmes qui n'aspirent qu'à se dépouiller de l'enveloppe terrestre, l'extase des élus, et il semble

qu'il mette une certaine virginité dans l'exécution même. Les accessoires, à moins qu'ils ne soient l'expression d'une idée, il les traite avec austérité, il y touche avec pudeur. Les figures de son *Jugement dernier* sont d'une pureté séraphique et n'ont déjà plus rien de la terre. Des anges aux ailes d'or descendent du Paradis pour embrasser les bienheureux, comme s'ils les avaient connus autrefois dans le ciel. Le pinceau du maître n'a fait qu'effleurer ses figures de martyrs et de saints, les pieux pontifes, les chastes moines dont la robe est constellée de flammes célestes, et pourtant jamais on ne pénétrera plus avant dans l'âme, jamais on ne la fit ainsi transparaître sous des formes humaines, légères comme des ombres, impalpables comme des fantômes. Van Eyck, tout aussi chrétien que Fiesole, regarde de plus près la nature; loin de s'en dégager, il cherche à entrer dans ses secrets; il en observe attentivement les détails, il compte scrupuleusement les rides du visage, non pas avec cette minutie imbécile que les Denner y mettront plus tard, mais avec la naïveté de la conviction, avec amour. Fiesole trouve du charme à supprimer les accessoires ou à les abréger, Van Eyck en trouve à les multiplier et à les rendre.

L'école flamande primitive a été consciencieusement étudiée en Angleterre par deux connaisseurs éclairés et sagaces, MM. Crowe et Caval-

caselle, auteurs de l'excellent ouvrage *Earliest Flemish painters*, récemment publié par Murray. Vénitien de naissance, M. Cavalcaselle apporte dans ses appréciations toute la finesse italienne, et en même temps la bonne foi d'un homme qui interroge plutôt qu'il ne tranche et qui doute plus souvent qu'il n'affirme. C'est donc une bonne fortune pour moi que d'avoir visité, en compagnie de cet habile expert, la galerie des vieux Flamands. Je dois le dire, des cinq ouvrages attribués ici à Jean Van Eyck, il n'en est pas un que l'amateur vénitien n'ait contesté, et qui ne paraisse en effet contestable : mais je demande grâce au plus obstiné douteur pour la *Messe de saint Grégoire*, dont certaines parties, les têtes surtout, sont d'une beauté si bien sentie, si éloquente.

Les maîtres qui ne sont point représentés dans nos musées de France ont naturellement fixé mon attention, particulièrement Hugo van der Goes et Roger Van der Weyden. Le premier est admirable par un sentiment de grandeur et de largeur que, certainement, il n'a pas puisé à l'école de Van Eyck. Plus sobre que son maître dans les détails, il est tout aussi profond dans l'expression de ses figures. Son dessin, plus souple, se revêt de couleurs moins éclatantes, mais mieux rompues. Ses grands portraits du roi et de la reine d'Écosse, faisant partie d'un triptyque, sont des chefs-d'œu-

vre qui honoreraient un Vénitien du quinzième siècle. Son pinceau est précieux et délicat quand il insiste sur les linéaments expressifs de la chair; mais il a plus d'ampleur et de simplicité dans tout le reste, et ses accessoires, sagement subordonnés, enrichissent la composition et ne l'encombrent point. Au contraire, Roger Van der Weyden (je ne distingue pas entre le jeune et le vieux, comme l'ont fait les auteurs du catalogue, car l'un de ces deux peintres est évidemment un être imaginaire), Roger Van der Weyden enchérit encore sur son maître Van Eyck, et nous importune par un luxe de détails non-seulement inutile, mais nuisible. Pour peindre la douleur de la Vierge pleurant son Fils, *Mater dolorosa*, il pousse les contractions du visage jusqu'à la grimace; au lieu des angoisses de l'âme, il exprime les souffrances du corps, il rougit les yeux de larmes, il les cerne de bleu, il enfle les paupières, il accumule les instruments de torture et les teint de sang; il exagère, enfin, ce qu'un vrai maître atténue ou sacrifie, et, au lieu d'exciter une émotion de pitié, il ne produit qu'un effet de répulsion et d'horreur.

Est-il bien sûr que Roger Van der Weyden ait eu pour élève le gracieux Memling? On le croit ici, et cependant le disciple ne ressemble guère à son maître. Il me souvient même que M. Viardot a démontré, par vives raisons, que Memling

n'avait pu sortir de l'école des Van Eyck. Quoi qu'il en soit, nous avons une heure délicieuse à passer devant les charmants ouvrages de ce peintre charmant. Son histoire est une légende. Une nuit d'hiver de l'année 1477, on entend sonner à la porte de l'hôpital de Bruges, et l'on trouve couché sur le seuil un soldat blessé, à demi mort. Les soins pieux des bonnes sœurs, la délicatesse de l'hospitalité le rappellent à la vie. Ce soldat, c'était le peintre Memling. Il avait été blessé à la bataille de Nancy, et il s'était traîné jusqu'à Bruges, voulant mourir où il était né. Bientôt il reprend ses forces et se souvient qu'il est peintre, et par reconnaissance, par amour peut-être, il peint cette merveilleuse *Châsse de sainte Ursule,* qui est la gloire, qui est la fortune de l'hôpital de Bruges; heureux les artistes dont la biographie mystérieuse a pris la forme légendaire! Ainsi poétisée, leur mémoire devient impérissable.

Ils sont d'une rare beauté, les triptyques ou les fragments de triptyque de Memling envoyés à l'Exposition de Manchester par le prince Albert, lord Burlington, M. Vernon Smith, le révérend M. Heath et autres. L'un de ces triptyques représente, dans le compartiment du milieu, la Déposition de croix, et dans les volets saint Jacques de Compostelle et saint Christophe. Cette dernière figure est une répétition réduite de cette peinture

en grand, par Memling, que nous avons vue à l'Académie de Bruges. Dans un autre triptyque dont il ne reste que les ailes, on voit saint Georges, et sous les traits du donateur, sans doute ce même saint Jean-Baptiste, patron du peintre, à qui Memling consacra, dit la tradition, les saintes peintures du couvent de Miraflorès, en Espagne, où on l'appelait Jean le Flamand. Quelle foi naïve, ardente et profonde! quelle tendre mélancolie dans ces pieuses figures! Ni le pur Francia, ni le mystique Pérugin, ni le Raphaël adolescent, qui eut tant de sentiment dans la grâce, n'ont inventé de types plus ravissants que ceux du peintre de Bruges. Élégantes sans manière, sveltes comme les arbres ou les fleurs de son paysage, les femmes de Memling sont plus délicates que celles de Van Eyck. Leur front élargi, contrastant avec la finesse de leur menton, modifie légèrement l'ovale de leurs jolies têtes, et semble exprimer la prééminence de l'esprit sur la sensualité. Moins charnel en effet que Van Eyck, moins individuel, moins littéral dans le rendu, Memling idéalise ses figures en accentuant les lignes principales et en simplifiant son coloris. Chez lui la chair, au lieu de se diaprer de couleurs variées, se couvre d'une seule teinte, et cette unité de coloration, dans laquelle on distinguerait pourtant d'exquises nuances, prête aux figures de Memling une élévation de style in-

attendue, et les éloigne du naturalisme des Van Eyck. Un autre genre d'unité se rencontre encore dans les ouvrages de Memling : c'est l'unité morale, pour ainsi dire, qui domine toutes ses compositions et les harmonise, malgré le nombre et l'importance des épisodes qu'il se plaît à y introduire, et qui sont comme les échos lointains de sa pensée, comme des battements plus faibles de son cœur.

Oui, c'est le cœur qui fait les grands artistes, c'est l'amour. L'amour devint du génie dans ce forgeron d'Anvers qui voulut effacer la roture de l'enclume par la noblesse du pinceau, et dont la vie est encore une légende :

Connubialis amor de Mulcibre fecit Apellem,

dit une inscription gravée sur un lustre en fer battu que l'on donne à Quentin Matzys. Nous avons devant les yeux un des plus fameux tableaux de ce fameux maître, *les Avares,* que nous avions déjà vus au château de Windsor. La finesse, la patience d'un miniaturiste, Quentin Matzys, les applique à de grandes peintures, mais avec une intensité de ton extraordinaire et une solidité d'exécution qui annonce déjà les tendances de l'école flamande à se matérialiser de plus en plus. Souvent Matzys a traité le même sujet, sauf quelques variantes, notamment dans le tableau que

possède le musée du Louvre; mais peut-être ne l'a-t-il jamais peint d'une manière aussi serrée, aussi voulue. Les chairs, qui sont, il est vrai, celles de deux vieillards, présentent des tons brique un peu lourds. Tout le reste est modelé sèchement, mais avec une précision incomparable et, pour ainsi dire, sculpté au pinceau. Ce qui est notable chez Matzys, c'est qu'en dépit du soin prodigieux donné au relief des accessoires, qui semblent exécutés à l'emporte-pièce, les figures triomphent par l'énergie du caractère exprimé autant que par la valeur relative des tons. La même observation s'applique à deux beaux triptyques, dont l'un vient aussi du château de Windsor, l'autre de la collection Green, où on l'avait arbitrairement attribué à Marguerite Van Eyck, sœur de Jean et Hubert. Le sentiment religieux et une poésie gracieuse empruntée à la nature se font remarquer dans ce dernier ouvrage, où l'on voit sainte Catherine qui tient l'anneau de ses mystiques épousailles, sainte Dorothée qui porte une corbeille de roses, et des anges qui jouent de divers instruments de musique, pendant que l'un d'eux fait rafraîchir des cerises à une fontaine, comme un serviteur qui serait envoyé du ciel pour préparer le déjeuner d'un jeune Dieu.

Toutes les qualités flamandes, Quentin Matzys les possède à l'état aigu et violent, pour ainsi

parler; mais ces mêmes qualités se montrent dans Lucas de Leyde avec plus de douceur et de bonhomie. Déjà un progrès se fait sentir chez lui dans l'art du clair-obscur. La *Partie de cartes* (appartenant à lord Pembroke) est un des très-rares ouvrages que l'on peut regarder comme des originaux de ce maître, dont les estampes ont été souvent traduites en peinture par d'habiles faussaires. Des lumières d'un ton doré, des ombres brunes caractérisent sa manière, si reconnaissable d'ailleurs par la naïveté singulière avec laquelle il attaque la réalité et la rend au vif. Encore un grand maître, ce Lucas de Leyde, qui est mort au même âge que Raphaël et Lesueur! Mais il est à considérer que la nature donne toujours une précocité merveilleuse à ceux qui doivent mourir jeunes. A neuf ans, Lucas de Leyde fouillait déjà le cuivre avec un burin; à douze ans, il peignait la légende de saint Hubert; à quinze ans, il gravait, d'après son propre dessin, les *Scènes de la Passion*, d'un sentiment si admirable. Enfin, cet artiste laborieux, qui a laissé un œuvre immense, a du moins joui de la vie, et en voyant ici les superbes peintures de son voisin, Jean Gossaert, de Maubeuge, dit Jean de Mabuse, j'aime à me souvenir de l'amitié qui unissait les deux peintres, et de la fête splendide qui fut donnée à Mabuse par Lucas de Leyde, dans la ville de Middlebourg,

où ils figurèrent magnifiquement vêtus, l'un d'un habit de drap d'or, l'autre d'un camelot de soie jaune, tout aussi brillant. Entre Jean de Mabuse et Lucas de Leyde, il y a la même différence ou plutôt la même nuance qu'entre le génie germanique et le génie flamand. Dans l'école tudesque à laquelle se rattache Mabuse, tout Flamand qu'il est, l'imagination joue un plus grand rôle, en même temps que le goût de la réalité s'y prononce avec une égale force.

Je ne sais si Mabuse était adonné au vin et à la débauche, comme le disent les biographes, et s'il est vrai qu'il ait jamais peint des compositions obscènes; mais cela ne paraît guère probable, quand on regarde ses ouvrages authentiques, tous tirés de la Bible et marqués à l'empreinte d'une foi vive, d'une vénération profonde. C'est l'opinion de ceux qui ont vu beaucoup de tableaux de Jean de Mabuse, qu'il n'en est pas de plus étonnant que l'*Adoration des Mages*, envoyée à l'Exposition par lord Carlisle. Un fini qui tient du merveilleux s'y combine avec une largeur que le peintre avait sans doute contractée dans son voyage en Italie, où il fut emmené par l'ambassadeur de Maximilien auprès de Jules II. L'influence italienne, à laquelle Mabuse résista, du reste, plus que tous les autres Flamands, se révèle dans le choix de l'architecture, qui n'appartient pas cette

fois au style gothique, et dans le jet des draperies, qui ont de la souplesse ; mais les figures de cet éblouissant tableau rentrent dans la manière allemande par la vive individualité des airs de tête et la diversité des caractères. Une stature élancée, des mains longues, délicates et un peu maigres distinguent les figures de Mabuse du type de Roger de Bruges et de Quentin Matzys. Ses carnations, plus rembrunies, offrent des ombres très-soutenues et des lumières d'un ton jaune extrêmement chaud. Mais il ressemble à ses contemporains par un modelé patiemment poursuivi jusqu'au bout dans tous les détails.

Je renonce à donner une idée de cette exécution infatigable, qui non-seulement exprime les plus fines nuances de la physionomie, mais qui rend encore à ravir les fourrures, la soie, le velours, qui fait chatoyer les pierreries enchâssées dans les ceinturons et les colliers, brode le linge, compte les anneaux des chaînes d'or, accuse les briques de la muraille, termine les moindres fragments de pierre semés autour du monument en ruines, et va toucher jusqu'aux imperceptibles brins d'herbe qui poussent dans les fentes du pavé !

Les registres de l'abbaye de Grammont, pour laquelle Mabuse fit ce tableau surprenant, acheté plus tard par Albert et Isabelle, gouverneurs des

Pays-Bas, et vendu ensuite au prince Charles de Lorraine, constatent que le peintre mit sept ans à finir l'*Adoration des Mages*. Je le crois sans peine, et ce n'était pas trop le payer assurément que de lui en donner le prix énorme de deux mille florins d'or. Quant à la drôlatique anecdote racontée par Carle Van Mander, on peut également y ajouter foi, lorsqu'on a vu les robes de brocart que portent les Mages du tableau. Vous connaissez l'histoire : Mabuse était au service du marquis de Veere à l'époque où Charles-Quint rendit visite à ce seigneur. Jaloux de préparer un accueil magnifique à l'hôte illustre qu'il allait recevoir, le marquis de Veere fit habiller de neuf toute sa maison, et choisit un damas blanc pour le costume de ses principaux officiers, au nombre desquels était le peintre. Mabuse, sous prétexte d'imaginer un ajustement singulier, se fit donner l'étoffe, qu'il alla vendre secrètement pour en boire l'argent au cabaret. Cependant, comme l'empereur était sur le point d'arriver, Mabuse, forcé d'improviser un expédient, colla ensemble de grandes feuilles de papier, s'y tailla une robe et la peignit en beau damas ramagé. Il parut dans cet équipage au milieu du cortége, placé entre un poëte et un musicien qui étaient pensionnaires, comme lui, du marquis de Veere. L'éclat des couleurs fit remarquer l'habit du peintre et attira l'attention de

l'empereur, qui, n'ayant jamais vu d'aussi beau damas, voulut l'examiner de près, et ne fut pas longtemps à découvrir la supercherie, dont il s'étonna et s'amusa beaucoup. Mais le marquis de Veere, moins indulgent que Charles-Quint, envoya l'artiste en prison, et se fit rendre avec usure le prix de son damas, en monnaie de peintre.

Il faut convenir que des morceaux pareils à l'*Adoration des Mages* de Mabuse, aux *Avares* de Quentin Matzys, aux triptyques de Memling, vaudraient à eux seuls qu'on fît, exprès pour les voir, le voyage de Manchester. Nulle part, je crois, on ne pourrait étudier sur des exemplaires aussi bien conservés et aussi admirables les anciennes écoles des Pays-Bas, ces vieux grands maîtres qui avaient de leur art une si haute idée, qui l'aimaient avec tant de passion, et n'aspiraient à rien moins qu'à des miracles d'expression, à des prodiges de vérité, de couleur, de fini. Et quand je parle du fini des Memling, des Matzys, des Mabuse, il n'est pas question, vous l'entendez bien, de ce fini qui consiste à polir les figures avec la froide propreté qui a rendu célèbre le chevalier Van der Werff, à ivoirer la chair, à émailler indifféremment tous les objets : manière fausse qui arrondit au lieu d'accentuer, qui, au lieu de préciser les formes, les affadit, et au lieu de distinguer les plans, les confond.... Je parle de ce

fini qui s'arrête avec amour aux moindres accidents, tout en laissant triompher l'ensemble, qui introduit une agréable variété d'accessoires dans la puissante unité de l'effet, et que l'on peut voir, enfin, de près ou de loin avec le même plaisir, parce qu'il produit à distance une harmonie large, en même temps qu'il défie le microscope par l'infini du détail.

Quelle différence, grand Dieu! entre la forte originalité des maîtres flamands primitifs et la bâtardise des Michel Coxie, des Heemskerke et des Van Orley! Lorsque ces disciples de Raphaël revinrent de Rome, subjugués, transformés par son génie souverain, l'art flamand perdit son caractère propre, pour tomber dans un éclectisme où ses qualités natives disparurent avec ses défauts. Bernard Van Orley est le représentant le plus considérable de cette école hybride qui voulut mêler le naturalisme belge à l'idéale élégance du style romain, et n'aboutit qu'à un dessin lourdement académique. De tous les peintres qui introduisirent le goût italien dans les Flandres, il n'en est qu'un seul à l'Exhibition de Manchester : c'est Bernard Van Orley, et ici tous ses ouvrages appartiennent justement à sa seconde manière, c'est-à-dire qu'ils sont postérieurs à son voyage en Italie, où il demeura depuis l'année 1508 jusqu'en 1512. Les meilleurs sont, à mon avis, ceux où il entre

des figures de femmes, comme Jésus et la Madeleine, la Vierge entre sainte Catherine et sainte Barbe. Il y a dans le type de Van Orley une certaine grâce qui rappelle ces jolies femmes de Bruges, si remarquables par l'uniformité du teint, par la finesse des traits et de la peau, et dont la race ne s'est pas encore perdue aujourd'hui. A cela près, les tableaux de Bernard Van Orley manquent de l'intérêt vif qui s'attache aux talents *sui generis*. Et l'influence de Raphaël est si mal venue chez lui, qu'il nous semble de beaucoup préférable là où il laisse dominer l'élément national, comme dans la Madeleine, que là où il traduit à sa façon le style étranger. Décidément le génie du Sanzio répugne à tout alliage avec les idées et le tempérament des enfants de la Néerlande, et il y a quelque chose qui ne s'empare pas facilement de nos sympathies dans un Raphaël tudesque ou flamand.

Parlons de Henri de Bles, paysagiste intéressant, et de son maître, Joachim Patenier, qui a eu l'insigne honneur de voir son nom buriné dans la prose immortelle de Rabelais. Ceux-là sont des Flamands de pur sang; aussi, non contents d'étudier la nature humaine, ont-ils ouvert une fenêtre sur la campagne. Patenier fut des premiers, sinon le premier, à donner au paysage autant d'importance qu'aux figures. Van Dyck et Mem-

ling l'avaient introduit dans leurs peintures mystiques comme un accessoire ménagé au repos des yeux : Patenier et Henri de Bles s'y appliquèrent avec une prédilection marquée. Avant Mathieu et Paul Bril, avant Breughel, ils se plurent à remplir de figurines familières et rustiques des paysages accidentés de hameaux, coupés de rivières, semés de rochers abrupts, plantés d'arbres d'un vert émeraude, et à dessiner dans le lointain ces montagnes aux contours bizarres qui forment des perspectives d'un bleu violent.

Ainsi, l'histoire entière de l'art passe sous nos yeux. Nous voyons naître et grandir les diverses branches de la peinture, nous voyons se former concurremment les diverses écoles de l'Europe. Chaque période peut s'étudier avec fruit, depuis ses débuts jusqu'à sa décadence. A côté de la vieille école flamande, qui fut enterrée par les disciples de Raphaël, se maintient l'école germanique, représentée dans tout son éclat en Saxe par Lucas Cranach ; à Colmar, par Martin Schoen ; à Nuremberg, par Wohlgemüth, Albert Durer, Georges Pentz ; en Suisse, par les Holbein. Des échantillons précieux nous peuvent donner une idée de la peinture de ces grands maîtres, plus connus en France par leurs gravures que par leurs tableaux. Dans une *Madone* appartenant au prince Albert, si riche en vieux peintres alle-

mands, le style de Martin Schoen se montre gracieux, tendre, délicat, de même qu'il s'élève à une noblesse imprévue dans un *Christ présenté au peuple*, qui provient de la fameuse collection Aders. Hélas! ces rares morceaux nous font souvenir amèrement qu'il n'y a rien de Martin Schoen au musée du Louvre.

Encore avons-nous à Paris un tableau de Michel Wohlgemüth et quelques portraits de Cranach moins intéressants, il est vrai, que la peinture envoyée ici par lord Craven, où l'on voit réunis autour de l'électeur de Saxe, et dessinés d'une main pieuse, avec une sécheresse protestante, Martin Luther, Zwingle, Mélanchthon, Œcolampade, Bugenhagen.... Mais, à notre honte, il faut le dire, dans ce même musée du Louvre, tant vanté et d'ailleurs si opulent, nous ne possédons aucun ouvrage d'Albert Durer. Il est juste de dire que les tableaux de ce grand homme sont rares partout, excepté à Nuremberg et à Vienne. Aussi ai-je regardé longtemps, curieusement et avec prédilection le portrait de son père, demi-nature, qui est à l'Exhibition de Manchester. Il est daté de 1497. Ce morceau, trois fois précieux, l'est d'autant plus encore qu'il nous montre comment le peintre procédait; car ce n'est qu'une préparation, une ébauche rapide, spirituelle, et ressemblant pour le faire aux derniers ouvrages de

Téniers, qui le croirait? Toutefois la personnalité du maître se révèle dans la forte écriture de son dessin, dans le caractère de la tête, dont l'expression est puissante, énergique, voulue. On ne peut passer devant ce portrait sans être invinciblement arrêté par les regards étincelants qu'il vous lance, regards subtils qui, se combinant avec des lèvres pincées et des rides qu'on dirait fouillées au couteau, indiquent une nature intéressée, avare, sans élévation, mais originale et remplie de fermeté. Sur cette tête ainsi dessinée, le peintre a promené d'une main légère un seul ton de chaude grisaille à base de bitume, et, prompt à accentuer toutes les saillies du front, tous les plans du visage et les plis significatifs de la peau, il a modelé son portrait avec un relief étonnant, bien qu'il ait à peine couvert sa toile, dont le fond reparaît dans les parties claires et fait demi-teinte. Albert Durer était âgé de vingt-six ans lorsqu'il peignit cette belle tête; et à voir le feu de son exécution, la vivacité, la liberté de sa touche, on ne soupçonnerait guère que le même artiste a fini ses peintures avec tant de soin, et terminé ses sublimes estampes avec une patience aussi héroïque.

Après George Pentz, qui fut un Italien germanique, le sombre Elzheimer et l'aimable Rosa de Tivoli ferment la marche de l'école allemande, et je puis dire qu'on n'a point fait de tort à cette

école en nous épargnant les pastiches de Dietrich. Du reste, toute la vieille Allemagne se résume dans Albert Durer. En lui je retrouve rassemblés, condensés, tous les caractères de ce génie singulièrement fantastique et naïf, qui enveloppe sous des formes si précises des pensées d'une si vague tristesse. Génie étrange, en effet! car, avec l'amour le plus intime de la réalité, il s'élève à un idéal qui va se perdre dans les nuages; avec des lignes arides, avec les tons radieux du prisme, il traduit des sentiments d'une exquise délicatesse et quelquefois d'une tendresse profonde; avec des figures détaillées jusqu'à la prose, il exprime des idées d'une indécision poétique et souvent d'un impénétrable mystère.

CATALOGUE
DES PRINCIPAUX TABLEAUX
DES ANCIENNES ÉCOLES
FLAMANDE ET ALLEMANDE.

JEAN VAN EYCK.

Un prêtre officiant. (*Lord. Ward.*)

L'Adoration de l'agneau, très-grand triptyque. (*L. Lemmé, esq.*)

Copie ancienne d'un célèbre tableau d'Hubert et Jean Van Eyck, qui était autrefois dans la chapelle de l'hôtel de ville de Gand. Elle fut vendue en 1796 par un Français à M. C. Hisette, et a été aussi dans la collection Aders.

HANS MEMLING.

Portrait de l'artiste. (*Wynn Ellis, esq.*)

Des collections Aders et Rogers.

Une femme agenouillée; un saint est près d'elle. (*R^d Hon. Vernon Smith.*)

Morceau d'un maître-autel venant de la collection Rogers.

QUENTIN MATSYS.

Décoration pour un autel avec deux ailes; au centre la Vierge et l'enfant Jésus entourés de saints; sur une aile saint Jean-Baptiste, sainte Agnès et un autre saint; sur l'autre, saint Jean l'évangéliste et deux autres figures. (*J.-H. Green, esq.*)

De la collection Aders.

Les Mendiants. (*La Reine. Windsor.*)

Gravé par Earlom et Fittler.

ROGER VAN DER WEYDEN.

La Descente de croix. Un triptyque; sur les côtés extérieurs, saint Jean-Baptiste et saint Julien. (*Instit. roy. de Liverpool.*)

HUGUES VAN DER GOES.

Le Mariage, l'Annonciation, la Salutation et la Nativité. (*Le Prévôt d'Eton.*)

MABUSE.

Légende du comte de Toulouse. (*Sir J. Nelthorpe, bart.*)

La Descente de croix. (*J. Dingwall, esq.*)

Portion d'un morceau d'autel avec les portraits de Jacques IV, roi d'Écosse, de son frère et de saint André. (*La Reine. Hampton-court.*)

La reine Marguerite d'Écosse avec saint Georges. (*Idem.*)

Adoration des rois. (*Comte de Carlisle.*)

Signé : *Jenni Gossœrt.*

MICHEL WOHLGEMUTH.

Pilate se lavant les mains. (*Instit. roy. de Liverpool.*)

La Vierge et l'enfant Jésus; des anges tiennent le rideau qui entoure le trône. (*Idem.*)

MARTIN SCHOEN.

Pilate et les Juifs. (*J.-H. Green, esq.*)

LUCAS CRANACH.

L'électeur de Saxe, Luther et les réformés. (*Comte Craven.*)

Les noms sont inscrits sur le dos du panneau.

ALBERT DÜRER.

Portrait de son père. (*Duc de Northumberland.*)
Signé et daté de 1497.

HANS HOLBEIN.

Le roi Henri VIII. (*Comte de Warwick.*)

LUCAS DE LEYDE.

Joueurs de cartes. (*Comte de Pembroke.*)

BERNARD VAN ORLEY.

Portrait de femme. (*Prince Albert.*)
La Vierge, l'enfant Jésus, sainte Catherine et sainte Barbara. (*Idem.*)
Procession au Calvaire. (*A. Stowe, esq.*)

JOACHIM PATENIER.

Saint Jean dans l'île de Patmos. (*Prince Albert.*)
Le Crucifiement. (*Idem.*)

SIXIÈME LETTRE.

GALERIE HERTFORD.

J'ai oublié de vous dire dans ma dernière lettre qu'une salle entière avait été réservée à certains morceaux envoyés à l'Exhibition par quelques grands seigneurs dont la munificence était remarquée. Lord Hertford, par exemple, qui a été le plus généreux de ces opulents tributaires, a fourni, à lui seul, quarante-quatre tableaux, mais d'une beauté si rare et d'un tel prix, qu'on en a formé pour ainsi dire le Salon Carré du palais de Manchester. Aussi a-t-on appelé ce salon *Hertford gallery*. Je vous ai rapporté le mot charmant qu'il a dit en envoyant ses tableaux à l'Exhibition : « Ce sera pour moi une occasion de les voir. » Vous qui êtes à Paris les locataires de lord Hertford, et qui habitez la maison qu'il habite, prenez sur vous de lui faire passer les compliments de l'Angleterre,

en attendant ceux de l'Europe; mais qu'il soit félicité surtout d'avoir compris qu'il n'est pas juste que les pauvres se privent là où les riches se blasent.

Non, de ma vie, je n'ai vu de pareils exemplaires des grands maîtres. Figurez-vous un peu ce que doit être un panneau décoré des peintures que je vais vous dire : d'abord, au centre, l'*Arc-en-ciel*, de Rubens, celui qu'il peignit pour les Balbi de Gênes et qui appartenait à lord Orford (Walpole). De chaque côté, les fameux portraits en pied de Philippe Le Roy et de sa femme, par Van Dyck, provenant de la collection du roi de Hollande; au-dessus les portraits de la famille Pellicorne, par Rembrandt, que sépare un paysage de Salvator de toute beauté. A gauche, une *Infante*, de Velasquez, une *Nativité*, de Murillo, dans sa manière suave, enveloppée et corrégesque; puis la *Vie humaine*, du Poussin, un lingot d'or! Tout près de là une *Fête champêtre*, de Watteau, qui n'est pas seulement une étincelante esquisse comme celle du Louvre, mais un échantillon délicieux de son faire le plus caressé et le plus libre, le plus spirituel et le plus fini; ensuite, la *Dame à l'éventail*, de Velasquez, une des perles de la vente Aguado.... A droite, faisant pendant à l'*Infante*, le célèbre portrait de Nelly O'Brien, par Joshua Reynolds; une *Sainte Famille*, de Rubens,

deux Hobbéma, deux peintures capitales d'Adrien et de Guillaume Van de Velde, une *Sainte Famille*, d'André del Sarte, assez étonnée de se trouver en compagnie de ces Anglais et de ces Flamands; enfin la *Prière à l'Amour*, de Greuze, un des diamants de la galerie du cardinal Fesch.

Je vous avoue qu'en entrant dans cette chambre et en voyant ainsi rassemblés tous ces prodiges de l'art, je me suis senti pâlir d'émotion. Il y a tantôt vingt ans que j'avais vu à Bruxelles, chez le prince d'Orange, ces deux portraits de madame Le Roy et de son mari. Je ne puis dire ce que j'ai eu de bonheur à les revoir. Il y avait dans ma joie et le plaisir que réveille un chef-d'œuvre retrouvé et le plaisir que procure un chef-d'œuvre imprévu. Quelle distinction! quelle tournure! quels types de noblesse sans morgue, et d'élégance sans apprêt. Ces personnages qui semblent nés sur les marches d'un trône ne sont pourtant que de riches bourgeois d'Anvers. L'un et l'autre, ils sont gravement vêtus de noir, comme des grands d'Espagne, de sorte que les regards du spectateur se portent forcément sur les têtes et les mains, modelées avec la fermeté qui accentue les plans, avec la souplesse qui adoucit les passages. Posant un de ses pieds sur un degré de marbre, Philippe Le Roy tient de sa main droite les oreilles d'un superbe lévrier gris qui implore, sans l'obtenir,

un coup d'œil de son maître. Celui-ci est vivant; son œil est humide, sa narine respire; il semble heureux et fier de vivre. La lumière se concentre sur le front, en fait sentir les saillies intelligentes, et à partir de ce point résolûment clair, qui est la note la plus élevée de la gamme, elle descend par une insensible dégradation jusqu'aux demi-teintes les plus soutenues. Les joues se colorent de sang; le vif rayon qui frappe le front du personnage tourne avec les tempes, glisse sur les pommettes, accuse sur la côte du nez la présence des tendons et des os, et se perd sur la touffe de barbe qui ombrage le menton. Le pelage du chien, le fond, la collerette, les manches, tout est sacrifié au triomphe des chairs. Mais le portrait de madame Le Roy est peut-être plus merveilleux encore. Ici la lumière ne s'arrête sur aucun point du visage; la peinture est douce et blonde comme le modèle. Rien de mieux touché que cette chevelure qui se divise en boucles légèrement crêpées sur lesquelles brillent çà et là les étroites lumières ménagées par un coiffeur de génie, qui est le peintre. La gorge est recouverte d'une double dentelle qui s'écarte un peu sur le devant, comme pour ouvrir passage aux caresses de la pensée. La robe est en taffetas d'un noir riche mais tranquille, qui sied aux blondes, et sur lequel s'enlèvent les plus belles mains de la création, les mains fines, allongées,

délicates, halitueuses, qui n'ont ni les fossettes de l'embonpoint, ni les accents de la maigreur. Aux pieds de la dame est un petit épagneul qui amuse un instant le regard. Mais quelle noble et charmante créature! Et quel bonheur pour nous que le pinceau de Van Dyck la fasse vivre encore de notre temps!

J'ai passé à votre intention une séance entière (elle dure ici depuis dix heures du matin jusqu'à sept heures du soir) à contempler les quarante-quatre tableaux de lord Hertford, ne sachant auquel me vouer. Au-dessus des deux Van Dyck, je m'arrêtais souvent aux portraits de la famille Pellicorne par Rembrandt, portraits attentivement modelés, profondément et mystérieusement finis, dans cette première manière du maître, qui n'était rien moins que strapassée et violente. A côté de la fête champêtre de Watteau, éblouissante image de la vie des heureux, où l'on ne voit, sur tous les visages, que les langueurs de l'amour ou les sourires de la grâce, je regardais une grave et touchante allégorie du Poussin : quatre femmes, caractérisant les diverses conditions de l'humanité, dansent au son de la lyre du Temps, pendant que le Soleil, emporté sur son char par des chevaux héroïques, poursuit sa marche dans les cieux, et laisse tomber un des rayons de son éternelle lumière sur ce branle de la vie humaine qui va

finir.... Doux loisirs, heures paresseuses, toutes remplies des jouissances de l'esprit, des émotions du cœur, et que la succession du plaisir semblait allonger.

Tantôt je passais avec délices des enseignements de la sagesse aux provocations de la volupté. Après m'être promené à travers cette noble et sévère nature que le Poussin dessinait grande, comme son âme, je revenais m'égarer sous les arbres des jardins enchantés de Watteau,

Où l'on est tous ensemble et chacun tête à tête,

paysages féeriques, dont les lointains invitent à la rêverie, dont les ombrages conseillent l'amour. J'étais, moi aussi, de la fête; j'entendais soupirer la brise et le sifflement des merles et des bouvreuils; je surprenais les propos hardis de Mezzetin et ses gestes plus hardis encore; j'offrais des limons doux à ces belles filles, sveltes, malicieuses, indiscrètement voilées, qui se plaisent à chiffonner leurs robes de satin sur les mousses de velours.

Tantôt je faisais des rapprochements entre ces fiers maîtres, Rubens et André del Sarte, par exemple, deux génies si étrangement divers; l'un qui pétrit de la lumière et de la couleur dans une harmonie ravissante, l'autre qui poursuit des contours sublimes, tourne des formes choisies et les revêt de tons violents pour les faire mieux voir.

Tantôt je comparais la *Dame à l'éventail* de Velasquez avec la *Nelly O'Brien* de Joshua Reynolds. Chez le peintre espagnol, pas d'autre idéal que la vérité même ; c'est la création qui recommence ; et le procédé lui-même est en apparence si simple qu'on n'y soupçonnerait pas les ruses de l'art. Chez le peintre anglais, au contraire, tout appartient à l'artiste, l'arrangement, la pose, l'effet inattendu et cherché du clair-obscur, la singularité des étoffes et leur ajustement, enfin les visibles artifices d'une manière savante qui varie les épaisseurs de la pâte et demeure solide jusque dans les endroits les plus transparents. Mais, il faut le dire, les deux maîtres sont presque également admirables, l'un par la sobriété des moyens mis en œuvre, l'autre par la richesse et l'abondance des ressources employées. En souvenir du célèbre *Chapeau de paille* de Rubens, Joshua Reynolds n'a éclairé que par un reflet la figure expressive de Nelly O'Brien. Assise sous des arbres, et vue de face, cette jolie femme tient sur ses genoux, sans y prendre garde, un petit chien de la Havane. Elle regarde fixement et semble écouter ses propres pensées. Sa bouche qui va s'ouvrir, ses yeux pénétrants, ses sourcils que déjà la passion prononce, tout en elle annonce une de ces Anglaises que possèdent les folies de l'imagination, que dévore la poésie des romans,

Une végétation vigoureuse, glacée des teintes de l'automne, remplit le fond de ce magnifique portrait. Grâce au prestige de la couleur et aux saveurs de l'exécution, on ne s'aperçoit point que le modelé est parfois insuffisant et que le dessin faiblit en certains endroits, notamment dans les bras et les mains. A cela près, d'ailleurs, le portrait de Nelly O'Brien est bien digne de la place qu'on lui a donnée ici. Le croirait-on? il n'est pas éclipsé le moins du monde par le voisinage de Van Dyck, de Velasquez et de Rembrandt.

Oui, nous avons passé dans la galerie Hertford toute une journée d'enchantement; je dis *nous*, car j'ai rencontré ici un connaisseur émérite, un homme spirituel et prompt à sentir, qui désire n'être point nommé et dont la présence a doublé l'énergie de mes impressions. « Que pensez-vous, me disait-il, de ces paysages : *l'Arc-en-ciel* de Rubens, *la Sibylle* de Salvator, *la Chute d'eau* de Ruysdaël, les deux Hobbema, le Van de Velde, et auquel donneriez-vous la préférence? — La question est embarrassante, lui répondis-je, et pour la résoudre, il faudrait avoir sous les yeux les autres grands peintres du paysage, tels que Poussin, Claude, Rembrandt. Vous verriez alors que ceux-là qui s'élèvent aisément aux régions supérieures de la peinture sont aussi les plus forts quand ils descendent aux genres secondaires, à

ce que j'appellerais les spécialités de l'art. Les peintres d'histoire, en un mot, deviennent, quand ils le veulent, d'étonnants paysagistes, parce que le corps humain et l'âme humaine sont autrement difficiles à peindre que les feuilles d'un arbre ou les accidents d'un terrain. C'est un jeu que le paysage pour les grands maîtres. Nicolas Poussin effacerait le Guaspre, s'il lui plaisait. Rubens, après avoir brossé cet *Arc-en-ciel* où il a prodigué les trésors de sa palette et la lumière de son génie, Rubens aurait le droit de sourire, s'il entendait dire que Wildens et Van Uden lui étaient nécessaires pour ses fonds de paysages, et il pourrait rappeler que le Titien en brossait de prodigieux à ses moments perdus. Certes, Hobbema est plantureux, profond et poétique à sa manière, lorsqu'il promène solitairement dans les campagnes de la Frise son humeur de braconnier. Écartant le brouillard, ses regards perçants voient la nature avec une netteté surprenante. Il en écrit les plans avec une précision géométrique; il entre dans le détail aussi avant que possible : les bœufs enfonceraient dans ses marécages; les brebis laisseraient leur laine à ses buissons; il est simple, robuste et vrai comme un paysan qui n'a jamais quitté les champs et les bois. Mais voyez un paysage de Rembrandt (en ce moment j'ai conduit mon interlocuteur dans la galerie voisine,

devant le tableau qui appartient à lord Overstone), quel sentiment de l'immensité de la nature, de l'infini! Et quelle supériorité aussi dans le rendu! Ruysdaël ne ferait pas mieux ces nuées que chasse le vent et qui vont porter plus loin les orages. Huysmans n'aurait pas mieux attaqué ces éboulements de sable, ces terrains écorchés que tachent des intermittences de gazon; à côté de ce ciel que traversent des nuages ambulants, les ciels d'Hobbema vous paraîtront de papier; ses buissons auront l'air de fer-blanc, à côté de ces haies qui se baignent dans une atmosphère humide. Claude lui-même n'aurait pas su trouver tant de grandeur dans un pays plat, et personne assurément n'y eût répandu cette poésie qui est comme une émanation de l'âme universelle.... Vous le voyez, dans les spécialités de l'art, la première place est encore à ceux qui savent y apporter la lumière des grands principes, l'idéal. »

L'heure de la fermeture est venue nous surprendre au milieu de ces causeries, et je me suis aperçu qu'en crayonnant cette lettre, j'avais à peine ébauché la description d'une seule des chambres du vaste palais. Mais en vérité, à moins de commencer un ouvrage sans fin, que dire sur une galerie qui est, je le répète, aussi riche que le Louvre? sur une galerie qui contient les plus précieux exemplaires de l'art des Van Eyck, des

Memling, des Mabuses, des Albert Durer, des Holbein, qui renferme un Michel-Ange et peut-être deux, vingt-cinq Raphaël authentiques, des Francia et des Pérugin sans prix, des André del Sarte comme les Parisiens n'en ont jamais vu, des Giorgione d'une qualité rare, des Titien, des Luini, des Corrége, quarante Rubens de son style le plus flamboyant, une centaine de Van Dyck, des Murillo et des Velasquez d'une beauté que beaucoup d'amateurs ne soupçonnent pas ; tous les maîtres enfin, depuis Cimabue jusqu'à Decamps, depuis Jean de Bruges jusqu'à Meissonier ? Mais il est un musée dont je vous entretiendrai dans ma prochaine lettre, celui de l'école anglaise, école peu connue et pourtant bien digne de l'être. En attendant, laissez-moi prêter l'oreille aux derniers sons de l'orgue qui, placé au chevet de ce temple de l'art, le remplit en ce moment de ses harmonies solennelles.

CATALOGUE

DES TABLEAUX ENVOYÉS A L'EXHIBITION

PAR LE MARQUIS D'HERTFORD.

MURILLO.

L'Adoration des Bergers.

La Charité de saint Thomas de Villa Nueva.

Autrefois dans l'église des Franciscains de Gênes, de la collection de M. Wells.

Joseph entraîné par ses frères à la citerne.

Autrefois dans le couvent des capucins de Gênes.

L'Annonciation.

Des collections Aguado et Stowe.

Sainte Famille.

VAN DYCK.

Philippe le Roy, seigneur de Ravels.

Signé « *A. Van Dyck, ætatis suæ* 34, *A.* 1630 ». De la collection du roi de Hollande.

La Femme de Philippe le Roy.

Signé « *Ætatis suæ* 16, 1631 ». De la collection du roi de Hollande.

Portrait de femme.

Portrait d'homme.

VELASQUEZ.

Portrait de l'infant don Balthazar, vêtu d'une longue robe.

Portrait équestre de l'infant don Balthazar, dans le jeu de paume.

Une Dame avec un éventail,

Portrait de don Balthazar, de grandeur naturelle et vêtu de noir et de blanc.

Collection de M. Wells de Redleaf.

REMBRANDT.

Le Serviteur sans pitié.

De la collection Stowe.

Jean Pellicorne et son fils.

La femme de Jean Pellicorne avec sa fille.

Jean Pellicorne, tête coiffée d'un bonnet rouge. — Signé et daté 1643.

Ces trois tableaux viennent de la collection du roi de Hollande.

SIR JOSHUA REYNOLDS.

La Jeune Fille aux fraises.

De la collection Rogers.

Nelly O'Brien.

Miss Bowles caressant un chien.

RUBENS.

Le Paysage à l'arc-en-ciel.

Ce magnifique morceau, provenant de la collection Orford, était autrefois dans le palais Balbi, à Gênes.

Sainte Famille avec saint Joseph et sainte Élisabeth.

HOBBEMA.

Moulin à eau.

De la collection du roi de Hollande.

Paysage.

Signé et daté de 1665.

SALVATOR ROSA.

Paysage avec Apollon et la Sibylle de Cumes sur le premier plan.

Acheté en 1850 à la vente de lord Ashburnham. Ce tableau célèbre provenait de la vente de M. de Julienne, où il fut poussé à 12,012 livres tournois.

ANDREA DEL SARTO.

Sainte Famille.

Tableau connu sous le nom de *La Madona di Pade*, parce qu'on y voit saint Antoine de Padoue dans le fond; dans le haut un ange joue du violon. De la collection du roi de Hollande.

WATTEAU.

Fête champêtre.

De la collection du cardinal Fesch.

NICOLAS LANCRET.

Le Repas près d'une fontaine.

J. B. PATER.

Fête champêtre.

GUILLAUME VAN DE VELDE.

Grande marine.

ADRIEN VAN DE VELDE.

L'Émigration de Jacob.

Signé et daté 1663. De la collection du cardinal Fesch.

J. BAPTISTE GREUZE.

Offrande à Cupidon par un sylphe.

Jeune Fille avec une colombe.

Des collections Wilkinson et Redleaf.

WEENIX.

Gibier mort.

N. POUSSIN.

Les Saisons dansant au son de la musique du dieu Temps.

De la collection du cardinal Fesch. Gravé par R. Morghen, Volpato, B. Picart et Dughet.

GASPAR POUSSIN.

Vue de Tivoli.

De la collection de lord Ashburnham.

P. DE CHAMPAGNE.

L'Adoration des bergers.

SASSO FERRATO.

Le Mariage de sainte Catherine.

De la collection Orford.

WILLIAM HILTON.

Vénus apparaissant à Diane et à ses nymphes au bain.

PAUL DELAROCHE.

La Vierge et l'Enfant. Repos en Égypte.

J. RUYSDAEL.

Une Cascade.

De la collection du baron Denon.

T. GAINSBOROUGH.

Portrait en grandeur naturelle d'une jeune femme tenant une miniature; elle est assise sur un banc avec un chien auprès d'elle.

DECAMPS.

Le Supplice des crochets.

HORACE VERNET.

Scène de campement.

SEPTIÈME LETTRE.

ÉCOLE ANGLAISE.

Nous l'avons dit souvent dans nos causeries, la France est le seul peuple du monde qui fasse bon marché de lui-même. Nous autres Français, nous sommes facilement tout ce que l'on veut, excepté des Français. Mais venez à l'*Exhibition* de Manchester, vous y verrez combien l'Anglais se considère et s'apprécie, comme il se prodigue sa propre estime et s'accorde au besoin son admiration, en attendant mieux. Le croiriez-vous? Parallèlement à la grande galerie qui est consacrée aux peintures des anciens maîtres de l'Italie et de la Flandre, on a ouvert ici aux peintres de l'école anglaise une galerie égale en magnificence et en dimensions à celle qui contient les œuvres de Michel-Ange, de Titien, de Raphaël et du Corrége. Oui, au risque de scandaliser les visiteurs qui, de tous les points de l'Europe, se rendront à Man-

chester, les Anglais ont donné autant d'importance à leurs moindres paysagistes qu'aux grands maîtres de Florence, de Rome et de Venise. Ils ont opposé bravement Reynolds à Michel-Ange, Gainsborough à Rembrandt, Lawrence à Van Dyck, Turner à Claude; ils ont fait de Landseer le pendant de Sneyders, de Wilkie l'équivalent d'Ostade. Je m'assure même qu'aux yeux de la plupart des Anglais, la compensation est largement suffisante, et que la sublime Italie ne pèse pas plus dans la balance que la fière Albion.

Vous souriez? Eh bien, si l'Angleterre a une école, elle le doit à cette ignorance naïve, à cette aveugle confiance du génie anglais en lui-même. Là est le secret de son art. Otez aux peintres de ce pays l'audace de l'écolier qui ne doute de rien, l'ardeur du novice qui croit savoir tout, vous les réduirez à néant.... Il me souvient qu'un jour étant allé voir à Paris le fameux berger Vito Maugiamele, qui improvisait des calculs si prodigieux en présence des Biot et des Arago, j'entendis un homme d'esprit dire à côté de moi : « Voilà un enfant qui sera un grand mathématicien, tant qu'on ne lui aura pas enseigné les mathématiques. » On peut dire de même : « L'école anglaise cessera d'exister le jour où on lui aura enseigné la peinture; » mais ceci a besoin d'explication.

L'art se présente à nos yeux sous deux grands

aspects : la réalité et l'idéal. Tantôt il choisit dans la nature les formes les plus belles, et dans ces formes encore ce qu'elles ont de général et d'éternel ; tantôt il envisage le côté accidentel et particulier des lignes et des couleurs ; il cherche l'intérêt dans l'exception, il le trouve dans la laideur même ; mais s'il arrive alors à captiver nos regards et à nous plaire, il n'excite en nous qu'une admiration relative, un enthousiasme local qui s'arrête aux frontières prochaines et qui dure peu. L'antiquité seule s'est élevée dans l'art à la beauté absolue, c'est-à-dire à une beauté humaine par excellence, qui n'est d'aucun pays ni d'aucun temps. Les peuples modernes ont toujours marqué leurs œuvres à l'empreinte d'une individualité reconnaissable ; l'art a été romain à Rome, germanique en Allemagne, flamand dans les Pays-Bas. En Angleterre, il est anglais au premier chef, et s'il y avait entre la Grande-Bretagne et le reste du monde trois fois la largeur de l'Océan, elle ne serait pas plus séparée de nous qu'elle ne l'est par ce petit bras de mer appelé la Manche. Ainsi les Égyptiens, les Grecs ont sculpté des chefs-d'œuvre pour l'éternité et pour l'univers, mais après eux aucune nation n'a su atteindre à ces régions supérieures où, l'idéal épousant la réalité sans mésalliance, l'abstraction sublime de la beauté s'anime au souffle de la vie.

Nous sommes ici aux antipodes de la Grèce, car ce que l'école anglaise représente dans son ensemble, c'est justement l'inverse de la tradition, le rebours du style. Et pourtant ce n'est pas que ses maîtres ignorent ce qu'il importe de savoir : les Anglais sont instruits. Ils ont beaucoup voyagé et beaucoup vu; leurs académiciens publient des livres excellents, pleins d'idées saines, ingénieuses, quelquefois profondes. Depuis les beaux discours de sir Joshua Reynolds jusqu'aux écrits élégants et substantiels de sir Charles Eastlake, l'Angleterre a toujours eu des professeurs éminents, des écrivains passés maîtres dans l'art de penser, et de penser sur l'art. Mais ni les livres, ni les cours publics qu'on appelle *lectures*, ni ces divins fragments du Parthénon que dorait le soleil de l'Attique, et qui gisent maintenant, expatriés et emprisonnés, sous le toit du British Museum; rien n'a pu faire pénétrer dans ce pays les notions qui ont pénétré dans le nôtre, ou du moins, si l'école anglaise connaît la tradition, elle ne s'y conforme pas plus que si elle l'ignorait. Le tempérament est chez elle plus fort que l'esprit; *meliora videt, deteriora sequitur.*

Au siècle dernier, un homme qui était né peintre et qui avait beaucoup médité entreprit de fonder une école de peinture dans cette Angleterre où ne florissaient guère, depuis Holbein, que des pein-

tres étrangers. Du haut de la chaire académique, sir Joshua Reynolds enseigna les grands principes de l'art, tels que l'antiquité les avait compris, tels que la renaissance les avait fait revivre en les modifiant à l'usage du monde chrétien. Il fit entendre des vérités lumineuses et fécondes; il développa avec plus de force, il est vrai, que de méthode et de clarté, les doctrines qui avaient enfanté les maîtres antiques et éclairé les maîtres modernes, toutes ces nobles idées qui, élaborées pendant des siècles, avaient constitué le beau génie de la Grèce. Ce fut en vain. Non-seulement ses auditeurs se sentirent impuissants à le suivre, mais Reynolds lui-même ne sut point ou n'osa pas entrer dans la voie qu'il voulait ouvrir aux jeunes générations de son pays. Le professeur, en lui, fut démenti par le peintre. Dans ses discours, il vantait l'antique, Michel-Ange, et il cherchait Rembrandt dans ses tableaux. Il prêchait le dessin, et il ne poursuivait que la couleur. Par les formes individuelles et le caractère profondément anglais de ses œuvres, il contredisait ces grandes idées sur l'absolu qu'il avait énoncées avec tant de fermeté et de hauteur. Toutefois, soit par une heureuse coïncidence, soit par le seul effet d'un appel incessant à l'étude des maîtres, il se trouva que les meilleurs ouvrages de l'école anglaise furent faits du temps de Reynolds. Mais ce qu'on

appelle la peinture d'histoire, la grande peinture, celle qui couvre les monuments de fresques tranquillement sublimes, celle qui humanise les dieux ou qui divinise les héros, celle-là ne peut prendre racine en Angleterre. Fidèle à son climat et à son humeur, l'artiste anglais resta casematé dans son île, et oubliant bien vite les illustres leçons qu'il avait à peine comprises, et l'absolu, et les formes idéales, et le style, il se confina dans le relatif pour y déployer des qualités puissantes, originales, *sui generis*. Il s'attacha au monde réel pour s'en faire le miroir.

Vous le voyez : une école qui n'a pu se convertir à la tradition et qu'attire si impérieusement la nature est destinée par cela même à triompher dans les régions inférieures de l'art. Ainsi les Anglais devront exceller dans le portrait, dans le paysage, dans la peinture de genre, dans la représentation des animaux. Ils auront des Largillière et même des Van Dyck qui s'appelleront Joshua Reynolds et Gainsborough; ils compteront des paysagistes et des peintres d'animaux de premier ordre, tels que Turner, Constable, Stanfield, Landseer; et la nation qui avait produit le plus étonnant des humoristes, le plus spirituel et le plus incisif des observateurs, William Hogarth, verra naître des peintres de genre comparables aux meilleurs de tous les pays, et parmi lesquels il suffit

de citer Wilkie et Mulready. C'est là précisément ce qui est arrivé et ce que nous pouvons vérifier à l'exposition de Manchester, où chacun de ces peintres est *exemplifié*, comme l'on dit en anglais, par ses chefs-d'œuvre.

Nous en sommes convenus déjà : chacune des branches de l'*Exhibition* demanderait des volumes ; je ne ferai donc, au sujet de l'école anglaise, que vous dire mes premières impressions, sauf à compléter un jour mon travail par une étude approfondie de cette galerie d'originaux. Ici, le plus ancien de tous est William Hogarth. Il ouvre la marche par des scènes d'une irrésistible bouffonnerie, dans lesquelles la grosse vérité se confond à merveille avec la fine caricature. Nous entrons dans la peinture anglaise au son des fifres, des tambours et de la timbale d'une troupe de charlatans forains, aussi burlesques au moins que celle des comédiens du *Roman Comique*. Nous sommes en pleine rue ; nous nous heurtons à des laquais bigarrés, à des fantassins dont la trogne est enluminée et l'uniforme rouge, qui embrassent bravement au soleil des filles de joie, et boivent à même la coupe des voluptés et la pinte d'ale. Mais tandis que la foule se presse sur le pavé, les tréteaux du théâtre ambulant fléchissent, la scène s'écroule, le père noble, le valet, la grande coquette se confondent dans une même chute, l'ingénue tombe

les mollets au vent, accrochée à la perruque du jeune premier; les acteurs vont rejoindre le parterre par-dessus la tête du souffleur étouffé; les culottes, la morale, les jupes, la pièce; tout est à l'envers. Il y a là une telle puissance de grotesque, une verve si entraînante, que l'on oublie complétement et l'artiste et son art. Hogarth a tant d'esprit qu'on ne prend pas garde d'abord à la grossièreté de son exécution, à la brutalité des moyens qu'il emploie pour arriver à une expression criante. Imaginez un peu John Bull se faisant peintre et promenant un manche à balai sur une borne qui lui sert de palette. Autant vaudrait, me direz-vous, quitter le pinceau et prendre la plume, ou plutôt se contenter d'une planche de cuivre et y faire mordre ses satires avec l'eau-forte; toutefois l'observation est si juste, l'ironie emporte si bien le morceau, qu'il faut un instant de répit pour s'apercevoir que William Hogarth n'est pas un peintre, et que le seul mauvais côté de ses peintures, c'est la peinture. Mais l'auteur du *Mariage à la mode* est un Anglais de la vieille roche; il est le créateur de son genre, et il suffit à sa gloire d'avoir montré par où l'art anglais pouvait accentuer sa physionomie et s'illustrer.

Assez d'autres, au surplus, sauront manier le pinceau, et si nous cherchons un véritable artiste, je veux dire un maître dans l'art de peindre pro-

prement dit, nous trouverons Gainsborough. Celui-là n'a pas grand'chose à apprendre de personne; il est fort, il est souple, il est supérieur à son œuvre. Son habileté consommée ne l'empêche pas d'être naïf; il possède toutes les roueries de l'expérience et il conserve toute l'impressionnabilité de la jeunesse. Il y a dans ses paysages un sentiment si frais, si tendre, si charmant, et en même temps une si grande manière de voir, que l'on peut dire à propos de Gainsborough ce que nous avons dit au sujet de Rembrandt : ceux qui font du paysage la spécialité de leurs études n'y mettent pas ces larges teintes de poésie que les seuls peintres d'histoire savent y répandre. Et pourtant Gainsborough n'a jamais peint que le paysage et le portrait, mais il l'a fait comme un homme qui eût été capable de s'élever plus haut. C'est un morceau touchant, délicieux, que son paysage appelé « la Porte de la Maison rustique, » *The Cottage's door*. On dirait que le peintre a regardé la nature avec des yeux mouillés de larmes. Elle est aperçue à travers une gaze poétique qui en enveloppe les réalités et en creuse les profondeurs, et dans ce petit coin de la terre on sent transpirer l'âme du monde. Mais le grand paysage de Gainsborough, celui qui est porté au catalogue comme appartenant à M. Thomas Todd (car je ne sais comment le désigner d'une autre manière), est d'une telle

beauté qu'il faudrait, je crois, remonter jusqu'à Rembrandt pour trouver mieux. Et si Gainsborough me rappelle ce maître sublime, ce n'est point par une similitude de manière, c'est uniquement par la parenté du génie; sur le devant, on voit descendre par une route ombreuse, en pente rapide, des moutons que précède un homme à cheval. Ils viennent boire à un ruisseau qui, en mouillant des troncs de saules, tombe d'un plateau vert, que le spectateur voit en raccourci et qu'inonde une lumière argentée. Des arbres d'une tournure héroïque et d'un style auquel le peintre n'a pas songé forment des deux côtés les coulisses de ce magnifique paysage, qui a toute la grandeur d'une décoration et tout le charme d'une peinture intime, car des saules familiers et des détails d'une grâce tout à fait rustique viennent corriger ce qu'il y aurait de solennel dans ce Claude septentrional, où l'âme de l'artiste a été en collaboration avec la nature.

Quant aux portraits de Gainsborough, on peut les mettre sans crainte à côté de ceux de Velasquez et de Van Dyck, et il en est deux surtout qui ne redouteraient aucun genre de comparaison. Celui qui fait partie de la galerie Hertford est admirable de sentiment, comme celui dit le *Blue Boy* (l'Enfant bleu), est merveilleux d'exécution. L'un est le portrait en pied d'une jeune femme vêtue

de blanc, qui s'est assise sur un petit tertre, en pleine campagne, pour donner carrière à ses rêveries. Ses yeux pleins de langueur ont une expression de mélancolie douloureuse, et il n'est pas besoin, pour deviner sa pensée, de voir le petit médaillon qu'elle tient à la main. L'autre représente un jeune garçon entièrement vêtu de satin bleu. Debout, élégant et gracieux sans le savoir, il laisse traîner jusqu'à terre la plume de son chapeau, et regarde de ses grands yeux devant lui. L'attitude, le sentiment des plans, la liberté de la touche, tout est beau dans ce portrait; Gainsborough le fit exprès pour combattre, par un exemple éclatant, cette opinion émise par Joshua Reynolds, que la prédominance du bleu dans un tableau n'était pas compatible avec un bon effet de couleur. En effet, le *Blue Bloy*, où le bleu domine, est un morceau superbe, et qui, loin d'offenser l'œil, le ravit au contraire par une harmonie imprévue et piquante. En soutenant avec des tons rouges et les dessous les plus chauds tout le reste de sa peinture, l'artiste a fait équilibre à la froideur du bleu, mais sans contraste et sans désaccord, de façon que deux unités n'en forment qu'une.... Oui, Gainsborough est vraiment, dans ces deux ouvrages, un peintre de premier ordre, car le portrait de femme est aussi charmant qu'aurait pu le rêver Prud'hon, et l'*Enfant bleu* est

conçu et peint comme Van Dyck seul aurait pu le concevoir et le peindre. Mais par ce côté de grandeur idéale et historique, Gainsborough fait un peu exception dans l'école anglaise, dont nous verrons bientôt reparaître le génie.

Le plus grand peintre de l'école anglaise après Gainsborough est sir Joshua Reynolds, et si je donne la préférence au premier, c'est qu'en lui le génie est un don du ciel, tandis que chez Reynolds le génie est plutôt le travail. Artiste supérieur, Reynolds l'était devenu par la méditation et la volonté. A force de réfléchir sur son art, il en découvrit les grands principes et il les enseigna avec une autorité qui touchait à l'éloquence; mais, se sentant incapable de s'élever à l'idéal qu'il avait entrevu, il se résigna à n'étudier que les Vénitiens et les Flamands, dont il pouvait approcher. Des nombreux et magnifiques portraits de Reynolds, que l'on s'est empressé d'envoyer de toutes parts à l'Exhibition de Manchester, il en est bien peu qui ne trahissent un peintre préoccupé de quelque grand maître. Tantôt Reynolds semble fondre ses portraits dans les tons bitumineux et profonds de Rembrandt; tantôt il les dore d'une légère teinte sucre d'orge, bientôt imitée par les autres peintres de l'académie; tantôt il est simple, clair et franc comme Velasquez, et il emploie comme lui des tons gris d'argent qui paraissent froids en com-

paraison des peintures cuites de l'école rembranesque, mais qui forment la base d'une ravissante harmonie. Quelquefois Reynolds subit l'influence de Gainsborough; par exemple, dans le portrait en pied de mistress Anderson Pelham, qu'il représente donnant à manger à ses poulets. Accorte et sensible fermière, cette jeune femme, qui sourit à ses tendres nourrissons en leur jetant du grain, est vêtue d'une robe de mousseline des Indes, semée de petites fleurs qui se dessinent nettement sur ce fond blanc délicieusement écru, ou, pour mieux dire, sur ce ton rose-thé que Gainsborough avait employé dans ses portraits de femme, et qui ne peut être trouvé que par un coloriste. Quelquefois enfin, mais rarement, Reynolds ne relève que de lui-même, et il lui arrive d'accentuer sa personnalité moderne et un peu factice d'une manière si admirable, qu'il peut résister alors au voisinage des maîtres anciens les plus fiers. Je vous ai parlé, pour n'y plus revenir, du merveilleux portrait de Nelly O'Brien, qui est placé par exception dans la galerie Hertford. C'est le chef-d'œuvre de Joshua Reynolds.

Quant à la peinture d'histoire, il l'aborde avec de grandes qualités, mais la qualité essentielle lui manque, celle qu'il avait tant recommandée dans ses mâles discours, le style. Et ce qui est vrai de Reynolds l'est à plus forte raison de toute l'école

anglaise. Je suppose qu'un peintre de cette école ait à représenter un trait de la vie du Christ : vous êtes assuré qu'il n'y saura mettre ni ce caractère de grandeur que l'on puise dans l'idéal, ni cet aspect intéressant que prennent les sujets religieux quand on les envisage par le côté humain, comme l'a fait Rembrandt. Qu'il s'appelle Benjamin West, ou Copley, ou Fuseli, ou de tout autre nom, l'artiste anglais va imprimer à chacune de ses figures un indélébile cachet de nationalité. Le Christ et les apôtres ressembleront à des membres du parlement, qu'on sera surpris de voir, non pas revêtus d'un simple frac, mais drapés majestueusement de quelque toge romaine. Vous découvrirez dans le dessin cette hardiesse que l'ignorance même rend facile, et sous les apparences d'un savoir académique, je ne sais quel fond barbare qui, loin de se rattacher à aucune tradition, est au contraire d'une nouveauté désespérante, d'une originalité qui frise le grotesque. Rembrandt a fait du Christ un homme, et c'est une autre manière de le diviniser. West fera du Christ un Anglais, et il sera bien difficile au peintre et à son héros d'échapper cette fois au ridicule.

Aussi voyons-nous l'école anglaise fuir le domaine de la grande peinture, à moins qu'il ne s'agisse d'un fait assez récent de l'histoire nationale, comme la *Bataille de la Hogue*, le *Combat*

de la Boyne, ou d'un personnage connu et moderne, comme le général Wolfe, le major Pierson ou le héros tant vanté de Trafalgar. Encore ne faut-il pas juger du talent de Benjamin West par les estampes de Woollett, interprète spirituellement infidèle, et presque toujours supérieur au peintre qu'il traduit. Les tableaux de bataille, ceux même de Copley, qui est un fort habile homme, ont ici le caractère vif, épisodique et saisissant d'un bulletin de Vernet, jamais l'aspect héroïque d'une épopée de Gros.

En revanche, là où le style est superflu ou hors de mise, les Anglais sont admirables, et même, il faut en convenir, ils sont nos maîtres. Une remarque qui va certainement vous étonner, c'est que les Anglais ont dans leur peinture beaucoup plus d'esprit que nous, oui, beaucoup plus d'esprit. Dans aucune école on ne trouverait un moraliste aussi mordant que William Hogarth, un observateur aussi prodigieusement fin que Wilkie, aussi prodigieusement vrai que Mulready. C'est au point que la qualité deviendrait un défaut si elle n'était soutenue par l'excellence de la touche, si l'art pur n'y trouvait son compte.

Wilkie a tant d'esprit qu'il en a trop. Vous connaissez, par les jolies gravures de Raimbach, les tableaux du Jean Steen britannique, de l'Ostade anglais. Mais d'ailleurs, quand bien même j'aurais

le génie de Balzac, je n'essayerais point de vous décrire le *Jour des rentes*, ni le *Colin-Maillard*, ni la *Saisie*. Là, chaque groupe fait tableau, chaque tête exprime une idée, chaque geste révèle un sentiment, chaque détail trahit une intention. La peinture ainsi conçue devient une comédie-pantomime dont on peut regarder longtemps l'un après l'autre les immobiles acteurs, de même qu'on peut lire une succession d'événements dans les pages du romancier ou du poëte. Arrivé à ce degré, l'art du peintre touche à la littérature, et l'on se demande, pour Wilkie comme pour Hogarth, s'il n'aurait pas mieux fait d'écrire son tableau que de le peindre.... Mais que dis-je? les phrases les plus adroitement tissues, les mots les mieux choisis sauraient-ils rendre ce qu'il y a d'esprit, par exemple, dans les *Politiques de village?* Quelle verve étincelante dans la figure de cet homme d'État profond et trois fois capable, qui, après avoir remanié la carte du monde, s'anime tout à coup, prend l'Autriche dans sa main, l'écrase sous son index, et va faire voler en éclats l'Europe entière, aux yeux éblouis des fortes têtes de l'endroit!... Et que de nuances, quelle délicatesse d'analyse dans la *Lettre d'introduction!* Moment redoutable! la vie entière de ce jeune rustre, qui ne demande qu'à se dégrossir, va dépendre de la première impression produite par sa

présence sur un vieillard qui a peut-être mal digéré ou mal dormi. Comment ne pas se troubler jusqu'au fond de l'âme lorsqu'on se sent toisé par un homme qui a levé ses lunettes sur son front et semble avoir quatre-z-yeux pour vous dévisager, lorsque le chien même du logis, se conformant à la pensée de son maître, vient flairer dédaigneusement la personne du recommandé? Non, tant de malice ne serait pas tolérable en peinture, si l'exécution n'était pas aussi spirituelle que la pensée. Heureusement que Wilkie, après bien des tâtonnements, était devenu un maître consommé dans la pratique de son art. Ainsi ses *Joueurs de cartes* ne le cèdent en rien aux meilleurs morceaux de l'école de Hollande. Souvent son faire est précieux comme celui d'Ostade; ses détails sont piqués, dans les lumières, d'une touche fine et sûre comme celle de Téniers; quelquefois ses têtes sont accentuées par méplats comme chez Metzu; enfin, si la lumière et ses échos doivent jouer un rôle important dans la composition, il sait alors se souvenir de Pierre de Hooch et même de Rembrandt.

A part quelques lithographies de Charlet et les admirables crayons de Gavarni, je ne vois rien dans notre école qui vaille Wilkie ou Mulready pour la finesse de l'observation, pour l'incisif de la satire; je ne vois personne qui sous ce rapport surpasse Hunt, Webster, Frith ou Phillips. Encore

y a-t-il chez nos maîtres les plus fûtés un certain poncif qu'on ne trouve point dans les bons ouvrages des peintres de genre anglais. Chez eux pas de remplissage banal, aucune rengaîne d'atelier, rien qui ressemble à ces paraphes convenus dont la peinture abuse aussi bien que la calligraphie; tout est profondément scruté, étonnamment vrai et sérieusement comique. En France, il n'a jamais existé, que je sache, un artiste dont le pinceau soit comparable à la plume de la Bruyère ou à celle de Balzac; ici la peinture a eu son Dickens dans Mulready et son Walter Scott dans Wilkie. La gravure a popularisé la plupart des compositions de Mulready qui sont exposées à Manchester: le *Perruquier de village*, le *Mot oublié* (the Forgotten Word); quelques scènes tirées du *Vicaire de Wakefield*, et surtout cette charmante application de la fable *le Loup et l'Agneau*. La Fontaine avait donné aux animaux le langage des humains, Mulready prête aux humains les allures, les instincts, les mœurs des animaux. *L'agneau* est un enfant délicat toujours menacé, souvent battu; le *loup* est un méchant gars, prompt aux coups de poing, et le plus fort de sa classe dans cette faculté, *robustus puer, improbus*. Ce serait, je vous assure, la matière de quelques belles pages, et des plus amusantes, que ce chef-d'œuvre de morale et d'exécution, d'esprit et de touche;

mais je crois me souvenir que ces pages ont été faites par l'auteur des *Beaux-arts en Europe*, et après qu'il les a si vivement burinées, je n'essayerai point de les écrire.

Mais revenons aux principes, si toutefois le mot ne vous effraye point, car il appartient, je l'avoue, au genre ennuyeux. Voici des peintres qui, méconnaissant le style et faute d'y pouvoir atteindre, se jettent dans les bras de la nature : ils devront se complaire au paysage et y exceller. En effet, lorsque l'école française en était encore à Michallon, l'Angleterre avait déjà produit des paysagistes du premier ordre : John Constable, dont l'*Artiste* a publié naguère de si belles réflexions touchant l'histoire du paysage ; Stanfield, qui apprit son art au théâtre, dans le métier de décorateur ; l'inimitable Bonington, le grand Turner. Disons-le franchement, ce furent là les initiateurs de nos illustres modernes, Jules Dupré, Rousseau, Troyon, Diaz et les autres. Les Anglais nous enseignèrent le paysage en nous envoyant à l'école d'un maître qui en sait là-dessus plus long que David, la nature. En voyant les Turner et les Constable de l'Exhibition de Manchester, je me suis expliqué à l'instant même comment nos jeunes peintres avaient eu un beau jour l'irrésistible envie de pourfendre les poétiques paravents de Valenciennes et ses campagnes sentimentales, et ses

jardins ultra-mythologiques. Constable a fait à lui seul une révolution parmi nos peintres. De lui procèdent particulièrement Troyon et Jules Dupré. Il leur a donné l'exemple de voir la nature en clignant de l'œil et en grand, sauf à réveiller la tranquillité de l'ensemble par des touches lumineuses qui font vivre le détail dans la masse. Chez lui, les arbres, les fabriques, les chevaux, les pâtres, tout est immergé dans l'air ambiant, parce que tout est grassement peint et qu'une indécision inégale et charmante fait sentir la présence de l'atmosphère, marque les distances et noie les contours, sans amollir pourtant le dessin, qui, au lieu de s'accuser par des lignes, se soutient par des plans. Bonington, Stanfield ont aussi le sentiment de la perspective à un très-haut degré ; ils connaissent à merveille cette loi qui veut que les objets s'approchent ou s'éloignent de nous par la précision ou le vague de leurs formes, plus encore que par la valeur de leurs tons ; ils savent qu'un lointain peut fuir avec un ton clair, et que les devants peuvent avancer avec un ton sombre. Appliquant au paysage la théorie du décorateur, Stanfield et Bonington ont donné d'excellentes leçons à nos paysagistes, parce que chacun d'eux a pu combiner cette théorie savante et large avec sa manière de voir personnelle et y faire entrer ses sentiments les plus intimes.

Un homme prodigieux, dans l'école anglaise, c'est Turner. Nous le regardons en France comme un imitateur de Claude : c'est une erreur. Turner a trouvé quelquefois Claude Lorrain dans la nature; mais il ne l'y a pas cherché. Le peintre français est d'une monotonie sublime; l'artiste anglais est d'une éblouissante variété. Claude veut le style; il invente la campagne ou il la refait conforme à la grandeur, à la sérénité de son âme. Turner a beaucoup moins d'arbitraire et de parti pris. Ses bons ouvrages sont admirables par d'autres qualités que celles de Claude. Au commencement, il rencontra la poésie dans la seule fidélité de l'imitation; ensuite il fit un choix, mais en montrant un goût marqué pour le théâtral et le fantastique plutôt que le vrai sentiment de la grandeur. Enfin, lui qui avait débuté avec modération, avec tenue, créant la lumière sans la faire éclater, enveloppant dans son harmonie les localités de tons les plus curieuses, exprimant l'eau simplement, sans avoir besoin d'y multiplier ces touches d'acier dont on abuse,... il fut entraîné, sur la fin de sa vie, par une sorte de vertige. Il voulut creuser l'infini, et il se noya dans l'atmosphère; il tomba dans le délire.

Cette fin étrange pourrait bien être celle de toute l'école anglaise, car c'est là que mène le principe de l'imitation pure. La nature est une

sirène qui peut conduire ses amants jusqu'aux abîmes. Il ne faut l'aborder qu'après avoir mis dans ses oreilles la cire d'Ulysse. Conduite au hasard des impressions individuelles, la peinture anglaise a produit les chefs-d'œuvre que son principe pouvait produire. Faute d'enseignement, faute de tradition, elle marche maintenant à pas pressés vers sa décadence. Mulready finit comme Turner. et Millais finira comme Mulready. Vous le savez sans doute, les peintres anglais n'admirent plus aujourd'hui que les maîtres italiens antérieurs à Raphaël, et pour cette raison ils s'appellent *préraphaélites*. En conséquence, chacun s'efforce d'être naïf; mais comme il est difficile à ceux qui ne sont point naïfs de le devenir, au lieu d'être ingénus, ils sont indiscrets. Enfants terribles de l'art, ils ne savent ni rien sacrifier ni rien taire. De même que l'œil inexorable de l'instrument photographique nous apporte des détails éloignés que nous ne lui demandions pas, de même le peintre anglais, croyant toute vérité bonne à dire, nous choque par mille inconvenances, met toute chose sur le même plan, devient faux à force d'être vrai, et sous prétexte qu'il a pu les voir dans la nature, il offense notre pudeur par tous les scandales de l'écarlate et de l'outremer. Ainsi l'école anglaise témoigne elle-même contre son principe en nous faisant voir d'une manière éclatante que

le peintre ne doit pas être le perroquet de la nature, mais son truchement, et que si l'idéal peut conduire au factice et au poncif, le réalisme mène droit à la photographie, c'est-à-dire à la négation même de l'art.

CATALOGUE

DES PRINCIPAUX TABLEAUX

DE L'ÉCOLE ANGLAISE.

WILLIAM HOGARTH.

Une scène de l'Opéra : *Le Mendiant.* (*H. R. Willet, esq.*)

Acheté par Horace Walpole à la vente de John Rich, le célèbre propriétaire des théâtres de « Lincoln's Inn Fields » et de « Covent Garden », pour qui fut peint ce tableau. Acheté par M. Willet à la vente de Strawberry-Hill pour 57 livres 15 schellings.

Garrick dans le rôle de Richard III. (*Lord Feversham.*)

Ce tableau fut fait en 1746 pour un ancêtre de lord Feversham; il fut payé 200 livres.

Un petit portrait. (*Comte d'Ellesmere.*)

La Marche des gardes à Finchley. (*Hôpital Foundling.*)

Peint en 1750 et offert par l'auteur à l'hôpital. Hogarth, profondément blessé de ce que le roi Georges II, qui avait fait demander ce tableau, le lui eût renvoyé sans la moindre politesse, Hogarth, disons-nous, en dédia la gravure au roi de Prusse.

RICHARD WILSON.

La Villa de Cicéron. (*Sir W. Wynn.*)

Exposé en 1777 et gravé par Woollett en 1778.

Une Vue dans le pays de Galles. (*Idem.*)

SIR J. REYNOLDS.

Têtes d'anges. (*Lord Overstone.*)

Son portrait en costume de docteur en droit. (*Académie royale.*)

Le duc de Portland. (*Duc de Portland.*)

Georges John, vicomte Althorp. Peint en 1776. (*Comte Spencer.*)

Madame Anderson Pelham donnant à manger à des poulets. Peint en 1759. (*Comte d'Yarborough.*)

GAINSBOROUGH.

Paysage. (*Th. Todd, esq.*)

Deux Garçons et des chiens se battant. (*J. Tollemache, esq.*)

Le Garçon bleu (master Buttall). (*Marquis de Westminster.*)

Paysage avec des enfants. (*J. Tollemache, esq.*)

La Porte du *Cottage*. (*J. Bentley, esq.*)

ZOFFANY.

Foote dans le rôle du « Major Sturgeon » dans le « Maire de Garatt. » Gravé en 1765 par Haid. (*Comte de Carlisle.*)

H. FUSELI.

Hotspur et Glendower. (*A. Lace, esq.*)

J. S. COPLEY.

La Mort du major Pierson, lors de l'invasion de Jersey par les Français. (*Lord Lyndhurst.*)

B. WEST.

La Mort du général Wolfe. Gravé par Woollett. (*La Reine.*)

La Bataille de la Boyne. (*Marquis de Westminster.*)

HENRY HOWARD.

Saint Michel. (*Académie royale.*)

ROBERT SMIRKE.

Scène de la comédie de Foote : *Le Goût.* (*Sir. G. Beaumont.*)

Don Quichotte et Sancho. (*Académie royale.*)

PATRICK NASMYTH.

Paysage. (*Keith Barnes, esq.*)

SIR THOMAS LAWRENCE.

Miss Farren, comtesse de Derby. (*Comte de Wilton.*)

Lady Leicester en « Espérance. » (*Lord de Tabley.*)

Sir Sydney Smith. (*J. Anderson, esq.*)

Master Lambton. (*Comte de Durham.*)

J. M. W. TURNER.

Cologne, arrivée du bateau à vapeur le soir. (*John Naylor, esq.*)

Vendu à la vente de M. Wadmore, en 1855, 2,000 guinées.

Les Vendanges à Mâcon. (*Comte d'Yarborough.*)

Tableau peint pour le grand-père du comte actuel, qui s'était réuni à deux gentilshommes pour souscrire une somme d'argent qui mit Turner à même d'étudier sur le continent les œuvres des grands maîtres.

Pêcheurs sur une rivière. (*Sir. P. M. de Grey Egerton.*)

Terrasse de Barnes sur la Tamise. (*S. Ashton, esq.*)

Le pont de Walton sur la Tamise. (*J. Gillott, esq.*)

SIR D. WILKIE.

Enfants cherchant des rats. (*Académie royale.*)

Le Colin-Maillard. (*La Reine.*)

Tableau peint en 1813 pour le prince régent; il fut payé 500 guinées.

La Saisie. (*W. Wells, esq.*)

Peint en 1815 pour les directeurs du British Institution; il fut payé 600 guinées. — Gravé par Raimbach.

La Lettre d'introduction. (*B. Dobree jun, esq.*)

Peint en 1814 pour Samuel Dobree, qui le paya 250 guinées.

Le Jour des rentes. (*J. Chapman, esq.*)

Peint en 1807 pour le comte de Mulgrave, qui le paya 150 guinées. — Gravé par Raimbach.

Les Joueurs de cartes. (*Miss Bredell.*)

Peint en 1808 et vendu au duc de Glocester pour 150 guinées.

W. ETTY.

Ulysse et les Sirènes. (*Instit. roy. de Manchester.*)

F. GOODALL.

Le Mariage irlandais. (*J. Bickerstaff, esq.*)

SIR. E. LANDSEER.

« Il y a encore de la vie dans le vieux chien. » (*J. Naylor, esq.*)

Alexandre et Diogène. (*J. Bell, esq.*)

La Chasse aux rats. (*J. Chapman, esq.*)

Les Enfants du brouillard. (*J. Miller, esq.*)

W. MULREADY.

Le Perruquier de village. (*R. Hemming, esq.*)
Le Mot oublié. (*Sir. J. E. Swinburne.*)
« Mettez un enfant dans la voie qu'il doit suivre. » (*Th. Baring, esq.*)
Les Baigneuses. (*Idem.*)
Le Chien à la double pensée (the Dog of two minds). (*W. Wells, esq.*)
Le Loup et l'Agneau. (*La Reine.*)

T. WEBSTER.

La Glissade. (*Mrs Gibbons.*)
Le Chœur de village. (*S. Ashton, esq.*)

SIR. C. L. EASTLAKE.

Les Dessinateurs. (*W. Marshall, esq.*)
Le Christ pleurant sur Jérusalem. (*J. Naylor, esq.*)

C. R. LESLIE.

L'oncle Tobie et la veuve Wadman. (*J. Bell, esq.*)
Juliette. (*Sir. G. H. Beaumont.*)

W. P. FRITH.

L'Aventure d'une malle-poste. (*Mrs Gibbons.*)
Procès d'une sorcière. (*T. Miller, esq.*)

C. STANFIELD.

Le Naufrage. (*T. Birchall, esq.*)

W. H. HUNT.

Les deux Gentilshommes de Vérone : Valentin sauvant Silvia. (*T. Fairbairn, esq.*)
Les Moutons égarés. (*C. E. Maud, esq.*)

HUITIÈME LETTRE.

ÉCOLE FLAMANDE.

Deux fois le génie flamand s'est épanoui avec un éclat prodigieux : la première fois, au quinzième siècle, dans l'école de Bruges ; la seconde fois, au dix-septième, dans l'école d'Anvers. Mais entre ces deux périodes brillantes, entre Van Eyck et Rubens, qui furent les deux grandes personnifications de l'art flamand, se place toute une famille de peintres qui, attirés en Italie par les noms de Léonard, de Michel-Ange, de Titien, de Raphaël, quittèrent les froides régions du Nord pour aller se réchauffer au soleil de la renaissance.

Au nombre de ces émigrants, qui formèrent le style mixte de la peinture flamande, et dont le plus illustre est Franz-Floris, il faut compter Antoine More, d'Utrecht. Ce n'est pas pour rien que celui-là vécut à la cour d'Espagne, connut Charles-

Quint, fut l'ami du cardinal de Granvelle et le familier de Philippe II. Un Batave qui n'eût jamais quitté son pays n'aurait pas eu ce style fier et mâle, cette élégance hautaine qui distinguent les admirables portraits d'Antoine More. La plume d'un Tacite ne peindrait pas mieux Philippe II que ne l'a fait ici le peintre d'Utrecht. Elle est tout entière dans ses traits physiques, la physionomie morale de ce monarque sombre, dévotement orgueilleux et royalement cruel. Le portrait du comte d'Essex, en demi-figure, est aussi un chef-d'œuvre. L'artiste a pénétré l'âme de ses modèles ; il a vu dans les replis les plus intimes de leur cœur. Sa manière est délicate et résolue, sérieuse et libre, et l'on peut dire que les grands Vénitiens n'ont pas poussé plus loin les colorations de la vie et l'accentuation des caractères. Antoine More est le Titien de la Hollande pour les portraits. Les siens vous appellent du plus loin qu'on les aperçoit, mais ils vous tiennent à distance par la dignité de leur attitude ; ils sont contenus dans leur fierté, ils sont éloquents dans leur silence. Il me souvient que nous avons au Louvre deux ou trois morceaux d'Antoine More, notamment le *Nain de Charles-Quint*, ce nain difforme pas plus haut que le chien royal qu'il tient en laisse ; eh bien, ce morceau fameux, qu'il est difficile d'oublier, le céderait encore au portrait d'Antoine More peint

par lui-même, appartenant à lord Spencer. Plus fier qu'un grand d'Espagne, plus noble qu'un prince de la maison d'Autriche, le peintre s'est représenté vêtu d'un pourpoint de satin noir, tournant vers le spectateur sa belle tête passionnée mais calme, et laissant tomber sa main de gentilhomme sur le pelage d'un chien magnifique dont on ne voit que la tête. Je ne m'étonne pas qu'un homme de cette distinction ait vécu dans la familiarité de Philippe II. Il faillit, il est vrai, lui en coûter cher, vous le savez.

Un jour que le roi, étant venu le surprendre à son chevalet, l'avait assez rudement frappé sur l'épaule par manière de plaisanterie, More, se retournant avec vivacité, lui barbouilla la main de vermillon. Le roi sourit, les courtisans pâlirent. Le lendemain, Antoine More quitta Madrid pour retourner dans son pays, d'où il ne revint plus.

Si j'en excepte un portrait bien senti et bien peint de Guise le Balafré, attribué à Porbus le jeune et provenant du cabinet de lord Spencer, les Porbus, les Mirevelt, les Corneille Janssens ne paraissent plus que d'habiles ouvriers auprès d'Antoine More. Seul, Van Cleef se soutient à côté de ce rival dont les succès lui donnèrent tant d'insomnies. Van Cleef rappelle, en effet, l'intimité, la délicatesse du dessin d'Holbein, l'agréable in-

tensité de son coloris, ses fonds d'un vert décidé, son exécution attentive aux détails et charmante par cela même. Il sert de transition entre Holbein et Antoine More.

Maintenant, puisqu'il n'y a rien à l'Exhibition ni de Martin de Vos ni d'Otto Venius, il faut bien en venir des Flamands italianisés au Flamand de pur sang, à Rubens. Mais c'est un volume entier qu'il faudrait consacrer à ce maître exubérant, éblouissant et flamboyant, car les quarante tableaux de sa main envoyés de toutes parts à l'Exhibition de Manchester formeraient à eux seuls un musée. Improvisations du pinceau, esquisses déjà brillantes de l'effet prémédité, tableaux religieux d'une couleur trop profane, grandes toiles mythologiques où palpitent les flancs découverts de Calisto, le sein d'Atalante, les épaules de Junon et ces chairs sanglantes de Prométhée que dévore un vautour de Sneyders, scènes familières où ruissellent les fruits, où surabondent des bourriches de gibier, de volaille et de poisson à défrayer tous les festins de Pantagruel, portraits fameux, processions triomphales, grappes d'enfants nus, incomparables paysages... tout Rubens est ici. Rubens? vous le savez par cœur : qui n'a vu au Louvre un égal nombre de ses peintures en tout genre, et qui, les ayant vues, pourrait ne pas s'en souvenir? Mais il est des morceaux dont on

ne saurait se faire une idée ni par les gravures si colorées de Bolswert, ni par d'autres exemplaires de Rubens lui-même. Je veux parler de ce célèbre *Arc-en-ciel* qui, du palais Balbi, à Gênes, était passé dans la collection de lord Orford, et qui, depuis peu, est devenu la propriété du marquis d'Hertford. Oh! quand les grands maîtres veulent bien se divertir à faire un paysage, de quelle façon ils éclipsent alors les paysagistes de profession! Vous croyez peut-être que la Flandre est un pays froid, monotone, uniforme, un plat pays que le brouillard enveloppe et qu'attriste l'ennui. Eh bien, sous la palette de Rubens peignant les plaines de sa patrie, la Flandre va devenir un jardin d'Armide, accidenté de vifs rayons et de chaudes ombres; les pelages des animaux y étincelleront comme des pierres précieuses; les canards y feront chatoyer leur plumage varié de blanc et de bleu cendré, de gris fin et d'émeraude; ils agiteront, pour le plaisir de vos yeux, leur bec de safran et leurs pattes orangées; les bœufs et les vaches, les chevaux de ferme, les gerbes de blé, tout prendra ici une coloration prismatique; de belles Flamandes s'y promèneront, robustes et retroussées, héroïques de fraîcheur, enivrées de la joie de vivre, et, sur cette pâle Flandre qu'inondent maintenant les rayons du soleil de son génie, le peintre, pour la re-

hausser encore d'un éclat inattendu, fera voler dans les airs l'écharpe d'Iris.

Pour ce qui est des tableaux historiques de Rubens, je vous citerai seulement sans les décrire : la *Reine Thomyris*, qui figurait, il y a un demi-siècle, dans la galerie d'Orléans ; la *Chasse d'Atalante*, qui appartint jadis à la reine Christine, et que M. John Brett acheta naguère en Suède ; le *Denier de César*, provenant de la vente du roi de Hollande, où on l'a payé 8,950 florins ; *Junon donnant à son paon les yeux d'Argus*, tableau capital qui fut peint à Gênes pour la famille Durazzo, et que l'intrépide Buchanan importa en Angleterre au commencement de ce siècle ; enfin le *Saint Martin* du château de Windsor, morceau étonnant dans lequel Van Dyck et Rubens ont confondu, dit-on, leurs pinceaux, ce qui nous semble controversable. Il est des peintures qui sont faites pour embarrasser les plus habiles experts : celle-ci est du nombre. Le cheval gris de saint Martin, la femme à longs cheveux noirs qui porte un de ses enfants dans ses bras, trahissent la main de Van Dyck ; le reste est touché avec une rare énergie, sinon par Rubens lui-même, du moins par un peintre qui en approche beaucoup. D'un autre côté, l'on sait que Van Dyck peignit une pareille composition avec trois figures de moins pour le maître-autel du village de Savel-

them, lorsque, au début de son voyage en Italie, il fut arrêté dans ce village par les beaux yeux d'Anna Van Ophem. Le jeune peintre n'aurait fait alors que répéter un sujet qu'il venait de voir peindre par son maître, et auquel il aurait travaillé lui-même en sa qualité de collaborateur préféré de Rubens. Aussi M. Waagen, dont l'opinion est toujours d'un grand poids, pense-t-il que le *Saint Martin* de Rubens qui est à Windsor est l'original du *Saint Martin* de Van Dyck qui se voit à Savelthem. A dire vrai, ce prétendu Rubens nous paraît être plutôt une vaillante répétition exécutée par Van Dyck de son propre tableau, à l'aide de quelqu'un des grands élèves de Rubens, et, selon toute apparence, de Jordaens. En effet les demi-teintes des chairs sont *brunes*, et c'est en quoi Jordaens diffère de Van Dyck, qui fait ses demi-teintes *bleues*, et de Rubens, qui les fait *roses*.

Parmi les portraits de Rubens, on remarque celui de Malderus, évêque d'Anvers : c'est la tête d'un prélat gourmand, replet et bien nourri, à l'œil couvert et pénétrant. Ce portrait vient du château de Windsor, ainsi que deux autres de l'intérêt le plus vif, ceux de Rubens lui-même et de sa seconde femme, Helena Forman. Le premier est connu par la belle estampe de Paul Pontius ; l'autre est plus célèbre encore, comme étant resté jusqu'en 1819 dans la famille de Rubens. Le

roi George IV acheta 800 guinées ce chef-d'œuvre plein de vie et d'amour, honoré de toutes les caresses de la couleur et jugé digne, durant deux siècles, de faire pendant au fameux *Chapeau de paille,* qui resplendit à cette heure dans la galerie privée de sir Robert Peel. Mais en fait de portraits, le palais de Manchester contient, on peut le dire, tout ce que la peinture a produit de plus merveilleux. J'estime que l'on ne connaît pas à fond le génie de Van Dyck si l'on n'a vu les quelque soixante portraits de sa main rangés dans la galerie des anciens maîtres ou disséminés dans la *Bristish Portrait gallery,* qui occupe la nef centrale de l'édifice. Je ne veux pas dire qu'il y ait ici de plus beaux morceaux que le *Charles Ier* du Louvre : cela est impossible. Mais dans cette vaste réunion de figures historiques, il y a un intérêt inappréciable et tout particulier. Auprès des représentations équestres, pompeuses et officielles du roi d'Angleterre, il y a tels portraits dont le caractère intime est tout à fait charmant, et nous rapproche du peintre beaucoup plus que ses tableaux d'apparat. En voyant dans un même cadre les rêveuses figures des deux poëtes Thomas Killegrew et Thomas Carew, deux figures vivantes, mais vivantes de la vie de l'âme ; en lisant au bas de certains portraits les noms de Buckingham, de Lennox, d'Hamilton, de Pembroke, d'Algernon

Percy, de Strafford et de Laud ; en regardant de près ces jolies femmes souriantes et facilement aimables qui s'appellent la comtesse de Derby, lady Arundel, Betty Sidney, Anne Kirk, lady Southampton ou Marguerite de Lorraine, duchesse d'Orléans, nous vivons avec le peintre au milieu de cette cour polie et galante qu'attendaient les catastrophes du destin, nous sommes admis dans la familiarité de ces gracieuses prêtresses du plaisir dont la peau est aussi fine que la soie de leur robe, nous nous mêlons à ces cavaliers élégants, fiers et braves, qui périront à Marston-Moor, mais que le pinceau de Van Dyck sauvera de l'oubli ; en entrant à la suite de l'artiste dans les petits appartements où les enfants de Charles Ier jouent gravement avec leur grand chien, nous lisons les pages les plus saisissantes de l'histoire d'Angleterre, nous sommes dans un passé dont nous savons l'avenir. Cette enfant qui fait aboyer après nous son épagneul, c'est Henriette-Marie, celle qui deviendra la duchesse d'Orléans et dont la mort subite arrachera des cris à l'éloquence de Bossuet ; ce petit garçon, aussi empesé déjà que sa toilette, sera le chef de la cour la plus dissolue, la plus sensuelle qui fut jamais ; cette belle fille, qui se nomme Marguerite Leman, c'est la maîtresse de Van Dyck, et Van Dyck l'aimera jusqu'à en mourir.... Que d'heureuses journées on passerait ici à

contempler tant de portraits marqués au coin d'une distinction à jamais perdue, portraits aimables que domine cette mélancolique figure de Charles Ier, toute pâle de sa mort future ! Auprès de Van Dyck, Frank Hals paraît froid, cru et indiscret. Ses têtes ressemblent à des sculptures dégrossies au couteau, et pourtant elles ont, à quelque distance, l'accent même de la vie. Mais un homme qui a eu le talent d'égaler Van Dyck en petit, c'est Gonzalès Coques. J'avais vu, il y a trois ans, dans la galerie de la reine, au palais de Buckingham, le ravissant tableau de la *Famille Ver Helst*, qui est représentée prenant le frais sur la terrasse pavée en marbre d'un château seigneurial ; je l'ai retrouvé ici avec joie ; rien de plus noble, de plus délicat que cette peinture : on croit voir un Van Dyck avec la lorgnette retournée.... Ah ! c'est vraiment une belle école que cette école flamande ; et il semble que Gonzales soit venu tout exprès pour la racheter du péché d'inélégance, pour opposer la distinction de ses petits tableaux à la trivialité des tabagies de Teniers, et nous montrer que la Flandre eut aussi quelques fins gentilshommes au milieu d'une population de magots. Après tout, il y a tant de verve dans Teniers, il est si amusant, si finement goguenard, et si grand maître dans la pose et la touche de ses bonshommes, que je ne voudrais pas changer la

moindre chose à ses tableaux ; *ne varietur*. J'en ai compté ici une douzaine, la plupart de premier choix. Ce sont des joueurs de boule, des joueurs de quilles, des paysans qui dansent avinés, des buveurs qui fument, des fumeurs qui boivent... sans parler de quelques pastiches très-habiles dans le goût des Carrache. Parmi ces morceaux étincelants d'esprit, il en est un qui a surtout fixé mon attention : c'est le *Christ couronné d'épines*. La scène se passe à Bruxelles, dans un corps de garde où Teniers figure en personne, la pipe à la bouche. Il assiste ainsi au supplice de Jésus-Christ, qu'insultent grossièrement des buveurs de faro, porteurs de trognes effroyables. Je vous le demande, quels trésors de talent ne faut-il pas dépenser pour intéresser nos regards à un drame aussi auguste, joué sur un théâtre et par des acteurs aussi grotesques ?

CATALOGUE

DES PRINCIPAUX TABLEAUX

DE L'ÉCOLE FLAMANDE.

FRANÇOIS PORBUS LE JEUNE.

Portrait d'Henri duc de Guise (le Balafré), assassiné en 1588. (*Comte Spencer.*)

SIR ANTONIO MORE.

Sir Francis Drake. (*Vicomte Dillon.*)

Signé « *Antonius Mor* » et daté 1568.

La reine Marie. (*Comte d'Yarborough.*)

Philippe II d'Espagne. (*Comte Spencer.*)

Portrait de l'artiste par lui-même. (*Idem.*)

RUBENS.

Enfants soufflant des bulles de savon. (*Comte de Darnley.*)

Des collections de Sir Joshua Reynolds et de M. Willett.

Atalante, Méléagre et le Sanglier de Calydon. (*J. W. Brett, esq.*)

Acheté en Suède, il était autrefois dans la collection de la reine Christine.

Ignace de Loyola. (*Comte de Warwick.*)

Était au collége des jésuites d'Anvers.

Rubens et sa femme qui porte des fruits et du gibier. (*Comte d'Aylesford.*)

Gravé en 1814 par Sommerfield.

Portrait de Rubens. (*La Reine. Windsor.*)

Offert à Charles Ier par lord Danby. — Gravé par Paul Pontius, Worlidge, Chambers, Facius, Pelham et J. H. Robinson.

Portrait de sa première femme. (*Idem.*)

Autrefois à Anvers chez la famille Londen.

FRANÇOIS SNEYDERS.

Un Héron chassé par des Faucons. (*J. Tollemache, esq.*)

VAN DYCK.

Marguerite Leman, la maîtresse de l'artiste. (*La Reine. Hampton-court.*)

Saint Jérôme. (*H. Spencer Lucy, esq.*)

Morceau connu sous le nom de l'*Ange à la plume*. Peint par ordre de Philippe IV pour le palais de l'Escurial, et offert par Joseph Bonaparte au maréchal Soult.

La Madeleine. (*J. Dingwall, esquire.*)

De la collection du roi de Hollande.

Portrait de Sneyders, de sa femme et de son enfant. (*Sir Culling Eardley.*)

La Piété. (*Duc de Newcastle.*)

Trois Enfants. (*Comte de Grey.*)

Portrait de Sneyders. (*Comte de Carlisle.*)

Idem de sa femme. (*Comte de Warwick.*)

Ces deux tableaux étaient dans la galerie d'Orléans. — Gravés par Dequevauvillers.

Thomas Killigrew et Thomas Carew, poëtes. (*Comte de Warwick.*)

Signé et daté de 1638.

Les Enfants de Charles Ier. (*La Reine. Windsor.*)

Signé et daté de 1637. — Gravé par Baron, Robert Strange et Cooper.

Charles Ier à cheval. (*Idem.*)

Gravé par Baron et Lombart.

Achille découvert parmi les filles de Lycomède. (*Comte de Listowel.*)

De la collection Van Loo.

JACOB JORDAENS.

Jeune Fille avec un perroquet. (*Comte de Darnley.*)

De la collection Choiseul.

DAVID TENIERS.

Son château avec son portrait et celui de ses trois enfants. (*Rév. F. Leicester.*)

De la collection de sir G. Warrender.

Corps de garde. (*Rob. Napier, esq.*)

Joueurs de boules. (*G. Cornwall Legh, esq.*)

De la collection de sir G. Warrender.

Le Christ couronné d'épines. (*Lord Ward.*)

Gravé par le Brun.

FRANK HALS.

Portrait de Ruyter. (*Comte Spencer.*)

GONZALÈS COQUES.

Portraits de Ver Helst et de sa famille. (*La Reine. Buckingham-Palace.*)

De la collection de lord Radstock.

Le stathouder Henri, prince d'Orange, avec sa famille, recevant une lettre du cardinal de Witt. (*Rév. F. Leicester.*)

NEUVIÈME LETTRE.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

Le voyageur qui va de Bruxelles à Amsterdam n'a pas plutôt mis le pied sur le sol de la Hollande, qu'il s'aperçoit d'un grand changement. Le climat, sans doute, reste le même, le ciel demeure voilé; la terre, humide et verte, présente encore ces grandes lignes planes coupées çà et là par la flèche d'une église de village ou par la voilure d'une chaloupe éloignée qui semble voguer sur les prairies; mais si l'aspect physique ne change point, il n'en est pas de même du caractère moral. On est averti tout à coup, à certains détails, que les populations de la Hollande vivent sous l'empire d'une autre religion, sont mues par d'autres pensées. La Flandre est catholique : aussi tout y est large, public et en dehors; les habitations sont spacieuses et ouvertes, les mœurs sont faciles; la

peinture est décorative, pompeuse et grande; l'art est expansif. La Hollande, au contraire, est protestante : aussi est-elle marquée à l'empreinte de l'individualisme et de la vie de famille. Chaque maison est une casemate défendue par une grille et par un fossé; les portes sont étroites et closes; les mœurs sont sévères; la peinture est privée, recueillie, intime; l'art est concentré.

Eh bien, l'impression que ressent le voyageur au moment où il passe de Belgique en Hollande est celle que nous avons éprouvée en continuant nos lentes promenades dans la galerie des anciens maîtres, et en allant des peintres flamands aux peintres hollandais. Du reste, parmi les écoles étrangères, c'est l'école de Hollande qui est peut-être la mieux représentée à Manchester. On y compte, en effet, deux cent cinquante tableaux, la plupart de premier ordre, et ces tableaux sont l'ouvrage de quatre-vingts peintres. Le Louvre n'en possède pas, que je sache, un plus grand nombre. Vous le voyez, ce sont des volumes qu'il faudrait écrire si l'on voulait complétement rendre compte d'une pareille exhibition; mais ce qui serait pour nous un labeur immense deviendrait pour le lecteur lui-même une lassitude. Qu'il me soit donc permis de toucher seulement aux suprêmes de ce magnifique festin.

De même que le génie flamand se personnifie

dans Rubens, de même le génie batave se résume dans les œuvres de Rembrandt. L'un fait du style d'apparat, de la peinture au soleil; il travaille comme pour nous étourdir par le tapage de ses couleurs. L'autre cultive son art dans l'ombre et le silence. Sa peinture, émanée des profondeurs de l'âme, s'adresse à nos cœurs autant et plus qu'à nos yeux. Importuné de la banalité du grand jour, retiré dans le mystère de son atelier sombre, recueilli dans le monde intérieur de ses pensées, il travaille, non pas tant pour éblouir le spectateur que pour l'émouvoir.

Il y a trente peintures de Rembrandt à l'Exhibition de Manchester, et dans le nombre il en est d'une qualité rare, d'une beauté hors ligne. Je veux parler surtout du *Noli me tangere*, que j'avais vu, il y a trois ans, dans la galerie de la Reine, au palais de Buckingham, et qui provient de la Malmaison. C'est un tableau sur bois, qui a moins d'un mètre de hauteur sur un demi-mètre de large. Mais que de poésie dans ce petit cadre! Jésus-Christ apparaît à la Madeleine, vêtu en jardinier, couvert d'un grand chapeau de paille, tenant une bêche à la main; et comme la pécheresse ne le reconnut point, ainsi le spectateur ne le reconnaît pas non plus à la première vue. Mais en voyant à droite, sous une voûte, deux anges vêtus de clarté, qui se tiennent, l'un à la tête, l'autre au pied du

sépulcre ouvert, on saisit l'intention du peintre, on retrouve tout à coup le sens de cette peinture étonnante; la beauté du Christ, d'abord voilée, se révèle, sa divinité se débrouille, cet humble paysan se transfigure, et devient le Fils de Dieu. La scène se passe sur la terrasse d'un jardin où l'on aperçoit dans l'ombre deux des saintes femmes qui s'en vont. Au fond du tableau s'étend un grand paysage baigné dans une lumière mystérieuse et dorée, d'une indicible poésie; lumière étrange, qui n'est ni le couchant ni l'aurore, mais qu'on dirait elle-même aussi miraculeuse que l'apparition du Seigneur après sa mort. *Ne me touchez point,* dit Jésus à la Madeleine, et il semble, en effet, qu'au moindre toucher ce corps lumineux va se fondre et s'évanouir dans l'essence divine.

Voilà ce qu'un grand artiste sait faire avec les moyens grossiers dont la peinture dispose : un peu de bitume, d'ocre jaune, de cinabre et d'outremer. Non, Rembrandt, quoi qu'on en dise, n'a jamais été un peintre trivial, et tout au contraire, il n'est pas de vulgarité qu'il n'ait relevée par le prestige inattendu de son clair-obscur, qu'il n'ait perdue et comme noyée dans la mélancolie de ses demi-teintes. Sa boîte à couleurs contient une âme comme celle qui était enfermée dans le violon de Crémone. Aussi peut-on dire que, s'il a vu la laideur de la nature, il n'en a point vu la prose. Quel

que soit son modèle, Rembrandt, lorsqu'il peint un portrait, sait y répandre un charme irrésistible, et il n'est pas permis de passer devant une de ses têtes sans s'y arrêter. Les quatorze portraits de sa main qui sont exposés à Manchester se rapportent à diverses époques de sa vie, et nous font voir les variantes de sa peinture, qui fut tantôt précieuse, attentive et fondue comme serait un Gérard Dow en grand, tantôt libre et spirituelle, tantôt heurtée, strapassée, salie à plaisir et touchée d'humeur. Le portrait d'un jeune homme en costume turc et celui de Rembrandt lui-même, à l'âge d'environ trente-six ans (deux morceaux appartenant à la Reine), sont de beaux échantillons de la première et de la seconde de ces manières. Quant aux deux tableaux de la *Famille Pellicorne,* que lord Hertford paya 1200 guinées (31,500 francs) à la vente du roi de Hollande, ils sont traités dans un genre mixte, plein de vérité et de relief, mais sobre, délicat et presque naïf. J'en dis autant des *Portraits de famille,* prêtés à l'Exhibition par M. Henri-Thomas Hope. Bien que datée de 1633, c'est-à-dire d'une époque où l'artiste n'avait que vingt-sept ans, cette peinture propre, passée, finie avec soin est déjà grave et mystérieuse. Les deux personnages sont vêtus de soie noire avec des collerettes empesées : l'homme debout, le chapeau sur la tête, au pied d'un escalier; la femme assise

au premier plan, une main appuyée sur le bras du fauteuil, l'autre gantée d'un gros gant à fourrure. La blancheur tempérée de sa large fraise tranche sur le noir transparent et profond de sa robe, dont le corsage est d'une riche étoffe chamois ramagée d'or, qui forme une transition charmante entre le noir et le blanc. Pour tout fond, une chaise vide et une carte géographique sur le mur. Il est, en vérité, surprenant qu'un jeune homme ait pu concevoir et exécuter ce double portrait avec tant de réserve, tant de discrétion, tant de sagesse. C'est un morceau exquis.

On attribue ici à Rembrandt quelques têtes qui trahissent la main de ses élèves. Il nous paraît également que le *Daniel devant Nabuchodonosor* doit être restitué à Salomon de Koning, et que le *Festin de Balhazar* est une invention de Van Eeckhout plutôt que de Rembrandt, qui n'eût pas manqué d'y mettre moins de confusion et plus de grandeur. Mais la *Parabole de la vigne*, de la galerie Hertford, le *Songe de Jacob*, sur lequel plane un ange descendu dans un rayon céleste et dont les ailes, trempées de lumière, font entendre leur frôlement; la fameuse *Prédication de saint Jean*, peinture non terminée, provenant de la collection du cardinal Fesch, sont des œuvres incontestables de Rembrandt. Les admirer est une jouissance délicieuse; les décrire serait une fati-

gue. Aussi bien, tous les excellents petits peintres de la Hollande nous réclament, et sans même parler des élèves ou imitateurs de Rembrandt, tels que Lievens, Ferdinand Bol, les deux Koning, Nicolas Maas, Van Eeckhout et Arnould de Gueldre, lesquels disparaissent à côté de leur grand maître, il est ici bien des artistes de premier ordre, dans leur genre, qui mériteraient, comme dit Brantôme, *beaucoup d'écriture.*

Mais comment s'engager dans la description de toutes ces petites merveilles? Comment vous peindre à la plume les Conversations de Terburg, de Metzu, du vieux Miéris et de Gaspard Netscher, ces jolies femmes en robe de satin que le peintre a surprises à leur toilette, ou qui jouent de la mandoline, ou bien qui se disposent à boire un verre de limonade dont la seule vue me rafraîchit le palais? Comment vous dire toutes les joyeusetés de Jean Steen, ses réunions d'artistes, ses maraudeurs, son *Gourmand,* qui se pâme d'aise à la vue du vin qu'on lui verse et des huîtres qu'on lui ouvre; sa *Femme ivrogne,* en butte aux espiégleries des gamins du village; son magister endormi, qui sert de point de mire aux malices d'une bande d'écoliers, *Schoolboys?* Comment vous représenter avec des mots les agrestes paysages de Ruysdael et d'Everdingen, si poétiques de tristesse; les chaudes campagnes d'Albert Cuyp et de

Jean Both, les bocages profonds d'Hobbema, ses moulins rustiques, ses cabanes de planches que visite un coup de soleil, ses buissons où va se cacher le lièvre en fuite, et ses chemins couverts de feuilles que traversent des braconniers?

Cependant, parmi tant de tableaux de choix, il en est quelques-uns qu'on ne saurait envelopper dans une simple énumération. Voici, par exemple, deux Cuyp d'une beauté rare: l'un est le célèbre *Cavalier* de la galerie de la Reine; c'est un soldat de la garde bourgeoise qui se tient debout, à la tête d'un superbe cheval gris-pommelé dont la bride est ornée d'un ruban bleu; il porte un chapeau à larges bords, un justaucorps de buffle, une cuirasse, et il a son chien à ses pieds, ce grand chien au museau court que nous retrouvons dans tous les tableaux de Cuyp; le fond est un paysage égayé par les clartés du matin, coupé de montagnes, et accidenté par les baraques d'un camp. L'autre est un *Hiver* où l'on voit nombre de figures glisser, patiner, se promener à pied et à cheval sur une rivière glacée que réchauffent les rayons caramélisés du soleil de quatre heures. Un ciel léger, dont les nuages sont effleurés par la lumière, et une grande ruine traitée grassement, d'une pâte onctueuse qui la rejette à son plan, c'est-à-dire de l'autre côté de la rivière, complètent ce chef-d'œuvre, où le froid de l'atmosphère est combattu par

la chaleur du pinceau. Cuyp est ici le Claude Lorrain du Septentrion.

Ah! ce sont des maîtres bien précieux que ces maîtres hollandais! Les actions les plus simples, les plus naïves occupations de la vie, les moindres objets prennent sous leurs yeux une couleur charmante. Ils savent nous intéresser à toute chose, même à ce qui, dans la nature, n'arrêterait pas un seul instant nos regards. Wynants nous retient des heures entières à contempler un peu de terrain sablonneux, quelques pierres, un petit ourlet de verdure qui court au bord des sentiers; Schalken nous amuse avec un effet de chandelle, ou nous fait jouer avec lui au *Roi détroussé;* Van der Heyden nous laisse compter les briques des murailles d'Utrecht, et nous y prenons plaisir. Hondekoeter nous promène attentif à travers ses basses-cours. De Heem, pour s'emparer de notre admiration, n'a besoin que d'une pêche; et il ne faut à Van Huysum pour nous enchanter qu'un bouquet de fleurs et un nid d'oiseaux. Que Wouwermans et Karel Dujardin nous captivent longtemps, cela se conçoit, car leurs personnages sont le plus souvent de nobles cavaliers, des châtelaines élégantes qui partent pour la chasse ou qui en reviennent, avec leurs écuyers, leurs jolis pages, leurs lévriers bondissants, leur capitaine des chasses, leurs valets de chiens, le tout se détachant sur un

paysage que ferme le manoir seigneurial, au large perron, aux terrasses balustrées.... Mais comment expliquer la jouissance que nous éprouvons à regarder une tabagie d'Adrien Van Ostade, ou une halte de voyageurs devant les auberges d'Isaac? Assurément personne de nous ne voudrait passer un quart d'heure dans leurs cabarets enfumés, boire à même leurs cruchons pantagruéliques, manier leurs cartes grasses; personne ne voudrait faire sa compagnie de ces rances Maritornes, de ces rustres si lourds, si difformes ou plutôt si informes, de ces « buveurs au nez diapré tout étincelé de bubelettes, purpuré, à pompettes, tout boutonné et brodé de gueules » que Rabelais a si bien peints, lui aussi, dans sa prose ciselée; et pourtant, quand nous les rencontrons chez Van Ostade, ces bons paysans nous intéressent; nous entrons volontiers dans leur humble demeure qu'ombrage une treille de houblon; nous écoutons leur musique enragée; nous détaillons leur mobilier pittoresque, nous sommes ravis.... Hélas! faites donc maintenant des théories, définissez à votre aise, affirmez que l'art est la splendeur du vrai, comme dit Platon, ou bien que c'est la *belle nature*, comme dit M. Prudhomme: voici un peintre qui va déconcerter toute notre science, en nous forçant à admirer le contraire de l'idéal, l'inverse du beau, le rebours du style!...

Trois Parisiens que j'avais retrouvés à Manchester me cherchaient partout dans le palais de verre, car c'était l'heure de la collation, l'heure sacrée du *luncheon*. Ils m'ont découvert en un coin de la galerie Hertford, accoudé sur la rampe de fer, absorbé dans une rêverie profonde. J'avais devant les yeux trois tableaux de Paul Potter, celui du cabinet de la reine, où l'on voit un enfant qui vole des petits chiens à leur mère; celui de la collection Thomas Hope, représentant un palefrenier qui étrille un cheval blanc, et un autre appartenant à un membre des Communes, M. Walter, *Deux vaches et un taureau*. Plus simple que les autres, ce dernier tableau est néanmoins le plus attrayant. Je ne sais pourquoi ces trois bêtes ruminant en paix sur la croupe déserte d'une colline, par un ciel couvert, auprès d'un vieux tronc d'arbre et d'une clôture en planches, me rappellent les années de l'enfance et ses loisirs obscurs, les vacances paresseuses du collége passées dans une ferme.... Je crois sentir les aromes pénétrants de la vie rustique, le charme inexprimable des choses agrestes.... Mais nos Parisiens m'ont arraché à mes contemplations. En vain j'ai demandé à voir encore quelques peintures d'Eglon Van der Neer et des Van de Velde, le délicieux Berghem de M. Holford, le *Jeu de quilles* de ce magicien qu'on appelle Pierre de Hooch.... on m'a entraîné vio-

lemment, et je n'ai pu que jeter un dernier regard sur le fameux paysage de Rembrandt, dont lord Overstone est l'heureux possesseur, paysage sublime qui subordonne Hobbema, domine Albert Cuyp, éclipse Everdingen, écrase Wynants, et fait pâlir le grand Ruysdael lui-même!

CATALOGUE

DES PRINCIPAUX TABLEAUX

DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE.

REMBRANDT.

Portrait de famille. (*H. T. Hope, esq.*)

Saint Jean prêchant dans le désert. (*Lord Ward.*)

Ce tableau, resté inachevé, vient de la collection du cardinal Fesch.

Un Porte-étendard. (*Comte de Warwick.*)

De la collection Reynolds, où il était désigné sous le nom de Van Tromp.

Portrait de l'artiste vers l'âge de trente ans. (*La Reine. Buckingham.*)

De la collection Baring.

Un jeune homme en costume oriental. (*La Reine. Windsor.*)

Signé : « *R*[t] 1631 ».

Le Rêve de Jacob. (*Vicomte Dillon.*)

Grand paysage. (*Lord Overstone.*)

De la collection du comte de Vence.

L'Entrée du sépulcre, ou *Noli me tangere.* (*La Reine. Buckingham.*)

Signé et daté 1638. De la collection de la Malmaison.

ADRIEN VAN DE VELDE.

Paysage avec animaux. (*J. Sanders, esq.*)

Un pacage avec des bestiaux. (*La Reine. Buckingham.*)

Daté de 1659. Des collections Geeldermeester et Baring.

JACQUES RUYSDAEL.

Une cascade. (*Lord Overstone.*)

Mer orageuse. (*Lord Hatherton.*)

Vue de l'Y, avec un ciel orageux et l'eau agitée. (*R^d Forster, esq.*)

JEAN STEEN.

Une réunion d'artistes sur un balcon, l'un d'eux lit un papier. (*E. Loyd, esq.*)

L'École de village. (*Comte d'Ellesmere.*)

A été dans les collections Lormier, Braamkamp et du marquis de Camden. — Gravé par V. Green.

ALBERT CUYP.

Paysage avec berger et troupeau. (*Miss Bredell.*)

Nymvegen sur le Rhin. (*Duc de Bedford.*)

Le prince d'Orange partant pour une expédition. (*E. Loyd, esq.*)

Homme tenant un cheval. (*La Reine. Buckingham.*)

JEAN VAN DER HEYDEN.

La Maison hollandaise. (*La Reine. Buckingham.*)

Les figures sont de A. Van de Velde.

MINDERT HOBBEMA.

Paysage. (*Lord Hatherton.*)

Signé et daté 1663.

Un bois traversé par un chemin. (*R. S. Holford, esq.*)

Signé et daté 1663.

ADRIEN VAN OSTADE.

Musiciens. (*La Reine. Buckingham.*)

Signé et daté 1656. De la collection Baring.

JEAN BOTH.

Un paysage. « Le Muletier. » (*J. Walter, esq.*)

KAREL DUJARDIN.

« Le Manége. » Seigneurs, domestiques et chevaux réunis dans un vaste champ. (*Th. Baring, esq.*)

Était autrefois à Fonthill-Abbey.

Vaches dans une prairie. (*La Reine. Buckingham.*)

Halte de deux cavaliers. (*R. S. Holford, esq.*)

Signé et daté 1655.

GÉRARD TERBURG.

Le Conseil paternel. (*Comte d'Ellesmere.*)

Répétition du célèbre tableau connu à la Haye sous le nom de la Robe de satin. — Gravé par Wille. — De la collection de lord Wharncliffe.

NICOLAS MAES.

L'Attention. (*Rt Hon. H. Labouchère.*)

De la collection de demoiselle Hoffman de Haarlem. Signé et daté sur une marche, 1656.

Jeune fille cousant. (*Comte d'Ellesmere.*)

Signé et daté 1655. Importé en Angleterre en 1833.

GÉRARD DOW.

Chèvre couchée, dans le lointain un berger et une femme. (*E. Loyd, esq.*)

Jeune femme nettoyant un plat. (*La Reine. Buckingham.*)

Tableau connu par la gravure de Wille sous le nom de « la Ménagère ».

ADRIEN BRAUWER.

Deux paysans se querellant. (*Comte de Carlisle.*)

JEAN VAN HUYSUM.

Deux tableaux de fleurs et fruits. (*R. S. Holford, esq.*)

De la collection de demoiselle Hoffman.

PAUL POTTER.

Homme dans une écurie pansant un cheval blanc; d'autres, à l'extérieur, chargent une mule. (*H. T. Hope, esq.*)

Signé et daté de 1647.

Scène sur le devant d'une étable, un garçon se sauvant avec de jeunes chiens. (*La Reine. Buckingham.*)

De la collection Geeldermaester.

Deux vaches et un taureau. (*J. Walter, esq.*)

Signé et daté de 1647.

NICOLAS BERGHEM.

Groupe de paysans. (*La Reine. Buckingham.*)

Porte la date de 1655.

Paysage. (*R. S. Holford, esq.*)

Signé : *Berchem*. C'est le tableau de la collection Beckford connu sous le nom du « petit Diamant ».

PHILIPPE WOUWERMANS.

Soldats de cavalerie. (*La Reine. Buckingham.*)

Tableau connu sous la dénomination du « Coup de pistolet »; a été gravé par Visscher et par Le Bas dans le recueil de la galerie Lebrun.

Seigneurs et dames à cheval. (*R. S. Holford, esq.*)

Des collections Randon de Boisset, Tolozan et de la duchesse de Berry.

PIERRE DE HOOCH.

Scène champêtre, joueurs de quilles. (*J. Walter, esq.*)

EGLON VAN DER NEER.

Un seigneur et une dame à table. (*H. T. Hope, esq.*)

LUDOLPHE BAKHUYSEN.

Marine, navire chargeant une cargaison. (*Idem.*)

BARTHOLOMÉ VAN DER HELST.

Portrait d'homme. (*Hon. E. Phipps.*)

GABRIEL METZU.

L'Intrus. (*Th. Baring, esq.*)

De la collection de sir C. Bagot.

GASPARD NETSCHER.

Une dame vêtue de satin blanc; elle donne à manger à un perroquet près d'une fenêtre. (*H. T. Hope, esq.*)

FRANÇOIS VAN MIERIS.

Un cavalier assis et une jeune femme tenant un broc de vin. (*Miss Bredell.*)

Signé « *F.-M.* 1659 ».

GODEFROI SCHALKEN.

Le Roi détroussé. (*La Reine. Buckingham.*)

Des collections de Louis XVI et Walsh Porter.

ISAAC VAN OSTADE.

Halte de voyageurs devant une auberge.	(*R. S. Holford, esq.*)
Voyageurs causant devant une hôtellerie.	(*F. Perkins, esq.*)

DIXIÈME LETTRE.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Il vous souvient sans doute de la magnifique hospitalité qui fut donnée, il y a deux ans, aux tableaux et aux sculptures de l'école anglaise dans notre Exposition universelle. Une galerie fut ouverte tout exprès pour les contenir, et si cette galerie n'était pas la plus grande ni la plus haute du palais, c'est que les Anglais ne nous avaient envoyé que des toiles de chevalet, des scènes de mœurs, des portraits, des paysages; c'est qu'ils n'avaient à nous montrer, pour ainsi dire, que de la peinture privée. Avec cette générosité magnanime qui est sa politesse, la France fit plus d'accueil à ces étrangers qu'à ses propres artistes. Mulready, Landseer, Millais, Webster et les autres eurent la première place dans les colonnes de nos journaux; la critique s'occupa d'eux avec em-

pressement, analysa leurs ouvrages, nous conseilla de les admirer, et les vanta sur tous les tons, non-seulement parce qu'elle leur trouvait une originalité piquante et une valeur réelle, mais aussi parce qu'ils n'étaient point de notre pays, ce qui est le titre par excellence à la sympathie des Français.

Il s'en faut bien, hélas! que l'Angleterre use envers nous des mêmes procédés. C'est en vain que vous chercheriez dans l'Exhibition de Manchester une galerie ou même une chambre destinée à l'école française. On a fait moins d'honneur au Poussin et à Claude qu'à messieurs les peintres *in water colours*, auxquels on a consacré ici une longue travée. Il a été jugé que Janet, le Guaspre, Valentin, Charles Lebrun, Sébastien Bourdon, Philippe de Champagne, le Bourguignon, les Lenain, Baptiste, Watteau et Greuze (car nos autres maîtres sont absents), n'étaient pas dignes d'occuper dans le temple de la gloire autant de place que cette foule d'artistes, la plupart inconnus, qui ont bariolé de mille couleurs indiscrètes des aquarelles où bien souvent ils n'ont mis absolument rien du tout. A ce trait, on peut reconnaître le fonds d'hostilité intime, la fraternelle inimitié qui sont les vrais sentiments de l'Angleterre à l'égard de la France.

Cependant, comme il n'était pas possible de

passer sous silence des hommes tels que Poussin; quelques morceaux de ce grand maître ont été intercalés dans la galerie des anciens, entre autres une vue de la campagne de Rome, récemment achetée à la vente Rogers par miss Burdett Coutts, le paysage d'Orphée et Eurydice, variante de celui qui est au Louvre; Jupiter et Antiope, de la collection Listowel; Vénus et Adonis, la Femme de Mégare, une Bacchanale, Renaud et Armide, et une réduction du fameux Pyrrhus sauvé que nous possédons à Paris.

Ah! l'on a beau dire, ce n'est point un maître italien que le peintre des Andelys. Soit que nos regards s'arrêtent à ses paysages profonds, solennels, visités par les dieux de l'Olympe et imprégnés de je ne sais quel parfum des temps antiques, soit qu'on nous montre ses tableaux d'histoire si dignement conçus, si éloquents, si bien peints dans le mode toujours indiqué par la poésie du sujet, nous nous sentons en présence d'un homme qui ne ressemble ni à Michel-Ange, ni à Léonard, ni au Corrége, ni à Raphaël lui-même, d'un homme dont le génie a une autre origine, parle un autre langage et procède d'une race bien différente. Certes, la campagne de Rome a toujours été grandiose, sauvage et d'une héroïque tristesse. Avant la venue du Poussin, la voie Tiburtine était bordée de sépulcres mutilés, les aqueducs offraient

au peintre ces lignes imposantes qui semblent faites pour asseoir l'horizon, comme un trait d'union entre les montagnes. Les intermittences d'une végétation vigoureuse sur une terre calcinée par le soleil y ajoutaient l'énergie du contraste à l'unité du caractère. Mais personne, avant Poussin, ne paraît averti de cette grandeur, personne n'est ému à la vue de ces débris de tombeaux qui présentent l'image de la destruction dans la demeure des êtres disparus, comme si la mort elle-même avait ses ruines; aucun peintre n'évoque l'antiquité dans ces augustes solitudes, aucun n'y retrouve le souvenir de Tarquin, aucun n'y découvre la maison d'Horace ou n'y voit errer l'ombre de César. Mais aussitôt que Poussin a jeté ses regards sur la campagne de Rome, tout prend sous ses yeux une tournure épique. Sa pensée se promène dans le paysage comme une muse sévèrement drapée, contenue et grave dans sa mélancolie. Nous revoyons une terre qui fut travaillée, labourée par l'histoire. Le paysan sabin, qu'on aperçoit au loin, pousse devant lui une charrue consulaire; au pied des aqueducs taris, sous les chênes rigides, à l'ombre de ces grands platanes dont le feuillage frémit au souffle des vents mythologiques, se reposent des disciples de Pythagore ou de Platon. Au bord de ce ruisseau, Diogène reçoit une leçon de philosophie; auprès de ce fleuve qui s'arrêtera

pour l'entendre, Orphée vient s'accompagner de la lyre et chanter Eurydice, qui va mourir.

Non, il n'est pas possible de nier la nationalité d'un génie qui a marqué si fortement son empreinte dans la peinture et donné une physionomie si frappante à toute l'école française. Et cet aspect profondément original, il est aussi reconnaissable dans les compositions historiques du Poussin que dans ses paysages. Du reste, parmi les tableaux d'histoire attribués ici à Nicolas Poussin, il en est qui ne sont pas authentiques : le *Testament d'Eudamidas*, par exemple, ne saurait être considéré comme un ouvrage de sa main, non-seulement parce que le faire en est pénible, dur et pauvre, et trahit une copie faite évidemment au moyen d'un calque de l'estampe de Pesne (car elle est de la même dimension), mais encore parce que nous savons que le tableau original a péri, au siècle dernier, dans un naufrage sur la mer Baltique. A ce sujet, il nous revient en mémoire que M. le comte de Moltke, alors premier ministre du roi de Danemark, nous montra, il y a huit ans, parmi les tableaux de sa galerie privée à Copenhague, un *Testament d'Eudamidas*, acheté par son grand-père au dix-huitième siècle, et qui avait été trouvé, disait-on, dans une cassette à Bremen. Ce morceau, s'il n'avait pas tous les caractères d'une incontestable authenticité,

était du moins une œuvre vraisemblable, une œuvre possible du Poussin. On n'en saurait dire autant du tableau envoyé à l'Exposition par le révérend Thomas Mawkes.

Mais, ce qui est vraiment un ouvrage incomparable, c'est le *Renaud et Armide* appartenant à lord Yarborough. Rien de plus beau, nulle part, même au Louvre. Le Poussin peignit plusieurs fois, de différentes manières, le sommeil de Renaud et Armide sur le point de le poignarder; mais ici le héros est représenté tenant un miroir devant l'enchanteresse dont il porte l'image au fond de son cœur. Jamais plus de style ne fut mêlé à tant de naturel et de charme. Jamais des formes mieux choisies ne revêtirent des couleurs plus chaudes, plus éclatantes dans leur harmonie, plus triomphantes. Quelle superbe et mâle élégance! Ne vit-on que le pied d'Armide, ce pied nu, délicieusement cambré, délicatement fort, on devinerait tout un poëme de volupté. J'imagine que si un artiste grec du temps d'Alexandre ou de Périclès avait eu à peindre une scène de ce genre, il y aurait mis la même dignité dans la grâce, la même décence dans l'amour. Mais l'inattendu, le merveilleux de cette peinture, c'est l'exécution corrégesque des nus, c'est la morbidesse de ces enfants cythéréens au sourire charmant, aux carnations tendres, que l'Albane aurait voulu pein-

dre, que François Flamand aurait modelés avec autant de vie, sans doute, mais avec moins de noblesse; ce qui est ravissant, c'est l'encadrement de la scène dans un jardin enchanté qui entoure un petit temple circulaire à demi caché par le feuillage, arène des jeux de l'amour, cirque héroïque dont les arcades ruinées laissent pousser des plantes parmi les volutes de l'ordre ionique et se colorent de fleurs.

Le Poussin est ici grandement honoré dans le petit monde des connaisseurs; mais de tous les fameux peintres étrangers, il n'en est pas qui aient passionné les Anglais autant que notre Claude, qu'ils appellent le plus souvent *le Lorraine*, peut-être pour défigurer un peu son nom trop français. Il est certain que nulle part les œuvres de ce grand paysagiste ne m'ont paru plus belles qu'à Londres et à Manchester, soit que l'on y ait mieux choisi les tableaux, soit qu'ils gagnent en effet de la chaleur et de l'éclat dans un pays qui est toujours estompé par le brouillard. Vous n'attendez pas de moi que je vous décrive tous les Claude Lorrain de l'Exhibition. Ils sont au nombre de seize, et, d'ailleurs, indescriptibles. Partout où on les rencontre, ils éclairent la galerie de toute la splendeur du soleil. Leur cadre produit l'effet d'une croisée percée dans le mur, et par laquelle on aperçoit les immensités de l'horizon. Il en est qui

nous reportent aux époques bibliques; il en est qui nous font remonter à l'âge d'or, d'autres qui nous invitent aux lointains voyages sur des mers tranquilles que jamais la tempête n'agitera. Celui-ci nous ouvre les contrées heureuses où l'Amour conduisit Psyché; celui-là déroule à nos yeux les paysages arcadiens, qu'animent des troupeaux de chèvres gardés par des pasteurs ou par des satyres; tel autre est la représentation d'un golfe imaginaire où vont s'embarquer les héros du Tasse sur des navires construits dans les chantiers de l'idéal.

Tous ces tableaux sont inondés de poésie. Mais par quelle puissance mystérieuse de l'âme Claude Lorrain a-t-il pu restituer ainsi la terre des dieux, *Saturnia tellus*, voir de ses yeux le monde fortuné qu'habita la fille de Thémis, lorsque l'humanité était sans crime, lorsque les dryades cachaient leurs amours au fond des bois? Par quel effort sublime de l'esprit s'est-il souvenu d'avoir vécu autrefois parmi les bergers de Théocrite, d'avoir entendu la flûte de Pan et les soupirs de la nymphe changée en roseau?... Non, dans aucune école de peinture une pareille grandeur ne s'est rencontrée. Et que serait-ce, maintenant, si nous regardions au talent prodigieux déployé dans l'exécution de ces paysages, à la dégradation insensible des plans jusqu'à l'infini, à la touche de ces feuilles

qui respirent, à la présence de l'air pur et chaud dans lequel est plongée la nature entière, enfin à cette perspective qui creuse sur la toile des profondeurs incommensurables, éloigne les temples, adoucit l'aspect des rochers et donne à la mer une étendue sans fin?

Les plus beaux d'entre ces beaux Claude sont : le Port de mer, appartenant à la reine, et venant du château de Windsor; le paysage de l'Amour et Psyché, offert par M. Frédéric Perkins, et l'*Embarquement de Charles et d'Ubalde*, qui est gravé par Canot, et qui fait partie de la collection W. Moseley. Ce dernier tableau est sublime : il représente une vaste baie à l'effet du matin; à gauche, un bouquet d'arbres ombrage une colline rocheuse; au delà s'élèvent deux temples enveloppés de l'atmosphère matinale qui en reflète les ombres. Plus loin s'arrondissent des montagnes, au pied desquelles s'élève une tour; plus loin encore on aperçoit l'île de Caprée, et tout cela est baigné dans cette poussière lumineuse que soulève dans les cieux le char du soleil. Sur le devant, les deux guerriers s'apprêtent à monter une barque héroïque mouillée près de terre, et l'on entend le clapotement des eaux vertes d'une mer à peine ridée, qui vient mourir sur le sable fin du rivage. Claude Lorrain a étudié toutes les heures du jour, et l'on pourrait ici distinguer dans ses tableaux

toute l'échelle de tons qui sépare l'aurore du couchant, c'est-à-dire les nuances du rose au pourpre et de l'argent à l'or. Mais il a une prédilection bien marquée pour les effets du soir; il aime à peindre le soleil quand il entre avec pompe dans ses palais de feu, et que les nuages, enflammés au toucher de l'astre, vont s'abîmer dans un incendie que n'éteindraient point toutes les vagues de l'Océan.

Vous savez combien est ingrat ordinairement le coloris de Charles Lebrun; eh bien, ce génie fier et fort, sous l'influence de Nicolas Poussin, a produit des morceaux d'une belle couleur, et comme son dessin est mâle et sa composition toujours nourrie et bien ordonnée, ces morceaux étonnent au dernier point le spectateur, accoutumé à n'admirer Lebrun que dans les gravures de Gérard Audran ou d'Edelinck. Le *Combat des Centaures et des Lapithes*, prêté à l'Exhibition par lord Darnley, fait le plus grand honneur à Lebrun, et donne même de ce peintre, considéré dans la pratique de l'art, une idée plus avantageuse qu'on ne saurait la concevoir en voyant ses meilleurs ouvrages au musée du Louvre. Un homme qui ne figure ici que pour mémoire, mais qui arrête un instant le visiteur par la bizarrerie de ses idées, c'est Bourdon. Lord Yarborough, qui possède les *Sept œuvres de miséricorde*, n'a envoyé qu'un

seul tableau de cette belle suite, si célèbre par les estampes que le peintre en a gravées lui-même, si remarquable aussi par la nouveauté piquante d'une composition vivement remuée, et toujours marquée au coin d'un génie profondément pittoresque, chez qui les imitations même sont originales.

Lorsqu'on écrit sur l'école française ou qu'on en parle, on oublie d'ordinaire certains artistes dont le nom serait devenu illustre s'ils avaient appartenu à l'Italie ou à la Flandre. De ce nombre sont les frères Lenain. Oui, si ces peintres robustes étaient de Naples, de Madrid ou d'Anvers, on leur eût fait une réputation considérable, et ils seraient aujourd'hui présents à l'esprit des amateurs. Quelle puissante manière de voir la nature et de la rendre dans le tableau des *Cinq Enfants*, propriété de M. Uzielli! Caravage a été plus brutal, plus violent, plus noir, mais non pas plus ferme. La manière de Lenain, serrée et sobre, caractérise chaque objet, accuse, d'une touche résolue, des plans nettement accentués par une lumière oblique ou frisante. Les personnages sont des pauvres, ses enfants des gamins rustiques, ses draperies sont de bure ou de tiretaine; mais la vulgarité des figures et le trivial des costumes sont relevés par le caractère sérieux des physionomies. Chose étrange! ces enfants, dont un joue du vio-

lon, un autre de la flûte, n'ont pas le sourire ni la gaieté de leur âge. Le peintre a mis une grave tristesse jusque dans la représentation de leurs jeux. Race vivace, intelligente, mais marquée du sceau des longues misères qui ont affligé leurs aïeux, ces pauvres enfants qui ne savent pas rire, ces petites filles au masque épais, au regard pensif et doux, s'élèveront peu à peu aux honneurs et au confort de la bourgeoisie, et nous les retrouverons un jour, dans la personne de leurs descendants, servant de modèle à Siméon Chardin et à Greuze.

Greuze! son chef-d'œuvre est ici : je ne parle pas de la *Prière à l'Amour*, qui, de la galerie du cardinal Fesch, est passée dans celle de lord Hertford. C'est un morceau fameux, pourtant, une perle, comme l'on dit, mais le faire en est lisse, fade et languissant.... Je parle de la *Jeune Fille au chien*, qui était jadis un des bijoux de la galerie de Choiseul. Image naïve et gracieuse! nous l'avons vue vingt fois dans la nature sans y prendre garde; mais sitôt qu'un peintre nous la fait voir, il devient impossible de l'oublier. Une charmante enfant, en chemise et en cornette de nuit, est assise sur une chaise dont ses pieds n'atteignent que le barreau le plus élevé. Fraîche et blanche, elle tient dans ses bras un petit chien vieux et noir, dont la mine hargneuse contraste avec la douceur

de sa jeune maîtresse. Le chien achève un grognement, l'enfant ébauche un sourire : avec ces deux riens voilà un chef-d'œuvre.... Et l'on dit qu'il n'y a pas une école française!

CATALOGUE

DES PRINCIPAUX TABLEAUX

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

FRANÇOIS CLOUET
(surnommé JANET).

Marguerite de Valois. (*Inst. roy. de Liverpool.*)
Marie Stuart, reine d'Écosse. (*Comte Spencer.*)

NICOLAS POUSSIN.

Le jeune Pyrrhus sauvé. (*Lord Darnley.*)
Renaud et Armide. (*Comte d'Yarborough.*)
Triomphe de Bacchus. (*Comte de Carlisle.*)

De la collection de lord Ashburnham.

Vue de la campagne de Rome. (*Miss Burdett Coutts.*)

Des collections Champernowne et Rogers.

Les Arts demandant à Rome pourquoi ils n'y fleurissent plus dans les temps modernes. (*Comte de Derby.*)

SÉBASTIEN BOURDON.

Un acte de piété. (*Comte d'Yarborough.*)

PHILIPPE DE CHAMPAGNE.

Robert Arnaud d'Andilly. (*Comte Spencer.*)

CHARLES LEBRUN.

Centaures et Lapithes. (*Comte de Darnley.*)

LOUIS LENAIN.

Cinq enfants; un d'eux joue de la flûte, un autre du violon. (*M. Uzielli, esq.*)

CLAUDE LORRAIN.

Paysage poétique. (*La Reine. Windsor.*)

Paysage. (*Comte d'Yarborough.*)

Ce tableau fut peint à Rome pour le pape Urbain VIII, et il passa ensuite dans la collection de Louis XVI, où il fut gravé par Le Bas sous le titre de *la Récompense du village.*

Un port avec des arbres. (*La Reine. Windsor.*)

Paysage. (*Marquis de Westminster.*)

Vient de Grosvenor House.

L'Embarquement de Charles et d'Ubalde. (*W. Moseley, esq.*)

Peint en 1667 pour le seigneur Falconieri, il a été dans les collections du duc de Kent, du comte de Hardwicke et du comte de Grey. — Gravé par Canot en 1744 et par Pond.

ANTOINE WATTEAU.

Fête champêtre. (*F. Perkins, esq.*)

JEAN-BAPTISTE GREUZE.

Petite Fille avec un chien dans les bras. (*E. Forster, esq.*)

Des collections Choiseul et Watson-Taylor.

ARY SCHEFFER.

Francesca di Rimini. (*J. Dillon, esq.*)

Saint Augustin et sainte Monique sa mère. (*R. Rolland, esq.*)

Dante et Béatrix. (*R. Hemming, esq.*)

PAUL DELAROCHE.

Napoléon. (*Duc de Portland.*)

MEISSONIER.

Un Atelier sous Louis XIV. (*T. Baring, esq.*)

C. TROYON.

La Maréc. (*T. Creswick, esq.*)

ROSA BONHEUR.

Animaux. (*J. Fallowes, esq.*)

ONZIÈME LETTRE.

LA GRAVURE.

QUINZIÈME SIÈCLE.

N'est-ce pas une coïncidence miraculeuse que la gravure, qui est l'imprimerie des beaux-arts, ait été découverte au moment même où l'on inventait l'imprimerie, qui est la gravure des belles-lettres? N'est-il pas admirable que le moyen de populariser les œuvres du sentiment soit né le même jour que le moyen de propager les œuvres de la pensée? Et si l'on y regarde bien, la gravure, ou, pour mieux dire, l'art de tirer des épreuves successives d'une même planche de cuivre ou d'acier, est peut-être la plus sublime des deux découvertes, car l'imprimerie suppose quelques notions préalables; elle exige une ébauche d'éducation dans ceux qu'elle doit perfectionner; au contraire, la gravure ne demande que des yeux; c'est l'imprimerie des illettrés; c'est le livre de ceux qui ne savent pas lire.

Qui le croirait pourtant? Ce grand art, cet art deux fois précieux, n'a jamais été l'objet d'une exposition universelle. Jamais, depuis le quinzième siècle, il ne s'est ouvert un musée public d'estampes, un musée complet où chacun pût apprendre toute l'histoire de la gravure, en suivre les progrès, les transformations, les égarements, les retours, en admirer les chefs-d'œuvre, et cela sur des épreuves brillantes, superbes, veloutées, d'une conservation parfaite, aussi pures et aussi fraîches, après plusieurs siècles, que si elles sortaient des mains de l'imprimeur. Eh bien, il était réservé aux Anglais, au peuple le moins artiste du monde, de nous ménager ce magnifique spectacle, et de nous l'offrir dans la ville de Manchester, dans la métropole du calicot! Ainsi, quand le visiteur a parcouru l'immense galerie des anciens maîtres, la travée des quatre cents portraits, la nef étincelante des merveilles de l'orfévrerie, de la ciselure, de la céramique, quand il a vu et revu l'opulente galerie Hertford, les ouvrages nombreux et curieux de l'école anglaise, peinture ou sculpture, les collections de miniatures et d'émaux des ducs de Portland et de Buccleugh, le musée ethnographique de la Perse et de l'Inde, les tours de force des aquarellistes anglais, les plus étonnants produits de la photographie, et enfin les beaux dessins de maîtres fournis

par le R. Wellesley, notamment les soixante magnifiques lavis de Claude Lorrain... il lui reste encore à parcourir, dans les tribunes du transept, le vaste département des gravures. Là il peut à son aise étudier la marche de l'art depuis son enfance jusqu'à nos jours, depuis les niellcs de Finiguerra jusqu'aux planches de Calamatta, de Mercuri et d'Henriquel Dupont. Et ce n'est pas seulement la gravure en taille-douce qui est ici représentée par des épreuves de premier choix, ce sont tous les genres de gravures, les camaïeux, l'eau forte, la manière noire, la manière du crayon, l'aqua-tinte, le pointillé, la gravure en bois, la lithographie.

Tout le monde sait que la gravure en taille-douce consiste à couper le cuivre avec un instrument tranchant qu'on appelle burin, et à y tracer des tailles nettes, régulières et décidées, qui non-seulement produisent à l'impression la somme de noir et de blanc voulue par le dessin qu'il s'agit de traduire ou de reproduire, mais encore, par leur direction, leur allure, leur forme, leur renflement ou leur atténuation indiquent le caractère des objets, expriment les plans de la chair et sa morbidesse, rendent la nature des substances les plus variées, le poli du métal, la suavité des étoffes, la légèreté des plumes, la pesanteur et la dureté du marbre. La gravure au burin, ou pour mieux dire, l'art de tirer des épreuves d'un cuivre

ou d'un acier gravé, n'a pris naissance que vers le milieu du quinzième siècle, dans l'atelier d'un orfévre de Florence, Maso Finiguerra. Le premier, il sut prendre des empreintes des *nielli*, c'est-à-dire des petits ornements qui se gravent en creux sur les ouvrages d'orfévrerie. Le mot niello (*nigellum*) signifie, à proprement parler, l'émail noirâtre qu'on mettait en fusion et que l'on versait dans les creux de la gravure, pour la mieux faire ressortir.

On connaît assez les fables qui ont couru sur l'origine prétendue de cette découverte, comment ce fut, disent les conteurs (et le Catalogue le dit aussi), une blanchisseuse qui, ayant posé par hasard du linge humide sur de la vaisselle que Maso Finiguerra venait de graver, remarqua la première que le poids du linge et son humidité avaient imprimé sur ce linge les ornements gravés sur la vaisselle, et comment l'orfévre, surpris de cette heureuse rencontre, en tira l'induction lumineuse d'un art tout nouveau, l'art d'imprimer les gravures. Je dis l'art d'imprimer, car il est bien constant que l'art de graver, de damasquiner et de nieller était connu des anciens, et qu'antérieurement à sa découverte, Finiguerra lui-même, au rapport de Vasari, avait gravé pour le service de l'église Saint-Jean-Baptiste, à Florence, de petites figures de la Passion sur une de ces patènes d'ar-

gent qu'on appelait *pace*, parce que, dans les cérémonies religieuses, les fidèles venaient y déposer le baiser de paix. Ce qui est incontestable, c'est que, en 1452, l'année même où Guttemberg et Faust imprimaient à Mayence leur première Bible latine, dite à quarante-deux lignes, Maso Finiguerra ayant gravé la *paix* dont nous venons de parler, et voulant se rendre compte du progrès de son travail, ou comme l'on dirait aujourd'hui, de l'état de sa planche, avant d'y répandre le *niello*, en prit une empreinte avec de l'argile, suivant l'usage des orfévres. Sur cette argile, dont les traits étaient en relief, il coula du soufre, et, dans les sillons du soufre, il passa du noir de fumée, qui lui représenta le même effet que le niello; mais pour voir son effet sur un fond plus clair et en mieux juger, il eut l'idée d'imprimer des épreuves sur papier humecté, ainsi que le pratiquaient les graveurs en bois. Cette expérience fut répétée ensuite avec une encre plus durable sur la patène d'argent, au fur et à mesure de l'avancement du travail, et les empreintes ainsi obtenues furent les premières estampes. Une de ces épreuves, relique inestimable, se conserve au cabinet des estampes de Paris, où elle fut découverte, il y a un demi-siècle, par l'abbé Zani, qui, après toutes les confrontations, tous les rapprochements désirables, mit vraiment la main sur la preuve matérielle des origines de l'art.

Il se trouve, au surplus, par un hasard des plus heureux, que la *paix* gravée et niellée par Maso Finiguerra pour l'église Saint-Jean-Baptiste existe encore dans cette église, de même que le registre sur lequel fut inscrit le payement, fait à l'artiste en 1452, et qui fixe désormais une date que l'on avait cherchée aux environs de 1460. Il existe également, outre cette épreuve sur papier du cabinet de Paris, d'une si grande rareté qu'on l'a considérée longtemps comme unique, deux épreuves en soufre qui ont appartenu aux célèbres amateurs Ferrati et Durazzo, de sorte qu'il ne manque aucune pièce à l'information de ce procès curieux, irrévocablement vidé aujourd'hui.

Les plus riches amateurs d'estampes de l'Angleterre, M. Holford, M. Félix Slade et le révérend docteur Wellesley, ont envoyé à l'Exhibition une trentaine de *nielles* de Finiguerra. Pas une de ces pièces qui ne soit d'une valeur inestimable, et, pour qui est dans le secret des passions d'un curieux, c'est déjà un mérite à eux que de s'en être dessaisis, même temporairement. Dans le nombre, la plus remarquable est, sans contredit, le Couronnement de la Vierge, si fameuse sous le nom de l'*Assomption*. C'est justement une épreuve de la *paix* qui est à Florence, dans l'église Saint-Jean-Baptiste. Ce morceau introuvable appartient à M. Holford. Sur une surface de 126 millimètres

de hauteur et de 85 millimètres de large, on y compte environ quarante figures symétriquement groupées, non dépourvues d'expression et gravées d'un burin délicat avec une finesse toute florentine. Cette épreuve a été tirée lorsque la planche d'argent était finie, au lieu que les épreuves en soufre dont nous parlions tout à l'heure constataient le travail inachevé de la gravure, le *premier état* de la planche, comme disent les iconographes. Pour voir des épreuves d'une célébrité si grande et d'une telle rareté, je connais des amateurs qui feraient un voyage de cinq cents lieues.

A peine échappée du laboratoire de son inventeur, la gravure se répandit aisément par cette force d'expansion qui lui est propre. Toutefois, les progrès de l'art ne furent pas rapides. La *paix* de Finiguerra était remarquable par la beauté de l'exécution, le précieux du travail; mais Baldini et Sandro Botticelli, qui eurent les premières confidences de l'habile orfévre, ne le suivirent que de loin. Dessinées par Botticelli, gravées par Baldini, les planches que produisit la collaboration de ces deux artistes, et dont quelques-unes se rapportent à des sujets tirés de la *Divine Comédie* du Dante, notamment la vignette appartenant au révérend Wellesley, portent tous les caractères de l'inexpérience et de la naïveté, ainsi que les Triomphes

de l'Amour, de la Gloire, de la Mort, du Temps et autres fournis par le même amateur et par MM. Palgrave et Evans.

Toutefois, presque en même temps que l'Italie inventait la gravure, le peintre et orfévre Martin Schoen, natif de Culmbach, que nous appelons le beau Martin (Schoen en allemand veut dire beau), mettait au jour, dès 1460, des morceaux admirables par la délicatesse du travail, la fermeté, la netteté du burin et surtout par la profondeur du sentiment, tels que la *Nativité*, le *Christ aux Oliviers*, et cette *Tentation de saint Antoine* que Michel-Ange ne dédaigna pas de copier, morceaux, disons-nous, si admirables, qu'on a dû supposer que les œuvres d'un tel artiste n'étaient pas les premières productions du burin en Allemagne, et que leur beauté même a été un argument qu'on a fait valoir pour prouver l'antériorité des Allemands dans l'art de la gravure. Tous ces problèmes historiques peuvent être étudiés ici avec infiniment de profit et de plaisir sur les rarissimes estampes du Maître de 1466, la *Patène* et le *Saint George*, appartenant au révérend J. Griffiths, et sur les vingt-deux pièces originales de Martin Schoen, prêtées par MM. Fisher et George Vaughan.

La seconde moitié du quinzième siècle vit paraître des graveurs auxquels il ne manqua, pour

être sublimes, qu'un art plus avancé et des moyens mieux connus. On comprend que nous voulons parler ici non-seulement de Pollajuolo, qui pressentit la gravure historique dans ces grandes planches où il imitait les jeux faciles du crayon, mais encore et surtout d'André Mantegna, qui, avec des procédés rudimentaires, fit renaître le style grec dans des estampes que ce parfum de l'antique rend à jamais précieuses.

Bien des fois nous étions allés à Hampton-Court pour y voir les sublimes cartons du *Triomphe de Jules César,* de Mantegna; aussi avec quelle joie avons-nous retrouvé dans la galerie des gravures les estampes non moins sublimes gravées par ce grand homme d'après des fragments de ses peintures héroïques, par exemple les *Soldats portant des trophées,* sans parler de la composition si étonnante du *Christ descendant aux limbes,* et de ce morceau merveilleux qui passe pour le chef-d'œuvre du Maître, et qu'admirait Vasari, le *Combat des dieux marins!* En voyant ces estampes de Mantegna, on croirait que c'est un Grec du temps d'Alexandre qui a tenu le burin, un Grec dont l'âme, dans ses transmigrations, aurait traversé des époques et des contrées barbares.

DOUZIÈME LETTRE.

LA GRAVURE.

SEIZIÈME, DIX-SEPTIÈME
et
DIX-HUITIÈME SIÈCLES.

Le bel âge de la gravure ne commence réellement qu'avec le seizième siècle. On voit alors les plus grands génies manier la pointe et le burin. Bramante ébauche sur le cuivre une de ses conceptions architecturales, et grave une planche demeurée inconnue aux plus savants iconographes. François Francia, de Bologne (Bartsch dit Jacques Francia), produit quelques estampes d'un burin soigné, précieux, aussi délicat de sentiment que sa peinture. A Padoue, c'est Dominique Campagnola; à Modène, c'est Nicoletto; à Florence, c'est Robetta; à Vicence, Benedetto Montagna, qui se font graveurs, tandis que, dans un coin ignoré de l'Allemagne, Martin Zagel burine sa délicieuse estampe des *Deux amants*. Mais il est impossible de ne pas concentrer maintenant notre

attention sur les trois illustres maîtres de la gravure au seizième siècle : Albert Dürer, Lucas de Leyde et Marc-Antoine.

Ces grands artistes firent de la gravure un nouvel art. Jusqu'alors le graveur n'avait guère fait autre chose que dessiner sur le cuivre en obtenant, au moyen de hachures quelconques, la somme de noir nécessaire pour se combiner avec le blanc du papier. Albert Dürer imagina le premier cette variété surprenante de travaux qui lui ont servi à exprimer des substances si diverses. Si nous considérons, par exemple, *les Armoiries à la tête de mort*, dont M. Félix Slade a envoyé une si belle épreuve, nous y voyons rendus à merveille le poli du heaume, la douceur, la finesse des ailes fantastiques qui le surmontent, la rude souplesse du cuir repoussé et ses méplats innombrables, la dureté sonore du crâne vide, la frisure naturelle des cheveux crépus du sauvage, les bijoux de la dame et les passementeries de sa coiffure, et les plis anguleux de son camelot. Dans la composition du *Saint Jérôme*, dont la tête méditative est, par parenthèse, d'un si noble caractère, il entre une foule d'objets qui tous conservent, sous les pas du burin, leur physionomie propre. Un plancher de sapin est rendu avec une vérité charmante. Un lion et un renard, couchés sur le premier plan, sont traités avec des travaux

qui expriment très-bien le poil fin du renard, le rude pelage du lion; les tailles sont partout fines et serrées sans maigreur, et toujours établies dans le sens qu'indiquent la perspective, la forme, la nature des choses; enfin le cuivre est coupé nettement, avec une élégance et une propreté qui enchantent l'œil. Et combien d'autres ouvrages de ce grand maître ne devrait-on pas citer où l'on ne sait qu'admirer le plus, du génie fantastique et sombre qui a présidé à la composition, ou du sentiment exquis qui a dirigé la main de l'artiste : *le Chevalier et la Dame, la Mélancolie,* où, sans parler du sublime de la pensée, il a exprimé avec tant de bonheur des substances si variées, le poli des métaux, la légèreté des plumes, la dureté de la pierre, le poil d'un chien qui dort; *l'Enfant prodigue,* si remarquable par le rendu des pourceaux qui mangent à l'auge; *les Armoiries à la tête de coq,* qui sont peut-être, comme exécution, le dernier mot de l'art; *le Saint Hubert,* enfin, et *la Jalousie,* qui réunissent toutes ces qualités différentes, avec un sentiment si profond, et dont M. George Vaughan a exposé des épreuves d'une si rare beauté.

Il manquait à Dürer, dans ses estampes comme dans sa peinture, l'observation de la perspective aérienne. Ce fut son contemporain et son émule, Lucas de Leyde, qui, le premier, en appliqua les

principes. Dès l'âge de quinze ans, il gravait, soit au burin, soit à l'eau-forte, des compositions étonnantes, non-seulement par la richesse de l'ordonnance et l'expression des figures, mais encore par la distribution de la lumière et l'art tout nouveau avec lequel l'éloignement ou le rapprochement des objets se trouvaient indiqués par la touche plus ou moins légère du graveur. Dans ces précieuses estampes telles que l'*Ecce Homo, la Laitière, l'Enfant prodigue,* où l'infinie délicatesse du travail se joint à ce qu'il y a de plus charmant dans la naïveté du style gothique, Lucas de Leyde donne des leçons aux peintres eux-mêmes : « A peine, dit Vasari, les couleurs variées de la peinture peuvent-elles répandre dans les divers plans d'un tableau autant d'air, d'harmonie et de vérité. »

Pendant ce temps, Marc-Antoine, bien que séduit par les estampes d'Albert Dürer au point d'en vouloir faire des contrefaçons, attaquait d'une main plus rude et plus robuste les dessins qu'il se proposait de reproduire, tantôt les siens propres, tantôt ceux de Raphaël. Sans chercher à rendre par le choix, par la curiosité des travaux, le caractère particulier de chaque objet, la légèreté des cheveux, par exemple, la variété des étoffes, le moelleux de l'hermine, le bruni de l'acier, il se contentait de conduire des tailles

simples, de l'ombre la plus forte au commencement de la lumière, supprimant la plupart des demi-teintes et ménageant sur sa planche ces grands blancs purs qui donnent à l'estampe un relief énergique, un effet large et puissant. Appliqués à des dessins admirables, qui pouvaient se passer de tous les agréments que Dürer et Lucas de Leyde avaient su mettre dans les accessoires, cette manière décidée de Marc-Antoine, ces grands partis, ces tailles fières, croisées sobrement, modelant, avec peu, des formes d'une beauté divine, marquent dans l'histoire de l'art une de ses phases les plus brillantes, en même temps qu'elles nous font voir, dès l'origine, combien est capitale l'importance du dessin dans la gravure.

Les deux planches du *Massacre des Innocents*, que l'on distingue à la présence ou à l'absence du *chicot* (c'est le nom que donnent les amateurs à un petit arbre semblable à un sapin, que l'on aperçoit dans le fond à droite); *la Vierge au poisson*, dont M. Holford a fourni une épreuve inachevée du plus grand prix; *Alexandre faisant serrer les livres d'Homère dans un coffre de Darius*, pièce admirable, dont la plus belle épreuve connue a été *contribuée*, comme disent les Anglais, par M. J. H. Hawkins; le premier état du *Martyre de saint Laurent*, reconnaissable à cette circonstance que le bourreau qui étend le saint

sur le gril, est armé de deux fourches (lesquelles ont été effacées dans les états postérieurs); une première épreuve de la pièce appelée les *Cinq Saints;* une épreuve de remarque de l'estampe de Mars et Vénus, qui paraît avoir été gravée par Marc-Antoine d'après André Mantegna, et dans laquelle se trouvent le flambeau dans la main de Vénus et la tête de Méduse sur le bouclier de Mars; un tout premier état de *la Paix*, gravée d'après Raphaël et citée par Vasari; une précieuse épreuve non terminée de *la Peste*, morceau rarissime, également gravé sur le dessin de Raphaël, — toutes ces pièces et bien d'autres encore, au nombre de 87, composent ici le plus magnifique œuvre de Marc-Antoine qu'il soit possible de voir, ailleurs que dans les réserves de notre Cabinet des estampes de Paris. Mais il faut citer encore, parmi tant de raretés, la fameuse *Bacchanale*, offrande à Priape, où Silène est représenté vêtu d'une longue robe, couronné de lierre, appuyé sur les épaules de deux Bacchantes, et marchant avec un cortége de satyres avinés et de satyresses lascives. Ce superbe morceau, gravé d'après un bas-relief antique qui est à Rome près de l'église Saint-Marc, est à la fois si beau, si bien senti et si célèbre, que nous avons vu, il y a deux ans, une épreuve de la *Bacchanale* poussée, à la vente Vandenzande, jusqu'au prix de 1,800 francs.

Mais, avant d'en venir aux époques les plus florissantes de la gravure, il est impossible de ne pas nommer ici ces merveilleux artistes qu'on appelle les *petits maîtres*, Aldegrave, Albert Altdorfer, si habiles aussi dans la gravure en bois, Jacob Binck, Sebald Beham, George Pencz et Théodore de Bry, qui mirent dans leurs petites estampes tant de grandeur, tant de caractère et souvent un dessin si mâle et si pur. Parallèlement à Lucas de Leyde, à Dürer et à Marc-Antoine, ou du moins sous leur impulsion, se formèrent, dans les Pays-Bas, Diétrich Van Staren, les deux Breughel, Jérôme Cock, le *Maître au caducée*, ainsi désigné par son monogramme; en France, Jean Duvet, que nous appelons le *Maître à la licorne;* en Italie, Marc de Ravenne, le disciple favori de Marc-Antoine, Augustin Vénitien, Æneas Vicus, Martin Rota, qui osa graver en petit *le Jugement dernier* de Michel-Ange, et toute la famille des Mantouans, et le Parmesan, si gracieux, si spirituel, si délicat.

La seconde moitié du seizième siècle voit s'opérer de remarquables évolutions dans l'art de graver. Un Hollandais que son étoile avait conduit à Venise, Corneille Cort, s'y trouve assez heureux pour travailler sous les yeux mêmes du Titien à rendre les superbes peintures de ce grand maître. La couleur commence à naître d'elle-même sous

son burin, par la largeur, la souplesse, le renflement ou l'atténuation de ses tailles, par quelques touches ressenties et par le ménagement des travaux dans les parties lumineuses. Vient ensuite Augustin Carrache, qui, dépassant Corneille Cort, dont il était le disciple, fait de véritables tableaux au burin, notamment *la Vierge apparaissant à saint Jérôme*, d'après le Tintoret, pièce admirable, dont M. Fisher a exposé une rare et éblouissante épreuve. Augustin, cependant, fit exception. Si jamais peinture dut inspirer aux graveurs le goût des riches travaux, la recherche du ton, c'était bien assurément celle des coloristes de Venise, des Giorgione, des Palme, des Titien, des Tintoret, des Véronèse; et néanmoins il est certain que, dans la version du graveur, les qualités dominantes de ces maîtres ne furent pas conservées. Les interprètes de ces peintres illustres se gardèrent bien sans doute d'altérer les airs de tête, mais ils ne rendirent pas suffisamment l'effet général du tableau, c'est-à-dire l'impression qui résulte du rapprochement des tons, de la distribution des couleurs lumineuses et des couleurs sombres. Le moment n'était pas encore venu où les Vorsterman et les Bolswert, sous l'inspiration de Rubens, inventeraient toute une gamme savante entre l'extrême noir et l'extrême blanc.

Il était réservé à Rubens de conseiller à la gra-

vure son dernier progrès. Ce grand homme, qui avait du génie pour toutes les branches de l'art, dirigea lui-même Pontius, Vorsterman, les deux Bolswert, Witdouck, Pierre de Jode, et leur apprit que la couleur propre contribue à l'effet général du clair-obscur, parce qu'une couleur claire apporte avec elle une masse de lumière, et une couleur obscure une masse d'ombre. Il leur fit sentir qu'ils ne devaient pas négliger la valeur du ton local qui dans ses tableaux, à lui Rubens, jouait toujours un si grand rôle; il leur démontra enfin que, par exemple, le jaune de Naples, étant une couleur plus claire que le cinabre, devait se rendre sur l'estampe par une plus forte somme de blanc. De cette observation lumineuse datent les graveurs coloristes, et aussitôt une révolution s'opère dans la gravure. Pontius, Vorsterman deviennent plus brillants et plus chauds. Au lieu d'accuser sèchement leurs contours par un trait, ils les fondent avec les objets environnants. Tantôt ils font deviner la couleur en réservant çà et là de larges lumières, tantôt ils l'expriment par des tailles poussées jusqu'à la dernière vigueur. Quelquefois même, conduit avec sentiment, le burin imite chez eux le pittoresque et le ragoût de l'eau-forte. Les Bolswert, Vorsterman, Pontius, sont ici représentés par leurs chefs-d'œuvre : *le Crucifiement*, premier état; les grands Paysages,

d'après Rubens; *la Conversion de saint Paul;* les portraits de Scaglia et de Van Dalen; celui du comte d'Arundel, et *la Descente de croix* d'après le tableau sublime de la cathédrale d'Anvers.

L'art n'était pas encore parvenu à son apogée que déjà se manifestaient, en Allemagne surtout, des symptômes de décadence, une habileté qui allait dégénérer en prétention et touchait au mauvais goût. Mais laissons parler ici un homme qui, dans ce siècle et en France, est celui qui a le mieux entendu la critique d'art et l'a maniée avec le plus de dignité, de savoir et d'éloquence : « Henri Goltzius, buriniste du plus rare talent, génie bizarre, aurait porté l'art à la perfection, dit Émeric David, si la perfection consistait dans un adroit maniement d'un instrument difficile à diriger. Quelle hardiesse, quelle énergie, quelle légèreté dans son faire! Malheureusement, l'éclat et la régularité de son burin lui firent négliger des beautés plus importantes. Imitateur maniéré de Michel-Ange, assez savant dans l'anatomie, mais affectant trop de le paraître, dépourvu de goût, il donne à tous les peintres qu'il copie, à Raphaël, à l'antique même, son style roide et barbare. Il ne peut s'astreindre à représenter ni le dessin, ni l'expression, ni les effets du clair-obscur du tableau qu'il imite : il oublie le caractère de l'original et ne s'attache qu'à faire admirer la vigueur et la

dextérité de sa main. Goltzius, donnant en cela un fatal exemple, avait pris le mécanisme de l'art pour l'art lui-même. »

Tout en vérifiant l'extrême justesse de ces observations, on ne peut s'empêcher d'admirer ici celles des estampes de Goltzius qu'il a gravées d'après son propre dessin, telles que le portrait d'Henri IV, et celui du fils de Théodoric Frisius, représenté avec un grand chien de chasse, et tenant un oiseau de proie sur le poing. Dans cette pièce, si fameuse sous le nom de *Chien de Goltzius*, et dont nous avons devant les yeux une magnifique épreuve appartenant à M. Félix Slade, le peintre graveur a su montrer toutes les audaces et toutes les souplesses de son burin, sans tomber dans l'excès de son maniérisme, dans ces croisements affectés, dans ces réseaux de tailles prétentieuses qui parfois semblent envelopper chaque figure dans un filet.

Néanmoins, l'exemple donné par Goltzius, et trop bien suivi par ses élèves Jean Muller, Jacques Matham, etc., n'eut guère d'influence qu'en Allemagne. Les graveurs français s'abstinrent, pour la plupart, de ces treillages tabisés qu'Abraham Bosse blâmait si vivement dans son excellent ouvrage : *Manière de graver à l'eau-forte*, et ce fut peut-être pour réagir contre ce luxe de tailles redondantes que Claude Mellan s'imposa la tâche de

graver *la Sainte Face* au moyen d'une seule taille circulaire commençant au bout du nez, bizarrerie qui serait ridicule si elle n'était rachetée par des qualités supérieures de modelé et de sentiment. En France, les graveurs, conduits ou conseillés par les peintres, se sont toujours moins écartés du vrai principe de l'art, c'est-à-dire de la subordination du mécanisme au caractère du dessin. Aussi voyons-nous Jean Morin peindre sur l'airain son admirable portrait du *cardinal Bentivoglio* en pointillant les chairs, en mordant et en grignotant le cuivre du bout de sa pointe fine, hardie, irrégulière, mais singulièrement expressive.

Mais le musée de gravure de l'Exhibition de Manchester ne contient pas seulement les tours de force du burin, il renferme aussi les plus étonnantes merveilles de la gravure à l'eau-forte, c'est-à-dire de la gravure exercée par des peintres qui, au lieu de traduire les compositions d'autrui, expriment directement sur le cuivre leurs propres pensées, promenant leur pointe avec liberté sur le vernis, absolument comme ils eussent promené leur plume ou leur crayon sur une feuille de papier.

Vous le sentez, monsieur, il serait trop long d'entrer dans le détail de ces estampes sans nombre. Je ne vous parlerai donc que des grands maîtres de l'eau-forte : Van Dyck, Rembrandt, Ostade, Dujardin, Waterloo, Berghem, Claude

Lorrain. Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, à quiconque n'est pas un habitué du British-Museum, ou du Cabinet des estampes de notre Bibliothèque, de se faire une idée de tout ce qu'on a réuni de merveilles dans la galerie destinée aux ouvrages de ces peintres graveurs. Ici, grâce au révérend docteur Wellesley, nous pouvons jouir des quatorze morceaux les plus admirables de Claude, et trouver encore, dans cet éblouissant abrégé de son œuvre, une pièce non décrite, une pièce unique, un *Berger jouant de la flûte*. Là, nous avons douze eaux-fortes de Van Dyck : ce sont *le Titien et sa maîtresse, le Christ au roseau,* et les inimitables portraits de Sneyders, de Suttermans, des deux de Vos, de Leroy, de Van Dyck lui-même, auxquels il faut ajouter une estampe introuvable qui suffirait à elle seule pour faire entreprendre le voyage de Manchester à un curieux, *le premier état,* c'est-à-dire l'eau-forte pure de *Jean Waverius,* la seule épreuve connue de ce beau portrait. Ainsi que nous l'avait annoncé M. H. de Lasalle, dans le savant catalogue de sa vente d'estampes, c'est M. C. S. Bele, de Londres, qui est le possesseur envié de cet inappréciable morceau.

Plus loin, ce sont d'abord les énergiques eaux-fortes de Ribera, qui nous saisissent au passage et nous forcent d'admirer ces chairs émaciées de

Saint Jérôme, cette peau écorchée de *Saint Barthélemy*, dont le peintre a fouillé les rides profondes avec sa pointe acérée, comme l'eût fait un chirurgien avec un scalpel; ensuite, c'est l'œuvre de Hollar, qui nous surprend par sa finesse et nous amuse par sa variété, si bien que nous passerions une journée entière à vérifier seulement les pièces les plus célèbres : *les Cathédrales d'Anvers et de Strasbourg*, où la froide précision de l'architecte est corrigée par le goût de l'artiste; *la Reine de Saba et Salomon*, qui est ici en premier état; *la Vue de Londres*, prise de la maison du comte d'Arundel; une épreuve des *Manchons*, et le fameux *Calice*, gravé, d'après André Mantegna, d'une pointe superfine et avec une délicatesse de modelé qui fait paraître en relief les élégantes figurines dont le calice est orné.

Nous voici maintenant devant les plus belles eaux-fortes du monde, celles de Rembrandt. Elles appartiennent pour la plupart au duc de Buccleugh, à MM. Holford et George Vaughan. L'œuvre de Rembrandt, cet œuvre magnifique auquel nous avons consacré tout un ouvrage, et un ouvrage in-folio, échappe nécessairement à la description trop sommaire que nous en pourrions faire ici. Qu'il nous suffise de dire, à l'adresse des curieux, que toutes les pièces capitales du grand maître sont ici en épreuves de *remarques*

et d'une singulière beauté : *la Pièce de cent florins* sur papier du Japon, premier état; *le Rembrandt au sabre*, dont il n'existe que quatre épreuves connues; *le Christ présenté au peuple*, avant l'effacement des figures groupées sur le premier plan, devant le prétoire; *le Mariage de Jason* avant la couronne sur la tête de la statue de Junon; *le Bon Samaritain*, avec la queue du cheval blanche; le portrait d'*Asselyn*, avec le chevalet, c'est-à-dire du premier état; une épreuve inachevée du grand *Coppenol;* une épreuve sur vélin du *Vieux Haaring*, le portrait d'Uytenbogaert, si connu sous le nom du *Peseur d'or;* l'introuvable portrait de Petrus Van Tol, improprement nommé l'*Avocat Tolling;* une première épreuve du *Bourgmestre Six*, avec l'appui de pierre à la fenêtre; enfin tous ces paysages, si merveilleux et si rares que l'on ne peut se procurer aujourd'hui qu'à prix d'or, quand on est assez heureux pour les rencontrer.

Après avoir contemplé ces étonnantes eaux-fortes, où les mystérieux combats de la lumière et de l'ombre produisent des effets si fantastiques et ajoutent tant de prestige, tant de poésie aux inventions du peintre, il est difficile de s'intéresser longtemps même à des graveurs tels qu'Adrien Van Ostade, Paul Potter, Karel-Dujardin, Nicolas Berghem, Waterloo, Zeeman et Bega. Et cepen-

dant, pour un amateur moins pressé que nous ne le sommes par le temps et l'espace, ce serait une jouissance inexprimable que de promener ses regards à travers les prairies de Paul Potter, les bergeries de Berghem, les basses-cours de Karel-Dujardin, les forêts de Waterloo, les navires de Zeeman, les cabarets rustiques du bon Ostade, du spirituel Dusart et de Bega.

Tandis que Rembrandt se renferme dans son atelier sombre, pour y rêver ses mystérieuses eaux-fortes, tandis que le prince Robert, neveu de Charles Ier, débute par des chefs-d'œuvre dans le maniement de la manière noire, qu'il inventa, et dont les Anglais possèdent naturellement des épreuves incomparables, la gravure au burin poursuit sa marche grave et solennelle. Ici, Corneille Bloemaert déploie le talent encore inconnu de ménager une dégradation insensible entre la lumière la plus piquante et l'ombre la plus forte, et de varier les tons suivant la distance des plans. Là, c'est Gérard Edelinck qui, appelé en France par Colbert, vient y enseigner la manière précieuse, savante et fière qui caractérise ses chefs-d'œuvre devenus classiques. Artiste de génie, possédant au plus haut point le dessin et la taille, c'est-à-dire l'art et le métier, il reste original même en imitant; il exprime diversement les diverses beautés de Raphaël, de Léonard de Vinci, du Corrége, de

Philippe de Champagne, du Guide, de Lebrun et de Jouvenet, et à la manière dont il traduisit les belles qualités de ces maîtres, on dirait qu'il les a lui-même possédées.

Quel beau temps pour les graveurs! Nanteuil, d'une main correcte, ingénieuse et délicate, donne une seconde vie aux portraits de tous les personnages du grand siècle, fait étinceler dans leurs yeux l'esprit, la dignité, la bienveillance, plisse élégamment leur collerette et boucle leur chevelure tombante, fait respirer Pomponne et sourire Jean Loret. Masson, qui fait exception dans notre école, renouvelant et dépassant encore les fantaisies de Goltzius, commande à son burin les évolutions les plus capricieuses, les plus singulières, mais aussi les plus expressives. Corneille Visscher, dans un tout autre sentiment qu'Edelinck, lui dispute le premier rang; les Audran illustrent leur art et leur nom : l'un d'eux, Gérard Audran, peignant, pour ainsi dire, avec l'eau-forte et le burin, les magnifiques *Batailles d'Alexandre*, de Charles Lebrun, nous fait douter si le graveur n'a pas surpassé le peintre. Malheureusement, je ne sais pourquoi ces *Batailles* héroïques ne brillent dans l'Exhibition que par leur absence, et il n'y a ici d'autre Gérard Audran que *Dieu apparaissant à Moïse*.

La précision de la gravure en taille-douce con-

venait mieux au caractère de l'art français que le vague de la manière noire. Aussi, durant le dix-huitième siècle, c'est encore le burin qui domine. Si Demarteau invente, non pas la gravure à la manière du crayon, déjà inventée par Jean Lutma, mais l'art de l'imprimer avec de la sanguine et du crayon noir broyé à l'huile, la gravure au burin n'en conserve pas moins la prééminence : les amateurs de cette époque la recherchent et la payent fort cher. Ils vantent la finesse de Lebas, la science profonde et sentie de Frédéric-George Schmidt, les grâces de Larmessin, l'admirable variété de Pierre Drevet, l'inimitable éclat des estampes de Balechou, la souplesse curieuse de Wille, et ses tapis et ses lustres et tous ces objets divers qu'il grava d'une façon si originale et si vive, d'après Netscher, Schalken ou Miéris, et surtout sa merveilleuse *Robe de satin*, dont M. Lewis Loyd a prêté une épreuve avant les armes, d'une fraîcheur sans égale, d'un éclat sans pareil.

Ce serait peut-être abuser de la patience du lecteur que de continuer jusqu'à nos jours ce résumé de l'histoire de la gravure, telle qu'on la voit se dérouler au musée de Manchester. Le lecteur, au surplus, connaît aussi bien que nous les estampes si lumineuses et si bien accentuées de Woollett, les charmants burins de Raimbach d'après Wilkie, les planches magistrales de Toschi et de Calamatta,

les célèbres *Moissonneurs* de Mercuri, les gravures si spirituellement coupées d'Henriquel Dupont, enfin, pour n'oublier aucun genre, les superbes lithographies de Lassalle et de Mouilleron, les tailles en bois de Linton et de Lavieille. Mais du rapide examen de tant de chefs-d'œuvre, il nous reste à tirer une induction lumineuse : c'est que la gravure n'est, après tout, que l'art de dessiner sur le cuivre; que par conséquent l'essentiel, pour être un graveur habile, est d'être un dessinateur excellent. Sans doute, les grâces du procédé, la conduite des tailles, toutes ces élégantes façons de buriner dont les maîtres nous ont fourni les précieux modèles, ne sont pas inutiles à l'estampe, puisqu'elles sont agréables à l'œil; mais il est incontestable que le véritable artiste peut se passer des recettes le mieux consacrées par l'usage, et qu'il ne doit jamais s'en faire l'esclave au point de leur sacrifier sa manière personnelle de sentir.

Quoi qu'il en soit, nous ne dirons pas adieu à ce musée de gravures unique au monde, sans féliciter le peuple anglais d'avoir procuré à tant d'amateurs et à tous ceux qui peuvent le devenir le plaisir inexprimable de voir réunies sous un même rayon de soleil des merveilles qui, jusqu'à ce jour, étaient restées enfouies et invisibles dans les portefeuilles de tel grand seigneur, quelquefois indifférent, et souvent blasé. La gravure, en-

core une fois, est le plus précieux des beaux-arts, puisqu'elle traduit et popularise tous les autres, en leur donnant les deux éléments de leur immortalité, la durée et l'étendue, le temps et l'espace.

CONCLUSION.

En disant un dernier adieu à ce magnifique palais dans lequel nous avons passé des heures ou plutôt des journées si heureuses, il nous est impossible de ne pas songer aux étonnantes transformations qui s'opèrent, depuis quinze ou vingt ans, dans la société européenne. C'est, en effet, un événement nouveau dans l'histoire, que cette admission des multitudes au partage de tant de nobles jouissances jusqu'à présent réservées à un si petit nombre d'élus! Autrefois, les curieux formaient une petite église; aimer la peinture était une exception, en jouir était un privilége. Aujourd'hui tout le monde est convié à l'admiration des belles choses, et le plus humble des citoyens peut se procurer la vue d'une réunion de chefs-d'œuvre dont l'acquisition épuiserait la fortune de plusieurs millionnaires. Voir, c'est avoir, dit le poëte, et

cela est vrai surtout des ouvrages d'art, d'autant plus vrai qu'une possession continuelle émousse bientôt le plaisir de les admirer.

Mais ce qui tient du miracle, c'est que les grands changements qui se préparent dans les sociétés du vieux monde, s'annoncent précisément au milieu de cette Angleterre que dominent tant de préjugés de caste, et où fleurit encore une aristocratie fidèle, sous bien des rapports, aux formes gothiques et aux pensées du moyen âge. Qui aurait pu supposer que l'idée de populariser les notions de l'art et de propager à ce point les lumières serait appliquée avec tant d'éclat dans le pays par excellence de l'inégalité, de l'individualisme, du privilége; qui pouvait s'attendre à voir le soleil de la civilisation future se lever à l'occident de l'Europe, et comment ne pas s'étonner qu'une nation d'insulaires ait inauguré elle-même les fêtes du cosmopolitisme, en construisant des palais de fée au génie inconnu du monde à venir, *deo ignoto?*

Sans doute, ces prodigieuses transformations avaient été pressenties par quelques esprits pénétrants, par ceux que l'on nomme volontiers des utopistes; mais il n'était donné à personne de prévoir que les choses marcheraient d'un pas si rapide, et que le genre humain accomplirait tant d'évolutions en si peu d'années.

Jadis, les avant-coureurs du progrès étaient condamnés à mourir méconnus, quelquefois même insultés, et leur unique consolation était de plonger dans l'avenir les profonds regards de leur pensée. Aujourd'hui, l'humanité avance en progression géométrique ; elle bondit au lieu de marcher, si bien que les précurseurs peuvent, de leur vivant, vérifier les progrès qu'ils avaient annoncés, assister au commencement du triomphe de leurs conceptions, voir enfin se produire, sous leurs yeux, les grandes nouveautés dont ils eurent le pressentiment héroïque. Aussi, en quittant le palais de Manchester et ses trésors, nous nous rappelions ce qu'un historien illustre, aujourd'hui proscrit, avait dit en France, dans une circonstance solennelle : « Les choses qui paraissaient hier impossibles seront demain nécessaires. »

Honneur donc au peuple anglais, pour avoir été le premier à concevoir, ou du moins à exécuter ces grands et nobles projets d'exposition publique, au moyen desquels les merveilles enfouies dans les cabinets inabordables de quelques grands seigneurs ennuyés de leur opulence, deviennent momentanément le commun patrimoine d'une nation tout entière! Mais ces fêtes splendides, dont l'invisible ordonnateur est le dieu du progrès, elles sont encore moins belles par le présent qu'elles nous montrent que par l'avenir qu'elles nous font

prévoir. Quand nous avons vu entrer dans ce camp de la paix toute une armée de pauvres travailleurs, sérieux, endimanchés, marchant en bon ordre et musique en tête, nous avons cru assister au spectacle d'une société nouvelle en mouvement : *novus rerum mihi nascitur ordo*. Réunies dans des palais immenses, aux murs diaphanes, au toit lumineux, les générations à naître retrouveront les sentiments de la fraternité chrétienne, en même temps que le culte de la beauté antique. En présence des modèles impérissables groupés dans les temples de l'art, il me semble que l'humanité élèvera son esprit, adoucira son cœur et saura recouvrer la perfection de ses formes qui, à l'origine du monde, furent modelées à l'image de Dieu même.

FIN.

ERRATUM.

A la page 90, dernière ligne, *au lieu de* Van Dyck, *lisez* Van Eyck.

TABLE DES MATIÈRES.

SEPTIÈME LETTRE.

HUITIÈME LETTRE.

NEUVIÈME LETTRE.

DIXIÈME LETTRE.

ONZIÈME LETTRE.

DOUZIÈME LETTRE.

FIN DE LA TABLE.

F

L

L

Co