

Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité

| . Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité. 1923-07.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

LES COLLECTIONS DE FR.-X. FABRE AU MUSÉE DE MONTPELLIER



PORTRAIT DE F.-X. FABRE
PAR LUI-MÊME
(Musée de Montpellier.)

d'œuvre, et leur montrer que dans les collections réunies par Fabre et léguées par lui à sa ville natale, ce qu'il y a de plus intéressant, c'est encore sa propre peinture et celle de ses amis.

LA GALERIE ITALIENNE DE FR.-X. FABRE

Lorsque, en 1825, le peintre Fr.-X. Fabre décida de quitter Florence pour venir s'installer à Montpellier et de donner à la ville ses collections, ce fut,

Le dimanche de Pâques 1^{er} avril dernier, des délégués de la ville de Montpellier et du ministre de l'Instruction publique français sont allés remettre solennellement à la ville d'Asti quelques souvenirs du grand poète national italien Vittorio Alfieri — livres, manuscrits, tableaux — conservés à la Bibliothèque et au Musée de Montpellier. Ce fut l'occasion d'une cérémonie très touchante où s'affirma, avec la plus grande cordialité, l'amitié franco-italienne. En appréciant ici la valeur des peintures rapportées jadis d'Italie à Montpellier par François-Xavier Fabre, le fondateur du musée de cette ville, je voudrais rassurer ceux de nos amis italiens qui croient encore que Fabre a dépouillé leur pays de chefs-

pour le monde des arts, un événement dont l'importance dépassa le cercle un peu restreint des amateurs d'une ville de province. Un mystère entourait la galerie, mais surtout l'homme. Nul n'ignorait que le peintre languedocien, de modeste origine, s'était haussé jusque sur les marches d'un trône. Il ne s'agissait, à dire vrai, que d'une reine *in partibus*, mais la comtesse d'Albany joua pendant quarante ans sur la scène européenne un rôle beaucoup trop voyant pour que l'homme qui vivait dans son ombre pût passer inaperçu. Fabre en recueillit quelque éclat. Quelle curieuse aventure que celle de Louise de Stolberg, cette petite princesse allemande, sans fortune, assez fraîche, mais vulgaire et sensuelle, mariée par convenances diplomatiques avec le Prétendant Charles-Édouard Stuart, qui, retiré en Italie, ensevelissait dans la plus crapuleuse débauche son rêve de restauration monarchique ! On vit cette reine d'Angleterre en expectative s'échapper de la geôle conjugale, promener dans toute l'Europe le scandale de ses amours avec Alfieri, jusqu'au jour où, chassée de Paris par la Révolution, elle vint se fixer à Florence. Là, son poète, farouche et grandiloquent toujours, devient le principal ornement d'un salon où fréquente toute la société cosmopolite de l'époque, artistes, gens de lettres, hommes politiques, hommes d'affaires, et où l'on vit passer Chateaubriand, Paul-Louis Courier et Lamartine. C'est à ce moment qu'elle connut Fr.-X. Fabre.

Surpris à Rome par la Révolution à la fin de sa pension de l'Académie, Fabre préféra, à cause de ses opinions, ne point rentrer en France et élut son domicile à Florence. Il y gagnait sa vie en peignant des portraits, comme Ingres le fit un peu plus tard, et il y réussissait fort bien, car il ne manquait point de talent.

Sa réputation lui ouvrit les salons de la comtesse d'Albany. La comtesse avait déjà son poète ; elle eut désormais son peintre : le jeune artiste devint, comme il convient, le meilleur ami du poète vieillissant, épilogue imprévu du *Misogallo*. Ainsi, la comtesse vivait heureuse entre la peinture et la poésie. Cette aventure banale ne mériterait guère que l'oubli, si, après plus d'un siècle, elle n'excitait encore l'indignation des admirateurs du poète. Sans doute, s'ils protestent au nom de la morale, on ne peut que les louer. Mais à cette question de morale se mêle peut-être aussi une question d'intérêt. La comtesse d'Albany hérita d'Alfieri, et, en héritant à son tour de la comtesse, Fabre recueillit dans la succession les collections et la bibliothèque d'Alfieri pour les léguer plus tard à la ville de Montpellier. Il n'y a pas à discuter la légitimité de ce legs, qui paraît absolument inattaquable. Nous nous sommes efforcé déjà, dans la mesure du possible, d'atténuer les regrets des amis d'Alfieri. Allons plus loin et regardons de près les collections de Fabre. Voici d'abord cette fameuse galerie italienne, constituée par un homme qui vécut quarante ans

en Italie, qui jouit, en son temps, d'une grande réputation de connaisseur et qui passe pour avoir hérité des trésors accumulés à la fois par Alfieri, le Prétendant et la comtesse d'Albany. La réalité nous paraît aujourd'hui beaucoup moins brillante, et nous pouvons, sans vouloir le moins du monde médire de la donation Fabre, dissiper ce mirage.

Pour Fabre, élève de David, pensionnaire de l'Académie à l'époque de la



LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE
PAR PAUL VÉRONÈSE
(Musée de Montpellier.)

grande renaissance du goût de l'antique, l'art italien commençait avec Raphaël. Les Primitifs représentaient une simple curiosité ethnographique, comme aujourd'hui l'art nègre. Aussi, le jour où notre artiste entreprit de former une collection, il entendait n'y admettre que les maîtres classiques ; si les Bolonais surtout étaient accessibles à une bourse modeste, Fabre, du moins, comptait sur son flair et sur sa chance pour y joindre quelques chefs-d'œuvre des grands maîtres du XVI^e siècle. En ce temps là, les peintures de Raphaël ne se rencon-

traient guère plus facilement qu'aujourd'hui ; pourtant Fabre crut en avoir découvert deux. Chose curieuse : la réputation du Musée de Montpellier reposa pendant un demi-siècle sur le fameux *Portrait de jeune homme* que Fabre donnait à Raphaël¹ et qui constituait le principal titre de noblesse de ses collections. Depuis, hélas ! la critique moderne n'a rien laissé subsister de cette illustre attribution, mais on ne s'entend pas sur le nom qu'il convient de substituer à celui de Raphaël. Je ne sais même si M. Berenson qui, dans un article mémorable publié ici même², y reconnaissait la main de Brescianino, persiste encore dans son opinion. Je n'ai, pour ma part, point d'autre nom à proposer. Mais quel que soit l'auteur de cette très intéressante peinture, nous voilà malheureusement entraînés assez loin de Raphaël.

Quant à l'autre Raphaël dont Fabre s'enorgueillissait, et où il avait cru retrouver le portrait de Laurent de Médicis, duc d'Urbin, il faut se résigner à tomber encore de plus haut. Dans cette peinture médiocre, défigurée par d'outrageux repeints, qui donc aujourd'hui oserait voir autre chose qu'une copie du xvii^e siècle ? Et même la preuve ne paraît pas faite du rapport qui existe entre cette copie et deux autres conservées à Colworth et à Florence, et le portrait perdu de Raphaël. *Sic transit gloria mundi*.

Je m'en voudrais de discuter l'attribution à des maîtres de premier plan de peintures comme ce portrait de vieillard, accablé sous le nom de Titien, où M. Berenson crut un moment reconnaître une fort honorable peinture de Paolo Farinati, ou bien ce portrait de sculpteur ou d'amateur, intéressante copie, malheureusement à moitié repeinte, d'un original de la collection Tucher à Vienne, que l'on pourrait situer non loin de Sebastiano del Piombo.

De la peinture du xvi^e siècle une œuvre seule me semble digne d'être signalée : le *Mariage mystique de sainte Catherine*, dont l'attribution à Véronèse paraît certaine. Avant d'appartenir à Fabre, cette toile remarquable avait fait partie de la galerie du marquis Gerini à Florence. Gravée par Lorenzo Lorenzi dans l'album consacré à cette galerie, elle a passé, depuis, inaperçue ; je ne la vois reproduite dans aucune des études consacrées à Véronèse. C'est pourtant une très belle peinture, pleine de volupté, où l'aisance de la composition, l'adorable beauté du modèle, la splendeur des riches brocarts vénitiens, s'unissent dans l'harmonie suprême des formes et des couleurs. Quand et pour qui Véronèse avait-il peint cette toile ? Je l'ignore. Si dans l'œuvre du maître on voulait trouver un repère, on pourrait rappeler les fresques de la villa Giacomelli à Maser ; parmi elles, un *Mariage de sainte Catherine* présente de notables analogies avec notre tableau qui en paraît

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, t. II, p. 114.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 208.

une transposition plus développée. On ne se tromperait guère en l'attribuant aux années 1565-1570, l'époque de la maturité du maître, celle qui coïncide aussi avec son mariage ; mais je ne voudrais pas conclure de là que nous avons sous les yeux ici une réunion de portraits de famille.

Je ne vois plus guère, dans la galerie italienne de Fabre, d'autres tableaux qui méritent de retenir l'attention. On pourrait même s'étonner que la peinture baroque n'y soit représentée que par de quelconques Carrache ou des Guaspre indifférents. Les artistes bolonais, gènois ou napolitains n'y figurent que dans des œuvres secondaires. Ce n'est même pas à Fabre qu'est due l'acquisition du grand tableau si peu séduisant d'Alessandro Allori, *Vénus et l'Amour*, que je signale parce qu'il a fait partie de la Galerie du Palais-Royal, ni celle d'une autre épave de la collection du Régent, une charmante toile de Canlassi où, sous prétexte de *Jeune martyre*, l'artiste nous présente la plus suave et la plus délicate étude de nu. Sauvons enfin de cet ensemble monotone deux toiles qui représentent seules le XVIII^e siècle italien : un bon tableau de ruines de Pannini et une jolie vue du *Grand Canal avec le Rialto* de Guardi, toute pétillante de vie sous les grandes nuées grises du « temps marin », et nous aurons fait, je crois, le tour complet de cette fameuse galerie italienne de Fabre. On en pourrait concevoir quelque désenchantement, si l'on ne savait que l'intérêt de la donation de Fabre se trouve ailleurs, dans ses peintures d'abord, et dans celles de ses contemporains, ses maîtres et ses amis.

FR.-X. FABRE ET SES AMIS

Chez Fabre, le héros de roman a fait tort à l'artiste. On oublie volontiers qu'il fut un peintre remarquable, promis aux plus hautes destinées, auquel il a manqué seulement le séjour de Paris pour faire une carrière brillante entre David et Ingres ; on ne garde de lui que le souvenir de l'extraordinaire aventure qui lia son sort à celui de la comtesse d'Albany. Le peintre, élève de David, ami de tous les artistes célèbres de l'époque impériale, Girodet, Lethière, Desmarais, Gauffier, Granet, Mérimée, etc., passe pour s'être endormi dans les délices de Capoue, puis, après la mort de sa royale compagne, s'être enseveli tout vivant dans l'oubli et l'ennui d'une petite ville de province. En réalité, il n'en fut pas tout à fait ainsi. La carrière amoureuse de Fabre se double d'une carrière honorable d'artiste ; ce qui a nui à celle-ci, c'est qu'elle s'est tout entière confinée à Florence, où Fabre passa plus de trente ans de sa vie ; quand il se décida à quitter l'Italie, l'âge était passé des grands succès et des vastes projets. Il eut, du moins, la sagesse d'éviter Paris. Sans l'important ensemble de ses toiles qu'il légua au musée

de sa ville natale, son œuvre aurait à peu près complètement disparu ; il peignit, en effet, principalement à Florence pour la société cosmopolite qui s'y était fixée pendant les années de la Révolution et de l'Empire, et les portraits qu'il y exécuta se trouvent aujourd'hui dispersés dans l'Europe entière, où il serait très difficile de les retrouver. Paris n'en possède aucun. Les tableaux conservés au musée suffisent du moins à nous donner une idée précise de son talent.

Nourri dans la plus étroite tradition d'une école provinciale, élève à Paris



PORTRAIT DE LA COMTESSE D'ALBANY
PAR F.-X. FABRE
(Musée de Montpellier.)

de son compatriote Vien, puis de David, l'année même du *Serment des Horaces*, grand prix de Rome en 1787 avec *Nabuchodonosor fait tuer les enfants de Sédécias en présence de leur père*, Fabre apparaît comme un produit parfait de la doctrine académique au moment de sa plus forte virulence ; il en porta la marque toute sa vie, n'ayant point un génie suffisant pour se dégager des lisières de l'école. Aussi, peintre d'histoire, il resta fidèle au style « Nabuchodonosor » de ses débuts ; qu'il représente *La Mort d'Abel* en 1790, ou *La Mort de Narcisse, paysage historique*, en 1801, ou bien, double hommage à la comtesse d'Albany, un épisode de la tragédie de son ami : *Saül, agité par les remords, croit voir l'ombre du grand-prêtre*

Abimélech qu'il a fait périr, il se traîne avec ennui à la suite de David. C'est là la partie périssable de son œuvre, et je ne vois aucun intérêt à la ressusciter. Il en va tout autrement des portraits. Comme beaucoup d'artistes français, ligotés par la tradition classique et péniblement impersonnels dans leurs compositions d'histoire, Fabre se retrouve lui-même quand il est placé en face de la nature, et s'élève sans difficulté au premier rang des portraitistes de l'époque impériale, non loin de David. Bien entendu, il est de son temps ; il a fait ce qu'il a pu pour sacrifier la couleur au dessin, mais il dessine supérieurement. Ses portraits sont froids, glacés même, mais ils sont établis avec une clarté, une simplicité et, en même temps, une autorité

remarquables. Prenez les portraits français entre 1790 et 1825, où trouverez-vous, mis à part ceux de David et ceux d'Ingres qui débutait, l'équivalent du portrait de Canova, de Lucien Bonaparte, du petit roi Louis I^{er} d'Étrurie ? La réputation de Fabre fut immense pendant vingt-cinq ans. Son atelier de Florence reçut la visite de tous les écrivains et artistes qui passèrent en Italie sous l'Empire ; Fabre devint même correspondant de l'Institut. Il fut aussi le peintre de Lucien Bonaparte et de la grande-duchesse de Toscane, Éléonore Bacciocchi.

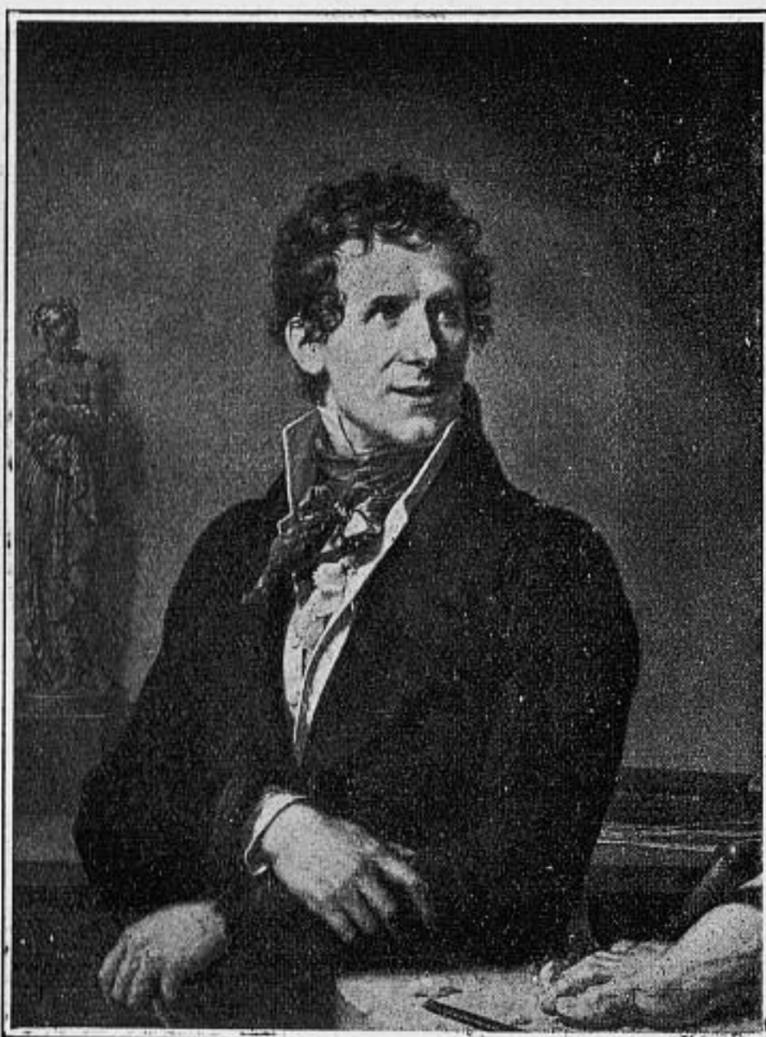
Les portraits conservés au musée nous permettent d'en juger nous-mêmes, et, comme ils appartiennent aux différentes époques de la vie de l'artiste, ils nous montrent aussi le développement de son talent. Comme d'habitude, le peintre, à ses débuts, cherche des modèles dans son entourage, dans sa famille, et commence parfois par lui-même. J'ai retrouvé un fort curieux portrait (reproduit ici en lettre) de Fabre jeune, en perruque poudrée, qui doit dater des débuts de son séjour à Rome, vers 1790. C'est une œuvre charmante, traitée dans le style des maîtres du XVIII^e siècle et qui nous montre tout ce que l'artiste, sous l'influence de l'enseignement académique, a



PORTRAIT DE LA COMTESSE D'ALBANY
PAR F.-X. FABRE
(Musée de Montpellier.)

perdu en fraîcheur, en spontanéité, même en sentiment de la couleur ; on ne retrouvera plus chez lui une harmonie comparable à celle de cette toile, où les gris et les blancs du costume sont relevés par le joli accent jaune et bleu des revers de l'habit. De la même époque à peu près, vers 1793, doivent dater deux bons portraits de son père, Joseph Fabre, et de son frère le D^r Henri Fabre, qui vinrent pendant la Révolution se fixer à Florence, œuvres solides, sévères, dans lesquelles l'artiste a décidément renoncé aux séductions des tons pour s'engager délibérément dans les voies de la réforme davidienne : le souci dominant de la forme, la recherche du dessin enfermé dans la pureté de la ligne.

Ce sont des portraits de ce genre qui fondèrent sa réputation à Florence, et nous savons qu'il y réussit assez pour attirer l'attention de la comtesse d'Albany. Les leçons de dessin qu'il donnait alors à la veuve du Prétendant virent s'ébaucher le roman qui lia le sort de Fabre à celui de sa royale élève. On en conserve au musée de curieux souvenirs dans ces feuilles d'études d'après le modèle en plâtre où la comtesse inscrivait de tendres dédicaces à son professeur. Les portraits légués par Fabre font passer sous nos yeux les



PORTRAIT DE CANOVA
PAR F.-X. FABRE
(Musée de Montpellier.)

principaux héros de cette aventure et quelques-uns de leurs familiers. Voici d'abord la comtesse elle-même, en robe blanche et en écharpe violette, coiffée d'une sorte de chapeau cabriolet à rubans. Le portrait est daté de 1797 ; à cette époque la comtesse compte près de quarante-cinq printemps ; on aurait peine à reconnaître en cette dame un peu mûre l'adorable créature qu'Alfieri célébrait avec enthousiasme : « Une douce flamme qui brillait dans ses yeux très noirs, jointe à une peau d'une blancheur éblouissante et à des cheveux blonds, donnaient à sa beauté un attrait, dont il était difficile de ne pas être frappé et conquis. » Fabre, à son tour, en subit le charme et le portrait de 1797 nous con-

serve un singulier témoignage de la sympathie réciproque du maître et de l'élève ; on n'a peut-être pas remarqué que la comtesse est en train de prendre une leçon de dessin et que le modèle dont elle reproduit les traits sur sa feuille de papier, c'est justement Fabre lui-même, le Fabre du portrait en perruque que nous venons de signaler. A côté de ce petit portrait un peu sec, un peu froid, un peu fermé — n'est-ce point là tout Fabre ? — combien paraît plus savoureuse une charmante esquisse qui nous présente la comtesse en négligé, — robe blanche avec une ceinture à raies bleues et blanches, bonnet blanc, — son carton à dessin sur les genoux ! Rarement Fabre s'aban-

donne ainsi jusqu'à nous faire pénétrer dans l'intimité de sa mystérieuse amie.

Voici maintenant l'autre, Alfieri, l'amant magnifique, le poète glorieux dont la renommée rehausse le salon de cette reine en exil. Fabre était devenu l'ami du grand homme aigri et misanthrope ; mais ces deux portraits, datés l'un de 1796, l'autre de 1803, — ce dernier peint six mois avant la mort du poète — ne témoignent pas que Fabre ait compris la grandeur tragique et la fureur lyrique de l'ennemi des tyrans, et cette peinture sèche et glacée dans sa précision, ne révèle pas — faut-il du reste s'en étonner ? — la moindre trace de sympathie.

Quelle différence avec le portrait de Canova (1812), le sculpteur le plus célèbre de l'Europe, un des familiers de la comtesse d'Albany, qui lui avait commandé le tombeau d'Alfieri ! Comme on sent que Fabre entre ici en communion avec son modèle, qu'il l'a compris et admiré ! Dans cette magnifique effigie — le chef-d'œuvre de l'artiste, — si sobre, si vraie, si pleine de caractère, Fabre vient se placer tout près de son maître David.

Peintre des amis de la comtesse d'Albany, des femmes qui fréquentent son salon, comme cette charmante lady Charlemont, représentée avec quelque gaucherie en Psyché aux ailes de papillon, Fabre l'est aussi des deux petites cours que l'on vit fleurir successivement à Florence au temps de Napoléon : celle du royaume éphémère d'Étrurie, puis celle du grand-duché de Toscane. Du petit roi d'Étrurie Charles-Louis I^{er} j'ai retrouvé dans les réserves du musée une ravissante effigie, au dos de laquelle Fabre a écrit de sa main : « Portrait de Charles-Louis Premier, roi d'Étrurie, peint d'après nature à Florence, l'an 1803 ». Voyez ce bambin au minois éveillé, déguisé en soldat avec de belles épaulettes d'or, une croix de commandeur au cou, un grand cordon barrant la poitrine, tous les jouets qui amusent aussi les hommes. Quelle fraîcheur, quelle sincérité, quel esprit ! On dirait comme le dernier sourire du XVIII^e siècle.

Les connaisseurs de la peinture de ce temps n'ont point oublié le célèbre tableau de Benvenuti, aujourd'hui à Versailles, où l'on voit représentée la



PORTRAIT DE CHARLES-LOUIS I^{er}
ROI D'ÉTRURIE, PAR F.-X. FABRE
(Musée de Montpellier.)

grande-duchesse de Toscane, Élisabeth Bacciocchi, sœur de Napoléon, au milieu de sa cour¹. A côté de Canova qui présente le buste de la princesse, Fabre est assis, en train de peindre le même impérial modèle. Des portraits que Fabre a pu faire des personnages de l'entourage d'Élisabeth Bacciocchi, le musée n'a gardé que deux ou trois petites études où l'on croit reconnaître les traits de quelques-unes des jeunes femmes qui figurent sur la grande toile de Benvenuti. Mais de ses relations avec la famille Bonaparte j'ai eu la chance de retrouver un très précieux souvenir. Nous savons par M. Paul Marmottan, l'érudit historien des *Arts en Toscane*² que Fabre, en 1807 ou 1809,



PORTRAIT DE LUCIEN BONAPARTE
ÉTUDE PAR F.-X. FABRE
(Musée de Montpellier)

avait exécuté le portrait de Lucien Bonaparte, qui résidait alors, à la suite de la disgrâce impériale, en Toscane. Le portrait, conservé, sous l'Empire, dans le palais de la grande-duchesse Elisa, a, je crois, disparu depuis. Mais voici une admirable étude, inachevée, faite d'après nature, et qui a dû servir à Fabre pour l'exécution du portrait définitif. C'est un morceau d'une vigueur et d'une tenue qui le rendraient digne d'être rapproché de quelques portraits d'Ingres, contemporains du *Granet* d'Aix.

En présence d'œuvres de cette qualité, on se prend à regretter que Fabre se soit attardé à Florence et n'ait pas pu se rajeunir dans le milieu parisien. Sa carrière se termine à ce moment-là, et plus jamais il ne

retrouvera de pareils accents. Je ne cite que pour mémoire des portraits de sa vieillesse, comme celui de son ami Gache, peint en 1832, ou son propre portrait, daté de 1835, deux ans avant sa mort, dans lequel le vieil artiste a voulu encore laisser de lui une image sincère et précise. C'est le Fabre de la donation, fermé et distant, qui emporte avec lui les secrets de sa vie, mais qui sait que, malgré tout, son œuvre s'impose au respect de ses compatriotes.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II, p. 172.

2. P. 199 et suiv., p. 284 et suiv.



FEUILLE D'ESQUISSES PEINTES, PAR L. GAUFFIER
(Musée de Montpellier.)

L'intérêt de cette réunion de peintures de Fabre se double encore de celui que présentent les œuvres de ses contemporains. Fabre avait la passion des tableaux anciens, — le musée en fournit la preuve, — mais l'antiquaire ne faisait point tort à l'artiste, et, peintre, il aimait la peinture de son temps. Élève et admirateur de David, il fut à Rome le camarade et l'ami des jeunes gens qui passèrent à l'Académie entre 1775 et 1800; il recueillit de leurs toiles, qui constituent au Musée de Montpellier un ensemble rare et remarquable.

Les tableaux de David acquis par Fabre sont justement célèbres et présents à toutes les mémoires. L'admirable portrait d'Alphonse Leroy, le médecin de David, et celui de M. de Joubert, inachevé, mais si intéressant pour étudier la technique de l'artiste, comptent parmi les gloires du musée. Il me paraît inutile d'en parler ici : ils sont suffisamment connus. Je préfère attirer l'attention sur les maîtres de second plan qui passent plus facilement inaperçus, en particulier sur le plus charmant d'entre eux, Louis Gauffier. Nous sommes très mal renseignés sur son compte. Les dictionnaires biographiques, en se recopiant, reproduisent les mêmes erreurs. et il n'y a pas très longtemps qu'un érudit Saintongeais¹ a fixé le lieu (Poitiers) et la date de sa naissance le 10 juin 1762, et celle de sa mort, le 20 octobre 1801 à Venise. Prix de Rome, en 1784, il passa sa courte vie en Italie. Il connut Fabre à l'Académie de France à Rome, puis à Florence, et devint sans doute son ami. Le musée ne possède pas moins de dix peintures de lui, assez variées pour permettre de le caractériser. Il ressemble à Fabre comme un frère : même formation académique qui lui inspire les mêmes sujets empruntés à la mythologie ou à la fable, et les *Saintes Familles* imitées des Bolonais, tout ce bagage d'école condamné à l'oubli. Comme Fabre, Gauffier, peintre d'histoire, survit grâce à ses portraits. En 1913, l'exposition de « David et ses élèves », au Petit Palais, avait attiré l'attention sur lui. Un portrait d'officier cisalpin qui y figurait², permettait de lui attribuer avec certitude une fort curieuse réunion de portraits, au Musée de Montpellier, peints sur la même toile, ainsi que sept autres semblables au Musée de Versailles, donnés jusqu'ici, sans aucune raison, au baron Gros. Ce sont de très petites peintures, presque des miniatures, destinées à fixer pour l'artiste le souvenir des portraits qu'il avait exécutés, une sorte de livre de raison illustré. Rien de plus spirituel que ces indications légères, tracées d'une main sûre, avec une précision de détail amusante, qui font de chacune de ces esquisses un véritable tableau de genre, à la manière de Boilly ou de Debucourt. On aimerait retrouver les originaux.

1. D.-L. Moinet, dans la *Revue de Saintonge et d'Aunis*, t. XV, p. 436.

2. N° 112 du catalogue, appartenant à M. Marmottan. Cf. la communication de M. G. Brière dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1913, p. 124.

Malheureusement, ils ont disparu sans laisser de trace, sauf le dernier, le portrait de l'officier du corps cisalpin. Si l'on pouvait mettre un nom sous chacune de ces figures, on y reconnaîtrait certainement quelques-uns des personnages qui passèrent à Florence, à Milan et à Venise au temps des guerres de la Révolution, entre 1790 et 1800, officiers français de l'armée d'Italie, diplomates, écrivains, élégantes, qui fréquentaient le salon de la comtesse d'Albany, toute cette société cosmopolite qui revit dans la peinture des Gauffier, des Fabre, des Benvenuti. Le hasard ramènera au jour l'une ou l'autre de ces toiles perdues.

En attendant, en voici une que j'ai eu le plaisir d'identifier dans le musée même : c'est un portrait d'artiste, signé « L. Gauffier » et daté : « Florence, 1797. » Sur une terrasse d'où l'on découvre les collines de San Miniato, le personnage se détache en un contre-jour hardi, vêtu d'un élégant costume, habit bleu, gilet blanc, culotte nankin. Une indication écrite de la main de Fabre au dos du tableau, nous apprend qu'il s'agit de « Van Wyck Coklers, peintre, mort à Milan », un artiste wallon qui, lui aussi, fut attiré par l'Italie et qui passe généralement pour avoir fini sa carrière à Marseille.

L'œuvre est charmante et donne une haute idée du talent de Gauffier, mort prématurément en 1801, à moins de quarante ans, au moment où il allait devenir un des maîtres de cette petite colonie d'artistes français qui s'étaient installés à Florence au temps de la Révolution et de l'Empire.



PORTRAIT DU PEINTRE VAN WYCK COKLERS
PAR L. GAUFFIER
(Musée de Montpellier.)

A côté de Gauffier, nous rencontrons un autre ami de Fabre, Léonor Mérimée, un camarade d'atelier, qui concourut avec lui en 1787 au prix de Rome, où il se classa seulement le second, le retrouva ensuite en Italie et resta jusqu'à sa mort intimement lié avec son plus heureux rival. Mérimée ne fut pas un grand peintre ; il déserta même la peinture pour les fonctions administratives de secrétaire perpétuel de l'École des Beaux-Arts, et il doit sans doute à son fils Prosper la chance d'avoir sauvé de l'oubli le nom de



VERTUMNE ET POMONE, PAR LÉONOR MÉRIMÉE
(Musée de Montpellier.)

trouvons encore ses camarades de Rome, Boguet, paysagiste bien oublié qui regarde la nature à travers Guaspre Poussin, Desmarais et Meynier, peintres d'histoire, représentés ici par les esquisses de leurs grandes machines classiques : *Mort de Lucrece*, *Mort de Timophane* ; ces jeunes gens n'étaient décidément pas gais. De Girodet, Fabre avait acquis, à la vente de son atelier, une esquisse, vivement enlevée, de son fameux *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*. Enfin une toute petite pochade de Lethière, *l'Enlèvement*

Mérimée¹. Comme Fabre, comme Gauffier, comme tous les élèves de David, il prétend à la peinture d'histoire et ne survit que grâce à d'aimables portraits. Il avait offert à son ami Fabre une petite toile intitulée *Vertumne et Pomone*, une réduction de son tableau du Salon de l'an VII, aujourd'hui détruit : c'est une composition agréable peinte dans des tons clairs, quelque chose comme la *Rose mal défendue* de Debucourt transposée en costumes grecs ou romains. L'inspiration a dû paraître un peu mince pour un peintre d'histoire. Mérimée n'insista pas. Peut-être fit-il bien.

Parmi les amis et les contemporains de Fabre, nous

1. Cf. G. Pinet, *Léonor Mérimée*, 1913.

de Junie par Néron, pleine de fougue et d'entrain, clôt la série des peintures d'histoire.

Quittons ces terres désolées et stériles de l'archéologie grecque et romaine. Quelle joie, après l'évocation du palais des Césars ou de la tente d'Achille, de reconnaître dans une petite toile de Swebach une *Vue des quais de la Seine* en face de la Monnaie, ou, dans un important panneau, la silhouette familière du Mont-Valérien! *Une course dans les environs de Longchamp*, tel était le titre d'une composition commandée en 1800 à l'artiste par Joséphine Bonaparte pour la Malmaison¹. Que de vie et d'animation! Au milieu



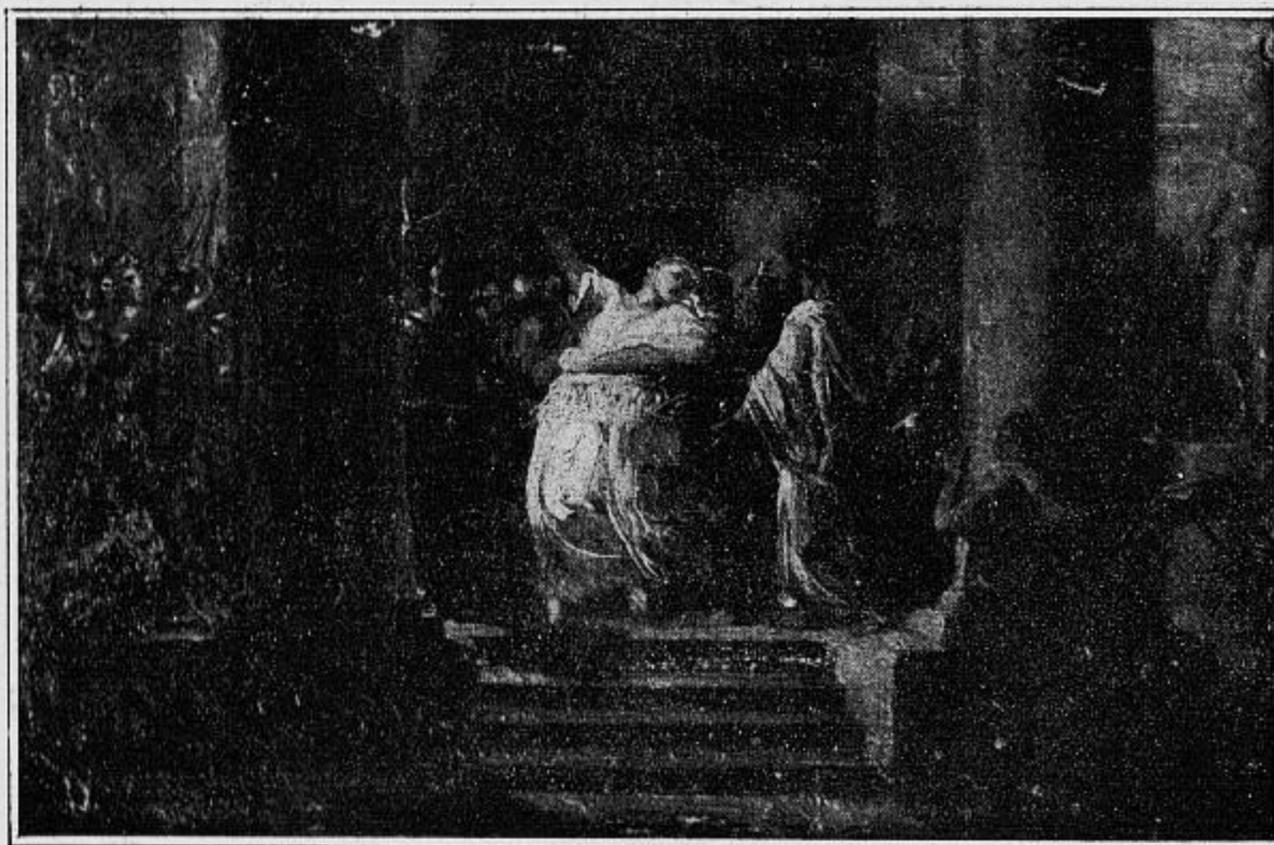
HIPPOCRATE REFUSANT LES PRÉSENTS D'ARTAXERXÈS, PAR GIRODET
(Musée de Montpellier.)

des calèches et des cavaliers se détache une amazone en jupe blanche et corsage rouge, Joséphine elle-même, devant laquelle paradent deux officiers. Swebach continue la tradition des Cochin et des Moreau et, comme les petits maîtres du XVIII^e siècle, sauve de l'ennui la peinture officielle.

Voici enfin le charmant Granet d'Aix. On saura gré à Fabre d'avoir été un des premiers à découvrir cet artiste original. Granet arriva à Rome en juillet 1802; deux mois après il peignait son premier tableau, *l'Intérieur de l'église souterraine de San Martino in Monte*, qui fonda sa réputation et fut acquis

1. Elle a été reproduite ici même (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 382).

immédiatement par la comtesse d'Albany. Granet a raconté lui-même, dans ses *Mémoires* l'histoire de son tableau¹. Elle est peu connue et mérite d'être reproduite. « Il y avait un autre genre », écrit-il, « que je préférais à celui des ruines, c'était les intérieurs. J'en avais vu à San Martino in Monte en allant chercher le Père Pouyard, un de mes compatriotes... Il m'accompagna dans un souterrain situé près de l'Église et qui servait de sépulture à cette paroisse. On y descend par un petit escalier sombre d'environ vingt marches. On arrive dans plusieurs salles voûtées qui étaient autrefois une portion des bains de Titus, éclairée par deux ou trois petites fenêtres grillées au niveau



L'ENLÈVEMENT DE JUNIE, PAR GUYON-LETHIÈRE
(Musée de Montpellier.)

du jardin, à environ vingt mètres de hauteur... Les parois sont recouvertes d'un duvet verdâtre que l'humidité engendre et qui donne à cet intérieur une couleur difficile à imaginer. Cet endroit convenait bien à mes goûts, aussi ma résolution fut prise tout de suite... Je voyais mon tableau dans ma pensée. Ma résolution prise, le jour d'après, j'étais parmi les morts qui faisaient seuls leur résidence dans cet immense tombeau... Je passai deux mois dans ce triste lieu. Ce temps m'avait suffi pour terminer mon tableau, que j'emportai de suite en plein jour, car, jusque-là, je ne l'avais vu qu'à

1. Ces précieux *Mémoires* ont été publiés en 1872 dans le journal *Le Temps*, et n'ont jamais été réimprimés depuis. Une copie manuscrite en est conservée à la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

cette lumière des tombeaux. Je regardai alors mon ouvrage, comme une mère regarde son nouveau-né. Soit tendresse, soit tout autre sentiment, j'avoue que je n'en fus pas mécontent... J'emportai donc la toile chez moi. Je la montrai à différents artistes qui tous m'en firent compliment, ce qui me fit oublier les peines que j'avais éprouvées. Je fus heureux. Ce tableau fut acheté par la comtesse d'Albany et se trouve maintenant au musée de Montpellier¹ ».

Ce tableau, si important dans l'œuvre de Granet, marquait un tournant



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAN MARTINO IN MONTE, PAR GRANET
(Musée de Montpellier.)

décisif dans l'histoire de la peinture française et l'engageait dans les voies du romantisme. L'artiste abandonnait les ruines romaines et l'antiquité classique pour se tourner vers les sujets chrétiens. Des temples du Forum, il descendait dans les églises souterraines et les catacombes; il était sensible à la couleur des choses et aux effets de lumière dans les intérieurs sombres. C'était toute une esthétique nouvelle qui pénétrait dans l'art de ce temps. *Montaigne visitant le Tasse*, peint en 1820, et acquis aussitôt par Fabre

1. *Mémoires*, ch. v.

n'est que le développement avec moins de sécheresse et plus de virtuosité de son premier tableau : on y voit un souterrain voûté qu'éclaire une lumière venue du dehors, où se meuvent des personnages en capes et pourpoints. Nous voici en plein romantisme. Fabre le comprit-il? — Je ne sais. Peut-être ne vit-il en Granet que le peintre de l'Italie et des monuments de Rome. Dans tous les cas, il n'alla pas plus loin dans sa sympathie pour la peinture de ses contemporains. Il n'aimait pas Ingres, pour des raisons personnelles. Quand il revint en France, en 1825, il était d'un autre temps; il se replia sur le passé et resta fidèle à ses goûts de classique impénitent. De Montpellier, il ne pouvait suivre le mouvement romantique et il ignora Delacroix. Son maître, c'était David, et ses amis, les élèves de David; pour lui-même, en somme, quel plus beau titre de gloire que d'avoir laissé quelques portraits qui ne sont point indignes d'être placés sous l'invocation de David?

ANDRÉ JOUBIN



CAMILLE BENOIT

(1851-1923)¹



L'AMI qui vient de quitter sa chambre d'infirmes et de malade pour le séjour de la Paix a eu une vie malheureuse. Je ne pense pas seulement aux dernières années, à ces années pendant lesquelles Camille Benoit, aveugle, privé de toutes les beautés qui avaient réjoui ses yeux et son esprit, retranché du monde, exilé dans les ténèbres, cloué dans son fauteuil, puis dans son lit, nous apparut tour à tour comme une de ces victimes bourgeoises de la fatalité que nous peint Balzac ou comme un roi détrôné de Shakespeare. Dans les moments même où il me disait : « Je crois que j'aurai connu toutes les variétés de la souffrance humaine », il savait encore apprécier les biens qui lui étaient conservés : le libre exercice d'un esprit curieux à la fois du particulier et du général, aspirant à tout connaître, rêvant de tout approfondir, une mémoire vaste, riche et précise qui suppléait à la lecture et à l'observation devenues impossibles, un dévouement féminin de tous les instants, des amitiés fidèles.

Non, son malheur vint d'ailleurs, un peu, hélas ! de lui-même. Son malheur, son noble, son magnifique malheur, fut d'avoir visé trop haut, aussi haut qu'il soit permis à un homme, d'avoir senti en soi quelques-unes des puissances qui légitiment les plus grands espoirs et de n'avoir pas réalisé ce qu'il était capable de concevoir, ou de n'en avoir réalisé qu'une

1. Né à Roanne, le 7 décembre 1851, Camille Benoit est mort à Paris le 1^{er} juillet 1923.

faible partie, d'avoir laissé échapper et l'œuvre et la gloire qui la couronne.

C'est, par excellence, la tragédie masculine. Ceux qu'elle frappe sont des êtres nés avec des dons rares et beaux. Elle a pour pendant, chez l'autre sexe, la tragédie de la jeunesse qui fuit, rançon des enivrements de la beauté.

D'où vient la stérilité — stérilité au moins relative — de ces esprits d'élite ? Dès leurs jeunes années, ils ont entendu une voix enchanteresse, un appel auquel ils ne se sentirent pas inégaux, une promesse qui leur semblait due. Experts à l'analyse, ils sont clairvoyants pour eux-mêmes, ils savent leurs limites, leurs tares, mais ils ont aussi conscience de leurs ressources. Cependant, le temps passe. Au lieu de la riche moisson espérée, quelques épis seulement sont venus, et, on a beau mépriser le nombre qui n'est que le nombre, il faut bien avouer que le nombre est nécessaire, que tout ce qui est l'image de la production et de la vie, — gerbe ou ruisseau — suppose le nombre. Doit-on accuser l'abus de l'esprit critique, le danger d'aptitudes trop diverses et d'une curiosité qui ne sait pas se fixer ? Il y avait aussi, je crois, chez Camille Benoit, une certaine timidité, qui est souvent compatible avec les plus grandes hardiesses de l'intelligence et même avec le vrai courage : timidité devant les luttes de la vie, timidité de produire aux yeux du public ce qui est en nous de plus cher et de plus secret, crainte de n'être pas compris, d'être meurtri par l'incompréhension, plutôt que crainte de l'insuccès.

Doué d'une intelligence pénétrante, d'une sensibilité vive et d'une curiosité presque universelle, Camille Benoit était apte aux spéculations abstraites comme à la production artistique, épris de science comme de poésie, de philosophie comme de musique.

Lorsque l'amitié d'Henry Roujon le fit entrer, en 1888, au Louvre, comme attaché au département de la peinture, il avait passé trente-cinq ans et il avait déjà conquis sa place parmi les jeunes compositeurs qui, groupés autour de César Franck, étaient le meilleur espoir de l'art musical dans notre pays ; Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Henri Duparc. Un *Epithalame* pour les *Noces corinthiennes* d'Anatole France, une *Cléopâtre* qui obtint une mention au concours de la Ville de Paris et, plus encore, un poème symphonique pour chœur, soli et orchestre, *Eleison*, lui attirèrent l'estime des connaisseurs, sinon la faveur du public. Cette dernière œuvre, animée d'une émotion profonde et contenue, dont le style pur et sévère tendait à discipliner les richesses de la polyphonie moderne pour en faire la matière d'une beauté vraiment classique, venait peut-être avant son heure. Elle fut reprise en 1916, dans un concert, sur l'initiative de M. Vincent d'Indy. L'épreuve, après plus de vingt-cinq ans, était redoutable : ce fut une consécration. Le public était mieux préparé. Dans le journal *Le Temps*, un critique dont

l'autorité est grande et légitime, M. Pierre Lalo, salua Camille Benoit comme un maître. Quant à l'auteur d'*Eleison*, conscient d'avoir, au moins une fois dans sa vie, touché la cime où il avait rêvé de s'établir en maître, voici ce qu'il écrivait à un ami¹, après cette réparation si tardive, si mêlée d'amertume :

Vos lignes me vont au cœur, comme je crois que ma musique a été au vôtre.

J'ai passé ma vie à chercher le divin, à le cultiver en moi et chez les autres, et je n'ai même jamais songé, ni ne songe, à le regretter. J'ai tout sacrifié à ce but.... C'est cet amour du divin, c'est ce principe d'essence supérieure, qui vous a touché dans mon œuvre.

En souvenir de moi, gardez ces lignes qui expliquent ma pauvre existence....

Votre

C. B.

Pensez à l'admirable tableau du Titien *L'Amour sacré et l'Amour profane*.... Dire que je ne sais si vous pourrez bien lire ces lignes, que je ne peux, moi-même, pas relire !

Les nécessités de la vie et de nouvelles obligations détournèrent malheureusement Camille Benoit, non de son amour pour la musique, mais du travail de l'artiste créateur. Ses amis savent pourtant que, déjà aveugle, il avait, il y a plusieurs années, achevé la composition d'un grave et noble poème symphonique sur les quatre admirables vers inspirés à Michel-Ange par sa propre statue de la *Nuit* :

Grato m'è il sonno, ma piu l'esser di sasso,
Mentre che'l danno e la vergogna dura ;
Non veder, non sentir m'è gran ventura ;
Però non mi destar, deh ! parla basso.

« Il m'est doux de dormir, plus doux encore d'être de marbre, tandis que règnent le malheur et l'opprobre. Ne rien voir, ne rien entendre est pour moi grand bonheur. Ne m'éveille donc point ! Oh ! parle bas ! »

Aucun sujet n'était mieux fait pour suggérer de grandes pensées à Camille Benoit et ces accents, d'un pathétique intellectuel qu'il mettait au-dessus de tout. Michel-Ange était un des héros qu'il honorait d'un culte intime et incessant dans son cœur, où il avait intronisé une majestueuse assemblée des génies bienfaiteurs de la pauvre humanité. Des notes existent, suffisantes pour établir au piano le texte de ce poème de la *Nuit*. Mais quel regret que l'œuvre n'ait pu, par l'effet de la cruelle maladie et malgré le

1. Que cet ami, M. Raphaël Cor, soit remercié pour la communication de ce témoignage émouvant.

concours, généreusement offert, d'un musicien réputé, M. Pierre de Bréville, recevoir sa forme symphonique complète, telle que l'auteur l'avait conçue !

Camille Benoit ne s'est pas borné à conduire sa plume sur les cinq lignes de la portée musicale. Son admiration pour Richard Wagner et sa connaissance approfondie de la langue allemande lui firent entreprendre d'initier le public français aux écrits où le musicien-poète de la *Tétralogie* a exposé ses théories sur le drame lyrique¹. Il aborda ensuite une œuvre encore plus haute et plus difficilement accessible, l'œuvre qui est la *Somme* de la poésie et de la pensée allemandes : le *Faust* de Goethe. En tête des deux volumes édités par Lemerre, une longue préface de M. Anatole France rendait un juste témoignage à l'intelligence et au talent du traducteur.

Des voyages où il médita devant les maîtres de toutes les écoles avaient complété sa culture. Il comptait autant d'amis chez les peintres que chez les musiciens. Il était admis dans l'intimité de Fantin-Latour, excellent artiste et grand honnête homme, dont l'atelier fut une retraite laborieuse, interdite aux dissipations et aux frivolités. Un souvenir durable de cette amitié nous demeure dans une belle œuvre qui appartient dès aujourd'hui au Louvre sans y être encore exposée, la dernière en date des grandes réunions de portraits qui sont les meilleurs titres d'honneur de Fantin : *Autour du piano* (1885). Parmi les musiciens et les amateurs attentifs à une improvisation d'Emmanuel Chabrier, on reconnaît Camille Benoit entre M. Adolphe Jullien, le donateur du tableau, et M. Vincent d'Indy. Bientôt après, Camille Benoit fut des premiers à comprendre l'apport moral et plastique d'Eugène Carrière, puis à remarquer et à encourager le talent de jeunes peintres dont la réputation n'est plus contestée : M. Charles Cottet, M. Lucien Simon, M. Maurice Denis.

Ainsi armé, il était propre à servir de la façon la plus utile, dans le département de la peinture, au Louvre, les intérêts du musée et de l'art. Les circonstances ne lui ont pas permis de tenir officiellement le premier rôle. Mais son influence se fit efficacement sentir pendant bien des années, en particulier sur le choix de ce qu'il convenait ou non d'acquérir pour nos collections nationales. Le regretté Paul Leprieur lui témoignait la plus entière confiance. C'est que Camille Benoit possédait, outre une information étendue, ce don que l'érudition puisée dans les livres ne saurait remplacer : le discernement du beau et le sens de la hiérarchie dans les productions de l'art.

Il avait étudié spécialement les Primitifs flamands, hollandais et français,

1. Deux volumes publiés chez Charpentier. Il publia aussi de nombreux articles de critique musicale dans plusieurs revues.

à une époque où beaucoup de confusion obscurcissait encore leur histoire. Les articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹, dans la *Chronique des Arts*², dans la *Revue de l'art ancien et moderne*³, dans les *Monuments Piot*⁴ et dans la *Revue de Paris*⁵ entre 1899 et 1904 débrouillèrent plusieurs problèmes. Ils font encore, sur bien des points, autorité; si, sur d'autres, ils ont été dépassés, ils n'ont pu l'être que par la voie qu'ils avaient ouverte.

Au cours des années, Camille Benoit eut la bonne fortune de recueillir un certain nombre de tableaux qui n'avaient pu, pour une raison ou pour une autre, entrer au Louvre. Il en était fier à bon droit. Lorsqu'une cécité deve-



AUTOUR DU PIANO, PAR FANTIN-LATOURE⁶
(Musée du Luxembourg.)

nue incurable le contraignit à demander sa retraite, il dédaigna de considérer

1. 1899, t. I, p. 265 et 399; 1901, t. II, p. 90, 318, 368, et 1902, t. I, p. 65 et 239.
2. 1899, p. 47, 48, 56, 132, 143, 150, 152, 160; 1901, p. 323; 1902, p. 139, 181 et 189, 312; 1903, p. 2, 104 et 152.
3. 1899, t. I, p. 111 et 299.
4. T. IX (1902), p. 73, et t. X (1903), p. 263.
5. Livraison du 1^{er} mai 1904 : *Les Primitifs français*.
6. Portraits de MM. Ad. Jullien. Arthur Boisseau, Camille Benoit (debout, tournant les pages de la partition), Lascoux, Vincent d'Indy, Amédée Pigeon, et, au premier plan, Emmanuel Chabrier au piano et Ed. Maitre.

les avantages que des négociations avec les marchands auraient facilement procurés à sa vieillesse infirme. Il ne pensa qu'à faire de nobles adieux à ce Louvre qu'il lui fallait quitter. Il assura ainsi à notre musée la possession de trois pièces d'un intérêt capital et d'une insigne valeur : un petit tableau rond, *Le Christ déposé de la croix*, œuvre française de la fin du xiv^e siècle ou des premières années du xv^e¹, qui, à la fois par la date, par la qualité de la facture et par l'admirable état où il nous est parvenu, a pris d'emblée une des premières places dans nos séries de Primitifs ; — la *Nef des Fous* de Jérôme Bosch², composition des plus significatives d'un maître dont les œuvres ne sont nulle part nombreuses et qui n'était pas représenté au Louvre ; enfin une *Cour de ferme* de Pierre Brueghel le Vieux³, qui à son mérite d'art et de rareté ajoute celui d'une origine fameuse, ayant fait partie, au xvii^e siècle, de la collection du célèbre Everard Jabach. Le Louvre n'était guère plus riche en Brueghel qu'en Bosch, ne pouvant montrer jusqu'ici d'autre pièce authentique que la charmante, mais minuscule *Réunion de mendiants* léguée par Paul Mantz. Le Bosch et le Brueghel entrèrent au Louvre par un don direct de Camille Benoit ; le Primitif français, grâce à la généreuse coopération de M. Maurice Fenaille, lequel, contre son gré et par la volonté expresse de Camille Benoit, fut seul nommé sur le cadre du tableau. Le Comité des conservateurs et le Conseil des Musées nationaux, émus d'un acte dont la noblesse était augmentée par la médiocrité de fortune et le triste état de santé du donateur, traduisirent leur reconnaissance selon leur pouvoir : le nom de Camille Benoit fut inscrit, parmi les grands donateurs, sur les tables de marbre de la rotonde d'Apollon⁴.

*
* *

Dans les travaux et les actes que je viens d'énumérer ou de résumer brièvement, il y a certes de quoi remplir avec honneur une vie d'homme. Cependant, à l'estime de ceux qui ont eu le privilège de pénétrer dans l'intimité de son esprit, Camille Benoit était encore supérieur à ce qu'il a produit, à ce qu'il a fait. A l'âge que j'ai atteint et avec l'expérience que cet âge suppose, ayant toujours eu le goût de pousser aussi loin que possible dans la connaissance des originaux qu'il me fut donné de rencontrer, je ne crains pas de dire qu'aucun homme ne m'a fait ressentir, au moins par moments,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1919, p. 236.

2. *Ibid.*, 1919, p. 8.

3. *Ibid.*, 1919, p. 29.

4. Il donna aussi au Musée de Versailles un *Portrait de Philippe-Égalité* par Vanloo et un *Portrait d'Oudry*, réplique d'une œuvre de Largillière. Le Musée de Reims et le Musée de Roanne furent parmi les bénéficiaires de ses libéralités. Le dernier reçut un important ensemble de peintures, tant anciennes que modernes.

en dépit de certaines bizarreries ou même d'étranges lacunes, une telle impression de supériorité.

Il aimait la jeunesse. Il se faisait de l'amitié l'idée la plus haute. Elle fut sa principale consolation dans les épreuves de sa vie et surtout dans la dernière, la plus dure. Qu'il me soit permis de rappeler un geste charmant par lequel il semblait invoquer sur ses amitiés une sorte de consécration religieuse. Au nouvel ami qui avait gagné sa confiance il faisait habituellement don du petit volume du P. Lacordaire sur *Sainte Marie-Madeleine*, disant, avec raison, que c'était le plus beau livre qui eût jamais été écrit sur l'amitié, le livre où sont révélés les titres divins de la tendresse humaine.

Pour plusieurs, qui furent ses jeunes collègues au Louvre et qui devinrent ses amis, ses toujours reconnaissants amis, il fut le maître à sentir, le maître à juger, un peu le maître à penser. Nul de ceux qu'il affectionnait comme interlocuteurs ou, pour mieux dire, comme auditeurs, n'oubliera les conversations qu'il dirigeait tantôt avec une fantaisie capricieuse, tantôt avec une logique impitoyable. Il faut l'avoir entendu, en ses bons jours, parler de Goethe et de Shelley, de Wagner et de Schopenhauer, de Michel-Ange et de Hugo van der Goes, d'Horace et de La Fontaine, de Saint-Simon et de Balzac. Nul ne l'a complètement connu, s'il ne l'a vu pleurer devant le tableau de Nicolas Poussin, *L'Inspiration du Poète*, ce chef-d'œuvre inconnu qu'il avait contribué à faire reconnaître pour tel, — pleurer des larmes viriles, des larmes, j'ose le dire, intellectuelles.

Un jour, — il était déjà bien malade, — je regardais son visage exsangue, renversé sur l'oreiller, ses yeux d'aveugle qui semblaient déjà des yeux d'après la mort. Il murmura : « Elle viendra, je le sais, *elle* viendra. Mais quand ? »... Puis un long silence que je me gardais de rompre, car je savais qu'un des réconforts qu'il attendait de mes visites, c'était de pouvoir, quand il en avait envie, s'épancher sans contrainte. Il n'aimait plus guère qu'on lui apportât rien d'inconnu, rien d'extérieur ; il vivait sur tout ce qu'il avait vu et pensé jadis et, par moments, il en faisait surgir, comme des profondeurs de la mer, des créatures singulières.

« Vous savez », dit-il tout à coup, « que je n'ai jamais été de ceux qui ont contesté le miracle hellénique. Le miracle hellénique ! Non, je n'y ai jamais été indifférent, » — Il s'arrêta, puis reprit sur un ton d'extase confidentielle : « Mais le miracle wagnérien, comme c'est plus beau ! — Oh ! vous croyez ? » dis-je, sans réflexion. — « Si je crois ! Mais il ne s'agit pas d'une opinion, d'un jugement sur quelque chose qui est hors de moi ! Cette croyance-là, c'est *moi*, entendez-vous, c'est *moi* ! »

C'est ainsi qu'il parlait des maîtres qu'il avait aimés, à qui il s'était en quelque sorte identifié par l'admiration et la compréhension.

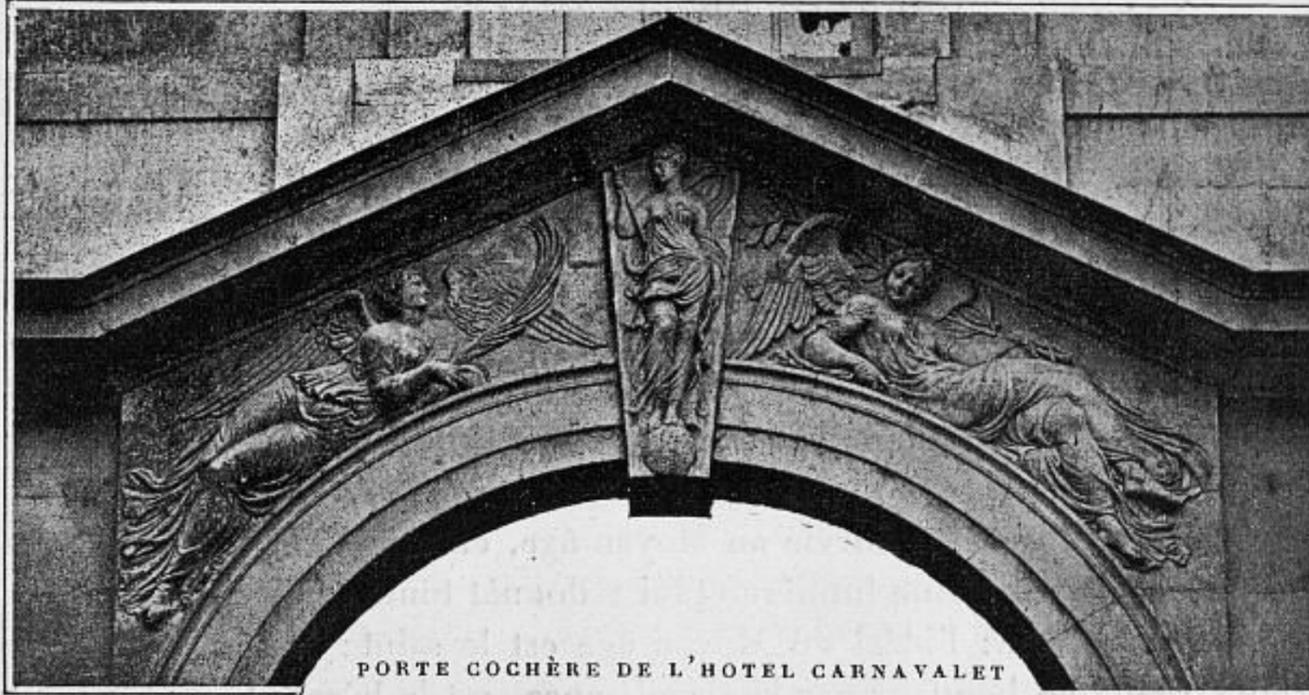
Une autre fois, il me demanda si je me rappelais ces vers de Sully-Prud'homme :

Vous qui m'aidez dans mon agonie,
Ne me dites rien !
Faites que j'entende un peu d'harmonie,
Et je mourrai bien.

Il est mort *bien*, parce qu'il a entendu à l'heure suprême une harmonie qui surpasse toutes les musiques de la terre. Dissipées, les fumées, les vapeurs subtiles, séduisantes, décevantes, qui voilèrent la vérité toujours désirée ! Longtemps il a pu dire avec le Psalmiste : « *Heu mihi, quia incolatus meus prolongatus est !* » « Hélas ! que mon exil est long ! J'ai habité sous les tentes de Cédar, et mon âme y était étrangère ! » Aujourd'hui, purifié par la souffrance et la résignation, il est entré dans la vraie Patrie.

PAUL JAMOT





PORTE COCHÈRE DE L'HOTEL CARNAVALET

LES
 ORIGINES DE LA DONNÉE TRIOMPHALE
 DANS L'ART URBAIN A PARIS



VUE DE LA PLACE DES VICTOIRES EN 1686
 D'APRÈS UNE GRAVURE AU BURIN ANONYME
 (Cabinet des estampes, Paris.)

Lorsque Henri VI, roi de France et d'Angleterre, fit, le 2 décembre 1431, son entrée solennelle à Paris, on vit venir à sa rencontre la déesse Renommée, à cheval, richement parée et portant les armoiries de la Ville. Elle était accompagnée de personnages représentant les neuf preux et les neuf preuses, également à cheval, armés et couverts d'étoffes où se trouvaient figurées leurs armoiries.

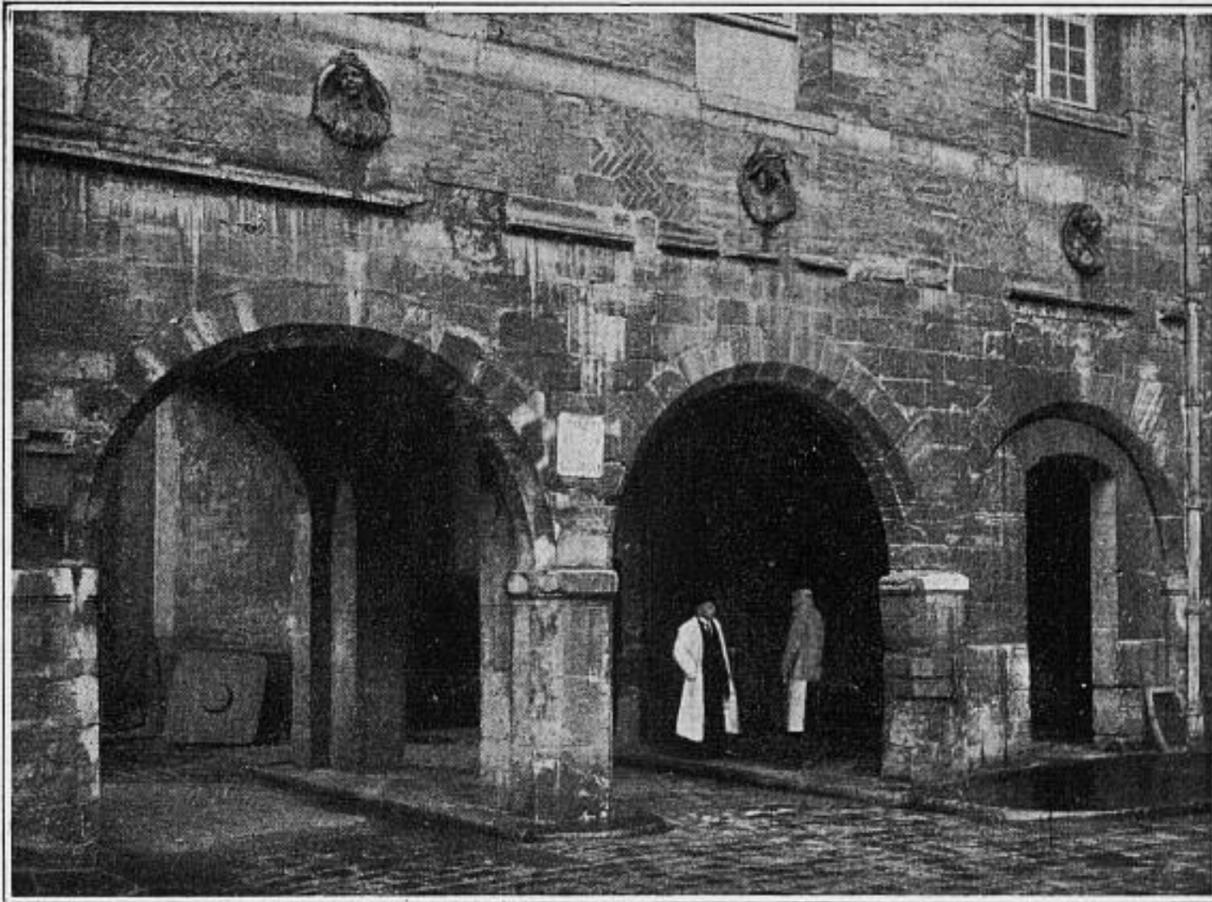
C'est la représentation de l'idée de la gloire, telle que le Moyen âge l'a connue. En 1399, parmi les

tapisseries livrées au duc de Bourgogne Philippe le Hardi, par Pierre de Baumetz, domicilié à Paris, quoique sans doute originaire de l'Artois, on en mentionne une représentant l'histoire de Bonne Renommée. Quant aux preux, on les voit associés à « une reine appelée la Renommée », ainsi qu'à un certain nombre de Vertus, dans trois tapisseries d'Arras, brochées d'or, vendues en 1402 par un marchand de Paris, Guillaume Arrode, à la reine Isabeau de Bavière. Comme on le sait, les cartes à jouer, qui remontent à l'époque de la popularité des preux, ont gardé jusqu'à nos jours le souvenir de ces personnages, grâce auxquels l'idée antique de la gloire que procure la Renommée a eu quelque survie au Moyen âge, en attendant que la Renaissance la projetât en pleine lumière et lui redonnât toute son importance. On l'a dit avec justesse : l'idéal du Moyen âge est le saint ; l'idéal du monde antique, remis en honneur par la Renaissance, est le héros. Or celui-ci est associé à l'idée de la gloire. Et la consécration romaine de la gloire est le triomphe au Capitole.

D'origine latine, le mot « triomphe » reprend vie en Italie au xiv^e siècle, grâce à Pétrarque qui, dans sa recherche passionnée de l'antiquité classique, l'a pour ainsi dire exhumé, en même temps que l'antique donnée de la gloire. Une œuvre de cet auteur, à titre caractéristique : *Trionfi*, est particulièrement à retenir à cet égard. C'est un poème allégorique où l'on voit au début l'Amour dominant le monde ou le triomphe de l'Amour, puis l'Amour vaincu par la Chasteté qui triomphe à son tour, celle-ci ensuite disparaissant devant la Mort triomphante dont triomphe la Renommée. Mais qu'est-ce que la Renommée, si grande soit-elle, devant l'infini du Temps ? Voici donc le triomphe de ce dernier et auquel peut seul mettre fin le triomphe de la Divinité. Et ce sont, appliquées à ces abstractions, de véritables scènes triomphales à l'antique qui apparaissent au long du poème. Cette œuvre a donné à l'idée de triomphe une extraordinaire diffusion. Les *Triumphes* de Pétrarque ont été l'un des sujets le plus à la mode dans l'art italien du xv^e siècle. Et ce sujet, se répandant, se déforme, s'amplifie. Sous François I^{er}, le goût italien l'a imposé à l'art français. Vers la fin du xv^e siècle et au xvi^e, en même temps que l'art, directement inspiré de l'antiquité, se met à représenter le triomphe romain, les artistes donnent aux figurations les plus diverses la forme du triomphe à la manière de Pétrarque. Il y a les *Triumphes des Dieux, des Mois, des Saisons, des Arts, des Vertus*. Nous retrouvons en triomphateurs les neuf preux. Il y a le Triomphe de la Pauvreté et celui de la Richesse par Holbein, les *Triumphes du Christ* de Botticelli et du Titien.

Le triomphe de César, personnification en quelque sorte du triomphe antique, fut reproduit de nombreuses fois par l'art. Mantegna l'a évoqué de façon admirable. Non content de le figurer ainsi, on le représente réellement

dans la rue. De façon générale, du reste, la représentation réelle du triomphe antique s'observe : triomphe d'Auguste dans la seconde moitié du xv^e siècle à Rome, triomphe de Paul-Émile représenté à Florence en 1491 tel qu'il est rapporté par Plutarque. Bien plus, princes ou souverains font des entrées triomphales à l'antique. C'est ainsi qu'en 1443 Alphonse d'Aragon pénètre à Naples qu'il a conquis, à la manière des vainqueurs des jeux olympiques, par une brèche pratiquée dans le mur d'enceinte et traverse la ville sur un char triomphal tout doré et traîné par quatre chevaux blancs, au milieu d'un cortège où se remarquent notamment le char de la Fortune et le char de Jules



ARCADES SUR LA COUR DE L'HOTEL DIT DE SCIPION SARDINI A PARIS

César : l'arc de triomphe de Castello Nuovo à Naples a consacré le souvenir de cette entrée triomphale, car, à l'image encore de l'ancienne Rome, l'arc de triomphe fait son apparition dans l'Italie du xv^e siècle.

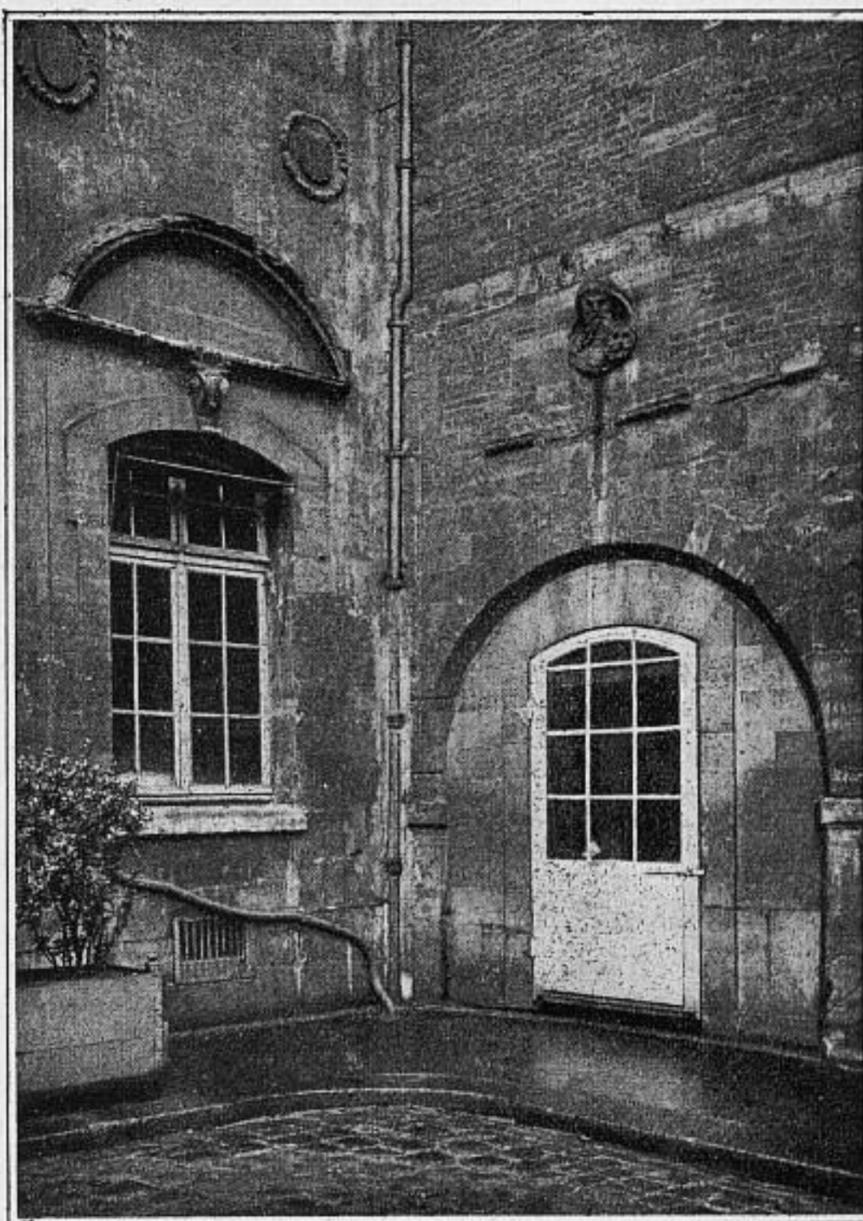
Nul mot n'a joui en France d'une vogue plus étendue que celui de triomphe à la fin du xv^e et durant la plus grande partie du xvi^e siècle, nulle image n'a été plus familière que l'image ainsi évoquée. Il serait aisé, pour s'en convaincre, de suivre à travers les textes cette fortune d'un mot. Sous Louis XI, il est appliqué pour la première fois à l'entrée solennelle du roi de France dans sa capitale. Sous Charles VIII, la vogue du mot s'affirme ; elle ne fera que croître sous Louis XII et dans les premiers temps du règne de François I^{er}.

Le mot s'applique à maintes choses. Les riches, considérés dans la vie ordinaire par opposition aux pauvres, sont qualifiés « fort triomphants ». On dit de dames coquettes qu'elles « triomphent » tous les jours. On s'habille « triomphaument », tels les seigneurs pour l'entrée de Charles VIII à Paris en 1484. Marot nous présente l'excellent joueur de farces Jean Serre coiffé « d'un hault bonnet triomphant, garny de plumes de chappons ». Si l'on prend successivement les actes divers de la vie, on trouvera le mot « triomphe » ou le qualificatif « triomphant » accolé à la mention de ces actes lorsqu'ils comportent un particulier apparat. Il y a semblablement la messe dite ou chantée « en grand triomphe ». On s'en va en procession « en grant triomphe ». Des défilés, des « monstres » ou revues, sont qualifiés de triomphaux. Le feu traditionnel de la Saint-Jean sur la place de Grève à Paris est dénommé « triomphe ». Il y a « le triomphe des vestementz selon le temps qui court », « le grand triomphe et honneur des dames bourgeoises de Paris et de tout le royaume de France ». On joue aussi « à la triomphe ».

S'appliquant à tant de choses, l'épithète ne saurait manquer de s'appliquer à la ville elle-même, à ses édifices. Aussi ne sommes-nous pas surpris de voir Gilles Corrozet, auteur contemporain de François I^{er}, qualifier la Chambre des Comptes, construite sous Louis XII dans l'enceinte du Palais, de « triomphant édifice ». Voici Jean de Vignolles, notaire et secrétaire du roi, qui, à la date de 1533, a l'intention de bâtir en la grande rue Saint-Denis, au coin de la rue Aubry-le-Boucher, en face de la fontaine des Innocents, une maison en pierres de taille, avec, au coin, « une tournelle triomphant, à l'antique, ymagée du roy et autres images [autrement dit sculptures] à la grande décoration et honnesteté de la ville ». C'est ainsi qu'il s'exprime en une requête qu'il a adressée au Parlement pour que celui-ci fasse visiter les lieux et l'autorise, en édifiant cette maison, à construire la tourelle en question, « à cul de lampe », au-dessus de la boutique du rez-de-chaussée et « en arcaboutant » sur les deux rues, à la hauteur de 9 à 10 pieds (2^m90 à 3^m25), « comme en plusieurs autres maisons de ceste dite ville ». Le Parlement permit à Jean de Vignolles d'élever, au coin de sa maison, sa « tournelle portée sur cul de lampe ou encorbellement », sous réserve que celle-ci serait au moins à 12 pieds de la rue (soit 3^m88). Jean de Vignolles construisit en conséquence sa petite tour, qui servit de modèle. En effet, à la date de 1542, Guyon Le Doulx, maître peintre à Paris, fut autorisé à construire, dans la rue Saint-Denis, au coin de la ruelle de l'Ane-Rayé, une maison pourvue, à ce coin là même et pour une plus grande décoration du lieu (est-il dit), d'une tournelle en saillie, de la même « forme, manière et grandeur » qu'une autre se trouvant un peu plus bas dans cette même rue Saint-Denis, au coin de la rue Aubry-le-Boucher.

Une autre manifestation de l'idée de triomphe est celle que représente un motif décoratif importé en France à la suite des guerres d'Italie et que, dès l'année 1495, on voit à Lyon, ville qui a joué un grand rôle dans les relations franco-italiennes : pour l'entrée solennelle, dans cette cité, de Charles VIII, de retour d'Italie, le 7 novembre, on avait suspendu, à travers les rues, des écussons « faitz à la mode d'Italie, anvironnez de gros chapelletz de fleurs ». Ces écussons ainsi entourés d'une bordure de verdure, à la manière des chapeaux ou couronnes de fleurs qu'on portait, au Moyen âge, sur la tête en certaines circonstances joyeuses, sont ce que l'on appelle les « chapeaulx de triumphe ».

On sait que c'est par les motifs ornementaux que la Renaissance italienne s'est tout d'abord introduite en France, vers la fin du xv^e siècle et au début du xvi^e. Or, parmi ces motifs, il faut compter le chapeau de triomphe, que nous retrouvons, par exemple, sculpté sur des façades d'édifices, sous la forme de médaillons contenant une tête ou un buste de personnage. A cette catégorie



COUR DE L'HOTEL DIT DE SCIPION SARDINI A PARIS

appartiennent notamment les médaillons d'empereurs romains avec entouragement de feuillage sculpté très en honneur en France dans l'art du temps de François I^{er}. Le Parisien Gilles Corrozet, décrivant, à la date de 1539, en une pièce de vers, la maison de son temps, signale la cour « enrichie de médalles [dans le sens de ces médaillons de personnages]

Et de figures magnifiques,
Tant de modernes que d'anticques. »

Il ne subsiste plus à Paris, à ma connaissance, que deux maisons qui aient conservé cette décoration, et ces maisons semblent dater de la seconde moitié du xvi^e siècle, ce qui indique que la mode ornementale en question a dépassé le règne de François I^{er}. L'une est l'ancien hôtel de l'un de ces Italiens venus, à la suite de Catherine de Médicis, s'enrichir en France, « les vrais corbeaux ravisseurs de nos biens », comme les appelle Ronsard : il s'agit du financier Scipion Sardini. Cet hôtel, qu'il passe pour avoir fait construire, est aujourd'hui la Boulangerie générale des hôpitaux, à l'angle de la rue Scipion et de la rue du Fer-à-Moulin. L'autre maison, dont on ignore l'origine, se trouve au n^o 25 de la rue du Jour.

Tel que nous venons de l'observer, l'ancien chapeau de triomphe, le médaillon à tête ou buste de personnage est comme un reflet de la gloire antique sur les murs des édifices de la Renaissance. Ainsi une forme nouvelle d'hommage a fait son apparition dans le décor urbain de Paris, parmi le monde de statues qui peuplent cette cité. Et cette forme se rattache par quelque lien à l'idée de triomphe. Afin d'en mieux saisir la nouveauté, toute païenne, regardons, le long de nos rues, ce monde de pierre ou de marbre au milieu duquel elle s'introduit. L'opposition est frappante. En effet que voit-on à cet égard, dans le Paris du Moyen âge ? D'abord, des statues pieuses : Vierges et saints. La Vierge, on l'aperçoit de toutes parts, peinte ou sculptée, comme enseigne, ou encore comme représentation pure et simple sur des façades d'édifices ou de maisons ordinaires ou à des encoignures de rues. Les saints abondent également dans nos rues, que l'on peut se représenter décorées d'images pieuses devant lesquelles, par exemple, les étudiants pauvres avaient l'habitude de venir chanter des saluts pour avoir, de la sorte, l'occasion de demander l'aumône. Autre forme de la statue dans la rue parisienne, c'est le type du donateur : le fondateur d'un couvent, d'une église, d'un collège, celui qui a élevé tel édifice a son effigie à la porte de la nouvelle construction. C'est ainsi que Charles V et Jeanne de Bourbon sa femme étaient figurés à la porte du château du Louvre que ce souverain avait reconstruit et à celle de l'église des Célestins qu'il avait fondée. Or ces diverses figurations diffèrent de l'image du roi sur la tournelle, triomphant, à l'antique, ou des médaillons à têtes ou bustes de personnages. Il y a loin de ces modes nouveaux au type du donateur qui, sur la façade des édifices comme dans les tableaux du temps, consiste dans la représentation, en une pieuse attitude ou, en tout cas, sans le vain étalage de la gloire mondaine, de souverains, princes, seigneurs ou bourgeois bienfaiteurs.

Le nouveau type, qui apparaît à l'aube de la Renaissance, introduit, sous une forme païenne, la gloire mondaine, la note triomphale dans le décor de la ville. Ce sont, peut-on ajouter, les origines à Paris de la statue triomphale

qui se montrera, sous Louis XIII, avec le *Henri IV* équestre du Pont-Neuf, puis le *Louis XIII* de la place Royale, pour briller de tout son éclat, au temps de Louis XIV, avec les statues de la place des Victoires et de la place des Conquêtes ou Louis-le-Grand. Déjà, vers 1531, le sculpteur florentin Francesco Rustici travaillait à Paris, au faubourg Saint-Germain, à un grand cheval destiné à une statue équestre du monarque. Et n'avait-on pas vu figurer à une entrée solennelle de François I^{er} à Rouen, en 1517, une grande statue équestre de ce souverain, pour suivre « et émuler le triumphe des Romains, lesquels à leurs consuls impérateurs érigeoyent une statue pour perpétuelle mémoire de celui qui estoit digne de triumphe » ? Antérieurement encore, en 1508



BUSTES DÉCORANT LA COUR DE L'HOTEL DIT DE SCIPION SARDINI A PARIS

une statue de Louis XII, à mi-corps et avec le costume antique, avait été faite, pour le château de Gaillon, par l'artiste italien Lorenzo da Mugiano.

Donnée triomphale, et aussi donnée païenne, voilà ce que nous révèlent de tels monuments. Les formes de l'antiquité retrouvée sont sorties du domaine archéologique pour entrer dans la vie courante. Elles se sont imposées à la ferveur de néophytes des humanistes, des érudits, des poètes de ce temps comme des réalités vivantes et ont gagné les esprits des princes, des seigneurs, des gens riches, des bourgeois gentilshommes. Ainsi s'est constituée une mentalité d'après l'antique qui se dégage au temps de Henri II. Les divinités du paganisme peuplent de nouveau la terre. Le 21 décembre 1557, Henri II, se trouvant à Saint-Germain-en-Laye qu'il est sur le point de quitter, voit devant lui des nymphes, porteuses d'urnes ou accompagnées de satyres

qu'elles ont capturés dans la forêt, et elles récitent au souverain des vers appropriés composés par Mellin de Saint-Gelais.

On s'adresse au roi dans le langage de la mythologie ; on en fait une sorte de divinité païenne ; écoutons Ronsard s'adressant à Henri II :

...il n'y auroit ny rue,
Ny place où l'on ne vist ta royale statue
Pour te faire adorer du populaire bas,
Si tu l'eusses voulu...

De telles idées contribuent à pousser le monarque dans les voies de l'absolutisme, vers lequel l'entraîne par ailleurs le mouvement d'unification française. On voit ce qui doit en résulter pour Paris, devenu la ville capitale d'un souverain « à l'antique ».

En même temps que l'édifice ou le monument, la rue tend à se transformer. A la date de 1530, « les bourgeois, manans et habitans de la grant rue Saint-Martin en ceste ville de Paris » ont présenté une requête par laquelle ils demandaient que, dans l'intérêt de la ville et pour sa décoration, la fausse porte de cette rue fût démolie ou, en tout cas, élargie pour être mise à l'alignement de la rue. La porte dont il s'agissait se rattachait au rempart construit sous le règne de Philippe-Auguste et qu'on avait laissé debout, tout en élargissant, dans le courant du xiv^e siècle, le Paris de la rive droite par le moyen d'une nouvelle enceinte. Des constructions privées s'étaient adossées à la vieille muraille défensive au long de son tracé à travers la ville et l'avaient déformée ou cachée en maints endroits. Mais les portes en demeuraient apparentes au droit des rues auxquelles elles donnaient autrefois accès, et c'était ce que l'on dénommait les fausses portes, par opposition aux portes du rempart postérieur. La demande des habitants de la rue Saint-Martin fut l'objet d'une enquête municipale. Le prévôt des marchands et les échevins observèrent que l'étroitesse de cette porte entravait la circulation, amenait des accidents, facilitait les mauvais coups et était la cause de la malpropreté particulière du lieu. Mais à ces raisons qui militaient en faveur de la démolition de la fausse porte s'en ajoutait encore une autre, aux yeux de la municipalité. Si, remarquait-elle, cette fausse porte était démolie, la « grande rue Saint-Martin, qui est l'une des principales de la ville, estant en sa largeur, l'on verroit depuis Saint-Séverin [dans la rue Saint-Jacques qui prolonge en ligne droite la rue Saint-Martin] jusques aux murailles et boulevertz de la ville [sur la rive droite], ce qui seroit fort tryumphant et honorable en ladite ville ». Voilà, pour la première fois, la notion de la voie droite triomphale appliquée à Paris.

Cette même année 1530, la fausse porte en question fut démolie. Et la

mesure ne tarda pas à être généralisée. François I^{er}, en des lettres datées d'avril 1533, invoque à ce sujet la beauté, commodité et décoration de sa bonne ville de Paris, capitale du royaume : voulant que les rues de cette cité ne soient plus « empeschées et offusquées » par les fausses portes qui se trouvent dans certaines d'entre elles et qu'elles soient au contraire « éclaircies, droictes et alignées » ainsi qu'il convient, il ordonne que toutes ces fausses portes soient promptement démolies et les rues mises à l'alignement sur ces points, comme il a été fait, conclut-il, pour la fausse porte Saint-Martin.

Ce n'est point là une opération quelconque de voirie ; c'est Paris qui s'ouvre à l'art urbain classique, c'est Paris commençant à s'ordonner pour le triomphe permanent du souverain absolu dans sa capitale, comme, au temps de l'empire romain, Rome encadrait de sa grandiose ordonnance la majesté impériale. De même que Rome était la capitale du monde romain, Paris n'était-il pas proclamé, dans une pièce officielle de François I^{er} de l'année 1534, « aujourduy la plus fameuse, populeuse et louable ville et cité... de



PORTAIL DE SAINT-NICOLAS-DES-CHAMPS
SUR LA RUE CUNIN-GRIDAINE

toute la chrestienté » ? Ne représente-t-on pas Paris, dans cette même pièce, comme un lieu « où affluent et viennent ordinairement gens et estrangiers de toutes nations », et n'y fait-on pas état, pour provoquer la création de voies droites et alignées, de « l'intention et vouldoir que avons de faire [dit François I^{er}], la pluspars de nostre vye, nostre demeure et résidence en nostre dite ville de Paris » ?

Dès 1516, ce roi avait marqué son désir de fixer, contrairement à ses prédécesseurs, sa résidence habituelle à Paris. En 1528, il est plus précis : il fait choix de sa demeure dans cette ville ; ce sera le château du Louvre qu'il

entend, à cet effet, réparer et mettre en ordre. Et comme il y a, au coin de la rue d'Autriche qui borde ce château à l'Est, une maison qui avance dans cette rue et la déforme, il veut qu'on supprime ce saillant pour que, précise-t-il, « ladite rue demeure belle, large et droicte ». C'est au Louvre que sera dès lors attachée la résidence royale à Paris, au Louvre où François I^{er}, raconte Corrozet, fit notamment commencer une « grand'salle à la mode des antiques », que le roi Henri II acheva en 1548. Or, aux deux bouts



L'ARC DE NAZARETH
DANS SON ANCIEN EMPLACEMENT

de cette salle, se lit cette inscription : *Virtuti regis invictissimi* (Au courage du roi invincible). Et c'est là une sorte d'inscription triomphale à l'antique.

Au surplus, telle est la généralisation de la notion du triomphe, que des portes d'entrée de belles demeures ou d'églises revêtent l'aspect d'« arcs triomphants à la mode d'Italie » : telle la grande porte d'entrée de l'hôtel Carnavalet, qui date du milieu environ du xvi^e siècle, telle une porte de l'église Saint-Nicolas-des-Champs qui est la reproduction d'un arc de triomphe figurant dans les œuvres de Philibert de

l'Orme. Une arcade enjambant une rue revêt également la forme triomphale : ainsi l'Arc de Nazareth, du xvi^e siècle, qui s'étendait au-dessus d'une rue de ce nom dans l'enclos du Palais et qui a été transporté, au xix^e siècle, au Musée Carnavalet dont il orne la façade sur la rue des Francs-Bourgeois. Des sculptures viennent, dans ces différents cas, souligner le caractère triomphal de la construction. A nos yeux s'offre, comme l'écrit un contemporain de François I^{er}, « la plus que tryumphante et noble ville de Paris ».

L'OEUVRE DU SCULPTEUR ESPAGNOL

JULIO ANTONIO

(1890-1919)



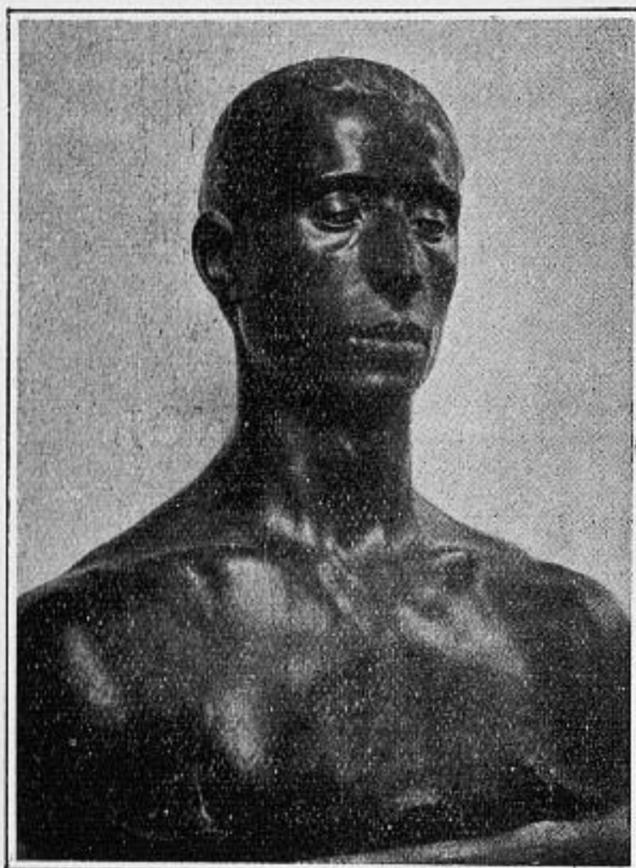
PORTRAIT DE JULIO ANTONIO
DESSIN PAR LUI-MÊME

L'Espagne, qui put s'enorgueillir, au Moyen âge et pendant la Renaissance, d'une statuaire extrêmement belle, n'a eu dans les temps modernes ni un Carpeaux, ni un Rodin, ni un Meunier, pour recueillir et « actualiser » sa tradition. Depuis le xvii^e siècle, l'art espagnol a brillé, et brille, surtout par la peinture.

Cela ne veut pas dire que nous n'ayons point de sculpteurs; mais chez nous, le moderne renouveau de la peinture a précédé, de beaucoup,

celui de la sculpture; et pourtant celle-ci semble être appelée à synthétiser, bien plus fortement que celle-là, les caractéristiques, non plus de l'art, mais de l'esprit espagnol.

Il y a trois ans, Madrid vit une scène unique dans l'histoire de l'art, comparable peut-être seulement au spectacle légendaire qu'offrit, dit-on, Florence lors de la triomphale procession de la *Madone* de Cimabué: tout un peuple, depuis l'aristocratie, la bourgeoisie et les ministres, jusqu'aux plus humbles artisans, stationnant pendant des heures dans la rue, faisant patiemment la queue, pour entrer dans une salle où était exposée, pendant quelques jours, l'œuvre — que dis-je? un seul ouvrage — d'un sculpteur jusque-là à



LA RACE : LE MINEUR
BUSTE EN BRONZE, PAR JULIO ANTONIO
(Musée moderne, Madrid.)

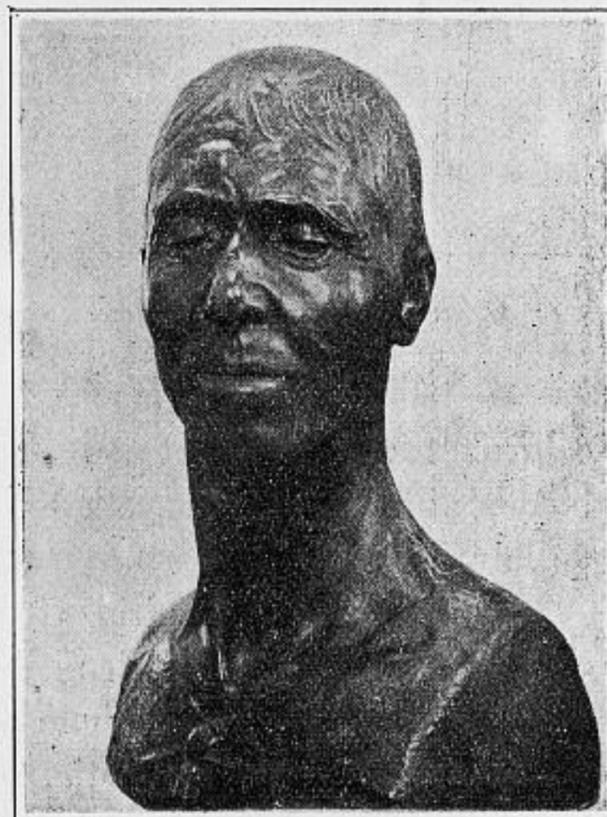
peu près inconnu, Julio Antonio, qui, à la même heure, agonisait, âgé de vingt-neuf ans, payant de sa vie, au milieu de cette incomparable apothéose, ses années de lutte, de faim et de misère, laissant derrière lui l'une des œuvres les plus grandes et les plus essentielles de l'art espagnol. Peu après, le roi, répondant au désir de toute la nation, faisait don au Musée moderne de Madrid, de la « salle Julio Antonio ».

Pour que tout un peuple se soit ainsi reconnu dans l'œuvre d'un artiste, il faut vraiment que celui-ci l'ait incarné tout entier.

Tel est, en effet, le sens de la production de Julio Antonio ; elle représente, dans l'histoire de l'art et

de l'esprit espagnols, une valeur « de race », c'est-à-dire une valeur permanente.

L'esprit espagnol, en son apparente unité, se compose de deux éléments caractéristiques nettement accusés et définis : l'élément castillan et l'élément méditerranéen. La peinture espagnole a été et est surtout castillane ; du Greco à Zuloaga, c'est la Castille qui vit dans nos tableaux. La sculpture espagnole, en ses grandes époques, fut, également, surtout castillane. Par son origine même et par sa propre formation, Julio Antonio était naturellement appelé à fondre en son œuvre l'exaltation mystique de l'Espagne centrale et la splendeur néo-grecque de la côte levantine.



LA RACE : PAYSAN DE LA MANCHE
BUSTE EN BRONZE, PAR JULIO ANTONIO
(Musée moderne, Madrid.)

Né à Mora de Ebro, en 1890, mais



élevé à Tarragone, la dure cité de murailles, de roches et de soleil, il s'y imprégna directement de l'attraction du paysage et du milieu. Puis il vint à Madrid et parcourut longuement, à pied, toute la Castille, suivant son instinct qui le portait vers les sévères et fortes impressions de cette région, cœur véritable de la race. Et les *pasos*, ces groupes religieux ciselés, pour la gloire du mysticisme castillan, par un Berruguete et un Gregorio Hernandez, se gravèrent en son esprit avec la même force que les luminosités des Parthénons. A côté de l'implacable sévérité castillane, l'Espagne possède l'énergie naturellement harmonieuse et rythmique de ses côtes méditerranéennes; l'œuvre de Julio Antonio, avec l'eurythmie qui rapproche les



LA RACE : LE NOVICE
BUSTE EN BRONZE, PAR JULIO ANTONIO
(Musée moderne, Madrid.)



LA RACE : FEMME DE MINEUR
BUSTE EN BRONZE, PAR JULIO ANTONIO
(Musée moderne, Madrid.)

hommes des dieux, possède la passion grâce à quoi chaque homme peut, en créant, faire œuvre divine à son tour.

Il a créé les humbles et durs visages des types de Castille et les corps splendides des vierges et des héros. Quelques-uns ont voulu séparer en son œuvre la prédominance de l'esprit et celle de la forme, voyant ainsi deux aspects bien distincts là où n'existe en réalité qu'un tout inséparable. Les morceaux de Julio Antonio les plus chrétiens et les plus castillans, ses bustes de *La Race*, possèdent tous l'harmonie extérieure qui élève la production générale de cet artiste à une hauteur d'incomparable sérénité; et, de même, la plus « païenne » de ses créations, le *Monument aux héros de l'Indépendance* à Tarragone, révèle une vie intérieure que ne connurent

point les œuvres subordonnées avant tout au rythme extérieur.

Les bustes sont, en cette œuvre, la partie la plus pure et la plus *absolue*, car en eux l'artiste s'est manifesté en sa totalité. Les portraits grecs sont les plus nobles du monde, mais les florentins sont les plus expressifs : Julio Antonio, voulant faire de ses bustes une *expression*, et même une *représentation*, s'est tourné tout naturellement vers Florence. En Julio Antonio, à côté de l'influence tarragonaise — c'est-à-dire de l'influence du classicisme naturel transmis jusqu'à nous — et à côté de l'influence de la vieille ima-



LA RACE : ROSA MARIA
BUSTE EN ARGENT PATINÉ, PAR JULIO ANTONIO
(Musée moderne, Madrid.)

gerie espagnole apparaît également l'influence florentine.

Au début, c'est elle qui domine, et les premiers bustes de l'artiste rappellent assez Donatello. Puis, peu à peu, l'aspect spécifiquement florentin se noie dans l'esprit général de l'œuvre et les derniers bustes sont toscans uniquement par leur volonté d'*expression*. Toute l'ardeur et toute la passion que Julio Antonio amasse et concentre dans la sérénité voulue de ses œuvres monumentales lui servent ensuite de support, d'axe, à ses œuvres libres, comme pour mieux sentir et exprimer son exaltation castillane.

Des bustes, toujours, avec ce titre général : *La Race*, comme si l'artiste voulait supprimer tout ce qui, dépendant de

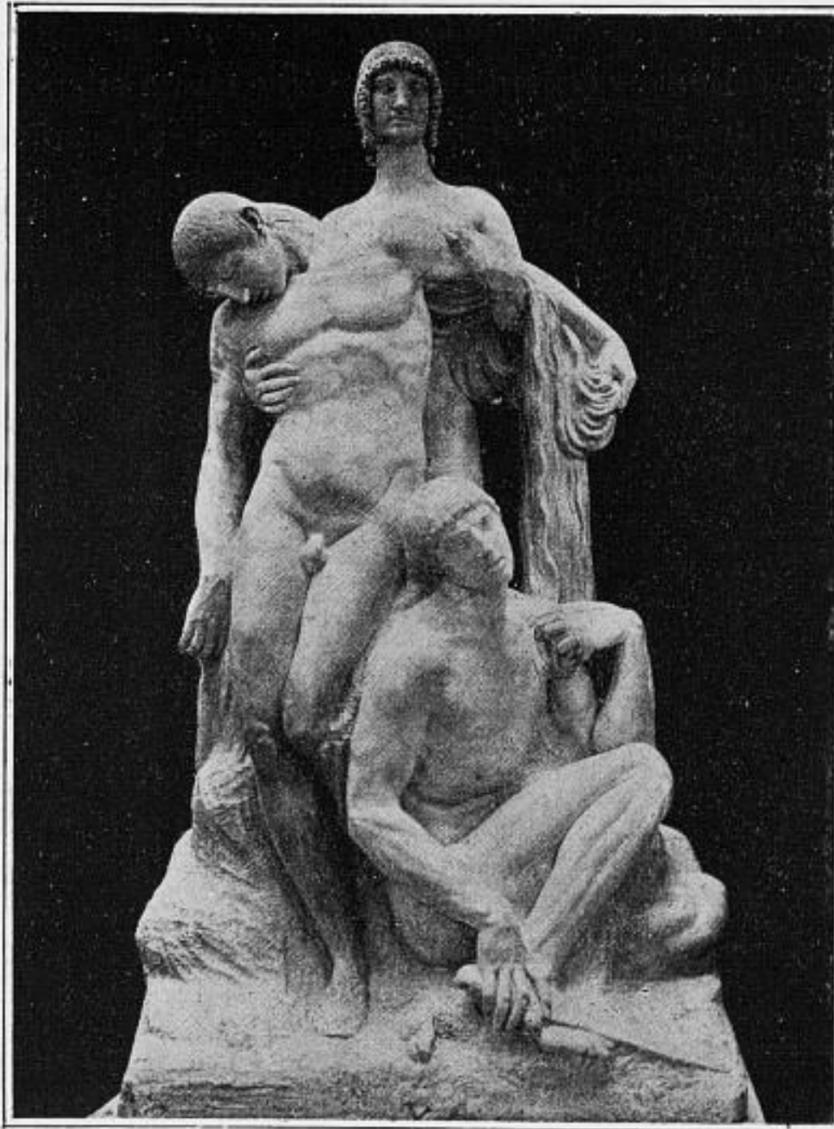
l'harmonie corporelle, n'est pas essentiel à l'esprit : bustes d'humilité et de douleur passionnément reçue et soufferte ; bustes aux traits simples et durs proclamant toute la tragédie de la grandeur de Castille, de cette Castille dont toute la beauté réside dans la force avec laquelle elle porte sa souffrance. *La Femme de Castille*, *le Paysan de la Manche*, *le Chevrier* ne sont pas des représentations de types isolés, d'individus ; leurs traits ne sont pas caractéristiques d'un modèle : ils ont une valeur absolue, et, de même qu'une fraction du désert castillan renferme tout le paysage de Castille, ainsi la physionomie d'un buste de Julio Antonio synthétise toutes les expressions de sa race.

Brutalité de l'*Aubergiste* et placidité de *Rosa Maria* : toutes les sensations et toute l'émotivité de Castille palpitent dans ces visages où se peignent toute une terre et tout un peuple.

Il est intéressant de comparer ces bustes de Julio Antonio avec ceux de Constantin Meunier. Meunier, plus tourmenté, plus « moderne » est aussi plus exaspéré ; Julio Antonio regarde de plus haut, et les humbles de l'un et de l'autre incarnent, avant tout, la différence de deux races : l'une tournée uniquement vers l'énergie intérieure et immédiate ; l'autre participant, même en sa douleur, de l'eurythmie autrefois reine du monde.

La passion, qui, dans l'imagerie des siècles passés, fut intuitive, est en Julio Antonio volontaire et réfléchi. La dualité de son caractère méditerranéen et castillan impose à son œuvre castillane un rare équilibre. Chacun de ces bustes de *La Race* pourrait exister seul. Ils ne se complètent point ; ils se suivent, ils se prolongent, comme les anneaux d'une chaîne homogène, au pur métal.

Si dans ses bustes Julio Antonio chante l'hymne de l'esprit, dans la partie de sa production que nous avons appelée « monumentale » il chante la vie héroïque et glorieuse, C'est un désir splendidement formulé de beauté animale et complète. Mais l'on ne peut effacer les siècles écoulés ; l'on ne peut oublier la torture qui, à un moment donné, incarnait toute l'existence ; et les héros de Julio Antonio ont sur la bouche un pli de douleur inconnu des héros des Propylées antiques. Leur héroïsme s'exalte en prenant conscience de lui-même.

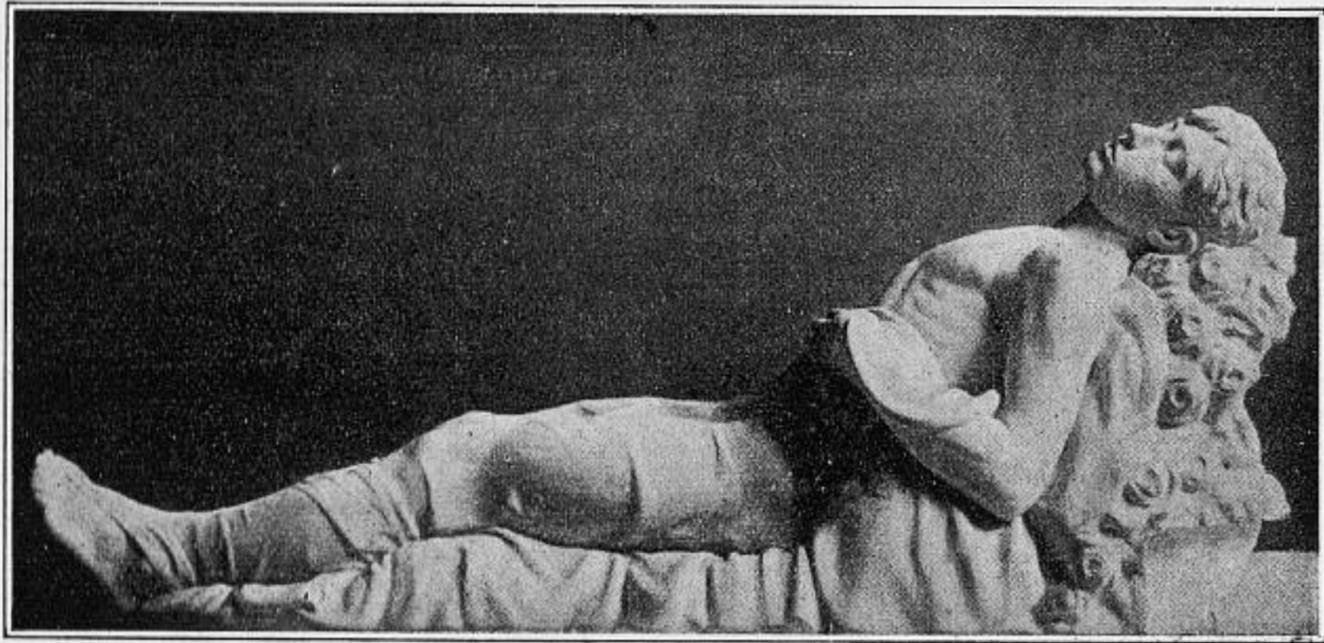


MONUMENT AUX HÉROS DE L'INDÉPENDANCE
BRONZE, PAR JULIO ANTONIO
(Tarragone.)

De là leur pathétisme si tragique. Ses héros sentent tout ce qu'ignoraient leurs frères hellènes et sont grands parce que leur émotion, au lieu de se répandre, demeure concentrée. Ils ne crient pas ; ils tressaillent et se courbent. Julio Antonio s'interdit les grimaces et les gestes dramatiques ; sa tragédie se compose de gestes graves et définitifs, d'acceptation consciente, de silence surtout.

Les œuvres les plus passionnées de Julio Antonio, *l'Homme de la Manche*, *la Femme de Castille*, et ce *Mineur* qui est peut-être la plus haute de ses créations, gardent leur tragédie en un silence d'évocation fervente ; point de contorsions, point de violences, mais l'exaltation la plus aiguë, traduite par des attitudes de repos et de méditation.

Pour nous dire la beauté du geste des héros morts pour l'indépendance



MONUMENT FUNÉRAIRE (DÉTAIL), MARBRE, PAR JULIO ANTONIO

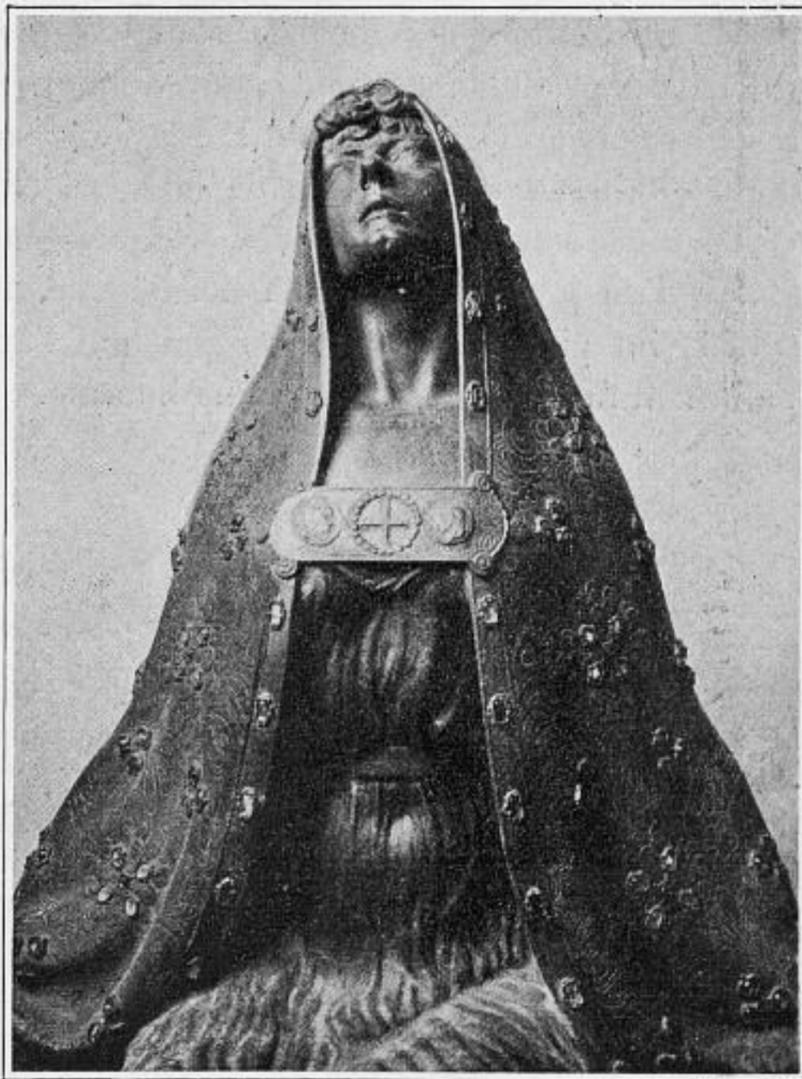
de Tarragone, Julio Antonio n'a point voulu de ces personnages extérieurement dramatiques qui rabaissent un acte à son apparence la plus superficielle : une mère soutenant le corps mort de son fils et ayant à ses pieds le corps blessé de son autre enfant, saura nous dire, avec une sérénité discrète, toute la tragédie du sacrifice, toute l'émotion du sacrifice volontaire.

La tombée lente et pesante du corps qui cherche la terre, la bouche aux coins abaissés en une expression de douleur, nous pénètrent plus profondément que les lamentations les plus désespérées ; et la tranquillité de la mère — une tranquillité qui n'est pas de la résignation, qui est une offrande consciente et hautaine — donne au geste des héros une force aussi grande que celle qui palpète dans les récits homériques.

Et, de même qu'elle n'admet pas des *représentations*, la production monumentale de Julio Antonio n'admet pas non plus les symboles ni les allégories.

Toute la puissance dramatique de la lutte pour l'indépendance du sol natal, l'artiste l'incarne dans le drame de ces deux beaux corps de jeunes hommes et dans l'orgueilleux sacrifice de la mère ; toute la splendeur d'une des œuvres les plus grandioses des temps modernes, il la résume dans l'exaltation de son auteur. Son *Wagner* — inachevé — assis, avec le corps et la tête semblables à un aigle gigantesque, prolongent, de par sa conception et sa forme, les œuvres-types du génie sculptural.

Mais, pour arriver à animer ainsi la forme par l'esprit de toute une race, il faut que la forme soit parfaite. L'idée ne doit jamais dépasser son interprétation, l'interprétation ne doit jamais non plus se complaire en sa science jusqu'à la virtuosité. Les *Trois Parques* du British Museum sont simplement trois femmes assises, et le *Moïse* de Michel-Ange est, avant tout, la très belle image d'un vieillard. L'œuvre de Julio Antonio est toujours claire : la *Poésie* sera simplement pour lui un beau corps féminin vigoureux et tranquille ; ses bustes de *La Race*, nés directement de la complexité sentimentale d'un peuple,



MONUMENT FUNÉRAIRE (DÉTAIL)
BRONZE INCRUSTÉ D'OR, PAR JULIO ANTONIO

apparaissent familiers et quotidiens ; et même ceux qui n'ont su comprendre l'esprit de cette œuvre, ceux qui la croient ou trop classique ou pas assez torturée, s'accordent à reconnaître que depuis Donatello il n'y a pas eu de sculpteur sachant, comme Julio Antonio, construire la réalité paisible d'un *Novice* ou l'agrandissement logique d'un *Wagner*.

La Castille n'est pas d'un abord aisé ; son âpre monotonie est plus difficile à pénétrer que la variation des paysages de montagnes, et son exaltation se compose de sentiments complexes. Aucune des créations de Castille, ni la cathédrale de Burgos, ni les œuvres du Greco ou de Zuloaga, n'est fondée

sur un juste équilibre. Mais Julio Antonio n'est pas une force *uniquement* castillane; et ainsi il lui a été donné de contempler le désert mystique avec la sérénité de son origine méditerranéenne, comme si son génie, après avoir, durant le jour respiré à pleins poumons le souffle large et pur des Acropoles à l'harmonie vivante, s'agenouillait au soir dans une cathédrale, devant un de ces Christs qui, de leurs membres émaciés, commandent les flagellations.

C'est peut-être ce que l'artiste voulait exprimer clairement lorsque, dans sa dernière production, dont nous donnons ici les deux personnages, il dressait, derrière le corps mort du jeune adolescent, aux pures lignes attiques, la figure douloureuse de la mère chrétienne. On ne saurait trop insister sur le sens de cette œuvre, à laquelle la réalité devait donner aussitôt la force d'un pressentiment : la dernière création de l'artiste, celle que tout Madrid vint pieusement admirer pendant l'agonie de son auteur, fut un monument funéraire pour un jeune homme.

MARGARITA NELKEN



UNE INTERPRÉTATION
DE LA
« DESCENTE DE CROIX »
DE ROGER VAN DER WEYDEN
AU XV^e SIÈCLE



Le célèbre tableau attribué à Roger van der Weyden, la *Descente de Croix* de l'Escorial, qu'on vient d'admirer à l'Exposition belge du Jeu de Paume a été l'objet de nombreuses copies. Parmi les plus importantes il suffit de rappeler celles du Musée du Prado à Madrid, de l'église Saint-Pierre à Louvain, et d'autres encore à Berlin, Amsterdam, Londres, Munich, Budapest, Douai, Utrecht¹. Malgré les variantes que peuvent offrir ces divers tableaux, ils représentent tous le même sujet bien connu. Devant une croix égyptienne en forme de tau, surmontée d'un écriteau hexagonal contenant l'inscription $\chi\rho\rho\varsigma$, le Christ va être déposé à terre. Un groupe de personnages se détache sur un fond d'or. A gauche, Joseph d'Arimatee soutient le Christ sous les épaules, enveloppées d'un linceul qui laisse découvert le corps nu. A droite, Nicodème revêtu d'un manteau somptueux broché d'or, tient les jambes. Derrière lui, un personnage porte une boîte d'onguents, tandis qu'à droite Madeleine pleure en joignant les mains. A gauche, un autre groupe de figures non moins émouvant : Jean est entouré de deux Saintes Femmes ; l'une est en pleurs, une main sur les yeux, et l'autre l'aide à relever, en la soulevant sous les bras, Marie évanouie. Derrière

1. Friedrich Winckler, *Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden*; Strassburg, 1913, p. 163. — Cf. Hymans, *Le Livre des peintres de Carel van Mander*; Paris, 1884, t. I, p. 100 ; — Fiérens-Gevaert, *Les Primitifs flamands*; Bruxelles, 1908, t. I, p. 38-39.

elle, un jeune homme se tient debout sur une échelle placée contre la croix, une main sur l'écrêteau, l'autre maintenant le bras gauche du Christ, dont l'autre bras retombe.

Ce mouvement des bras du Christ, se retrouvant d'une manière parallèle dans l'attitude de Marie, domine la composition et a dû frapper les contemporains pendant longtemps, car dans toutes les copies il est toujours exactement reproduit. Une interprétation moins fidèle de cette composition, attribuée au peintre-graveur du milieu du xv^e siècle appelé le « Maître aux banderoles », montre que cette partie cen-



Phot. Anderson.

LA DESCENTE DE CROIX, PAR ROGER VAN DER WEYDEN
(Palais de l'Escurial.)

trale a été scrupuleusement imitée. Il n'existe que deux épreuves de cette estampe, l'une à la Bibliothèque de Florence (Riccardiana), l'autre à Hambourg¹.

L'intérêt de cette gravure, que nous publions, est qu'elle soulève une curieuse question. Quel tableau a servi de modèle au « Maître aux banderoles » ? Il est certain qu'il n'a pu inventer cette scène pathétique dans laquelle, suivant une heureuse expression, « les personnages boivent en quelque sorte leurs larmes au dedans d'eux-mêmes² » ; mais on ne peut dire de quelle œuvre il s'est inspiré. Ce qui est sûr,

1. Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen Kupferstichs im xv. Jahrhundert*; Wien, 1921, t. IV, p. 48, n° 20.

2. Karl Voll, *Die altniederländische Malerei*; Leipzig, 1906, p. 56.

c'est que son estampe présente avec le tableau de l'Escorial et les autres répliques connues de nombreuses et notables différences.

D'abord le tableau est en largeur, tandis que la gravure est dans le sens de la hauteur. Dans la peinture de Roger van der Weyden manquent, à droite et à gauche de la croix, les deux larrons qui figurent dans la gravure avec ces inscriptions en



LA DESCENTE DE CROIX
GRAVURE DU « MAITRE AUX BANDEROLES »

lettres gothiques sur des banderoles au-dessus de leur tête: *Dismas bonu[s]*, *Gesmas mafus*. Le bon larron, Dismas, rappelle une composition de la Galerie de l'Institut royal de Liverpool¹. En outre, dans le tableau, le bras transversal de la croix est indiqué à la hauteur du front du personnage placé debout sur l'échelle,

1. Max Friedländer, *Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge*, 1902, pl. 15.

tandis que dans la gravure cette partie de la croix est placée bien plus haut et s'étend davantage en largeur. Le bras droit du personnage, au lieu d'être au-dessus de l'écrêteau, se trouve à un montant de l'échelle au-dessous de la tablette. Dans le bas de l'œuvre de l'Escurial, le sol, couvert de quelques plantes, occupe peu de place, alors que dans la pièce du « Maître aux banderoles » le terrain a plus d'importance. Il laisse apercevoir un crâne, un os, une tenaille, un clou et est orné de gazon, de fleurs et de plantes représentées avec cette facture plumeuse qui a fait appeler l'artiste « le maître aux chairs emplumées¹ ». Le crâne, qui est placé à la gauche de saint Jean dans le tableau, se trouve dans l'estampe presque sous le pied droit de Nicodème. Il faut noter aussi que dans la gravure les barbes de Nicodème et de Joseph d'Arimathie ont été supprimées et que le personnage situé entre Nicodème et Madeleine est également imberbe.

Par le style, la technique, cette estampe peut bien être considérée comme l'œuvre du « Maître aux banderoles »². et doit dater environ du milieu du xv^e siècle. Mais le peintre graveur, que M. Hymans³ regardait comme Flamand et Lehrs, plus justement, comme Allemand, a-t-il fait son travail d'après la *Descente de croix* exécutée une vingtaine d'années auparavant et exposée quelque temps dans l'église Notre-Dame de Louvain avant d'être transportée en Espagne? Dans cette hypothèse, on ne s'explique pas les diverses modifications introduites par le « Maître aux banderoles », d'autant plus qu'il reproduit en général assez exactement les œuvres qu'il a vues.

Il faudrait donc supposer que la planche a été gravée non d'après le tableau de l'Escurial, mais d'après quelque copie encore inconnue. Laquelle? Une peinture antérieure a-t-elle pu inspirer Van der Weyden? Le graveur a-t-il inventé ces variantes? L'auteur d'une monographie sur Roger van der Weyden⁴ a cru résoudre le problème en signalant que la pièce du « Maître aux banderoles » a été exécutée d'après une copie de Michel Coxcie, mais il ajoute qu'elle a pu l'être d'après une copie d'un autre artiste. Il serait intéressant de retrouver l'œuvre originale qui a servi de modèle à cette gravure d'un style assez fruste, mais qui n'en constitue pas moins un précieux document du xv^e siècle.

ANDRÉ BLUM

1. Zani, *Enciclopedia delle belle arti*; Parma, 1817-1822, t. II, p. 173.
2. André Blum, *Le Maître aux banderoles* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1912, t. II, p. 335).
3. H. Hymans, *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, t. XX (1881), p. 261.
4. P. Lafond, *Roger van der Weyden*; Paris et Bruxelles, 1912, p. 45.

CHRONIQUE MUSICALE

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE : *Padmāvati*, opéra-ballet en deux actes, poème de M. Louis Laloy, musique de M. Albert Roussel. — *Phædre*, tragédie en trois actes de M. Gabriele d'Annunzio, traduction de M. Doderet, musique de M. Ildebrando Pizzetti.

OPÉRA-COMIQUE : *Nausicaa*, opéra en deux actes, poème de M. René Fauchois, musique de M. Reynaldo Hahn. — *Pepita Jimenez*, comédie lyrique en deux actes (trois tableaux), d'après la nouvelle de M. Juan Valera, par M. F.-B. Money Coutts, version française de J. de Marliave, musique d'Isaac Albeniz.



LE dieu de notre esthétique se reconnaît à ce qu'il est un dieu inconnu. » Ainsi s'exprime M. Laloy dans le remarquable ouvrage par lui consacré à Rameau. Et je crois qu'en ce qui est de *Padmāvati*, c'est bien une déité inconnue qui en inspira l'esthétique. Car il ne sert de rien d'aller rappeler, ainsi que l'ont fait certains de nos confrères, que l'« opéra-ballet » n'est point chose nouvelle et nous reporte au XVIII^e siècle ! Assurément *Les Fêtes de Polymnie* et *La Guirlande ou les Fleurs enchantées* sont des opéras-ballets ; mais ces ouvrages n'ont que cette appellation de commun avec l'œuvre nouvelle, laquelle, selon nous, s'apparenterait bien davantage aux anciens *mistères*, ou encore, si l'on veut, au « Bühnenweihfestpiel » qu'est le *Parsifal* de Wagner. C'est, en somme, une conception très personnelle, sinon absolument neuve, du drame lyrique, dans laquelle le verbe, la musique et l'eurythmie des attitudes et des gestes se combinent en une harmonieuse synthèse. Il sied de louer M. Laloy de sa langue sobre et précise d'où sont totalement exclues la sécheresse et l'emphase, la soi-disant « écriture artiste » qui nous valut tant de stériles préciosités, et aussi la prétendue « prose rythmée » aux enfantines assonances et aux niaises allitérations. Nous y goûtons ce « style littéraire » qui consiste, selon Joubert, « à donner un corps et une configuration à la pensée par la phrase. »

L'affabulation du drame est simple et tragique. Le sultan mogol Alaouddin a entendu vanter par un brahmane l'indicible beauté de *Padmāvati*, épouse de Ratan-Sen, roi de Tchitor. Alaouddin, séduit par d'enivrants récits, vient, suivi d'une faible escorte, offrir une douteuse alliance au mari de celle « vers qui s'élancent les

désirs de l'univers ». D'hypocrites protestations d'amitiés se heurtent à de courtoises réserves. Mais c'est vainement que le roi exhibe avec ostentation ses guerriers et ses danseurs, et s'efforce de gagner du temps. Ce que veut voir le sultan, c'est « l'image vivante du lotus céleste, l'unique, pure et souveraine Padmâvati. » Il la voit enfin et s'éloigne, accablé et conquis. Le brahmane est demeuré seul au milieu d'une foule hostile et s'acquitte de sa mission : le roi abandonnera son épouse au sultan, ou celui-ci, dont l'armée environne Tchitor, s'emparera de la ville dont il massacrera les habitants. Sur quoi le farouche orateur, en proie au délire, est immédiatement mis en pièces par le peuple furieux.

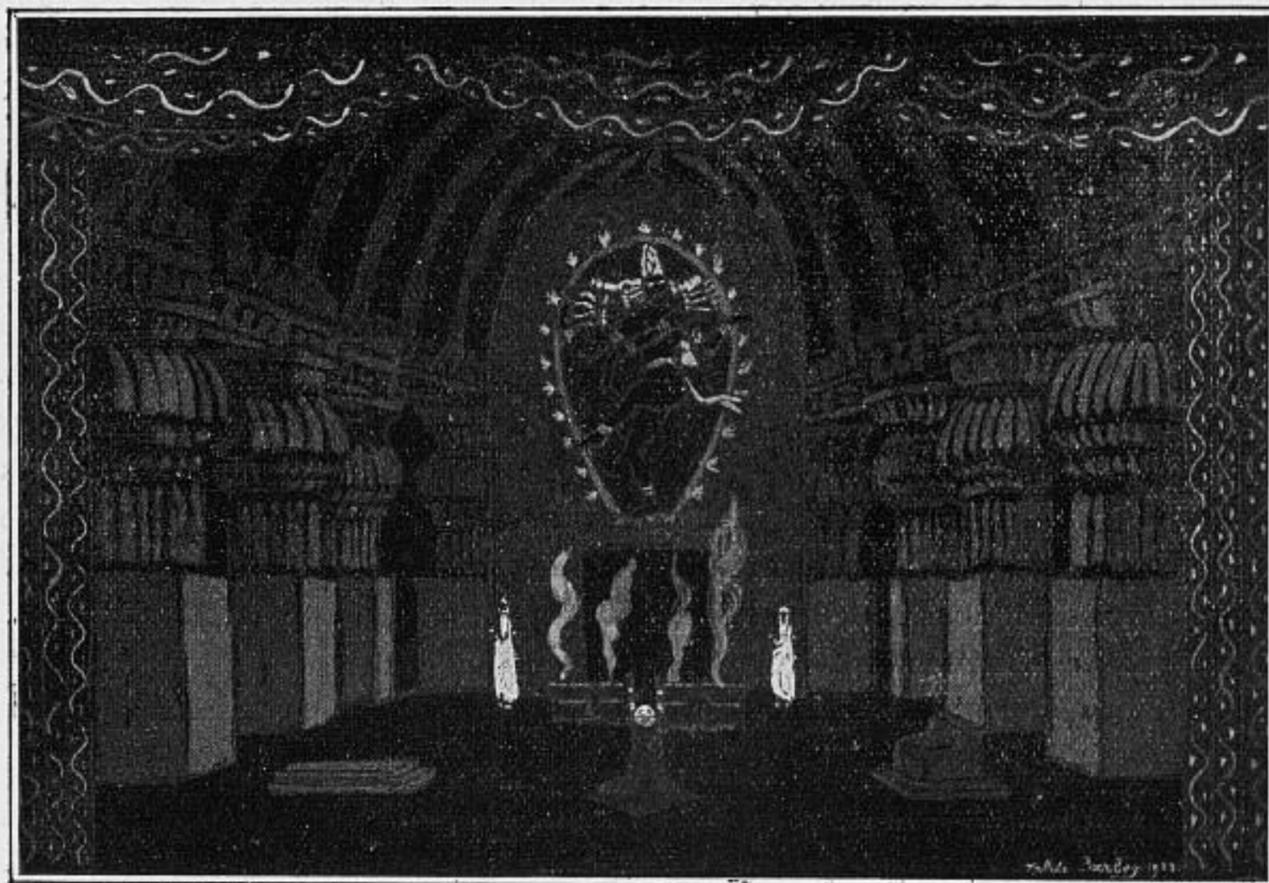
Ce sacrilège se prouve néfaste à ses auteurs. La cité n'a pu résister à l'assaut des troupes mogoles. Pour la sauver, son souverain veut livrer la reine aux désirs d'Alaouddin. Mais celle-ci résiste, fidèle à la foi conjugale et craignant, si elle y manque, de se réincarner en une bête immonde. Ne pouvant convaincre Ratan-Sen, elle le tue d'un coup de poignard. Et voici que les prêtres de Siva évoquent tour à tour les filles blanches « que le meurtre rassasie », les filles noires Kali et Dourga, chargées d'éprouver Padmâvati qui déjoue leur sortilèges et marche enfin, paisible, vers le bûcher où vont s'accomplir les rites des noces funèbres. Cependant que le sultan Alaouddin apparaît, suivi de ses soldats, sur le seuil du funèbre temple.

C'est véritablement une belle, intense et noble tragédie, aux lignes sévères et purement tracées. M. Albert Roussel l'a illustrée et, tout ensemble, imprégnée d'une musique qui la commente et l'éclaire sans peut-être en exprimer toute l'émotion latente. D'une complexité assidûment raffinée, par les dessins mélodiques et l'enchevêtrement des rythmes, cette musique souligne admirablement la plupart des sentiments et des situations. Sa souplesse inquiète paraît suivre jusqu'aux moindres évolutions des pensées animant les personnages. Le premier acte se situe sur la place publique de Tchitor, où le poème et la musique nous font songer à « l'illustre cité » chantée par le *Ramayana*, « arrosée d'eaux jaillissantes, ornée de bosquets et de jardins, entourée d'une muraille infranchissable; les accords des instruments de musique et le frémissement des armes s'y faisaient entendre tour à tour; elle était remplie de bayadères... et les toits résonnaient des sons du sistre, de la flûte et de la harpe. » En vérité c'est bien ce que nous représente l'orchestre de M. Roussel, dans lequel les voix profèrent des sons et non des paroles, instruments, elles aussi, associant leurs sonorités palpitantes de vie mystérieuse aux accents non moins expressifs des bois, des métaux et des cordes.

Si les danses des esclaves, au premier acte, méritent notre suffrage par leurs enlaccantes ondulations — notons au passage le long *solo* en *mi mineur* que commente l'une des danseuses, — c'est toutefois dans la seconde partie que le compositeur a donné la plus ample carrière à sa puissance évocatrice. Sa musique reflète le farouche décor qui encadre l'action. Mais je veux donner ici la parole à Pierre Loti décrivant le grand temple du Travancore, avec « ses lourdes ténèbres, où, à l'extrême lointain, qui vibre de chants et de prières, passent confusément des formes humaines blanches. » Plus loin le mélancolique visionnaire analyse l'orchestre du maharajah, dont les instruments, « rien que par leurs aspects, par l'étrangeté de leurs formes, évoquent

le sentiment du mystère de l'Inde... Quels raffinements inconnus à nos musiques occidentales! » Ou bien « c'est un chant de guitare qui gémit, en portant le son d'une note à l'autre, un chant passionné qui monte à pleine voix et s'exaspère dans la douleur; les tambours alors, sans couvrir cette plainte vibrante, font un tumulte mystérieux, et tout cela exprime l'exaltation de la souffrance humaine d'une façon plus intense encore que nos suprêmes musiques d'Occident. »

Il y a un peu de tout cela, et bien d'autres choses encore, dans l'impressionnant commentaire musical apporté par M. Roussel au poème de M. Laloy. Les gestes vivaces, agiles, souples ou tortueux de Kali et de Dourga, exprimés par le développement de mélodies éperdûment chromatisées, se dessinent avec une rare sûreté. Citons,



DÉCOR DU 2^e ACTE DE « PADMAVATI », PAR M. VALDO BARBEY

entre autres, la phrase accompagnant ces déités lorsqu'elles tournent autour de l'héroïne « en cercles de plus en plus serrés »; et surtout la cérémonie funèbre, vaste symphonie vocale et instrumentale magistralement conduite et singulièrement émouvante.

Le compositeur s'est pleinement inspiré de l'Inde, aux sources mêmes où puisa le grand écrivain précité; il s'est affirmé archéologue, théosophe, penseur, artiste raffiné. — Dramaturge? Je n'oserais l'affirmer, et il est probable que la scène culminante entre les deux époux eût produit un bien autre effet, traitée dans leurs meilleurs moments, par Gluck, Berlioz, Wagner ou Verdi. Mais nous avons ici assez d'autres motifs d'admiration pour n'en point exiger davantage.

L'Opéra a dignement monté cette œuvre remarquable; les décors et les costumes méritent à M. Valdo Barbey de vifs éloges. Les danses, la mise en scène, y ont éga-

lement droit. Au premier rang des artistes du chant il convient de nommer M. Rouard, félin et perfide Alouaddin, et M. Fabert, brahmane halluciné. Ces deux parfaits artistes laissent quelque peu derrière eux leurs consciencieux camarades M^{lle} Lapeyrette et M. Franz, couple loyal et solide. N'oublions pas les qualités de danse et de mimique afférentes à M^{mes} Johnsonn, Bourgat et Lorcia, et terminons ce palmarès en félicitant M. Philippe Gaubert, à qui incomba la tâche ardue de diriger une partition aussi compliquée, et qui l'accomplit de la plus irréprochable manière.

M^{me} Ida Rubinstein nous a présenté une *Phædre* somptueusement encadrée, et due — c'est elle qui parle — « au plus grand de nos poètes lyriques », comme il en est aussi « le plus généreux et le plus méconnu ». Après Euripide, après Sénèque, après Racine, voici donc une nouvelle fille de Minos et de Pasiphaé, mais c'est enfin « la vraie fille », car elle est à la fois « divine et surhumaine » (ce qui semble légèrement pléonastique), tandis que la *Phèdre* de Racine n'est qu'« humaine ». — Pauvre Phèdre ! Pauvre Racine !

M. d'Annunzio, si la traduction ne nous induit pas en erreur, ferait songer à Sénèque bien plus qu'à Euripide ou à Racine. Ses tirades sonores s'enflent jusqu'à éclater avec un fracas de bombes. M^{me} Ida Rubinstein les lance avec une inlassable fureur, accompagnées de gestes et d'attitudes qui semblent être pour elle moins des moyens que des buts. Quant à la musique de M. Pizzetti, assez mal écrite pour les instruments, elle manquerait totalement d'intérêt, n'était le prélude avec chœurs d'un beau caractère célébrant la mort d'Hippolyte. Ajoutons que les décors et les costumes ont témoigné de la féconde et érudite ingéniosité de M. Bakst. Il y a là de massives colonnes revêtues de pieuvres dignes d'illustrer les *Travailleurs de la mer*... Et toutes les trouvailles crétoises d'Arthur Evans sont largement mises à contribution.

Après *Ciboulette*... *Nausicaa* ! La muse de M. Reynaldo Hahn est ondoyante et diverse, mais peut-être la première de ces incarnations lui convient-elle mieux que la seconde.

Les vers écrits par M. Fauchois sur ce thème homérique ne sont évidemment pas inférieurs à ceux dont il dota un Beethoven et un Mozart sans défense, constatation dans laquelle on aurait tort de lire un éloge enthousiaste. Toutefois M. Fauchois aime les raffinements et aspire du — moins je le suppose, — à la gloire d'un André Chénier ou d'un Leconte de Lisle. Il recherche, lui aussi, les mélodieuses allitérations, ainsi que suffirait à l'attester cet exemple :

Tu fais revivre au cœur des pâtres roux
Leur plus beau rêve...

Le livret n'est pas maladroitement établi : Ulysse, arraché aux flots, entre tout d'abord en scène. Il en a l'habitude, ayant donné son nom à une dizaine d'opéras ou de ballets, sans compter les *Télémaque*, les *Circé*, etc., et une précédente *Nausicaa*. La fille d'Alcinoüs paraît ensuite, entourée de ses jeunes compagnes qui, selon la formule rapportée par Jean-Jacques Rousseau dans son *Émile*, forment des chœurs de danse en portant des corbeilles sur la tête. Ensuite elles jouent à la balle, et l'on sait qu'à cet égard *Nausicaa* fut une initiatrice. Cependant Chloris, l'une d'entre elles, a découvert le roi naufragé, et fait part de sa trouvaille en termes apeurés qui inter-

rompent soudain le divertissement de ces enfants de la balle. Tout s'apaise ; l'époux de Pénélope, présenté au monarque phéacien, ne tarde pas à se concilier tous les cœurs, — et d'abord celui de la princesse. On le presse de demeurer en cette île de Corcyre qui l'accepterait volontiers pour souverain, le vieil Alcinoüs ne demandant qu'à lui céder son sceptre et sa couronne. Il hésite... Mais Pallas, déjà apparue au premier acte, surgit de nouveau. Tandis que les voix caressantes du monarque, de sa famille et de son peuple répètent à l'envi : « Tout a changé dans Ithaque, peut-être ! » la sage déesse répond, du tac au tac : « Tout a changé... mais non le cœur de Pénélope ! » Et la voici qui évoque l'image de la reine fidèle, celle de ses prétendants, et aussi, je pense, l'attrait des musiques harmonieuses de M. Gabriel Fauré... Ulysse n'hésite plus. Il va donc partir, chargé de cadeaux encombrants mais utiles. Nausicaa qui, fidèle à son étymologie, avait auparavant brûlé ses vaisseaux en laissant voir tout l'amour dont son cœur est rempli pour le fils de Laërte, lui offre, sans nulle rancune, des voiles tissés de ses mains pour qu'ils soient remis à Pénélope. Et tout finit à la satisfaction générale.

La partition inspirée à M. Reynaldo Hahn par cet honnête livret est parfois assez agréable. Non point, certes, qu'il y faille chercher beaucoup d'originalité. Mais enfin les personnages y déclament consciencieusement leurs rôles, selon la formule actuelle, soutenus par un orchestre qui ne les gêne en rien. De temps à autre s'esquisse un heureux dessin, tel celui qui encadre, au premier acte, les exhortations de Pallas, ou encore les aimables chansons fredonnées par les amies de Nausicaa. D'autres sont moins bien venus, et l'on peut estimer assez banale la phrase, complaisamment réitérée :

Que disent-elles,
Ces immortelles?

Mais les bondissements de la balle ne manquent pas d'élasticité et ce premier tableau s'achève sur un gracieux *decrescendo*.

Le deuxième acte n'offre rien de particulièrement notable, à part un morceau assez savoureux en mode phrygien, les danses en sont quelconques, ainsi que le commentaire de l'aède chargé d'en expliquer la signification. Nous attendions le récit de la guerre de Troie fait par Nausicaa que guide Apollon lui-même. Et voilà que ce dieu lui montre

L'ombre d'Hector flottant sur les remparts,

oubliant sans doute que la Cassandre de la *Prise de Troie* avait vu, elle aussi,

L'ombre d'Hector parcourir nos remparts.

Sur cette coïncidence, le cheval de bois, étonné, se met à hennir... Cela est regrettable. A quoi donc songèrent Apollon, Nausicaa et M. René Fauchois en mettant ainsi en concurrence Berlioz et M. Reynold Hahn?

Cette honorable cantate, déjà jouée à Monte-Carlo en 1919, par les soins de M. Raoul Gunsbourg — encore un compositeur! — est très bien interprétée. M^{lle} Davelli, dont la voix est fort jolie lorsqu'elle n'affronte pas le registre supérieur, et M^{me} Perrat incarnent respectivement avec grâce et avec majesté les rôles de la

princesse et de sa mère. M. Albert est un magnifique Ulysse et M. Vieuille un roi paternel et imposant. M. Albert Wolff continue d'être l'excellent chef d'orchestre que l'on sait, et la mise en scène fait, comme d'habitude, honneur à M. Albert Carré.

C'est un nom considérable dans l'école espagnole que celui d'Isaac Albeniz, et peut-être son importance est-elle la cause innocente du désappointement relatif que nous laissa *Pepita Jimenez*. Où sont les rythmes éperdus, la joie étincelante de *Cataluna* et d'*Iberia*, et les chants nerveux où semble s'exaspérer l'âme musicale de la péninsule Ibérique? On n'en retrouve que l'écho bien atténué en cette histoire toute simple d'une Manon Lescaut et d'un Des Grieux espagnols. Ce n'est pas que leur sincérité ne nous émeuve; elle est chaleureusement exprimée, et, cela va de soi, sans la grâce prenante et parfois maniérée du chef-d'œuvre de Massenet. Mais enfin nous n'y sentons point cette vigueur âpre et tourmentée que, peut-être à tort, nous attendions de l'auteur de *The magic opal* — sans parler des coloris ruisselants de lumière promis à nos souvenirs et à notre imagination.

Hormis les exceptions dont il sera parlé plus loin, la partition se compose d'une série de petites phrases sautillantes, la plupart en rythmes ternaires, qui portent sur leurs sommets perpétuellement trépidants la déclamation vocale. Or celle-ci ne présente que rarement un intérêt assez vif pour exciter la verve du compositeur. Don Luis de Vargas aime Pepita Jimenez et Pepita Jimenez aime Don Luis de Vargas; ils ne négligent aucune occasion de nous en informer. Quant aux scrupules du séminariste, nous avons peine à les croire plus intenses que ceux du héros de l'abbé Prévost. Joignez à ces soupirs et à ces plaintes le babillage incessant d'une nourrice agitée, et à qui l'on dirait volontiers, comme Géronte à Jacqueline dans le *Médecin malgré lui*: « Peste! madame la nourrice, comme vous dégoisez! Taisez-vous, je vous prie; vous échauffez votre lait. » Mais il faut saluer avec joie, outre quelques passages où l'amoureuse passion s'exhale en de brûlants accents, un délicieux interlude dans lequel les cors et les violoncelles semblent murmurer une incantation magique, et que l'on voulut réentendre; c'est un véritable joyau sonore, une *cancion* instrumentale vibrante de tendresse éplorée et ravie. Et il y faut ajouter l'épisode de la fête de nuit, avec son charmant Noël que chantent les enfants accompagnés par le chœur, tandis que des fillettes esquissent un pas au rythme candide.

Pepita Jimenez est remarquablement interprétée, et je gage que ni Barcelone, qui fut son berceau en 1895, ni Bruxelles, dix ans plus tard (après l'Allemagne, l'Angleterre et l'Italie), ne furent si bien pourvues. M^{me} Marguerite Carré représente l'héroïne avec une finesse, une grâce, une passion qui devaient infailliblement triompher des remords de Don Luis. Celui-ci apparaît d'ailleurs à son avantage, sous les traits de M. Max Bussy; louons aussi M^{lle} Estève et M. Dupré.

La mise en scène est — naturellement — tout à fait appropriée à l'action de ce quasi drame, et les danses sont habilement réglées par M^{lle} Chasles. Enfin, M. Albert Wolff, après avoir mené sans secousses la nef d'Ulysse de Corcyre à Ithaque, l'a fait non moins heureusement aborder aux côtes d'Hesperia.

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

LA COLLECTION MOND



VEC le D^r Ludwig Mond, mort à Londres, à l'âge de soixante-dix ans, le 11 décembre 1909, a disparu un investigateur accompli dont les travaux ont contribué sensiblement à l'avancement des sciences appliquées, comme se plurent à le reconnaître les instituts scientifiques dirigeants de nombreux pays, et notamment de l'Angleterre, où il résida durant trente ans. Il légua par testament à la Royal Society de Londres, à laquelle il s'intéressait depuis longtemps, une somme de 50 000 livres, nette de droits de mutation ; ses découvertes en chimie avaient comporté des applications extrêmement lucratives.

Le D^r Mond mourait un jour seulement avant George Salting : la comparaison s'impose entre ces deux amateurs, tous deux bienfaiteurs des collections nationales. Ni l'un ni l'autre ne naquirent en Angleterre : c'est en Allemagne que Mond vit le jour, et Salting en Australie. Mond se cantonna dans la peinture ; il amassa des matériaux pour la rédaction d'un catalogue ; il achetait surtout par l'entremise du D^r Richter, et, ce qu'il ne désirait pas garder, il le vendait directement à des musées, et non aux enchères ; il mena un existence retirée, et il était rare de l'apercevoir dans une salle de vente. Salting, au contraire, collectionnait des œuvres d'art de toute sorte, et ne tenait aucun catalogue, sauf un calepin de notes inintelligibles ; bibeloteur invétéré, il effectuait lui-même avec les marchands de judicieux échanges ; on le rencontrait journellement dans les salles de vente d'Angleterre et du continent et il goûtait fort la vie sociale.

On notera combien les musées anglais sont redevables à des amateurs d'origine étrangère : tels lady Wallace, Ionides, Wernher, Alfred Beit et plusieurs membres de la famille Rothschild, pour ne citer que quelques noms. Certains, comme Mond et Salting, stipulèrent que les objets d'art provenant de leurs collections resteraient rassemblés, autant du moins que le permettrait leur diversité ; mais on sait que,

d'après la loi, une telle disposition devient caduque après vingt-cinq ans, malgré la barrière des précautions testamentaires.

Par son testament du 26 novembre 1906, Mond dictait les conditions suivantes : les conservateurs de la National Gallery devaient choisir, parmi une série de tableaux groupés sous la rubrique « tableaux pour la National Gallery », les toiles qu'ils voudraient, à condition d'en prendre au moins les trois quarts, sauf à parfaire ce chiffre en prélevant au besoin des tableaux dans le reste de la collection. Les toiles ainsi choisies seraient exposées dans une ou plusieurs salles de la National Gallery sous le nom de « Collection Mond » et devaient y demeurer toujours réunies. Au cas où le musée n'offrirait point de salle convenable et qu'on ne pût en obtenir que grâce à une modification ou à un agrandissement des bâtiments existants, les conservateurs étaient autorisés à faire effectuer aux frais de la succession les travaux nécessaires. La veuve du testateur aurait la jouissance des tableaux sa vie durant, à charge de les conserver en bon état et de les assurer contre l'incendie. En outre, elle pourrait disposer par testament, en faveur de qui lui plairait, d'un maximum de douze tableaux.

La liste des « tableaux pour la National Gallery » contenait 56 numéros, comprenant des toiles de Gentile Bellini, Carotto, Cranach, Lanzani, Pollaiuolo, Raphaël, Sodoma, Torbido, Fra Bartolommeo, Giovanni Bellini, Bissolo, Boccaccino, Giambono, Botticelli, Cima, Crivelli, Dosso Dossi, Luini, Mazzolino, Palma Vecchio, Savoldo, Signorelli, Titien, Alvise Vivarini et Boltraffio : en vérité une compagnie très variée.

On ne peut manquer de remarquer que cette liste ne mentionne ni l'*Imperator Mundi* d'Andrea Mantegna, ni la *Madone à la pomme* de Giovanni Bellini, ni la *Madone avec l'Enfant* de Sodoma, ni la *Madone avec l'Enfant et un donateur* de B. Montagna¹.

Mrs. Mond étant décédée le 15 mai 1923, après une longue maladie, ce legs magnifique entre à présent en voie de réalisation.

Les pièces maîtresses de la collection (formée principalement entre 1888 et 1894) sont bien connues des critiques européens, grâce au savant catalogue du D^r Richter et à son excellent album. Cet ouvrage, qui résume des années d'études, de voyages et de minutieuses recherches, a été édité par John Murray, au prix de quinze guinées, quelques mois après la mort de Mond. (Notons, entre parenthèses, que le D^r Richter, qui acheta pour Mond la plupart des tableaux, était le fils d'une dame alsacienne, connue pour ses goûts artistiques, et descendait, du côté paternel, d'une vieille famille huguenote.)

Il y a lieu de croire que Mond eût désiré que sa collection fût intégralement conservée dans la maison qu'il habita longtemps, avenue Road, St. John's Wood, s'il était parvenu à se rendre acquéreur du terrain où elle était bâtie, et c'est probablement parce qu'il ne put y réussir qu'il ne rédigea son testament que juste un an avant sa mort. Mais, les pièces étant petites, insuffisamment éclairées, et la maison

1. Notons incidemment que Mond légua certains meubles et objets personnels, avec une rente, à M^{lle} Henriette Hertz, qui ultérieurement en donna une partie au gouvernement italien.

assez éloignée du centre de Londres, il ne faut pas regretter que la National Gallery ait été finalement désignée pour recevoir des toiles d'une aussi grande beauté.

D'autre part, le retard apporté à la rédaction du testament peut expliquer qu'il ait été libellé d'une façon assez imparfaite. En effet, s'il avait été exécuté à la lettre, l'une de ses clauses aurait permis à Mrs. Mond de choisir les plus beaux tableaux parmi les douze dont elle était autorisée à disposer.

Or, il existe évidemment une grande différence de valeur et de qualité entre les chefs-d'œuvre de Bellini, Titien et Raphaël, d'un côté, et certaines toiles de la fin des écoles de Venise et du Nord, de l'autre. L'on a supposé, sans toutefois en apporter la preuve, que le directeur et les conservateurs de la National Gallery firent dès 1910 leur choix parmi les tableaux de la rubrique spéciale.

A une époque déjà reculée, Mond décida, faute de place ou pour toute autre raison, de ne pas garder un certain nombre de ses acquisitions. Ainsi, se défit-il d'un *Portrait d'homme* de Giorgione, qui est depuis longtemps au Kaiser Friedrich Museum de Berlin ; le *Portrait d'un mathématicien* par Gentile Bellini, et *Saint Marc et saint François* par Antonio Vivarini sont actuellement à la National Gallery ; une quinzaine de

tableaux ont passé à la collection Cannon dans la villa Doccia, à Fiesole ; un ouvrage de jeunesse du Corrège, une *Adoration de l'Enfant*, vint grossir la collection Crespi et semble pouvoir être identifié avec l'œuvre qui se trouve actuellement au Musée Brera ; enfin, la *Pietà* de Liberale da Verona est aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich.

Passons maintenant, sans autre préambule, aux tableaux si admirablement étudiés par le Dr Richter dans son catalogue. Notons pourtant que ceux qui s'y trouvent décrits n'appartenaient pas tous à Mond lui-même : certains d'entre eux étaient la propriété personnelle de Mrs. Mond ou d'autres membres de la famille.



Phot. Braun

LA VIERGE SAINT JOSEPH ET L'ENFANT JÉSUS
PAR FRA BARTOLOMMEO
(Collection Ludwig Mond, Londres.)

*
* *

Les tableaux italiens peuvent être classés par écoles, soit : 12 Florentins, 5 Ombriniens, 3 Bolognais, 4 Ferrarais, 2 Parmesans, 31 Vénitiens, 1 Padouan, 7 Véronais et 1 Vicentin. Le D^r Richter n'ajoute aux Italiens qu'un seul ouvrage de Murillo, un Cranach et un Rubens. L'ensemble, qui comprend encore 4 portraits hellénistiques, provenant de tombeaux égyptiens, compte 86 tableaux, dont 56 figurent dans la liste des « tableaux pour la National Gallery ».

Un examen, même rapide, du catalogue, révèle qu'une partie importante de ces œuvres a été acquise à Londres, en vente publique, notamment en 1892, à la vente Dudley, l'une des plus considérables qui se soient jamais tenues chez Christie.

Comme au moins cinq de ces toiles furent, à un moment donné, en la possession de sir Charles Eastlake, directeur de la National Gallery de 1855 à 1865, il est probable que trois d'entre ces cinq seront choisies pour la nation.

Au premier rang des peintures de l'école toscane se placent les deux panneaux rectangulaires de Botticelli représentant des *Scènes de la vie de saint Zénobe*¹, d'une authenticité indiscutable, mais dont la destination primitive est difficile à déterminer ; il s'agit probablement de la décoration d'un *cassone di corredo*. La *Sainte Famille* de Fra Bartolommeo est d'une belle qualité et sera fort appréciée dans un musée aussi pauvre en œuvres de cet artiste, d'ailleurs bien représenté dans plusieurs collections particulières anglaises, notamment celles de Panshanger et de Richmond. Ce tableau appartint jusqu'en 1885 à sir Charles Robinson, qui posséda également jusqu'en 1875 la *Sainte Famille*, passée depuis dans la collection de sir Herbert Cook.

L'une des plus belles pièces de cette magnifique donation est assurément la *Crucifixion*, admirable ouvrage de la jeunesse de Raphaël². D'aucuns affirment qu'avant d'être enlevée de l'église Saint-Dominique à Città di Castello, elle s'accompagnait d'une prédelle dont les panneaux ne seraient autres que le *Saint Jérôme châtiant l'hérétique Sabinianus* de la collection Cook et l'*Eusèbe ressuscitant trois hommes*, actuellement à Lisbonne. A notre avis, il est fort possible que des documents justifient un jour l'attribution de ces deux peintures à Raphaël, mais ces deux petites compositions sont si inférieures au tableau Mond, daté approximativement de 1501 par son style « péruginesque », qu'il faut faire remonter leur exécution à une époque plus reculée encore.

C'est encore ce collectionneur invétéré, sir Charles Robinson, qui posséda jusqu'en 1887 *Esther devant Assuérus* et le *Miracle de saint Jérôme* de Signorelli, dont l'élève, Genga, est également représenté ici.

M. Richter a cru pouvoir attribuer au rarissime Léonard de Vinci une *Tête de Vierge à la pierre noire* ; mais il n'a pas recherché à quel tableau ce dessin a servi d'étude.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t. I, p. 349.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, t. I, p. 179.

L'école milanaise compte trois Luini. *La Vierge avec l'Enfant et saint Jean*, acheté à Londres, est caractéristique de la phase « préléonardesque » de Luini. Par contre, sa *Sainte Catherine d'Alexandrie* est nettement sous l'influence du grand Florentin ; de même la *Vénus*, autrefois dans la collection Dudley, qui lui est également attribuée.

Les particularités du Sodoma sont bien marquées dans *La Vierge avec l'Enfant*, qui, peut-être ne passera pas à la National Gallery. Le legs comprend encore de ce peintre, si rarement représenté en Angleterre, un *Saint Jérôme* qui fut primitivement au Mont de Piété, à Rome, puis chez Morelli (Ivan Lermolieff), le créateur de la critique d'art scientifique dans les temps modernes.

Boltraffio, de dix ans l'aîné de Sodoma, nous offre un *Portrait d'homme* qui appartint quelque temps à sir William Boxall, directeur de la National Gallery de 1866 à 1874. Mentionnons encore la *Salomé* de Gianpietrino, et *Jésus enfant avec saint Jean* de Marco d'Oggiono, dont il existe tant de répliques.

Trafalgar Square contient déjà de beaux spécimens de l'art de Francia ; sa *Vierge avec l'Enfant et un ange* (qui rappelle un tableau d'autel de Bologne) est une œuvre signée, datée de 1492.

Mazzolino a peint nombre de toiles de petite dimension, l'on s'étonnera néanmoins de son *Paiement du tribut*, qui mesure seulement 28 centimètres sur 20 ! Ce tableautin du « Ver luisant de Ferrare » a fait partie de la collection du marquis d'Exeter.

La manière du Garofalo est si familière aux visiteurs des musées d'Italie, que le *Sacrifice à Cérès* ne peut lui être contesté ; de grandes dimensions, cette toile a fait partie successivement des collections Salamanca et Dudley.

Nous l'avons déjà dit : les œuvres vénitiennes sont ici les plus nombreuses. Voici

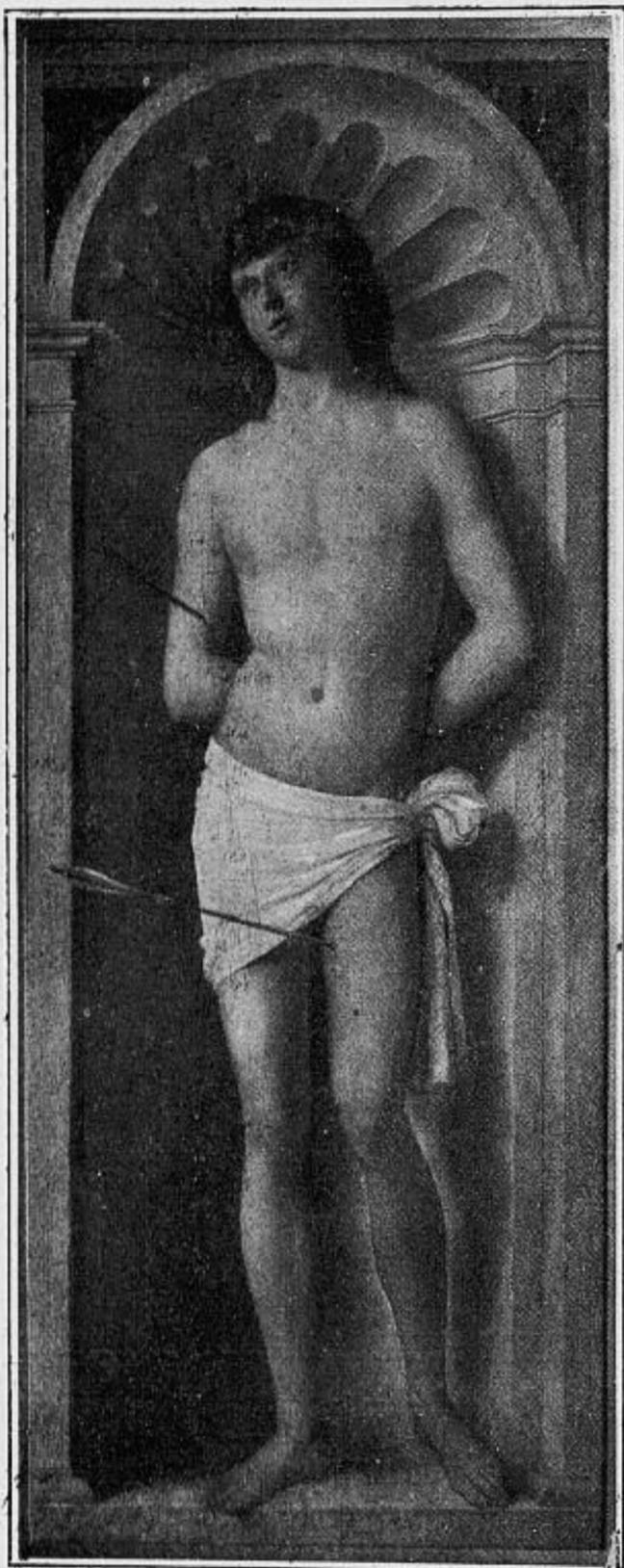


Phot. Braun.

LA VIERGE
AVEC L'ENFANT JÉSUS ET LE JEUNE SAINT JEAN
PAR B. LUINI

(Collection Ludwig Mond, Londres.)

d'abord un petit *Saint Marc*, par Giambono, artiste dont les peintures sont rares, même



Phot. Braun.

SAINT SÉBASTIEN
PAR CIMA DA CONEGLIANO
(Collection Ludwig Mond, Londres.)

en Italie; celle-ci provient d'une collection particulière de Venise. De dimensions plus réduites encore est *La Vierge et l'Enfant* par Giovanni Bellini. Comme son *Sang du Sauveur* de la National Gallery et son *Salvator Mundi* du Louvre, ce tableautin doit être antérieur à 1470, ainsi que le prouvent les pouces retroussés des personnages et l'expression poignante des physionomies. Au contraire, la douleur n'altère pas la noble sérénité du Christ de la *Pietà* que Bellini peignit un peu plus tard¹. Le Sauveur y est vu jusqu'à la taille, assis au bord d'un sarcophage, soutenu de chaque côté par un ange. Les couleurs de ce panneau, peint à la détrempe, ont l'intensité des pierres précieuses; pourtant, la composition, la facture et le sentiment n'en peuvent être comparés à ceux de la splendide *Pietà* du même artiste au Musée Brera. Quant à sa merveilleuse *Vierge à la pomme*, comme elle ne figure pas sur la liste spéciale, il y a peu d'espoir de la voir passer à la National Gallery. Cette œuvre tardive montre le constant progrès de Bellini dans la voie du réalisme poétique et du symbolisme chrétien.

La Vierge sur un trône, signée de Gentile, n'est guère moins importante; sir Charles Eastlake en fut quelque temps propriétaire. Ce vaste panneau semble avoir été peint pour être placé fort au-dessus du spectateur, et, à l'origine, il devait être rectangulaire; son cadre actuel, cintré du haut, n'est pas d'un heureux effet.

Quoique Trafalgar Square soit déjà bien pourvu d'œuvres de Cima, son sculptural

Saint Sébastien et son *Saint Jacques* sont assurément dignes d'y être admis. Ils

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, t. I, p. 249.



LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS SUR UN TRÔNE

PAR GENTILE BELLINI

(Collection Ludwig Mond, Londres.)

formaient anciennement partie d'une grande *ancona*, divisée et dispersée longtemps avant que ces deux morceaux ne quittassent le palais Foscari, à Venise, pour la galerie de sir Charles Eastlake.

La Vierge avec l'Enfant, des saints et des donateurs, portant une inscription endommagée, peut très bien avoir été peinte par Catena au début de sa carrière. Nous arrivons par cette transition à la *Vierge avec deux saints* de Bissolo et au *Saint Pierre et saint Paul* de Carlo Crivelli, qui figura à la vente Leyland, et dont le pendant, *Saint Georges combattant le dragon* est aujourd'hui dans la collection de Mrs Gardner à Boston; le retable d'où ces deux volets ont été détachés est resté jusqu'en 1835 dans une église de la petite ville de Porto San Fermo, sur l'Adriatique.

La manière « blonde » de Palma le Vieux offre pour certains amateurs un attrait particulier, bien que ces peintures voluptueuses soient d'une facture quelque peu superficielle; cette critique s'applique parfaitement au tableau intitulé tantôt *Flora*, tantôt *Une Dame*.

Mais quels termes admiratifs pourraient dignement décrire *La Vierge avec l'Enfant* de Titien, dont s'orna, en son temps, la collection Dudley? Ce sera là sûrement le « clou » de la donation Mond. La National Gallery, déjà riche de six œuvres de Titien, ne possédait encore aucun exemple de la dernière manière de ce maître. Nulle photographie ne peut donner l'idée de cette couleur vibrante et chatoyante, et, heureusement, le soin d'achever ce tableau ne revint pas à Palma ou à quelque autre élève, comme ce fut le cas pour la *Déposition* de l'Académie de Venise; l'œuvre, lumineuse, est tout entière de la main même de Titien.

Le *Portrait d'une dame avec son fils*, que la tradition dénomme « *Isabelle d'Este et son fils Frédéric* » et considère comme la copie d'un original perdu, ne sera sans doute pas choisie par les conservateurs. En 1910, le Dr Richter émettait la



Phot. Braun.

FLORA, PAR PALMA LE VIEUX
(Collection Ludwig Mond, Londres)

supposition que la figure du jeune homme cachait le portrait par Francia de Frédéric enfant; cette hypothèse a été détruite lorsqu'on identifia ce dernier portrait dans le legs Altman, au Musée métropolitain de New-York.

Il n'y a pas lieu de nous arrêter devant une *Sainte Famille* de Polidoro, une *Justice*, attribuée à Giuseppe Porta, une *Mort de Lucrece* de Parrasio, un *Portrait d'Antonio Correr* par Gregorio Lazzarini, un *Repos pendant la fuite en Égypte* de Gasparo Diziani, non plus que devant des ouvrages de Alessandro Longhi, Carlevaris, Canaletto et Guardi, derniers maîtres de l'art vénitien déclinant.

Combien frappant est l'*Imperator Mundi* de Mantegna¹, qui seul représente ici



Phot. Braun.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PAR TITIEN
(Collection Ludwig Mond, Londres.)

l'école de Padoue! Cette noble composition classique montre la fière figure du Christ enfant, debout auprès d'une source qui symbolise la Fontaine de vie; toutefois nous ne pouvons guère espérer voir ce tableau entrer à la National Gallery, où les œuvres du grand Padouan sont déjà si nombreuses.

Mond avait toujours été préoccupé de combler les lacunes du musée en ce qui concerne les écoles de Vérone et de l'Italie du Nord. Même à cette heure, Francesco Carotto, Francesco Torbido et Paolo Farinati, représentés dans sa collection, ne le sont pas à Trafalgar Square. En 1891 il acquit *Saint Pierre et saint Jean* et l'*Adoration*

de l'Enfant Jésus de Girolamo dai Libri (ainsi nommé parce que son père et lui s'occupaient d'illustrer livres et manuscrits). *La Vierge avec l'Enfant et le petit saint Jean* par Francesco Carotto figura dans la vente de sir Charles Eastlake, en 1894; la facture de ce tableau démontre que son auteur était élève de Liberale de Verona; sa composition rappelle celle de certains ouvrages de Raphaël; d'ailleurs, l'art de Carotto, qui n'était pas un artiste de premier ordre, manquait de virilité et subit des influences diverses.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. I, p. 226.

Richter attribue à Torbido le *Portrait de Girolamo Fracastoro*, acquis d'un marchand de Londres. Ce personnage typique de la Renaissance italienne fut à la fois logicien, mathématicien, astronome et poète. Au même groupe appartiennent un *Saint Jean-Baptiste* et un *Saint Michel* de Paolo Farinati.

Bien que le nom de Battista Zelotti ne soit pas mentionné dans le catalogue de la National Gallery, la *Sainte Hélène* (n° 1041) qui y est attribuée à Véronese pourrait bien être de Zelotti. La collection Mond contient une *Cléopâtre* de ce peintre; nous apprécions davantage *La Vierge avec l'Enfant et un donateur* de Bartolomeo Montagna, peinture remplie de noblesse et de vie.

*
* *

Les noms du D^r Mond et du D^r Richter resteront à jamais unis pour les historiens de cette collection; en commentant ce superbe legs, nous n'avons pas omis de signaler le travail considérable et utile que constitue le catalogue; mais il convient d'observer que, dès l'époque où sa publication s'acheva, des faits et des opinions qui y sont consignés avaient reçu d'autres interprétations ou été formellement écartés de la science. Citons quelques exemples. Le D^r Richter écrit (p. 117): « Previtati et Cordegliaghi travaillaient probablement à cette date dans l'atelier de Giovanni Bellini ». Morelli, que le D^r Richter cite avec déférence, les croyait effectivement deux personnes distinctes, mais la critique actuelle sait qu'il n'en est rien. Plus loin (p. 132), notre auteur écrit « les deux Bonifazi aînés », alors que depuis vingt ans l'on a démontré que les deux peintres n'en faisaient qu'un: Bonifazio di Pitati da Verona. Nous sommes aussi en désaccord avec l'auteur lorsqu'il place (p. 145) la naissance de Tintoret en 1512, celle de Fra Bartolommeo en 1475, et la mort de Gentile da Fabriano en 1427. Les dates correctes sont respectivement 1518, 1472 et 1428.



Phot. Braun.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET LE JEUNE SAINT JEAN
PAR F. CAROTTO
(Collection Ludwig Mond, Londres.)

Néanmoins, ce catalogue est si abondant et si complet, qu'il affrontera aisément la comparaison avec d'autres ouvrages de cette sorte, même les plus soignés et les plus prétentieux. Les attributions basées sur l'érudition et la compétence en matière d'art supporteront l'épreuve du temps. Quelques connaisseurs, pourtant, désigneront comme l'auteur de la *Femme nue en Vénus* plus volontiers Gianpetrino que Luini, proposé par le D^r Richter (p. 146). Cet éminent critique ne tient pas cette toile pour un tableau de genre; il y voit le portrait, destiné aux appartements de son mari, d'une dame que ses charmes ont fait assimiler à la déesse de l'amour. Opinion intéressante pour qui contempera un jour à Trafalgar Square cet agréable tableau ovale. L'on est trop enclin à oublier, lorsqu'on visite un musée, que les peintres de tous les temps ont été contraints de se plier aux exigences de leurs clients ou de leurs maîtres.

MAURICE BROCKWELL



BIBLIOGRAPHIE

Louis RÉAU. — Étienne-Maurice Falconet (1716-1791). Paris, Demotte (1922). 2 vol. gr. in-4, 538 p. av. 47 pl.

Au cours des recherches qu'il avait entreprises pendant son séjour à Saint-Petersbourg sur le monument de Pierre le Grand par Falconet, M. Louis Réau constata que nous étions très mal documentés sur l'histoire et les œuvres du sculpteur français. Les erreurs pullulaient, que ses biographes se transmettaient pieusement; la moins mauvaise des monographies qui lui avaient été consacrées était un livre allemand fort insuffisant encore. Il résolut de combler cette fâcheuse et humiliante lacune et il se mit au travail, comme il sait travailler. Deux beaux volumes in-4° nous apportent le résultat de ses recherches. Il n'est pas vraisemblable que, de longtemps, personne ait envie de revenir sur ce sujet, qui paraît vraiment épuisé. Tout ce que le dépouillement des Archives Nationales et des archives notariales a pu fournir — après ce que lui avaient déjà révélé celles de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, du ministère des Affaires étrangères à Moscou, du Musée lorrain de Nancy, propriétaire depuis 1865 de tous les papiers de famille, de la liste autographe des œuvres et de la correspondance du sculpteur, — M. Louis Réau l'a mis en œuvre avec cette méthode, cette pénétration d'une claire intelligence qui ne se noie jamais dans le débordement de ses fiches comme il arriva parfois à des érudits moins maîtres de leur sujet. Et le livre, écrit de ce style simple et transparent qui ne s'essouffle jamais à la recherche du couplet de facture et redoute l'accumulation des épithètes et des superlatifs, se lit avec un plaisir que ne vient

alourdir aucune fatigue et avec beaucoup de profit.

Dans la famille si vivante et charmante de nos sculpteurs du XVIII^e siècle, la figure de Falconet s'enlève en un relief qui n'est pas sans aspérités. « Un homme qui a du génie et toutes sortes de qualités compatibles et incompatibles avec le génie », écrivait Diderot en 1765; « de la finesse, du goût, de l'esprit, de la délicatesse et de la gentillesse, de la grâce tout plein, ... rustre et poli, affable et brusque, tendre et dur, caustique, sérieux et plaisant, ... il pétrit la terre et le marbre; il lit et médite... ». Et le portrait, *in fine*, s'assombrit, fait allusion à des drames de famille et constate que le modèle est devenu « triste, sombre et mélancolique ». Or on n'était encore qu'en 1765; Falconet avait quarante-neuf ans et devait vivre jusqu'en 1791... Le panégyriste qui, au lendemain de sa mort, résumait sa carrière, écrivait : « Son heureux naturel l'entraînait vers les beautés du grand genre; il n'en a été détourné que par l'impulsion dominante de ce goût facile et agréable uniquement recherché de son temps. » Et il y a déjà dans ces réserves d'un « homme de goût » un écho de la réaction classique, qui, depuis Winckelmann, sévisait dans les ateliers et allait imposer aux statuaires le culte de la forme « idéale ».

Au début du siècle, Watteau avait représenté la sculpture sous les espèces d'un petit singe gouailleur, fort occupé autour d'un bloc de marbre. Le marbre ne « tremble » pas, comme devant Puget, à l'attaque de ce sculpteur imprévu; mais il se transforme en un buste épanoui de jeune femme, souriant de toutes ses fossettes..., et Falconet lui-même recommandait au sculpteur « l'imitation passionnée » du corps humain, des « surfaces du corps humain »; il

reprochait à l'art antique d'avoir « négligé les plis et les mouvements de la peau dans les endroits où elle s'étend et se replie selon le mouvement des membres... ». Au moment de sa mort, le « bon goût », dès lors plein de respect pour « le grand art, sévère et antique » que Diderot avait opposé à ce pauvre Boucher et au « goût français », préparera les voies à ceux qui n'auront plus d'yeux que pour le torse de l'*Apollon du Belvédère* et « la rotule des Atrides ».

Ces « beautés du grand genre » que Falconet, au grand regret de l'auteur de l'article nécrologique publié au lendemain de sa mort, aurait trop aisément sacrifiées au « goût facile et agréable de son temps », son œuvre, tel qu'il nous est parvenu, n'en a conservé d'autre trace que la statue équestre de Pétersbourg. Mais il en existait, dans le Paris d'avant la Révolution, à Saint-Roch, un monument renommé. Dans une lettre que j'ai copiée jadis (Arch. Nat. O' 1909) et que M. Réau n'a pas ignorée, Falconet écrivait : « J'ai bientôt cinquante ans (4 juin 1765) et je n'ai rien fait encore qui mérite un nom. Je ne compte pas l'ouvrage de Saint-Roch ; cette besogne, faite pour un prêtre adroit, ne m'a rapporté que du pain et des messes pendant mon travail ; faibles secours pour étudier une grande machine de sculpture. Sans un peu d'honneur, l'ouvrage eût été plus mal qu'il n'est ; j'étais payé pour cela. Je ne me plains pas de ma fortune ; je dis seulement qu'elle ne suffit pas pour les premiers frais d'une figure de marbre... », et il s'agit en l'espèce d'un travail projeté pour M^{me} de Pompadour, qui fut de ces « Mécènes de Falconet » à qui M. Réau a consacré un intéressant chapitre de son livre.

Les travaux de Saint-Roch l'avaient occupé près de sept ans — de 1753 à 1760 — et il est déplorable qu'ils aient été détruits. Le rôle de Falconet dans la transformation du Saint-Roch de Lemercier avait été comparable à celui de Bouchardon à Saint-Sulpice. Il y avait sculpté, de l'*Annonciation* au *Calvaire*, tous les grands épisodes du drame chrétien et il ne se cachait pas

de s'être inspiré — au moins pour la « gloire » qui, dans une perspective théâtrale, achevait et magnifiait le décor de l'église — de « cet ingénieux Bernin » à qui, écrivait-il dans sa *Lettre sur la Gloire de Saint-Roch*, « à qui je voudrais ressembler ». Une amusante gravure de l'*Encyclopédie*, que M. Réau a reproduite, représente le transport à Saint-Roch du groupe monumental de l'*Annonciation* qui faisait partie de cet ensemble. On y distingue très bien la silhouette mouvementée des figures et principalement de l'ange, de grande envergure, impétueux et pathétique. La chapelle, mutilée par la Révolution, remaniée sous la Restauration par Deseine, a été complètement sacrifiée — et c'est grand pitié.

Le Falconet qui avait exécuté de tels morceaux était assurément capable d'un lyrisme dont la fameuse pendule des *Trois Grâces*, et même son *Pygmalion et Galathée* ne sauraient donner l'expression. Mais cette pendule est-elle bien de sa façon ? Par réaction contre une popularité peut-être excessive, en effet, il s'est trouvé des critiques grincheux qui ont mis en doute l'attribution à Falconet. M. Louis Réau se montre, sur ce point litigieux, d'une grande prudence. Pas plus que Maurice Tourneux, en tout cas, il n'a pu retrouver le texte qui authentiquerait le mot prétendu de Diderot si souvent cité — au moins chez le baron Double — sur les Grâces de la fameuse pendule « qui montrent tout, excepté l'heure », quoique l'une d'elles d'ailleurs tende l'index vers le cadran... Mais aucun document contemporain connu à l'heure actuelle ne mentionne cette pendule, — et l'on ne sait rien de son état civil ni des conditions dans lesquelles elle entra chez le baron Double.

Sur ce point, comme sur tous les moments de la vie et de l'œuvre de Falconet, M. Louis Réau a réuni tous les documents certains et éclaircissements que peut souhaiter la curiosité du lecteur ; mais sa critique est trop prudente et son érudition trop sérieuse pour jamais admettre l'intervention, si commode, de cette auxiliaire des historiens à court de documents qui s'appelle l'hypothèse gratuite.

ANDRÉ MICHEL

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



ORNEMENTATION DE LA PANSE D'UNE CENOCHOË EN BRONZE
ART ROMAIN, ÉPOQUE D'AUGUSTE
(Musée de Copenhague.)

LES VASES D'ARGENT DE CHEIRISOPHOS AU MUSÉE DE COPENHAGUE

UNE trouvaille vraiment extraordinaire a été faite en 1920 au Danemark, sur la côte méridionale de l'île de Lolland, au village de Hoby (Nord-Est de la baie de Kiel). Cette trouvaille a été parfaitement décrite en 1923 dans le recueil danois des *Nordisk Fortidsminder* par M. Friis Johansen, dont le mémoire est suivi, dans la publication originale, d'un résumé en français par M. E. Philipot. M. Johansen a bien voulu, sur ma demande, m'envoyer les excellentes photographies qui ont servi à illustrer la présente notice ; qu'il reçoive ici l'expression de ma reconnaissance.

Il s'agit d'une paire de vases à boire, en argent doré par places, hauts d'environ 0^m 10, qui ont été découverts dans la tombe à inhumation d'un guerrier. Cette tombe, dont le contenu a été intégralement conservé, renfermait, avec les vases, beaucoup d'autres objets de prix, entre autres une *cœnochoë* de bronze ornée de rinceaux du meilleur style et, sur l'attache de l'anse, d'une charmante figure d'Eros. Notons encore une grande casserole de bronze dont la queue porte la marque du fabricant romain *Cn. Trebellius Romanus*, marque attribuée depuis longtemps, en raison d'autres découvertes, à l'époque d'Auguste. Vases de bronze et d'argile, fibules, bijoux, la plupart importés, quelques-uns indigènes, appartiennent tous aux premiers temps de l'Empire romain ; aucun objet ne date de l'époque des grandes invasions, ce qui exclut l'hypothèse du pillage d'un temple par quelque chef saxon ou quelque pirate *viking*. Je ne m'occuperai ici que des deux vases d'argent, chefs-d'œuvre de toreutique, qui prennent rang désormais à côté



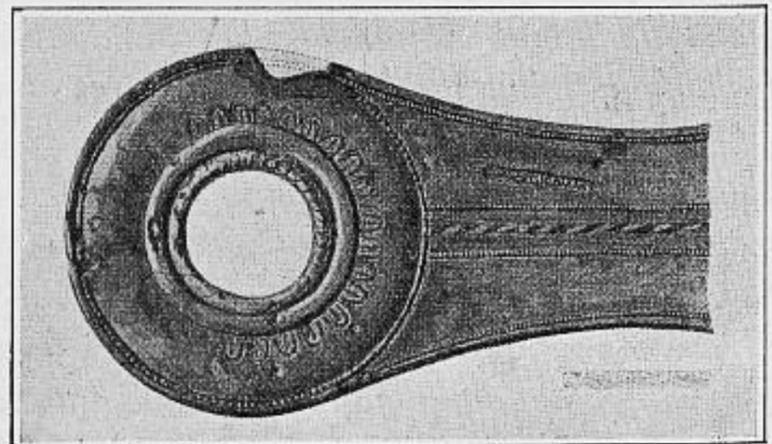
GENOCHOÉ EN BRONZE
ART ROMAIN, ÉPOQUE D'AUGUSTE
(Musée de Copenhague.)

des plus beaux spécimens de ce genre découverts à Pompéi, à Boscoreale, à Berthouville et à Hildesheim.

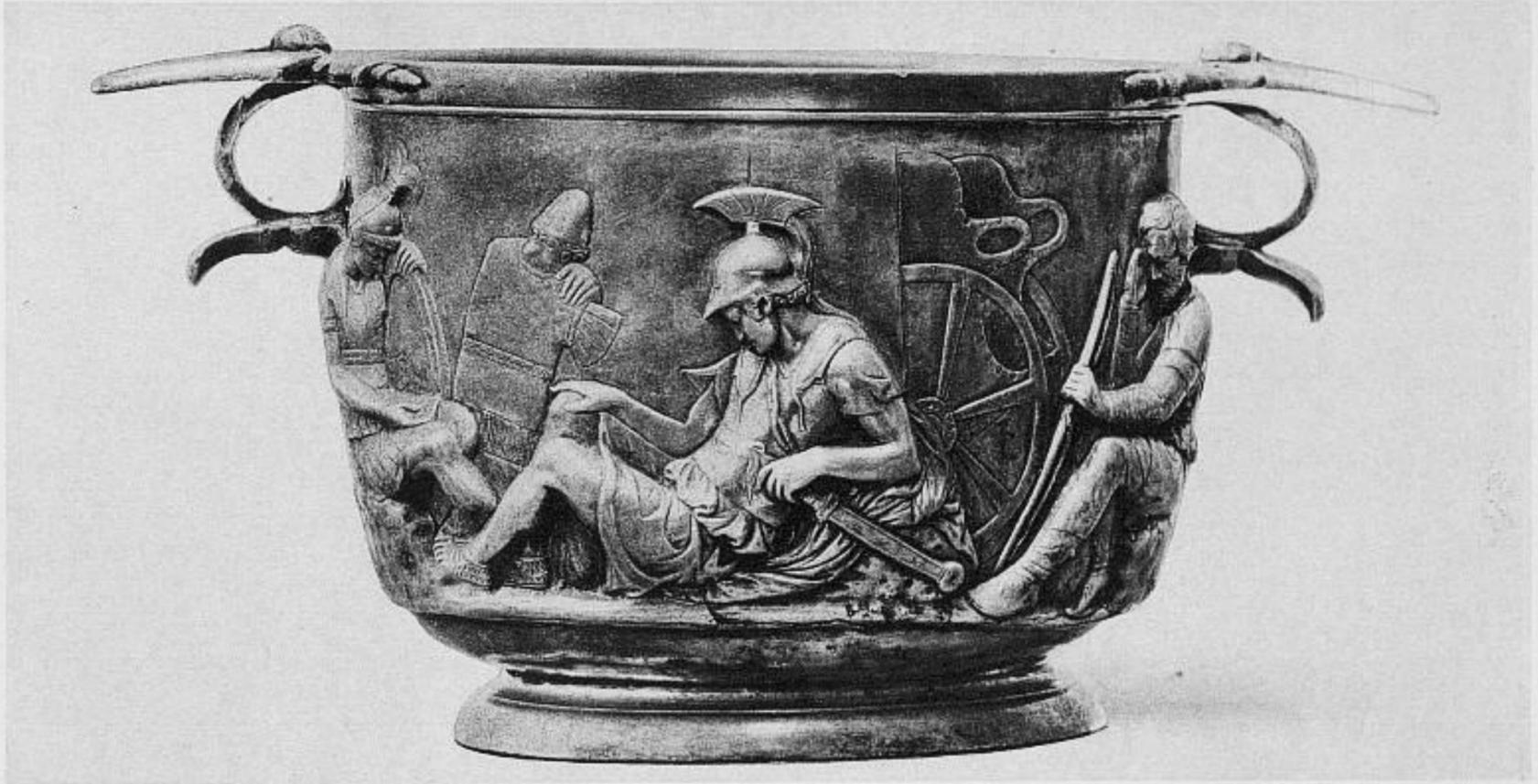
Le premier de ces vases est orné de reliefs repoussés et ciselés, fixés sur un fond uni, représentant Priam qui vient demander à Achille le corps de son fils Hector. Quatre photographies permettent d'en faire comme le tour. Voici d'abord le vieil auge de Priam, assis sur une pierre derrière le char ; puis trois héros, dont Ulysse, reconnaissable à son bonnet conique, endormis dans le camp grec ; ensuite la scène principale : Priam agenouillé devant Achille et lui baisant la main ; enfin, deux femmes et deux jeunes guerriers, dans des attitudes pensives, qui veillent dans la tente du héros grec. Le vase porte la signature, en caractères grecs pointillés, de l'artiste inconnu *Cheirisophos*, qui travaillait

probablement en Campanie ; sur le fond, en graffite, une notation pondérale et le nom de *Silius*, qui paraît être celui du possesseur de cet objet avant qu'il passât aux mains du chef barbare auprès duquel il a été enseveli.

Le second vase, de même technique, offre des scènes du mythe de Philoctète ; M. Johansen a parfaitement reconnu que les détails ne concordent pas avec la tradition suivie par Sophocle, mais avec la tragédie perdue d'Euripide, dont la marche nous est suffisamment connue par deux écrivains antiques, Dion Chrysostome et Hygin. Cette dernière tradition était celle de l'épopée. Dans la première scène, le héros, qui vient d'être mordu au pied par un serpent, est soutenu par un ami, tandis que deux autres s'empres- sent de laver la plaie. Le

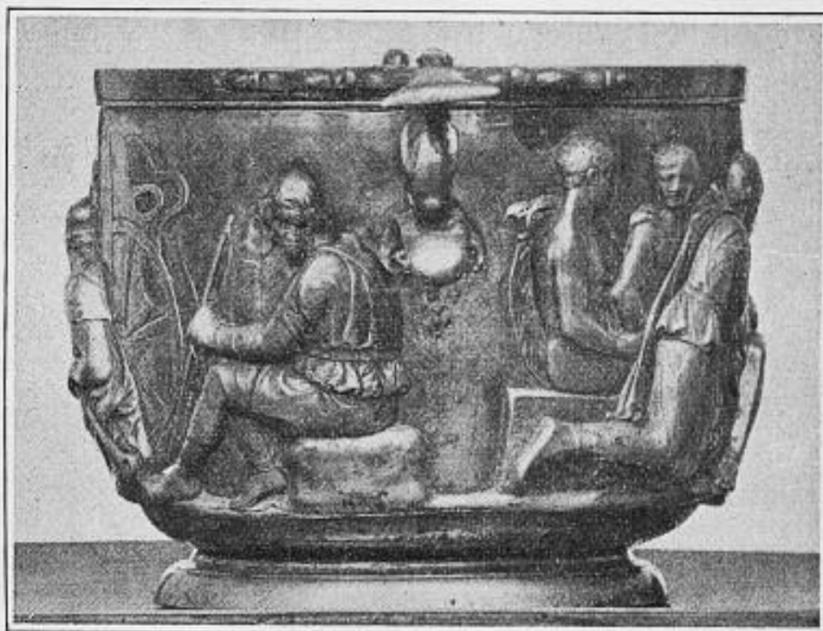


QUEUE DE CASSEOLE EN BRONZE
ART ROMAIN, ÉPOQUE D'AUGUSTE
(AVEC MARQUE DU BRONZIER)
(Musée de Copenhague.)



DANS LE CAMP GREC. — PRIAM DEVANT ACHILLE
DÉTAILS D'UNE COUPE EN ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ PAR CHEIRISOPHOS
(Musée de Copenhague.)

redoutable arc donné par Héraklès à Philoctète est suspendu à un arbre. Puis on voit Philoctète vieilli, après dix ans d'abandon dans l'île de Lemnos, le pied toujours bandé, dans une attitude dramatique, auquel Ulysse, suivi de Diomède, adresse un discours astucieux. Le dernier épisode nous montre le berger de Lemnos, serviteur dévoué de Philoctète, occupé à prépa-



« COUPE DE PRIAM », ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ
PAR CHEIRISOPHOS
(Musée de Copenhague.)

rer pour la cuisson un grand oiseau tué par le héros. Sur ce second vase, Cheirisophos a également gravé son nom au pointillé, mais cette fois en lettres latines: CHIRISOPHOS EPOI¹, preuve qu'il travaillait pour un client romain, en Italie et non en Grèce. Sous le fond, il y a encore une notation pondérale et le même nom de *Silius* en graffite, mais, de plus, une inscription latine donnant le poids total des deux coupes, très voisin de celui qu'indique aujourd'hui la balance quand on tient compte de la perte d'une anse (1950 grammes environ).



« COUPE DE PRIAM », ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ
PAR CHEIRISOPHOS
(Musée de Copenhague.)

Rappelons que le rachat du corps d'Hector est également figuré sur une des aiguières de Berthouville au Cabinet des Médailles, en compagnie d'un autre épisode de la légende d'Ulysse et de Diomède, l'enlèvement du Palladium. Les toreu-

1. Transcription latine du grec ἐποίησεν (« a fait »). On remarquera que la diphtongue grecque εἰ est transcrite *i*, conformément à la prononciation vulgaire qui a prévalu.

ticiens de l'école néo-attique, pour représenter ces scènes mythologiques, ont puisé dans le trésor de formes et de motifs créés par l'art attique des débuts du iv^e siècle, non seulement par la sculpture, mais par la peinture, alors si florissante dans des ateliers comme ceux de Parrhasios et de Timanthe. Un *Philoctète à Lemnos* de Parrhasios a été décrit dans deux petits poèmes de l'*Anthologie* et par Philostrate ; ces descriptions concordent en partie avec les reliefs de nos vases.

Si les reliefs d'argent qui nous sont parvenus sont en petit nombre, il n'en est pas de même des reproductions, revêtues d'une belle glaçure rouge métallique, qu'en ont fait, depuis l'époque de César jusqu'à celle de Néron, les potiers d'Arezzo. C'est le même style à la fois élégant et sobre, le même souci



« COUPE DE PHILOCTÈTE »
ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ PAR CHEIRISOPHOS
(Musée de Copenhague.)

de ne pas multiplier les figures, de laisser l'air, si l'on peut dire, circuler entre elles, à la différence des sarcophages romains d'époque plus tardive où une certaine « horreur du vide », sensible aussi dans les sarcophages chrétiens, a pour conséquence un encombrement qui lasse et disperse l'attention du spectateur. La tradition néo-attique, c'est encore celle du théâtre grec classique, où les personnages en scène

sont peu nombreux, mais, par leurs gestes et leurs attitudes, disent clairement ce qui doit être compris. Parler ici de froideur serait abuser des mots ; froideur et discrétion ne sont pas synonymes ; la froideur d'une œuvre d'art résulte d'un parti pris de calligraphie, ou du fait que les personnages représentés ne semblent pas intéressés à l'action. Rien de tel dans les beaux reliefs de Lolland où il n'y a ni déclamation ni fioriture inutile, mais simplicité, science sûre des formes, groupements expressifs et conformité parfaite de chaque figure avec le rôle que lui attribue le sujet choisi.

Les vases à reliefs d'Arezzo et les vases d'argent dont nous avons rappelé les provenances, — en particulier ceux de Boscoreale, où l'on voit des scènes relatives à Auguste et à Tibère — donnent une date suffisamment approchée de l'activité de Cheirisophos. C'est l'époque où le travail des métaux pré-



PHILOCTÈTE PANSÉ APRÈS SA BLESSURE. — ULYSSE HARANGUANT PHILOCTÈTE
 DÉTAILS D'UNE COUPE EN ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ PAR CHEIRISOPHOS
 (Musée de Copenhague.)

(D)

cieux au repoussé occupait tant d'artistes, que la technique même de la sculpture en marbre, en particulier celle des bas-reliefs — comme ceux de l'*Ara Pacis* sous Auguste — se ressent évidemment de cette influence. Mais il est peut-être permis de préciser davantage si, comme l'a supposé M. Johansen, le nom de Silius, inscrit à la pointe sous chaque vase, est celui d'un personnage historique connu.

Comment ces deux coupes sont-elles devenues la propriété d'un chef germanique qui les a fait ensevelir avec lui dans une île cimbrique, entre les bouches de l'Elbe et celles de l'Oder? Il n'est pas nécessaire de penser, bien que cela ne soit pas impossible, qu'elles fussent le produit d'une expédition de pillage ou l'apport d'un commerce d'échange avec l'Italie ou la Gaule.

Entre l'an 14 et l'an 21 de notre ère, la Germanie supérieure fut gouvernée par le légat Caius Silius qui, entre autres mérites, eut celui de travailler, par ordre de Tibère, à la construction de la grande flotte romaine de Germanie. Sa carrière, qui nous est bien connue par Tacite, a dû le mettre en relations tantôt hostiles, tantôt amicales, avec quantité de chefs germaniques du littoral. Le nom de Silius, deux fois ré-



« COUPE DE PHILOCTÈTE »
ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ PAR CHEIRISOPHOS
(Musée de Copenhague.)

pété, est très probablement le sien, bien qu'on ne puisse alléguer, en l'espèce, qu'une probabilité, le nom de Silius ayant été très répandu au 1^{er} siècle. Et c'est le cas de citer, avec M. Johansen, ces lignes de la *Germanie* de Tacite (chap. V) : « On peut voir chez les Germains des vases d'argent, donnés en présents à leurs ambassadeurs et à leurs chefs. » Un gouverneur de Germanie, sous Néron, Pompeius Paulinus, beau-frère de Sénèque, emportait dans sa tente, lorsqu'il faisait campagne contre les Germains, toute une collection de vaisselle d'argent¹. Dans une tombe de la Russie méridionale, on a trouvé un beau plat d'argent qui, d'après le monogramme qu'il porte, fut donné au roitelet local Rheskouporis II par l'empereur Caracalla². Les cadeaux de ce

1. Pline, XXXIII, 143.

2. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks*, p. 176.

genre devaient être alors d'autant plus fréquents et appréciés que les services de table en argent étaient plus à la mode. Il y avait à Rome un marché spécial pour la vaisselle d'argent, dit tantôt *basilica vascularia*, tantôt *basilica argentaria* ; on connaît à Lyon un courtier en marchandises de ce genre, dit *negociator argentarius vascularius*. Ainsi la beauté des coupes désormais célèbres de Lolland n'est pas leur seul mérite à nos yeux : ce sont encore des documents, datés à quelques années près, de l'activité des ateliers d'argenterie en Italie et aussi des relations diplomatiques du Haut Empire romain avec les tribus germaniques du Nord, à une époque où la romanisation de la Germanie, après celle de la Gaule, semblait la récompense prochaine et facile de quelques efforts.

Si Tibère y avait consenti, au lieu de rappeler Germanicus par jalousie, le cours entier de l'histoire eût été changé.

SALOMON REINACH



DÉVELOPPEMENT D'UN VASE D'ARGENT DU 1^{er} SIÈCLE
TROUVÉ A HERCULANUM
REPRÉSENTANT L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE
(Musée de Naples.)

LE RÉALISME DE LÉONARD DE VINCI



Il ne s'agit pas du réalisme d'imitation, que Léonard dans sa jeunesse poussa jusqu'au trompe-l'œil. Sans doute il est bon de se rappeler après Vasari que près de la *Madone* qui appartient à Clément VII il y avait, dans une carafe pleine d'eau, des fleurs aux tons plus vifs que la nature, où l'on discernait même la rosée humide. Dans le carton du *Péché originel* s'étalait une prairie où l'herbe et les animaux, un figuier, un palmier, étaient rendus avec une patience amoureuse. Cet herbier au naturel, cette ménagerie au vif nous font ressouvenir à propos que ce florentin du Quattrocento fut comme les autres hanté par l'art du Nord. Son carton était destiné à une tapisserie flamande. Nous ne l'oublierons pas. Mais c'est surtout au sujet d'un réalisme bien plus audacieux qu'il est opportun d'évoquer cette influence du septentrion.

Nous avons beau faire, même nous, historiens de l'art : après les indiscretions de nos enquêtes « scientifiques », nous revenons toujours étudier Léonard à travers quelques peintures qui restent et quelques pensées qu'on isole. Mais *Monna Lisa*, la *Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste*, ne sont pas tout dans son œuvre et sont de la fin de sa vie. C'est après 1500 que le *sfumato* a voilé de son doux mystère ses figures de femmes et d'éphèbes. Les pensées du *Trattato* sur la « *bellezza* », la « *gratia* », la « *leggiadria* », sont perdues dans une foule d'autres pensées d'une hardiesse toute moderne. Quand on n'y prend garde on oublie son mot décisif : « La beauté et la laideur rapprochées ressortent l'une par l'autre », et celui-ci, plein d'orgueil souverain sur le pouvoir illimité de l'artiste : « S'il veut voir des beautés qui le ravissent

d'amour il est maître de les créer, et s'il veut voir des choses monstrueuses qui l'épouvantent ou qui soient grotesques et risibles, ou d'autres vraiment pitoyables, il est seigneur et maître. »

Maître et seigneur, Léonard cherche parfois singulièrement son bon plaisir : c'est de saisir l'être humain au moment où il sort de sa personnalité, la nature à l'instant où elle sort de l'ordre. La crise qui violente l'eurythmie du visage ou l'harmonie des choses attire son dessin. Il étudie passionnément l'anormal. Et ces œuvres-là, pour la plupart, n'ont pas été, comme la *Joconde*, provoquées par une commande : elles sont nées de son invention spontanée. On pourrait presque dire qu'elles sont plus de lui, plus lui-même.

Les types exceptionnels obsèdent sa pensée. Il dessine à Milan la tête d'une *zingara* et la garde dans son atelier, ainsi que celle de Scaramuccia, chef tzigane. Ce sont deux bohémiens. Cet exotisme n'est pas fait pour nous surprendre dans cette Italie de la fin du xv^e siècle, très éprise de l'Orient ; mais ce qui lui est propre, c'est qu'il suit un jour entier tel individu à tête bizarre, de barbe et de chevelure excentriques, et, rentré chez lui, le dessine de souvenir. Il semble bien que les bas-quartiers de Milan (car c'est à Milan qu'il paraît avoir le plus satisfait à ce caprice) lui soient une vraie Cour des Miracles. Dans ses comptes figure un paiement à Giovannina, un modèle sans doute, qui est à l'hôpital de Santa Caterina : « Viso fantastico ! » On connaît ses caricatures de Windsor, d'Oxford, des Offices, de Venise et de l'Ambrosienne : il s'acharne à plaisir sur la laideur humaine. Comme il trouve insuffisante celle que lui offre la nature, il raffine sur elle. Beaucoup sont sans doute des recherches scientifiques, ou plutôt des fantaisies de savant qui suit jusqu'au bout avec une logique implacable les tendances que la nature n'a fait qu'esquisser. Il conçoit abstraitement des traits singuliers, monstrueux, et les rapproche en un ensemble physiologique qui est abstrait aussi. C'est donc ici une enquête spéculative. Mais pas toujours. Par exemple, sur un feuillet célèbre de la Bibliothèque de Windsor, quatre figures d'hommes, quatre laideurs puissantes, sont l'invention spontanée d'un artiste de génie, qui joue pour s'amuser sur les traits du *facies* humain, comme le musicien inspiré jouerait sur le clavier en dissonances merveilleuses. L'un d'eux est un bâillement caveux, vu de face en raccourci. Quelle recherche scientifique en cela ? La lippe énorme, le menton en galoche, le nez en bec de perroquet, le goitre, sont des accidents que saisit l'artiste : il les exagère par une fantaisie débridée, à la Rabelais dirons-nous, si brusque que soit le rapprochement de ces deux noms et si fine la distinction que Léonard porte en tout ce qu'il fait. La preuve qu'il n'a point ici d'arrière-pensée « scientifique », c'est que dans le feuillet de Windsor deux des figures ont pour point de départ une image antique : l'une, à couronne de chêne, est la déformation grotesque d'une tête d'empe-