

La "National Gallery"

Dayot

LU AVEC LIREGRATUITEMENT.COM

Livre libre de droits, lisible gratuitement en ligne et en quinze minutes par jour.

L'ORIGINE DE LA VOIE LACTÉE

SALLE VII.--ÉCOLE VÉNITIENNE

[Illustration]

L'origine de la voie lactée

Vasari, qui n'aimait pas Tintoret, lui décerne cependant cet éloge, dans son livre des _Vies des Peintres_:

«Il charme en jouant sur des instruments de musique variés; il a la main la plus capricieuse, le cerveau le plus hardi, le plus obstiné qui ait jamais appartenu à un peintre. La preuve en est dans ses œuvres d'une composition si capricieuse et si différente de toutes les autres.»

Avec un peu plus de justice, Vasari aurait pu pousser plus loin son dithyrambe et mesurer l'éloge d'une main moins parcimonieuse. La postérité s'est, d'ailleurs, chargée de rendre à Tintoret sa véritable part de gloire et elle l'a définitivement placé à côté de ses deux grands rivaux vénitiens, Titien et Véronèse.

Tintoret fut, avec Véronèse, l'élève du Titien, dans l'atelier duquel il entra tout jeune. Si l'on en croit Ridolfi, le maître et l'élève ne sympathisèrent pas, Titien s'étant montré jaloux, dès le début, des éminentes qualités de peintre qu'il découvrit chez le jeune artiste. Des querelles s'élevèrent et, un jour, Titien ayant trouvé des copies de ses propres œuvres si habilement faites qu'on les pouvait confondre avec l'original, il chassa Tintoret de son atelier. Il affecta toujours d'ignorer son mérite; grand dispensateur des

commandes officielles, il n'en réserva jamais aucune à son ancien élève.

Mais celui-ci était doué d'une foi robuste et d'un courage à toute épreuve. Admirateur passionné d'un maître dont il n'estimait pas le caractère, il s'efforça de pénétrer la manière du Titien, de surprendre le secret de sa couleur, en un mot de devenir un maître à son tour. Il y parvint à force de persévérance et de travail: il était d'ailleurs servi par une prodigieuse facilité. Toujours le pinceau à la main, il acceptait toutes les commandes, quel qu'en fût le prix, plutôt que de rester désœuvré; il était devenu la terreur de ses concurrents qui l'avaient surnommé _Il Furioso_. Sa production est extraordinaire: quoique nombre de fresques et de tableaux aient été détruits, il existe encore de lui plus de six cents ouvrages créés pendant les soixante-quinze années de sa vie; ce qui se trouve au palais des Doges, à Venise, suffirait seul à glorifier une longue existence d'artiste laborieux.

Ce n'est pas de sa faute si le spectateur se déconcerte devant ses toiles; on ne saurait l'étudier rapidement. En passant des autres peintres à lui, il faut une attention durable, une connaissance expérimentée. C'était un artiste d'une vision si large, d'une conception si magnifique qu'on ne doit l'approcher qu'avec une sorte de vénération; nous ne pouvons aller à lui comme au Titien ou à Véronèse et apprécier d'un regard des toiles qui coûtèrent des années de travail. John Ruskin, devant son formidable _Paradis_ de la Salle du Grand Conseil, à Venise, demeure confondu et se résigne à l'admirer par fragments, se sentant écrasé par l'immensité de l'œuvre. A lire certains critiques qui n'ont pas su s'élever à la hauteur du Tintoret, on se rend compte que si des restrictions ont été faites, c'est parce que le thème si vaste, la fac-

ture si brillante ont déconcerté les générations successives; sa théorie de la relativité des couleurs a été mal comprise et mal interprétée: il fallait l'éclosion de l'impressionnisme pour que justice lui soit pleinement rendue.

On ne le discute plus aujourd'hui: peintre de fresques, peintre d'histoire, d'allégories, de mythologie, portraitiste, il apparaît toujours prodigieux, par sa profonde science technique, par la beauté de son coloris et par la fantaisie de son imagination.

Ces qualités maîtresses de Tintoret, on les retrouve à un degré supérieur dans ce magnifique tableau de la _Voie lactée_, l'un des plus beaux chefs-d'œuvre du maître, que nous donnons ici.

Rien de plus ingénieux et de plus harmonieux à la fois que la composition de cette œuvre. On connaît la légende mythologique: Junon, en allaitant Hercule, laissa échapper de son sein quelques gouttes de lait qui, en se répandant sur le firmament, formèrent cette traînée blanchâtre et lumineuse qu'on aperçoit au ciel, pendant les nuits sereines. C'est cet épisode de la Fable que Tintoret a traité avec une prodigieuse fantaisie.

Dans un lit de repos porté sur les nuages, Junon, reine de l'Olympe, est à demi couchée et sa splendide nudité blonde fait une tache de lumière dans la splendeur azurée du ciel. Apporté par Jupiter, Hercule s'accroche au sein de la déesse et nous voyons des fusées de lait jaillir en étoiles. On aperçoit au pied du lit le paon, l'oiseau symbolique de Junon et, au second plan, l'oiseau de Jupiter, tenant entre ses serres la foudre du maître des dieux. Tout autour de Junon volètent des amours, porteurs de flèches et de flambeaux.

On a tout dit sur l'incomparable beauté du coloris vénitien, porté par Tintoret et Véronèse aux dernières limites de la perfection et que l'action corrosive des siècles n'a pu réussir à éteindre. Signalons aussi la prodigieuse science de Tintoret dans l'art du raccourci, et l'extraordinaire tour de force de ces amours et de Jupiter suspendus en plein ciel. On ne peut leur comparer que l'ange figurant dans le _Miracle de Saint Marc_, du même peintre.

L'origine de la voie lactée appartient à l'ancienne collection; elle figure à la "National Gallery" dans la salle VII, réservée à l'école vénitienne.

* * * * *

Hauteur: 1.47.--Largeur: 1.66.--_Figure grandeur nature._

GÉRARD DAVID

UN CHANOINE ET SES SAINTS PATRONS

SALLE IV.--ÉCOLE PRIMITIVE FLAMANDE

[Illustration]

Un chanoine et ses saints patrons

Gérard David est l'un des plus illustres successeurs de Hans Memling; beaucoup de critiques le considèrent même comme son égal. Avec Gérard David, qui est représenté à la "National Gallery" par deux de ses plus beaux chefs-d'œuvre, l'art flamand du XVe siècle touche à sa fin. C'est le suprême et complet épanouissement de cette école glorieuse dont les frères Van Eyck furent les fondateurs. David est le dernier représentant d'une tra-

dition; ses élèves ne le suivront que de très loin et laisseront déchoir un art qui fut porté si haut.

L'année 1500 marque le point de départ d'une ère malheureuse pour Bruges; le XVIe siècle fut particulièrement néfaste à cette ville jusqu'alors si florissante. Commercialement, elle fut détrônée par Anvers, et les luttes provoquées par la Réforme achevèrent sa ruine. Mais en 1483, à l'époque où y arriva Gérard David, venant de Hollande, Bruges était encore la reine des Flandres. Dès l'année suivante, sa réputation de peintre lui valait l'admission comme membre de la Gilde de saint Luc.

Comme la plupart des peintres qui illustrèrent les Flandres, Gérard David venait du Nord. La Flandre positive et mercantile n'avait que peu de dispositions naturelles pour les arts, et si les peintres s'y établirent, c'est que la richesse de ses villes leur offrait de plus grandes chances de fortune,

Fiers de leurs trésors, les marchands enrichis commandaient de nombreux retables et des tableaux qu'ils offraient aux églises, conciliant ainsi leur piété réelle avec leur vanité de parvenus. Gérard David fut un des fournisseurs les plus appréciés de la bourgeoisie brugeoise. Il jouissait de l'estime générale, et il épousa en 1496 Cornélia Knopp, fille d'un riche et habile joaillier de la cité, où il résida jusqu'à sa mort, survenue le 18 août 1523.

L'art de Gérard David présente de nombreuses analogies avec celui de Quentin Matsys, son grand rival d'Anvers. C'est la même noblesse dans l'expression des physionomies, la même minutieuse recherche du détail, le même fini de l'exécution mis en honneur, dès l'origine, par les frères Van Eyck. L'un et l'autre s'efforcèrent de découvrir des expressions nouvelles, des idées

nouvelles, un style nouveau; l'un et l'autre ils surent imprimer à leurs créations une intense ardeur de vie, une émotivité profonde dont aucun de leurs prédécesseurs, Memling excepté, n'avait su animer sa peinture.

Gérard David a de la flamme, de l'émotion, de la sensibilité; sa piété n'est pas seulement apparente, elle est réelle, intime et transparaît sur le visage de ses Vierges et de ses Saints. Son art a de la magnificence, sa technique de la vigueur, son coloris un éclat incomparable. Il possède la palette de Van Eyck avec l'âme de Memling. De Memling à Gérard David, la filiation est directe, immédiate, incessante; et l'influence exercée par l'œuvre de Gérard David sur les destinées ultérieures de la peinture flamande n'est pas niable, c'est elle qui a éveillé et entretenu dans l'âme de Rubens le culte de la beauté.

Un chanoine et ses saints patrons, que nous donnons ici, est une des plus admirables œuvres de l'artiste. Elle représente le donateur, Bernardino de Salviatis, chanoine de l'église Saint-Donatien de Bruges, agenouillé, les mains jointes, vêtu d'un long surplis sur sa soutane bordée de fourrures. A côté de lui, le regardant, se tient debout saint Donatien, patron de son église, en costume épiscopal avec la mitre d'or, tenant la crosse de la main droite et portant dans la main gauche son symbole, une roue piquée de sept chandelles. Derrière lui, le patron du donateur, saint Bernard, revêtu de la robe de son ordre, pose légèrement la main sur l'épaule du chanoine, suivant l'usage adopté dans ces tableaux, comme pour bien montrer qu'il a placé son protégé sous son égide. A la droite de saint Bernard, se trouve saint Martin, couvert d'une somptueuse chape pourpre et or, mitre en tête et s'appuyant sur une riche crosse d'or ciselé; de la main droite le-

vée, il bénit le donateur agenouillé. En arrière du groupe, dans un sentier, on aperçoit un mendiant qui chemine en s'appuyant sur une béquille.

Gérard David a situé la scène de son tableau dans un magnifique cadre de verdure qui montre bien à quel degré les Flamands de cette époque--supérieurs en cela aux Italiens--possédaient le sentiment de la nature. Il est impossible de trouver un paysage plus parfait, avec de plus opulents feuillages, des collines plus fraîches, un ciel plus limpide.

Quant à la couleur, elle est absolument admirable, par sa fraîcheur et son éclat, demeurés, après quatre siècles, aussi brillants qu'au premier jour. Et elle est aussi harmonieuse que brillante, parce qu'elle est distribuée avec une science que les Flamands et les Hollandais possédèrent au plus haut degré.

Cette magnifique peinture appartint, de 1792 à 1859, à M. Thomas Barrett, de Lec Priory, dans le Kent. Elle fut acquise, en 1859, par M. William Benoni White, qui l'a léguée, en 1878, à la "National Gallery", où elle figure aujourd'hui dans la salle IV, réservée à la peinture flamande.

* * * * *

Hauteur: 1.02.--Largeur: 0.93.--_Figure: 0.93._

C. CRIVELLI - L'ANNONCIATION

SALLE VIII.--VIEILLE ÉCOLE VÉNITIENNE

[Illustration]

L'Annonciation

Voilà certainement l'une des plus extraordinaires interprétations des scènes du «Nouveau Testament». Jamais peut-être la fantaisie d'un peintre ne s'est donné plus libre carrière, jamais en tout cas on n'a traité un sujet religieux avec un plus parfait dédain de la vraisemblance et de la vérité historique. Et cependant cette peinture, anachronique au premier chef, nous ravit dès l'abord; elle nous enchante par l'abondance du détail pittoresque, par les trouvailles ingénieuses ou naïves d'une imagination fertile, par le luxe de l'ornementation et la richesse architecturale et, disons-le aussi, par la science d'une technique très avancée pour l'époque où vécut Crivelli.

Que de charmantes choses dans ce tableau, l'un des plus grands que possède la "National Gallery"! Dans l'esprit du peintre, la Mère de Dieu ne pouvait être placée que dans un cadre somptueux et, sans plus de recherches, il lui aménage la plus brillante demeure qui se puisse voir. Comme nous voilà loin de l'humble maison de Galilée où nous savons que vivait Marie! Ici, tout n'est que marbres, colonnes décorées, frises sculptées, plafonds à caissons, tapis aux couleurs éclatantes. A ce palais on accède par une ruelle magnifique bordée d'autres palais; au second plan, un beau portique supporte une terrasse où se promènent de riches oisifs. Par la porte entr'ouverte de la maison de la Vierge, on aperçoit un intérieur coquet, orné de jolis meubles et de tapis riants. Sur une tablette accrochée au mur, sont posés des objets familiers, les flacons voisinant avec les livres. Mais voici la Vierge elle-même, agenouillée et lisant un livre pieux placé sur un prie-Dieu. Au-dessus de son front plane l'Esprit-Saint, venu du ciel bleu dans un rai de lumière d'or. C'est le premier acte de la ma-

ternité divine qui s'accomplit. D'ailleurs, l'archange est au dehors, envoyé par Dieu le Père pour annoncer à son humble servante qu'il l'a choisie pour devenir la mère du Rédempteur. C'est un véritable bijou de compréhension naïve et charmante que ce messager céleste. Le peintre l'a revêtu des plus somptueux habits; sa robe est toute de pourpre et d'or et ses ailes s'ornent de plumes multicolores. Sous le casque, insigne de son rang, une abondante chevelure blonde encadre un visage plein de grâce; dans sa main gauche, il tient un lis, emblème de la pureté de la Vierge. A côté de l'archange, le peintre a placé saint Égide, patron d'Ascoli, le tableau étant destiné au couvent de l'Annonciation de cette ville. Ce bienheureux a, sous la mitre et la chape épiscopales, un joli visage de jeune homme, presque d'enfant. Pour ne laisser aucun doute sur sa personnalité, Crivelli lui a mis entre les mains le plan en relief de la cité dont il est le protecteur.

Autour de ces personnages principaux, le peintre a multiplié les comparses. Dans le fond de la venelle, on aperçoit des bourgeois et des dames qui circulent. Au second plan à gauche, sur une terrasse étroite, trois hommes s'entretiennent pendant qu'un enfant se penche pour contempler la scène inusitée qui se déroule au-dessous de lui. Que de détails encore, gracieux ou bizarres, on trouve dans ce tableau! Ici, c'est un paon qui étale son plumage multicolore; là, des oiseaux s'ébattent sur des perchoirs piqués dans le mur; un peu partout, ce sont des pots de fleurs, et, sur le sol, au tout premier plan, on s'étonne de trouver un concombre et une pomme. Au bas du tableau, entre les armes de l'évêque d'Ascoli, devenu pape plus tard sous le nom d'Innocent VIII, on lit la devise latine _Libertas ecclesiastica_, donnée par ce pontife à la cité dont il avait été le pasteur. Elle signifie: «Indépendance sous la protection de l'Église.» Au bas du chambranle

gauche de la porte, le peintre a mis sa signature: _Opus Caroli Crivelli Veneti_.

Crivelli appartenait, en effet, à une famille vénitienne. On ne sait que peu de chose sur sa jeunesse, sur ses maîtres et l'on ignore même la date précise de sa naissance, que l'on place approximativement à l'année 1430. On sait toutefois qu'il vient en 1468 à Ascoli, dans les marches d'Ancône, et on l'y voit travaillant pour les églises de la ville, peignant des fresques et des autels. L'un de ses plus beaux tableaux de cette époque, qui se trouve également à la "National Gallery", est _la Vierge et l'Enfant sur le trône, entourés de Saints_. Son œuvre fut très considérable; mais elle subit le sort de la plupart des fresques, qui disparurent avec les monuments qu'elles décoraient ou qui se sont effritées sous l'action du temps.

Mais ce qui en reste suffit à témoigner de l'originalité du talent de Crivelli. Il fut le contemporain de Mantegna et de Pérugin. Il ne posséda ni le savoir profond du premier ni la suavité du second, mais il n'en est pas moins un peintre de premier ordre par la beauté classique du dessin et par l'harmonieuse variété de sa couleur. Ses figures ont un charme teinté de mélancolie encore accentuée par la teinte porcelainée qu'il donne aux carnations.

Venu un siècle plus tard, Crivelli, avec son instinctive science de la peinture et son intarissable richesse d'invention, serait peut-être devenu un second Véronèse. Tel quel, il est un des peintres les plus charmants du XVe siècle.

Peinte à la détrempe, pour le couvent d'Ascoli, _l'Annonciation_ y demeura jusqu'en 1770. Elle fut offerte à la "National Gallery", en 1864, par lord Taunton, alors M. Labouchère. Elle figure

dans la salle VIII, réservée à l'école de Padoue et à la vieille école vénitienne.

* * * * *

Hauteur: 2.09.--Largeur: 1.48.--_Figures: 0.52._

HOGARTH

LE MARIAGE A LA MODE

SALLE XIX.--VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

[Illustration]

Le Mariage à la mode

Hogarth a été le peintre le plus parfait des ridicules anglais au XVIIIe siècle, dans le peuple, dans la bourgeoisie et dans l'aristocratie. Ces divers mondes, il les connaît à fond pour les avoir successivement fréquentés et observés. Enfant, il avait vécu dans des ateliers d'imprimerie et le temps que n'absorbait pas son métier d'apprenti, il l'employait à vagabonder à travers les rues du quartier avec les polissons de son âge. Plus tard, il s'éleva d'un échelon, gravit la classe supérieure et pénétra dans la bourgeoisie dont les qualités, en Angleterre comme partout, s'accompagnent presque toujours de certaines manies. Hogarth que la causticité naturelle de son esprit et sa gouaille populaire inclinaient à la satire, observait tout, notait tout et transcrivait ses impressions en des caricatures et des tableaux d'une verve cinglante. Le grand monde ne tarda pas à lui ouvrir ses portes, quand la réputation lui fut venue, et ne se douta pas qu'il introduisait chez lui un impitoyable critique, à qui rien n'échapperait de ses vices ou de ses tares. Il fut le premier des grands humoristes, le précurseur d'un

genre que l'esprit français a, de nos jours, porté aux extrêmes limites de la perfection.

La transposition de ses œuvres satiriques en planches gravées contribua puissamment à sa réputation en répandant à des milliers d'exemplaires ses boutades et ses railleries. «Ce qui, dans ses peintures nerveuses et cruelles, excitait surtout la curiosité publique, c'était la mimique grotesque des physionomies derrière lesquelles le spectateur se plaisait à rechercher et à découvrir, sans grande difficulté d'ailleurs, des figures très connues. Dans ses tableaux comme dans ses dessins, gravures, documents d'histoire physionomiques, du plus grand intérêt, Hogarth a fixé d'un trait sûr et impitoyable les traits, les gestes, les grimaces des gens du peuple observés dans la rue, dans les tavernes, dans tous les mauvais lieux et aussi les mises et attitudes fausses ou maniérées des gens du théâtre ou du monde, utilisant pour le dessin de sa vaste comédie humaine la somme énorme des matériaux documentaires recueillis dans ses flâneries à travers les bouges, les tripots, les coulisses et les salons.» (Armand Dayot.)

C'est le monde des salons, précisément, que met en scène Hogarth, dans sa série du _Mariage à la mode_ qu'il exécuta en 1745 et qui comprend une suite de six peintures, actuellement exposées à la "National Gallery". Cette étincelante satire en six actes suffirait à la gloire d'un peintre. «A vrai dire, c'est la plus complète expression des tendances philosophiques et satiriques du maître, et jamais la causticité de son pinceau n'eut de plus savantes affirmations. Ici, le peintre se révèle avec éclat à côté du moraliste, et l'œil et l'esprit se réjouissent également au spectacle lumineux et vivant des pièces diverses qui forment la série des

multiples péripéties du _Mariage à la mode_ et qu'on peut examiner tout à loisir sur une des cimaises de la "National Gallery".»

«Hogarth a divisé son drame comique en six actes, disons en six tableaux: le _Contrat de mariage_, l'_Intérieur du jeune ménage_, la _Visite chez l'empirique_, le _Petit lever de la comtesse_, le _Duel et la mort du comte_, la _Mort de la comtesse_.» (Armand Dayot.)

C'est le deuxième acte, l'intérieur de la comtesse, que nous montre le tableau représenté ici. _Peu après le mariage_, dit la notice. Cet intérieur ne manque pas, certes, de pittoresque et, au premier coup d'œil, nous découvrons que l'ordre et l'économie n'y règnent pas. Le décor est très riche, l'appartement se prolonge en un salon tout peuplé de tableaux de maîtres, mais il suffit de regarder les personnages pour se convaincre que la gêne, peut-être même la ruine, menacent ce luxueux logis. Nous sommes au petit jour; le mari vient de rentrer, après une nuit de débauche; il s'affale sur un fauteuil, l'habit défait, débraillé et, les mains enfoncées dans les poches, il subit d'un air indifférent les invectives de sa femme qui a passé la nuit à l'attendre.

A gauche du tableau, on aperçoit le vieux maître d'hôtel, les mains pleines de billets qu'on n'a pu payer et qu'on ne payera pas; il s'éloigne navré, en levant les yeux au ciel. Évidemment, Hogarth a connu ce ménage, et peut-être beaucoup de ménages semblables; nous savons trop bien que cette histoire est éternelle.

«Il est difficile de découvrir dans l'histoire de la peinture anglaise des documents plus fidèlement représentatifs d'une époque. Dans le cadre si précis des accessoires, les personnages apparaissent doués d'une vie si réelle, qu'à leur vue l'évocation

historique se produit immédiate et le spectateur se trouve immédiatement transporté au foyer dévasté d'une de ces familles de la haute société anglaise atteinte par la dissolution générale des mœurs.» (Armand Dayot.)

Hogarth ne toucha que 3.150 francs, en 1750, pour les six toiles du _Mariage à la mode_ que Sir Augustin paya, trente ans plus tard, 34.325 francs. C'est ce collectionneur qui les a léguées à la "National Gallery" où elles figurent aujourd'hui dans la salle XIX, réservée à la vieille école anglaise.

* * * * *

Hauteur: 0.68.--Largeur: 0.88.--_Figures: 0.34._

VELAZQUEZ

PHILIPPE IV

SALLE XIV.--ÉCOLE ESPAGNOLE

[Illustration]

Philippe IV

Le _Philippe IV_ de la "National Gallery" représente le monarque aux environs de la quarantaine. Ce n'est plus le mince jeune homme qu'une haute stature fait paraître légèrement efflanqué; ses joues maigres se sont emplies, un double menton se pose sur la fraise de dentelle et un léger embonpoint lui donne une plus grande apparence de majesté. Mais la chair envahissante a transformé le masque sans l'altérer: toutes les caractéristiques de la race s'y retrouvent. C'est le même visage étroit, aplati sur les tempes; l'œil a cette même fixité inquiétante de jadis, où se lisent l'orgueil de la race et une sorte d'hébétude tranquille, un

peu cruelle, qu'on remarque dans le regard des fauves. Le haut du visage, avec le front haut, ne manque pas d'intelligence; le bas, au contraire, avec la lèvre autrichienne tombante, le menton empâté et lourd, accuse la déchéance commençante qui, si vite, va plonger dans une quasi-imbécillité les tristes descendants de Charles-Quint. La rude griffe du destin ne s'est pas encore trop violemment imprimée sur la face ronde de Philippe IV; ce monarque n'est qu'au premier échelon de cette émouvante et tragique descente d'une dynastie s'abîmant dans le néant. Ce roi possède un certain air de noblesse qui trahit son illustre origine; on ne devinerait pas, au seul examen de ces traits, que, derrière le masque énergique, se cache une volonté faible, une humeur fantasque, un médiocre esprit. Comme tous ceux de sa famille, Philippe IV, héritier de Charles-Quint aux cheveux rouges et du blafard Philippe II, porte en lui cette langueur autrichienne qui se manifeste par l'excessive blondeur des cheveux et des moustaches. Il n'a rien d'espagnol, ce roi, ni le feu sombre des yeux, ni la vivacité des mouvements, ni le goût du plaisir. Son humeur est morose, son esprit inquiet, il règne sur des peuples qu'il ne connaît pas et, comme ses ancêtres, il gouverne deux mondes du fond d'une cellule de l'Escorial. S'il chasse, car il est grand chasseur, c'est moins par plaisir véritable que pour tromper l'ennui mortel qui le dévore. Son costume est toujours de couleur sombre, comme celui des moines dont il fait son habituelle compagnie, et tout le luxe de ce monarque, possesseur des plus beaux diamants du monde, se borne au collier qui soutient la Toison d'Or.

Tel est le personnage dont Velazquez nous a laissé de si nombreux et si puissants portraits. Peintre officiel de la cour, il a eu à peindre son souverain en de nombreuses circonstances. On

trouve des portraits de Philippe IV dans presque toutes les galeries d'Europe et nous l'y voyons à tous les âges. Celui que nous donnons ici est un des plus beaux avec celui du Louvre.

Quand on parle de Velazquez, il semble superflu de s'attarder aux beautés de son œuvre. Elles brillent d'un tel éclat et s'emparent si vivement de notre esprit que tout commentaire affaiblirait l'impression reçue. Ne suffit-il pas de contempler ce portrait pour sentir que l'on est en présence d'un maître? N'est-ce pas une âme qui transparaît derrière ce masque indolent et altier? Cette toile est vraiment émouvante: la physionomie est empreinte de désillusion, de tristesse, on y devine la lassitude de toutes les obligations du rôle officiel, toute la désespérance de l'homme qui a perdu sa première femme et son fils, ainsi que deux des enfants de sa seconde femme et dont l'intelligence est à peu près annihilée par la dévotion.

Il faudrait la plume d'un Michelet pour décrire ces effigies royales laissées par Velazquez; ce sont, en même temps que d'admirables morceaux de peinture, des documents révélateurs, on pourrait même dire indiscrets. L'artiste se montre là un pénétrant psychologue: grâce à lui, nous connaissons à fond la psychologie du morne Philippe IV, et d'après sa physionomie, nous comprenons les causes de l'inéluctable décadence de l'Espagne.

Philippe IV, disons-le à sa louange, fut toujours un parfait protecteur de Velazquez. Il fit même mieux que le protéger, il l'aimait autant que pouvait aimer cette nature indolente et mélancolique. En 1625, après son premier portrait, il le gratifie d'un présent de trois cents ducats, d'une pension de même valeur et d'un logement à la Cour. Très souvent, il s'échappe de ses appartements et vient passer de longues heures dans l'atelier de Velaz-

quez et s'entretient avec lui en le regardant travailler; en 1651, il le nomme maréchal du Palais, avec un superbe traitement et un logement princier dans la maison du Trésor. Cette charge oblige le peintre à organiser des fêtes pour la nouvelle reine Mariana d'Autriche, jeune princesse de dix-sept ans, que la triste cour d'Espagne ennuie et que le roi veut distraire. Enfin, en 1668, Philippe IV le fait chevalier de Santiago, malgré les résistances du Conseil de l'ordre qui ne le trouve pas d'assez bonne noblesse et refuse de l'admettre. C'est une gloire, la meilleure pour le roi, d'avoir toujours défendu son peintre contre l'hostilité de la cour; il s'opposa même plus tard, avec une louable énergie, aux entreprises de ceux qui voulurent, après sa mort, salir sa mémoire.

Le portrait de _Philippe IV_ appartient à l'ancienne collection; il figure dans la salle XIV, réservée à la peinture espagnole.

* * * * *

Hauteur: 0.63.--Largeur: 0.52.--_Figure grandeur nature._

PISANELLO

SAINT ANTOINE ET SAINT GEORGES

SALLE VIII.--VIEILLE ÉCOLE VÉNITIENNE

[Illustration]

Saint Antoine et saint Georges

Sous les regards d'une Vierge, dans le ciel, au milieu d'une gloire d'or, saint Antoine et saint Georges se rencontrent, aux confins de la solitude où vit le saint ermite. Amusante et pittoresque rencontre que celle de ces deux personnages, si différents d'allure et de condition. Saint Antoine s'est porté au-devant du

noble chevalier venu, sans doute, pour le visiter: il porte le costume traditionnel des anachorètes, une longue robe de bure dont le capuchon se rabat sur sa tête chenue. Du visage amaigri par les mortifications et envahi par une grande barbe blanche, on n'aperçoit que deux yeux pleins de feu et de vie. Dans sa main gauche le vénérable vieillard tient la clochette qu'agitaient autrefois les cénobites, en temps d'orage, pour prévenir le voyageur que, tout près de lui, se trouvaient un refuge et un abri. A ses pieds se tient couché le cochon, habituel compagnon du saint.

Tout différent est saint Georges, patron des cavaliers. Il est jeune, élégant et porte le riche costume des chevaliers du XVe siècle, avec cuirasse, jambières et brassards. Sous son armure est attaché un mantelet où se trouve brodée la croix de Jérusalem.

Ce qui donne à ce guerrier bardé de fer son caractère pittoresque, c'est le chapeau à larges bords, orné d'une plume, dont le peintre l'a gratifié. Rien de moins martial que ce couvre-chef en paille surmontant un appareil aussi belliqueux. Mais la rencontre des deux saints a sans doute lieu en Italie, aux environs de Vérone, où le soleil est très ardent et le saint gentilhomme a jugé plus commode de troquer son haubert contre une coiffure plus légère. Tout près de lui, on aperçoit les têtes des chevaux qui l'ont amené jusqu'ici, avec son écuyer. Couché à ses pieds, le peintre a placé le dragon grimaçant qui roule ses anneaux tout près du cochon: les deux bêtes paraissent, d'ailleurs, vivre en bon voisinage. Le tableau se complète par un paysage de forêt dont on aperçoit les arbres, pressés, serrés les uns contre les autres, presque au même plan que les personnages.

Pour juger une œuvre comme celle-là, il est absolument nécessaire de la voir avec des yeux non prévenus et, pour cela, nous de-

vons remonter jusqu'à l'époque où vécut l'artiste. Vers la fin du XIVe siècle, l'art s'est à peine débarrassé, sous l'heureuse influence de Giotto, de la raideur hiératique; progressivement, mais lentement, le byzantinisme disparaît, les personnages s'animent, les anatomies se dessinent, la vie pénètre dans le corps humain, jusque-là momifié.

Pisanello fut l'un des principaux artisans de cette première renaissance qui prépara l'autre, la grande, et qui ouvrit la voie que devaient suivre plus tard, si glorieusement, les Raphaël et les Corrège. A titre de précurseur, Pisanello mérite une place de choix dans la lignée des grands peintres. On fait aujourd'hui bon marché des quelques incorrections et des naïvetés de cette peinture pour n'en retenir que les qualités supérieures qui s'y révèlent: un sens très poussé de la composition, un effort réel vers l'expression des physionomies, une connaissance, intuitive peut-être, mais certaine, de l'anatomie des corps.

Aussi Pisanello, dont les œuvres sont aujourd'hui très rares, jouit-il d'une estime méritée. Les musées se disputent ses tableaux et s'enorgueillissent d'en posséder.

Pisanello naquit à Vérone, en 1397. Son père était originaire de Pise, d'où le surnom donné au peintre. Pisanello, dès sa jeunesse, subit l'influence d'Altichiero da Zevio et de Jacopo d'Avanzi, aussi bien que des autres peintres et miniaturistes qui florissaient à Vérone dans la deuxième moitié du XIVe siècle. En 1421, nous le trouvons à Venise, engagé par Gentile da Fabriano pour la décoration de la salle du Grand Conseil au Palais Ducal. Il ne reste rien aujourd'hui de ces fresques qui furent refaites, en 1474, par Gentile Bellini. Pisanello revient ensuite à Vérone, où il décore la plupart des églises de la ville, mais ces œuvres ont été ou

dispersées ou si maltraitées par le temps qu'on n'en peut apercevoir sur les murailles que d'insignifiants fragments.

Aujourd'hui, l'art de Pisanello ne peut plus être apprécié que dans quatre peintures de chevalet, précieux joyaux dont s'enorgueillissent le musée de Bergame, le Louvre et la "National Gallery". Le Louvre possède une délicieuse _Princesse de la maison d'Este_; la "National Gallery" place au rang de ses plus riches trésors deux œuvres de Pisanello: _la Vision de saint Eustache_ et _Saint Antoine et saint Georges_.

Pisanello fut, en même temps que peintre, un graveur sur médailles de très grande valeur. Le British Museum possède un certain nombre de ces médailles qui sont très belles. L'artiste les signait: _Opus Pisani pictoris_, pour bien montrer cependant qu'il était peintre avant tout.

Saint Antoine et saint Georges fut offert à la "National Gallery", en 1867, par lady Eastlake; il figure aujourd'hui dans la salle VIII, réservée à la peinture de la vieille école vénitienne.

* * * * *

Hauteur: 0.45.--Largeur: 0.29.--_Figure: 0.27._

HOBBEMA

L'ALLÉE DE PEUPLIERS

SALLE XII.--ÉCOLE HOLLANDAISE

[Illustration]

L'Allée de peupliers

Le paysage n'a guère été cultivé par les Italiens, trop occupés de l'homme pour faire grande attention à ce qu'on appelle aujourd'hui la nature. On peut dire que Michel-Ange n'y jeta pas un seul coup d'œil, et chez les autres maître de la péninsule, le paysage n'intervient que pour servir de fond aux figures et les faire valoir. Sans y attacher d'importance, Titien en fit d'admirables, mais le paysage n'était pas un art séparé, ayant sa valeur propre; c'est vers les pâles climats du Nord, sous les tristesses d'un ciel souvent brumeux, que le sentiment de la nature se développa dans une rêveuse contemplation. Ruysdaël fit de magnifiques paysages entièrement débarrassés d'histoire et de mythologie, où l'homme n'intervenait qu'accessoirement et dans sa proportion réelle. Il peignit des forêts sans nymphes où, sous l'obscurité des branches, cheminait quelque paysan ou quelque vieille portant un fagot; de grands arbres frissonnant au vent d'automne sur un ciel grisâtre encombré de nuages gros de pluie, des buissons échevelés au sommet de quelque tertre sablonneux, des torrents écumant contre des pierres, des digues et des estacades de poteaux battues par l'eau jaunâtre de la mer du Nord, avec une voile au loin s'inclinant sous la rafale.

Qui fut le père de ces admirables paysagistes? Berghem peut-être, ou plutôt Everdingen, sinon par leçons directes, du moins par influence; en tout cas la nature. Presque tous ces peintres, dont la vie reste obscure malgré les recherches, ne quittèrent jamais les environs de leurs villes natales; mais il n'y a pas besoin de voyager pour être un grand artiste, il suffit d'ajouter son âme à la nature qui vous entoure.

Ruysdaël est, certes, le plus grand paysagiste de Hollande, mais c'est aussi un grand artiste que Minderhout Hobbema. Après sa mort, dont on ignore la date précise, la renommée de ce peintre, qui dut être apprécié de son vivant, subit, on ne sait pourquoi, une longue éclipse. Il disparut dans l'oubli avec toute son œuvre, et ne reparut aux ventes que vers 1739. Mais on ne faisait aucun cas de ses tableaux, qu'on paye aujourd'hui des sommes folles. Ils se vendaient à bas prix et souvent, pour leur donner de la valeur, on en effaçait la signature et l'on y substituait celle de peintres plus en vogue, de Ruysdaël, dont il se rapproche, ou de Dekker. Son œuvre ainsi débaptisée se fondit peu à peu dans celle d'autres artistes et les tableaux authentiques d'Hobbema sont devenus d'une excessive rareté. A la célèbre vente Patureau, _les Moulins_ montèrent à cent mille francs.

Hobbema n'a pas la poésie de Ruysdaël, mais il possède un profond sentiment de la nature, et il exprime d'une manière admirable la puissante vie végétale de la forêt. Ses vieux chênes au tronc rugueux, aux fortes branches, aux feuilles épaisses, sont pleins de sève, et ses sous-bois, où cheminent des bûcherons ou des paysannes, ont bien la fraîcheur humide de la Hollande.

La caractéristique du talent d'Hobbema est la vigueur, vigueur de dessin, et vigueur de coloris. Examinons sa magnifique _Allée de Peupliers_, reproduite ici. La manière habituelle d'Hobbema s'y révèle toute. Ces grands arbres au fût grêle, couronnés d'un minuscule bouquet de feuilles, acquièrent une force exceptionnelle à se profiler ainsi en plein ciel.

Cette allée de Middelharnis, en Hollande, est une merveille de perspective; ses ornières s'enfuient en se rétrécissant jusqu'aux premières maisons du village, dont on aperçoit la masse rouge

dominée par le clocher. On pourrait dire de cette route qu'elle est tout le tableau si le peintre, avec sa minutie toute hollandaise, n'avait prodigué autour de ce motif central des détails d'une étonnante virtuosité. A droite et à gauche de l'avenue, les prés s'étendent et le vert des champs prend des colorations atténuées sous la grisaille d'un ciel où roulent des nuages. Le vide que laisse, de chaque côté, la haute stature des peupliers, est heureusement rempli, à gauche par un sombre massif d'arbustes, à droite par un corps de ferme qui se prolonge jusqu'au premier plan par une rangée d'arbres.

Ça et là, de minuscules personnages sont représentés, comparses indifférents qui disparaissent dans la majestueuse grandeur du paysage. D'ailleurs Hobbema, comme Claude Lorrain, ignorait l'art de dessiner les figures; il en laissait le soin à des collaborateurs spéciaux, qui étaient eux-mêmes des maîtres. Ruysdaël qui était son ami, lui rendait volontiers le service de placer au bon endroit les petits bonshommes dont s'animent ses paysages; Adrien Van de Velde y travailla aussi souvent.

Malgré cela, Hobbema fut peu prisé de son vivant et il vendait si mal ses tableaux qu'il dut accepter pour vivre un modeste et absorbant emploi dans les douanes, qui lui laissait peu de loisirs pour peindre, ce qui explique la rareté de ses œuvres.

L'Allée de Peupliers, qui est le chef-d'œuvre d'Hobbema, date vraisemblablement de la fin de sa vie. Elle est entrée à la "National Gallery" en 1871, avec la collection Peel, en même temps que cinq autres toiles du même peintre et figure avec elles dans la salle XII, réservée aux toiles de cette collection.

* * * * *

Hauteur: 1.02.--Largeur: 1.40.

HANS HOLBEIN

LES AMBASSADEURS

SALLE XV.--ÉCOLE ALLEMANDE

[Illustration]

Les Ambassadeurs

Dans une remarquable conférence sur le portrait, le maître Albert Besnard s'exprime ainsi:

«Il est incontestable que ce que l'homme aime le mieux dans la nature, c'est encore lui-même; voilà pourquoi le portrait est l'œuvre dont l'intérêt résiste le plus au temps et aux esthétiques dévastatrices... Le portrait est le point de repère de l'histoire, qu'il renseigne, par la physionomie, le costume et l'attitude. Les héros disparus sans laisser d'effigies ne nous intéressent que comme des abstractions. Nous admirons leurs actions comme de beaux nuages dans le ciel sans savoir d'où ils viennent. De quels frissons, au contraire, ne sommes-nous pas saisis devant les faces pâles aux petits yeux bridés d'un Charles IX ou d'un Henri III! Leur costume que nulle description ne rétablirait symbolise l'époque et aide puissamment à la classer dans le recul des temps. Le chapeau au panache blanc d'Henri IV, c'est la victoire; de Louis XIII les cheveux plats et les culottes bouffantes racontent toute une époque de luttes philosophiques, mystiques et littéraires, que vient dramatiser la cape rouge de Richelieu...»

En dépit de lui-même, s'il peint le milieu dans lequel il vit, le peintre fait œuvre d'historien, il documente les générations fu-

tures sur un temps qu'elles n'ont pas connu. En ce sens, Holbein aura été l'évocateur d'une des plus curieuses époques de l'Histoire. Par ses portraits il fait revivre tous les personnages qui jouèrent un rôle dans la première moitié du XVIe siècle. Mêlé au mouvement intellectuel qui secouait le vieux monde, le peintre connut à Bâle les principaux protagonistes des idées nouvelles, Erasme et Amerbach; c'est tout le scepticisme ironique des humanistes, précurseurs de la Réforme, qu'on lit sur le mince et intelligent visage d'Erasme. Plus tard, admis à la cour d'Angleterre, il peindra le lourd et brutal Henri VIII et, sur ses traits, il inscrira ineffaçablement la cruauté, la luxure, la violence de ce tueur de femmes. En même temps que le bourreau il a peint les victimes, Anne Boleyn, Jane Seymour, et d'autres.

Il est historien encore, d'une moins dramatique histoire, dans le tableau que nous reproduisons ici. Les deux personnages accoudés à cette table sont des ambassadeurs: l'un, celui de gauche, richement habillé d'un manteau bordé de fourrures, est Jean de Dinteville, seigneur de Polésy, ambassadeur de France: à son cou est attaché le collier de l'ordre royal de Saint-Michel; l'autre est George de Selve, évêque de Lavaur, portant un costume noir ecclésiastique avec le bonnet carré. Sur la table qui les sépare sont disséminés des objets divers, instruments scientifiques, et l'on y aperçoit même une viole. Entre les deux personnages, à terre, se remarque un objet bizarre dans lequel on a voulu voir la déformation d'un crâne humain.

Ce qui est admirable dans cette peinture, c'est la beauté des têtes, leur vérité d'expression, la puissance de vie qui les anime et qui fait de ce peintre l'un des plus étonnants portraitistes connus.

Le magnifique tableau des _Ambassadeurs_, un des chefs-d'œuvre d'Holbein, fut peint en 1533. Entre 1790 et 1795, il passa par vente aux mains du comte de Radnor et resta dans la famille jusqu'en 1891. A cette époque, la "National Gallery" l'acheta à un prix très élevé et le plaça dans la salle XV réservée à la peinture allemande.

* * * * *

Hauteur: 2.08.--Largeur: 2.08.--_Figures grandeur nature._

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Avertissement 1 _Arnolfini et sa femme_, par J. Van Eyck 5 _Portrait de Jeune homme_, par Botticelli 11 _Intérieur hollandais_, par P. de Hooch 17 _Vénus et Cupidon_, par Velazquez 23 _Saint-Georges terrassant le Dragon_, par Le Tintoret 29 _Les Grâces couronnant l'Hymen_, par Reynolds 35 _Christine de Milan_, par Holbein 41 _La Vierge aux Rochers_, par L. de Vinci 47 _Mrs. Siddons_, par Gainsborough 53 _Les Enfants de Charles Ier_, par A. Van Dyck 59 _Élisa Bonaparte_, par Louis David 65 _Flatford Mill_, par J. Constable 72 _Le Doge Lorédan_, par Giovanni Bellini 77 _Le Jugement de Pâris_, par Rubens 83 _Une Dame et son Enfant_, par Romney 89 _Bacchanale_, par N. Poussin 95 _Le Retour d'Ulysse_, par Pinturicchio 101 _Portrait de Dame âgée_, par Rembrandt 107 _Mercure instruisant Cupidon_, par Le Corrège 113 _Ulysse s'éloignant de Polyphème_, par Turner 119 _Cornélius van der Geest_, par A. Van Dyck 125 _Jeune Buveur_, par Murillo 131 _Groupe de Famille_, par Franz Hals 137 _La Fille aux crevettes_, par W. Hogarth 143 _La Leçon de musique_, par G. Metsu 149 _Le Marché aux chevaux_,

par Rosa Bonheur 155 _Vieille Femme pelant une poire_, par David Téniers 161 _La Vierge et l'Enfant_, par Raphaël 167 _Lady Cockburn et ses enfants_, par Reynolds 173 _Bacchus et Ariane_, par Le Titien 179 _La Femme à l'Épinette_, par Jan Vermeer 185 _Port de Mer avec Personnages_, par Cl. Lorrain 191 _Portrait de Jeune fille_, par Ghirlandajo 197 _La Servante paresseuse_, par N. Maës 203 _Mrs. Mark Currie_, par Romney 209 _Nativité_, par Piero Della Francesca 215 _Portrait d'homme_, par Terburg 221 _L'Origine de la voie lactée_, par Le Tintoret 227 _Un Chanoine et ses saints patrons_, par Gérard David 233 _L'Annonciation_, par Crivelli 239 _Le Mariage à la mode_, par Hogarth 245 _Philippe IV_, par Velazquez 251 _Saint Antoine et saint Georges_, par Pisanello 257 _L'Allée des peupliers_, par Hobbema 263 _Les Ambassadeurs_, par Holbein 269

INDEX ALPHABÉTIQUE

Pages. AVERTISSEMENT 1 BELLINI (Giovanni) Le Doge Lorédan 77 BOTTICELLI Portrait de Jeune homme 11 CONSTABLE (J.) Flatford Mill 72 CRIVELLI L'Annonciation 239 DAVID (Gérard) Un Chanoine et ses saints patrons 233 DAVID (Louis) Élisa Bonaparte 65 FRANCESCA (P. della) Nativité 215 FRANZ HALS Groupe de famille 137 GAINSBOROUGH Mrs Siddons 53 GHIRLANDAJO Portrait de Jeune fille 197 HOBBEMA L'Allée des Peupliers 263 HOGARTH (W.) La Fille aux crevettes 143 ---- Le Mariage à la mode 245 HOLBEIN Christine de Milan 41 ---- Les Ambassadeurs 269 HOOCH (P. de) Intérieur hollandais 17 LE CORRÈGE Mercure instruisant Cupidon 113 LE TINTORET St-Georges terrassant le Dragon 29 ---- L'Origine de la Voie lactée 227 LE TITIEN Bacchus et Ariane 179 LORRAIN (Cl.) Port de

mer avec personnages 191 MAËS (N.) La Servante paresseuse 200 METSU (G.) La Leçon de musique 149 MURILLO Jeune Buveur 131 PINTURICCHIO Le Retour d'Ulysse 101 PISANELLO Saint Antoine et saint Georges 257 POUSSIN (N.) Bacchanale 95 RAPHAËL La Vierge et l'Enfant 167 REMBRANDT Portrait de dame âgée 107 REYNOLDS Les Grâces couronnant l'Hymen 35 ---- Lady Cockburn et ses enfants 173 ROMNEY Une Dame et son Enfant 89 ---- Mrs Mark Currie 209 ROSA BONHEUR Le Marché aux chevaux 155 RUBENS Le Jugement de Pâris 83 TÉNIERS (David) Vieille femme pelant une poire 161 TERBURG Portrait d'homme 221 TURNER Ulysse s'éloignant de Polyphème 119 VAN DYCK Les Enfants de Charles Ier 59 ---- Cornélius Van der Geest 125 VAN EYCK Arnolfini et sa femme 5 VELAZQUEZ Vénus et Cupidon 23 ---- Philippe IV 251 VERMEER (Jan) La Femme à l'Épinette 185 VINCI (L. de) La Vierge aux rochers 47

* * * * *

Corrections.

Page 17: «arges» remplacé par «larges» (Par les larges fenêtres). Page 42: «tistique» remplacé par «artistique» (en dehors même de leur valeur artistique). Page 90: «déclanchement» remplacé par «déclenchement» (le déclenchement subit du succès). Page 103: «fortuue» remplacé par «fortune» (par la plus invraisemblable fortune). Page 133: «Figures» remplacé par «Figure» (_Figure grandeur nature._). Page 139: «boulange» remplacé par «boulanger» (pour payer son boulanger). Page 149: «blaiseautant» remplacé par «blaireautant» (en polissant et en blaireautant). Page 156: «izards» remplacé par «isards» (des mouflons, des isards, des singes). Page 156: «l'histore» remplacé par «l'histoire» (dont l'histoire mérite d'être relatée). Page 156: «triom-

plal» remplacé par «triomphal» (Malgré son succès triomphal). Page 223: «Netzcher» remplacé par «Netscher» (Terburg fut le maître de Gaspard Netscher). Page 251: «inergique» remplacé par «énergique» (derrière le masque énergique). Page 264: «Minder Hont» remplacé par «Minderhout» (un grand artiste que Minderhout Hobbema); mais il conviendrait de lire: «Meindert Hobbema». Page 264: «Middelhamis» remplacé par «Middelharnis» (Cette allée de Middelharnis, en Hollande). Page 270: «déformaation» remplacé par «déformation» (la déformation d'un crâne humain). Page 270: «Raduor» remplacé par «Radnor» (aux mains du comte de Radnor). Page 270: «Figure» remplacé par «Figures» (_Figures grandeur nature._). Index alphabétique: «BOTICELLI» remplacé par «BOTTICELLI» (BOTTICELLI Portrait de Jeune homme).

Sources et licence

Texte : https://www.gutenberg.org/ebooks/56859. Domaine public (texte redistribue sans la marque Project Gutenberg). Mise en forme : liregratuitement.com. Tout ce que nous ajoutons reste libre.