

HH d 52 bis

120 d 830 (17)

" MAITRES DE L'ART ANCIEN "

JOSUAH REYNOLDS

PEINTRE ET ESTHÉTICIEN

PAR

ARMAND DAYOT

*60 planches hors texte
en héliogravure*



LES ÉDITIONS RIEDER

7, Place Saint-Sulpice, 7

PARIS

M.CM.XXX

22.064



JOSUAH REYNOLDS

CE VOLUME, LE DIX-SEPTIÈME DE LA COLLECTION “MAÎTRES DE L’ART ANCIEN”, DIRIGÉE PAR T.-L. KLINGSOR, A ÉTÉ ACHEVÉ EN NOVEMBRE M.CM.XXX, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D’IMPRESSION D’ART A CACHAN, LE TEXTE PAR DAUPELEY-GOUVERNEUR A NOGENT-LE-ROTRON (EURE-ET-LOIR).

" MAITRES DE L'ART ANCIEN "

JOSUAH REYNOLDS

PEINTRE ET ESTHÉTICIEN

PAR

ARMAND DAYOT

*60 planches hors texte
en héliogravure*



LES ÉDITIONS RIEDER

7, Place Saint-Sulpice, 7

PARIS

M.CM.XXX

Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays
Copyright by Les Éditions Rieder, 1930.

JOSUAH REYNOLDS

... Les œuvres dont l'existence dépend de mœurs ou de coutumes particulières, d'une vue restreinte de la nature, ou des caprices de la mode, vivront tout juste autant que ceux qui les ont tirées de l'obscurité.

Le présent et le futur sont deux adversaires ; l'homme qui sollicite le suffrage du premier doit s'attendre à la défaveur du second...

J. R.

REYNOLDS fut, par excellence, avec Gainsborough et Romney, le peintre de la femme anglaise au XVIII^e siècle, « le peintre exquis de la beauté sereine et nonchalante d'une grande race inoccupée ». Mais la souveraine élégance de ses ladies en robe de mousseline ceinturées de bleu de ciel se promenant ou rêvant sous les ombrages des grands parcs seigneuriaux n'absorbe pas son attention tout entière, et le charme troublant des mères ne dissimule pas à ses regards la grâce des enfants. Avec un égal amour, avec une égale tendresse, il peignit la beauté mûre et les charmes naissants, le fruit doré et la fleur qui s'entr'ouvre ; aussi mérite-t-il de vivre dans l'histoire de l'art avec le double et glorieux titre de grand peintre de la femme et de l'enfant.

C'est avec la même triomphante habileté que son libre et fécond pinceau sut éterniser dans de purs chefs-d'œuvre les charmes aristocratiques de la comtesse Waldegrave et de son enfant, de Nelly O'Brien représentée en Vénus et défendant mollement les trésors de sa gorge magnifique contre les caresses un peu vives d'un enfant Cupidon. Mais ici nous sommes en pleine fantaisie mythologique...

Que dire aussi de cette délicieuse miss Bowles, un des purs chefs-d'œuvre de la galerie Hertford, et de Sophia Mathilda de Gloucester couchée sur son petit griffon dans une pose d'une familiarité charmante... Et c'est par centaines que se cataloguent ces effigies gracieuses et caressantes, se détachant presque toujours sur des grands fonds de nature et qu'anime aussi très souvent la présence de chiens de grande race dans l'interprétation très vivante desquels Reynolds se révèle comme peintre animalier de premier ordre. Œuvre iconographique d'une invincible séduction et dont toute monotonie est absente. Car une des caractéristiques du génie de Reynolds est cette diversité de rythme expressif, presque infinie, comme la variété de ses innombrables modèles. Inépuisable et harmonieuse fécondité, arrangements imprévus, merveilleux dons naturels auxquels Gainsborough apportait lui-même son témoignage, involontaire sans doute, lorsque lui échappait la phrase célèbre : « Damn the man how various he is. »

Mais si Reynolds fut le peintre exquis de la femme et de l'enfant, et si c'est surtout à ce titre qu'il tient une place si grande dans l'histoire de l'art, on commettrait la plus grande injustice en concluant que tous les heureux effets de son génie résident dans l'interprétation de ces sujets délicats et charmants. Il sut aussi révéler ses magnifiques qualités de peintre, et même parfois ses facultés d'analyse morale, dans plusieurs de ses portraits d'hommes, entre autres ceux de Thomas Fox, de Sir William Chambers, de Sir Richard Worsley, du duc de Portland, peinture d'une harmonieuse douceur, dans le sentiment de Van Dyck ; de l'archevêque Robinson et de l'archevêque Markham, appartenant tous deux à Christ Church, d'Oxford ; de Lord Heatfield, gouverneur de Gibraltar... Mentionnons encore les belles effigies de George John, vicomte d'Althorp, où l'influence de Van Dyck est par trop sensible ; de James Boswell ; de James Jaffrey ; de Sir Richard Barwell et son fils, un des chefs-d'œuvre de Reynolds ; de Sir Abraham Hume ; d'Edmund Burke ; du commodore Keppel, le vieil ami du peintre ; de Lord Heatfield ; du marquis de Lansdowne ; du duc de Marlborough ; de l'acteur Garrick ; du peintre italien Joseph Marchi, qui fut avec Peter Toms et Thomas Blach un de ses aides les plus actifs dans l'exécution des innombrables commandes de Reynolds, surtout dans la période comprise entre 1768 et 1790, où le grand artiste ne peignit pas moins de 400 portraits, la plupart grandeur nature.

Nous n'avons mentionné ici, dans cette énumération, relativement brève, que quelques-unes des effigies masculines qui fixèrent tout particulièrement

notre attention pendant nos promenades à travers les musées et les galeries particulières de la Grande-Bretagne et d'ailleurs. Mais ne vous semble-t-il pas qu'elle suffirait déjà à elle seule à la gloire d'un artiste ?...

On ne pourrait en dire autant de la suite de ses peintures mythologiques, allégoriques ou religieuses, comme la Mort de Cléopâtre, les Grâces décorant l'hymen, Saint Jean dans le désert, la Contenance de Scipion, Hercule étouffant les serpents... compositions impersonnelles, exécutées d'ailleurs pour la plupart à la fin de la vie de l'artiste et qui apparaissent comme un complément, bien inutile d'ailleurs, à ses éloquents harangues académiques. Peut-être aussi voulut-il, par cette diversion aussi regrettable qu'imprévue, dans la tenue générale de son art, ajouter à son laborieux programme une page nouvelle et qui faisait complètement défaut à celui de Gainsborough et de Romney, dont il jalousait visiblement le succès. Succès chaque jour grandissant, alors que l'affaiblissement rapide de sa vue lui interdisait l'interprétation fidèle du modèle vivant et le contraignait à des peintures purement imaginatives.

Josuah Reynolds naquit le 15 juillet 1723 à Plympton (Devonshire) d'un père qui était à la fois clergyman et maître d'école. Il avait dix-neuf ans lorsqu'il se mit à l'étude du dessin. C'est à cette date qu'il partit pour Londres, où il travailla sous la direction de Thomas Hudson, portraitiste fort apprécié à cette époque. Il bénéficia ensuite des précieux conseils de William Gandy d'Exeter.

Reynolds était donc de très humble origine, comme d'ailleurs Gainsborough, Romney et Sir Thomas Lawrence. Ces quatre peintres de la grâce aristocratique, en ce qu'elle a de plus raffiné et de plus délicat, ces grands portraitistes des duchesses, des princesses et des reines, reines de cour et reines de théâtre, avaient pour père, l'un un petit instituteur de campagne, l'autre, Gainsborough, un modeste marchand de drap ; Romney un charpentier et Thomas Lawrence un obscur comédien de province. Cette coïncidence ne semble-t-elle pas assez piquante, étant donné non seulement l'idéal artistique de ces maîtres, mais aussi la grande allure de gentilshommes de haute race que gardait tout naturellement chacun d'eux dans le milieu brillant où s'épanouissait leur génie.

Reynolds avait vingt-six ans lorsque, riche des leçons de Thomas Hudson et de William Gandy, et déjà très familiarisé avec l'art du portrait, il

s'embarquait à bord du vaisseau de guerre le Centurion, commandé par le commodore Keppel, qui avait pris le jeune artiste en vive affection et lui avait offert une croisière sur les côtes d'Italie ¹.

D'après une tradition, qui demande confirmation, Reynolds fit relâche dans de nombreux ports, et tout d'abord ne s'y montra pas avare de ses œuvres. Il aurait même peint, dit-on, tous les officiers de la garnison de Port-Mahon dans les Baléares. Ce fut aussi pendant son séjour dans ces îles qu'il fut victime d'un grave accident qui faillit lui coûter la vie et arrêta brusquement une glorieuse carrière ouverte sous les plus heureux auspices. Une chute de cheval le fit rouler dans un précipice, d'où on le releva inanimé et la lèvre supérieure fendue. Blessure légère, mais qui laissa une cicatrice déformante et très visible, dont il souffrit moralement toute sa vie, car elle troublait sensiblement l'harmonie de ses traits, qui étaient fort beaux.

Assez rares et souvent contradictoires sont les témoignages historiques sur les diverses escales du Centurion, qui portait Reynolds et sa fortune, et sur les incidents qui marquèrent les stations du peintre dans les divers ports du littoral italien. Le mieux à faire, croyons-nous, est de nous tenir ici dans le domaine des généralités, de ne pas nous aventurer imprudemment dans celui des anecdotes biographiques et de tenter de dégager des harangues académiques de notre artiste, si pleines d'évocations lointaines, la nature des impressions et le caractère des bienfaits recueillis pendant ce premier voyage en Italie et qui eut une influence si considérable sur son art. Voyage qui dura près de quatre années et pendant lequel, absorbé par ses studieuses visites dans les galeries et les musées de la péninsule, il paraît s'être complètement départi de cette rapide et généreuse production qui signala sa première escale à Port-Mahon.

Avant d'entreprendre ses nombreux pèlerinages aux grands sanctuaires d'art de l'Italie : Milan, Venise, Vérone, Bologne, Florence, Parme (sa station de prédilection peut-être), Reynolds, en débarquant à Livourne, ville sans d'autre attrait que celui de la beauté de ses femmes (c'est déjà beaucoup), se dirigea vers Rome, où il semble avoir séjourné pendant de longs mois.

Dès son arrivée dans la ville éternelle, Reynolds, obéissant déjà aux principes maintes fois formulés une vingtaine d'années plus tard dans ses

fameux discours sur l'art, toujours d'une si haute actualité, se refusa obstinément aux diverses commandes qui lui arrivaient déjà de toutes parts au seul vu de ses croquis et de ses dessins (commandes de portraits, commandes de copies) pour s'adonner, tout entier, à l'étude des innombrables chefs-d'œuvre qui l'entouraient.

Les fresques formidables de Michel-Ange agirent surtout, phénomène assez singulier, avec une invincible puissance d'attraction sur l'esprit du futur créateur de tant d'œuvres, surtout recherchées pour leur élégance savoureuse et leur charme mondain.

La plus grande partie de ses heures romaines se passait sous les voûtes de la Sixtine, et c'est la tête en feu qu'il sortait de ce brasier inspirateur, son album couvert de notes et de croquis. Notes cursives, impressions vives et profondes qui devaient plus tard, en 1772, se classer académiquement, mais sans perdre de leur chaleur enthousiaste, dans le troisième discours sur l'art. Jugez-en par ces quelques extraits : « Si un homme a jamais eu le droit de mépriser certaines tâches comme indignes de son attention, c'est bien Michel-Ange ! Et nous ne saurions trouver étrange qu'un semblable génie ait pu avoir du dédain ou seulement de l'indifférence pour ces grâces, ces embellissements de l'art, qui ont cependant répandu un tel lustre sur les ouvrages d'autres peintres. Certes, nous pouvons regretter qu'il ait méprisé les autres artistes, mais, en même temps, il rejetait tous ces faux ornements, d'ailleurs séduisants, qui déprécient souvent l'œuvre des peintres les plus estimés. J'ajouterai même que le jour où les peintres et les protecteurs des arts connaîtront mieux ces perfections supérieures, la gloire de Michel-Ange sera accrue de toute notre compréhension. On entourera de nouveau son nom de la même vénération que lui accordait le siècle éclairé de Léon X. » Puis dans un autre de ses discours, cette opinion assez imprévue : « J'imagine aisément que si cet homme extraordinaire (Jean Steen) fût né en Italie et non en Hollande, qu'il eût vécu à Rome et non à Leyde et qu'il eût connu la faveur d'un Michel-Ange au lieu d'être l'élève de Brauwer et de Van Goyen, j'imagine que la sagacité profonde avec laquelle il sut analyser les différents caractères de ses héros vulgaires aurait donné des résultats aussi beaux, par l'imitation de ce qu'il y a de plus grand et de plus noble dans la Nature, et son nom seul serait aujourd'hui celui d'un des plus sublimes soutiens de l'art... » Plus loin, dans son lyrisme débordant pour Michel-Ange, il s'écrie : « Pour rencontrer le grand style, cette langue morte que l'on pourrait appeler le langage des Dieux, il faut avoir

continuellement sous les yeux les ouvrages de Michel-Ange, les plâtres de ses statues, les copies de ses dessins, les estampes de ses peintures... », et il termine par cette strophe éperdue à la gloire du maître : « Ce n'est pas sans orgueil que je pense que tous mes discours portent l'empreinte de mon admiration pour cet homme divin, et je fais des vœux pour que les dernières paroles que je prononcerai avant de mourir soient Michel-Ange, Michel-Ange ! »

Pour un peu le peintre de Nelly O'Brien et de miss Bowle eût demandé à figurer sur le grand livre de l'histoire de l'art à titre d'élève de Thomas Hudson et de Michel-Ange Buonarrotti. Donc il est très évident que le génie de ce dernier pesa de tout son poids, sinon sur l'œuvre même de Reynolds, du moins sur la direction de ses études, sur la discipline de ses premiers efforts vers la conquête du style. Et ce n'est pas sans une certaine surprise qu'on assiste aux agenouillements du futur interprète des ladies blanches et roses et des babies aux yeux couleur de ciel et aux cheveux d'or devant les terribles peintures de la Sixtine et devant les tombeaux de la chapelle de Médicis.

Plus tard, il ira même, — ce qui prouve que son enthousiasme michelangelesque ne fut pas éphémère, — jusqu'à recommander à ses élèves d'emprunter toutes leurs figures à Michel-Ange, en les adaptant à la conception de leurs tableaux.

Il faut reconnaître, toutefois, que pendant sa longue station romaine, station laborieuse entre toutes, sa vision enchantée ne fut pas totalement absorbée par les chefs-d'œuvre de Michel-Ange.

Les fresques et les cartons de Raphaël, sans provoquer chez lui une aussi délirante admiration que les sublimes décorations de la Sixtine, l'impressionnèrent très vivement. La preuve en est dans ses notes de voyage.

Ce fut dans l'étude des chefs-d'œuvre de ces deux maîtres incomparables, dont le génie illumine Rome à travers les siècles, qu'il poursuivit avec une vaine obstination ses recherches du « grand style », qui hélas ne se manifeste jamais dans ses œuvres les plus académiques comme, entre autres, la Contenance de Scipion et la Théorie assise sur un nuage... Mais ce qu'il sut recueillir de leur glorieuse fréquentation, ce furent de précieuses leçons de volonté, de discipline et de technique. Ses écrits le constatent et aussi les innombrables notes et dessins qu'il rapporta de son premier voyage à Rome.

La plus grande partie de l'œuvre de Reynolds fut d'ailleurs le résultat d'une tenace et laborieuse volonté, d'une ardeur tempérée par une réflexion savante. Bien que possédant d'incontestables qualités de peintre, Reynolds ne fut pas peintre de naturel, d'instinct. Rien de moins primesautier que son art, rien de plus instinctif, de plus spontané que celui de Gainsborough, son glorieux rival dont la sensibilité native s'exaltait devant la nature presque jusqu'à la souffrance. N'a-t-on pas dit que Reynolds, dans ses recherches infinies pour pénétrer le métier de certains grands maîtres italiens, pour saisir le secret de leur technique, n'hésitait pas à sacrifier des toiles de grande valeur afin d'en décomposer les couleurs et d'en découvrir les pratiques mystérieuses. Excès de curiosité artistique qu'il est bien difficile d'approuver, et dont il vaut mieux douter.

On se représente assez difficilement Gainsborough quittant ses pinceaux ou sa viola di gamba pour se livrer à des opérations alchimiques de cette nature.

Avant de quitter Rome et de suivre Reynolds, à distance, dans ses laborieux pèlerinages à travers les diverses écoles d'Italie, nous croyons intéressant de publier ici quelques extraits d'un de ses discours sur l'art, où une trentaine d'années après ses premières stations au Vatican il fixe, sous une forme très académique, son opinion définitive sur Michel-Ange et sur Raphaël, ses dieux. « Raphaël, dit-il, qui est le plus grand de tous les peintres, doit sa réputation à sa perfection dans les plus nobles catégories de l'art. C'est donc à ses fresques que devront s'attacher tout d'abord notre attention et notre étude. Ses ouvrages de chambre sont un peu moins estimés. C'est à Michel-Ange que nous devons Raphaël ; c'est à lui que Raphaël doit la grandeur de son style. Il a appris de lui la hauteur de pensée, la noblesse de composition. Son génie, destiné pourtant à briller avec éclat, eût pu demeurer assoupi comme un feu qui brûle dans un milieu inflammable si le contact avec Michel-Ange n'eût fourni l'étincelle. Il n'a jamais, d'ailleurs, brûlé avec l'incomparable ardeur, avec la violence du maître, mais sa flamme, reconnaissons-le, s'est élevée plus pure, plus régulière et plus chaste.

« Pourtant, si, dans l'ensemble, notre jugement est forcé de décider en faveur de Raphaël, jamais son génie ne s'empare de notre esprit, avec cette puissante, cette entière domination qui ne laisse place pour aucun autre

désir, aucune autre aspiration. Mais l'impression causée par les œuvres capitales de Michel-Ange correspond à celle que Bouchardon raconte avoir éprouvée à la lecture d'Homère. Tout son être lui avait paru se dilater à l'extrême et la nature autour de lui se réduit à un univers d'atomes... »

Et, poursuivant son intéressante étude parallélique devant ses jeunes auditeurs de la Royale-Académie, Reynolds continue, au milieu des applaudissements : « Si nous comparons ces deux grands artistes, l'un, Raphaël, a plus de goût et de fantaisie, Michel-Ange plus de génie et d'imagination. L'un excelle dans la beauté, l'autre dans l'énergie. Michel-Ange a davantage l'inspiration poétique ; ses idées sont vastes, sublimes ; ses personnages appartiennent à une espèce supérieure. Rien chez eux, ni le mouvement de leurs gestes, ni le style ardent de leur modelé et de leurs visages qui puisse nous donner une idée qu'ils appartiennent à la même race que nous.

« L'imagination de Raphaël ne s'élève pas aussi haut, ses figures ne sont pas trop au-dessus de la pauvre humanité que nous sommes, mais les types en sont chastes, nobles et parfaitement adaptés au sujet... Quant à la question de savoir auquel de Raphaël ou de Michel-Ange doit appartenir le premier rang, on peut répondre que si cette primauté doit appartenir à celui qui a pu réunir en lui la plus grande somme des plus nobles facultés, elle revient sans conteste à Raphaël. Mais, si, d'accord avec Longin, nous admettons que le sublime étant la plus haute perfection que puisse réaliser l'invention humaine, alors c'est Michel-Ange qui réclame le premier rang.

« Ces deux hommes extraordinaires ont poussé à un tel point quelques-unes des plus hautes qualités de l'art qu'ils ont dépassé tous leurs prédécesseurs et qu'on ne les a pas surpassés, ni même égalés depuis. Nombre de ceux qui sont venus après eux ont voulu abandonner cette grande route, la jugeant trop battue et préférant essayer de surprendre et de plaire par quelque rare nouveauté. Ce désir du nouveau, s'il provient de la paresse ou du caprice, ne vaut pas la peine d'être critiqué ; mais s'il est le produit d'un cerveau créateur et d'un tempérament original, il nous intéresse, il nous frappe, il n'est jamais insignifiant. »

Comme on le suppose aisément, l'insatiable curiosité artistique de Reynolds, pendant son séjour à Rome, ne se limita pas à l'étude approfondie des cartons et des peintures de Raphaël, et des fresques et des

sculptures de Michel-Ange. Aucune des œuvres empreintes de ce fameux « grand style » dont ces deux artistes lui apparaissaient, fort justement d'ailleurs, comme les interprètes incomparables n'échappa à ses recherches et à son attention, même en dehors des frontières historiques de la Renaissance. A l'ombre de leurs chefs-d'œuvre, il sut découvrir et étudier d'autres maîtres moins grands sans doute, comme notre Nicolas Poussin, entre autres, mais dont les leçons muettes furent pour lui si riches en précieux enseignements. Avec quel art parfait il sut noter ses impressions sur notre grand peintre, réfugié en Italie (fort heureusement, croyons-nous), et lui faire une place d'honneur à côté de ses grands initiateurs romains.

Comparant Poussin à Rubens, il écrit : « Tout à l'opposé de ce style en fleur, spontané, lâché et insouciant, nous trouvons comme contraste le style simple, pur, consciencieux et correct du Poussin.

« Si différents que soient leurs tempéraments respectifs, ils se sont pourtant rencontrés dans la parfaite unité de toutes les parties de leur manière propre... Et c'est au point qu'on ne serait pas amené à changer quelque chose pour ce qui est tenu pour défectueux chez l'un ou chez l'autre, de ne pas détruire l'effet de l'ensemble. »

Et ce jugement si lumineux et si juste de la pensée et de la technique du maître et des variations de sa manière. Il nous semble qu'il était impossible de mieux dire en si peu de mots :

« Poussin a vécu si longtemps en commerce avec les statues antiques qu'elles lui étaient certainement plus familières que les gens qui vivaient autour de lui. J'ai souvent pensé que sa vénération pour elles allait si loin qu'il souhaitait donner à ses ouvrages l'air de peintures antiques. Il est avéré qu'il copia quelques-unes de ces peintures, entre autres les Noces Aldobrandines, la meilleure, à mon sens, qu'on ait retrouvée, des reliques de ces âges reculés. Aucun ouvrage des temps modernes ne ressemble autant à une peinture antique qu'une toile de Poussin. Ses meilleures sont d'une remarquable sécheresse de matière dont il vaut évidemment mieux ne pas recommander l'imitation, mais qui toutefois semble s'adapter parfaitement à la simplicité qui distingue son style... Dans la dernière partie de sa vie, Poussin a changé de manière ; à la sécheresse, il a substitué une pâte plus souple et plus riche, grâce à laquelle les figures s'unissent mieux avec le fond, comme dans les sept sacrements de la collection du duc d'Orléans ; mais ni cette toile, ni les autres de la même formule ne valent

celles qui ont été peintes dans la manière sèche et que nous possédons en Angleterre... »

Le cadre de cette modeste étude serait vite débordé si nous nous attardions aussi longuement à chacune des haltes de Reynolds dans son voyage de jeunesse à travers tous les centres artistiques de l'Italie. Mais il nous a semblé que quelques développements s'imposaient sur le séjour de notre artiste à Rome, visitée par lui pour la première fois et où il se trouva brusquement en présence de ces deux formidables éducateurs, Michel-Ange et Raphaël, dont il écouta avec une si pieuse ferveur les divins conseils, sauf à les oublier assez vite, sa palette à la main, et dominé par la puissance irrésistible de l'instinct et aussi par l'influence tyrannique des milieux où devait se dérouler sa longue et glorieuse carrière. Le prestige si séduisant de l'École vénitienne le guettait au passage, mais n'anticipons pas.

Aucune des galeries d'Italie ne semble avoir échappé à sa vagabonde curiosité, mais celles de Rome, de Bologne, de Parme, de Venise, de Florence paraissent avoir tout particulièrement fixé son attention.

A travers le clair-obscur de l'École bolonaise, surtout dans les peintures de Ludovico Carrache, dont il parle avec un excès d'éloges, il devine déjà la suavité rayonnante du maître de l'École de Parme. Avec une force mystérieuse, il se sent attiré vers le Corrège, dont il a pu voir et admirer déjà quelques peintures, entre autres la Madone de la National Gallery et le Mariage de sainte Catherine, exécuté par l'artiste à l'âge de vingt-trois ans, et l'Antiope du Louvre. Œuvres très caractéristiques et où se manifestent avec une parfaite maîtrise les qualités essentielles du pittore singularissimo dont parle Vasari, la pureté d'exécution, la magie des nuances et cette science des raccourcis qu'il hérita de son maître Mantegna.

Dans ses écrits, Reynolds semble vouloir se refuser à classer le Corrège parmi les peintres de grand style, malgré les merveilleuses fresques du monastère de Saint-Paul et celles de la cathédrale de Parme. « Mais son style est personnel, tout de grâce moderne et d'élégance, avec quelque chose de la simplicité du « grand-goût »². »

Notre grand désir eût été de suivre Reynolds, pas à pas, jusqu'au bout de son grand pèlerinage italien et de noter, à chacune de ses haltes, la diversité de ses impressions et de ses jugements. Mais nous ne pouvons oublier que les limites de notre étude sont assez étroites et que le premier voyage de

Reynolds en Italie n'est qu'un épisode, très important il est vrai, de la carrière du grand artiste.

Toutefois, avant de le retrouver à Londres en plein labeur et en plein triomphe, arrêtons-nous encore un moment, avec lui, à Venise au milieu des chefs-d'œuvre du Titien, du Véronèse et du Tintoret, maîtres auxquels il doit tant et qu'il juge parfois avec une criante injustice. Et l'on se demande vraiment si, après avoir bénéficié très largement de leurs leçons, il ne cherche pas à dissimuler derrière ses acerbes critiques l'influence de ces prestigieux maîtres du pinceau, de ces incomparables coloristes, sur son art personnel. N'ose-t-il pas comparer dans ses écrits, et en quels termes dédaigneux, la luminosité artificielle du Titien à l'effet grandiose du clair-obscur des Carrache, et ne perd-t-il pas toute mesure de jugement en cherchant à flétrir « l'éclat brutal » de Paul Véronèse et du Tintoret. Il ira même jusqu'à imprimer, dans son inconcevable aveuglement, que l'emploi de l'intelligence, sans lequel l'art ne saurait avoir de noblesse véritable, est ce qui différencie grandement l'école romaine de l'école vénitienne dont il enveloppe tous les grands maîtres dans le même dédain. Aucun d'eux n'aurait su, en effet, atteindre à ce « grand style » qu'il hésite toujours à définir et que nous découvrirons peut-être un jour dans le fatras de Vasari si cher à Reynolds, Vasari que les peintures du Tintoret horripilaient et dont « les caprices, les fantaisies, sont toujours au delà de l'extravagance ».

Le grand style, le sublime n'existe donc nulle part dans l'école vénitienne, affirme Reynolds... Que dire de la Mise au tombeau du Titien d'une si pathétique et si douloureuse expression, du Couronnement de la Vierge et de la Gloire du paradis du Tintoret..., etc. Incomparables chefs-d'œuvre, mais dont, paraît-il, l'ardeur du coloris et les harmonies s'accorderaient mal avec le grand style, « qui veut des tonalités simples et rompues ».

Ce ne sont ici, d'ailleurs, que regrettables et médiocres exercices de critique générale qui, s'ils n'ajoutent aucun lustre aux divers discours académiques où ils figurent, n'affectent en rien le talent d'un des plus grands peintres « fashionables » de l'école anglaise du XVIII^e siècle.

Ce fut en 1752 que Reynolds rentra dans son pays. Après avoir goûté à Plympton, sa ville natale, un repos très mérité, il vint à Londres, où une grande vogue l'accueillit très rapidement.

Son départ d'Italie s'opéra brusquement. Il fut motivé, dit-on, par une crise nostalgique survenue en entendant un soir à l'opéra de Venise exécuter par l'orchestre l'air d'une vieille ballade anglaise, toute chargée de poétiques évocations. Ce souvenir de la patrie lointaine le toucha si profondément qu'il versa des larmes. Le lendemain, il bouclait ses malles et prenait la route de l'Angleterre.

Tout en accueillant avec la plus grande sympathie cette poétique légende, nous nous permettons de penser que le retour de Reynolds eut une cause moins sentimentale et qu'il jugea, enfin, son périple artistique terminé, et, après de si longues heures d'études acharnées et d'observations incessantes, que l'heure avait sonné de produire à son tour et de recueillir les fruits de ses travaux et la juste réalisation de ses rêves ambitieux.

A son arrivée à Londres, en 1752, Reynolds attira sur lui l'attention du public, et le magnifique portrait qu'il fit de son ami Keppel, passé du grade de commodore à celui d'amiral, offrit de si grandes beautés qu'il fut regardé comme le plus habile peintre qu'eût possédé l'Angleterre depuis Van Dyck. Tout l'intervalle qui séparait le règne de Charles I^{er} de la fin de celui de Georges II, illustré par les ouvrages de Lely, de John Riley et de Kneller, parut effacé de la mémoire et on ne s'occupa plus que de savoir lequel méritait de tenir la place, de Reynolds ou de Van Dyck. « Sans aller aussi loin que l'engouement national des Anglais et sans chercher à établir une comparaison entre Van Dyck et Reynolds, il faut bien reconnaître, ajoute Charles Blanc ³, à qui nous empruntons textuellement ces lignes, il faut bien reconnaître que ce dernier a été l'artiste anglais qui a porté le plus loin la peinture du portrait dans le sens le plus noble du mot. Et cette supériorité Reynolds l'a eue dans un pays où ce genre de peinture, inauguré par Holbein et à jamais illustré par Van Dyck, s'est maintenu à une certaine élévation, etc., etc... »

Ici, M. Charles Blanc nous paraît avoir un peu dépassé la mesure critique en décernant, en quelques mots, à Reynolds le premier prix d'honneur parmi les portraitistes anglais du XVIII^e siècle. Loin de nous la pensée de chercher à diminuer la gloire artistique de Reynolds, « qui ne fut pas seulement un grand peintre, mais aussi un grand homme par l'intelligence ».

Mais Gainsborough existe aussi, et, bien que n'ayant jamais quitté son pays natal ni prononcé des harangues académiques, il est demeuré le plus franc de tous les grands portraitistes anglais de son temps ; celui qui fut le

plus tourmenté par l'étude et l'analyse des particularités de la figure humaine, sauf Hogarth peut-être. Et quelle noblesse naturelle dans l'attitude de ses modèles, qu'il s'agisse de Mary Robinson dans le rôle de Perdita, chef-d'œuvre de grâce et d'habileté, ou celui d'une expression paysanne si profonde et si vivante de Ralph Homberg (de la National Gallery)..., et que d'autres encore. D'ailleurs, Reynolds, qui estimait profondément son grand rival, bien qu'entre eux deux aucun lien d'amitié n'existât, reconnaît volontiers la personnalité de son talent, « qui n'a rien qui tienne de l'académie ou de l'antique et qu'il a puisé, e son propre chef, dans la grande école de la nature ». Ce sont les propres termes de Reynolds.

Après avoir suivi Reynolds à travers ses stations italiennes, accompagnons-le, en utilisant les renseignements les plus précis, dans ses diverses pérégrinations à travers les quartiers de Londres. Promenades intermittentes, mais non dépourvues de quelque intérêt historique, car chaque « installation » provisoire marque une étape ascendante vers le triomphe définitif, c'est-à-dire vers l'acquisition par l'artiste de la fameuse maison de Leicester-Fields, aujourd'hui rasée. Il y vécut jusqu'à sa mort, comblé de gloire et d'honneurs, et il ne quitta ce palais enchanté, où il avait accumulé tant de merveilles, que pour aller reposer dans la crypte de Saint-Paul, tout à côté de Van Dyck, un de ses maîtres préférés, auquel les familiers de l'atelier de Leicester, dans des accès d'hyperbolisme national, se plaisaient parfois à le comparer.

Mais avant d'habiter la somptueuse demeure que devaient bientôt fréquenter tant de hautes personnalités artistiques, littéraires, scientifiques, politiques... et toute la « nobility » anglaise, il s'était installé comme « peintre de portraits » dans une maison appartenant au beau-frère de Hogarth, John Tornhill, alors sergent-painter de Georges II.

Reynolds ne séjourna que fort peu de temps dans ce local, devenu trop étroit pour sa clientèle de plus en plus nombreuse, et aussi trop modeste pour accueillir, comme il sied, ses modèles aristocratiques. Bientôt nous le retrouverons au n° 5 de Great Newport street, où il demeure jusqu'en 1760. Ce fut dans ce logis que s'établit véritablement sa réputation et que les visiteurs de très haute marque affluèrent avec la plus constante continuité.

A ce moment, Reynolds prenait déjà 60 guinées (500 fr.) pour un portrait en pied, et ses commandes étaient si nombreuses qu'il dut s'adjoindre

d'autres aides que son fidèle Marchi, notamment Peter Toms et Thomas Beach, pour la peinture des accessoires (draperies et fonds de tableaux). Le produit annuel de son atelier, pendant cette fructueuse période, s'élevait de 150,000 à 200,000 francs, somme énorme pour l'époque.

Avant de vivre près de Reynolds dans son splendide atelier de Leicester, avant d'y étudier son œuvre, toute frémissante de vie moderne (nous voulons parler surtout de son œuvre iconographique), mentionnons toutefois qu'une de ses peintures les plus remarquables, le portrait de son ami le commodore Keppel, devenu amiral, fut exécutée dans le modeste atelier de Great Newport. Reynolds peignit ce portrait en Pied du vieux marin pour reconnaître les inappréciables services que ce dernier lui avait rendus. Il le peignit avec amour, et l'on peut dire que cette magnifique peinture, une de celles qui se détachent avec le plus de rayonnement lumineux de son œuvre, le sacra grand peintre pour la haute société anglaise ⁴.

Du jour de son exposition, les commandes affluèrent et bientôt le bruit se répandit, aussi bien à Londres qu'à l'étranger, que l'Angleterre avait enfin son peintre, son peintre à elle, et que, plus heureux que ses prédécesseurs, George II, Pour éterniser sa royale figure, ne serait pas contraint de faire appel à des artistes étrangers comme Holbein, Antonio de Moor, Largillière, Van Dyck ou... Peter Lely. L'Angleterre avait Reynolds, natif de Plympton (Devonshire).

Ceci n'est que l'esquisse, à larges traits, de l'existence d'un des peintres les plus justement célèbres et aussi d'un de ceux à qui la fortune se montra toujours particulièrement bienveillante, car la carrière de Reynolds offre un rare exemple de prospérité constante.

Ce fut donc par l'exposition, à peu de jours d'intervalle, des portraits de l'amiral Keppel, de Lord Ligonier et du duc de Devonshire que le talent de notre peintre se révéla brusquement, puis s'imposa avec tant de force au public anglais. Portraits d'homme cependant, et où l'analyse morale ne se manifeste parfois qu'assez superficiellement. Mais peintures de haute bravoure où le pinceau librement, avec une rare sûreté de touche en pleine pâte, par larges places, à travers un nombre très limité de couleurs puissantes, et dont les chairs sont parfois caressées par une lumière d'or comme dans certaines toiles du Titien. Eh ! oui... et ce ne sera pas la

première fois que nous surprendrons notre peintre en flagrant délit de confraternelle expression avec le grand maître vénitien trop souvent si cruellement et si injustement jugé par lui. Fort heureusement que dans ces œuvres, comme dans bien d'autres, et des meilleures, la franche spontanéité du pinceau oppose un éloquent démenti aux insinuations et aux critiques de la plume et de la harangue académique.

Mais bientôt l'élément féminin envahira l'atelier du peintre et lui fournira d'admirables motifs d'inspiration où s'inscriront, avec une maîtrise indiscutable, toutes les qualités de son habileté et de son savoir, sinon de sa vision subjective. Un portrait de jolie femme et un portrait de bel enfant sont, d'ailleurs, suffisamment définis lorsque la grâce et le charme extérieurs des modèles ont été rendus avec toute la savante délicatesse qui convient au peintre expert dans l'art de réaliser un chef-d'œuvre dans la représentation d'une fleur. Ici la psychologie perd ses droits et Reynolds triomphe.

Il n'eut cependant pas toujours à peindre les traits de la haute « gentry » féminine anglaise dans sa noble, mais souvent impersonnelle et inexpressive beauté. Parfois survient un modèle « hors série » dont l'apparition trouble profondément son champ de vision quotidien. Telle celle de Mistress Sarah Siddons, type merveilleux par l'élégance de la taille, l'harmonieuse pureté de ses traits et ce mystérieux et indéfinissable sourire dont Gainsborough, dans le fameux portrait de la National Gallery, a si bien rendu la fine et douce ironie. Modèle unique dont tous les grands peintres anglais de l'époque : Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner, Lawrence... s'évertuèrent à éterniser le charme ensorceleur. Ce fut un véritable concours dans lequel Reynolds eût peut-être obtenu la place d'honneur, à côté de Gainsborough, s'il s'était sagement borné à interprétation du modèle dans son attitude familière sous la noble et simple élégance d'une de ses toilettes habituelles. C'est ce que fit Gainsborough. Mais, forçant son talent, il voulut représenter Sarah Siddons dans un de ses rôles tragiques, dans un décor shakespearien des plus orageux, le visage pâle, le front soucieux, en menaçant le ciel du regard. Et dans l'effort prodigieux et inusité produit pour fixer cette sinistre vision, le métier du peintre est alourdi et toute sa lumineuse virtuosité s'éteint dans la sombre monotonie d'un coloris opaque et bitumeux. Telle est du moins l'impression que produisit sur nous cette peinture lors d'une visite à la galerie Westminster, où elle figurait encore avant de franchir l'Atlantique.

Décidément, Reynolds n'était pas prédestiné à l'illustration de l'œuvre de Shakespeare ⁵. Et cependant quel charme délicieux dans ce gentil Puck du Songe d'une nuit d'été, œuvre assez peu personnelle, et où l'on retrouve assez facilement un peu du Corrège, un peu du Rubens et peut-être même un peu du Rembrandt, harmonieusement accommodés ; mais si anglaise quand même par la conception et le style. Nous sommes ici dans le sourire de Shakespeare, en pleine et joyeuse comédie, et l'espoir, sinon l'art de Reynolds, ne pouvait que s'épanouir dans le paysage de joie créé par le grand poète ⁶.

Sarah Siddons et ses peintres... Quel titre inspirateur pour de longs développements esthétiques et comparatifs, mais qui ne peuvent trouver place ici. Qu'il nous soit, du moins, permis d'esquisser une biographie rapide de ce divin modèle à la beauté duquel nous devons au moins deux chefs-d'œuvre : les magnifiques images de Gainsborough et de Lawrence.

Mistress Siddons, l'une des plus remarquables tragédiennes de l'Angleterre, naquit à Breckmonck dans le pays de Galles, en 1755, et mourut à Londres, le 8 juin 1831. Elle était fille de l'acteur Roger Kemble et sœur de John et Charles Kemble, qui tous deux dirigèrent le théâtre de Covent-Garden. Elle reçut une brillante éducation et se maria, fort jeune, à Siddons, acteur lui-même, et qui faisait partie de la troupe de R. Kemble. Bientôt après cette union elle suivit la carrière dramatique, où elle devait trouver une si grande gloire. Un de ses plus beaux rôles fut celui de Lady Macbeth. La vie de Sarah Siddons fut toujours à l'abri de tout reproche. Elle quitta le théâtre en 1812. Elle avait débuté à Dury-Lane en 1775. Mary Robinson fut sa rivale en beauté, mais non en talent, et son image ensorceleuse fait la gloire de la collection Wallace. Après Reynolds et Gainsborough, Hoppner osa aussi tenter l'audacieuse aventure et put obtenir plusieurs poses de l'incomparable modèle. Malgré nos multiples recherches, il ne nous a jamais été donné de pouvoir juger, de nos propres yeux, l'œuvre d'Hoppner, mais d'excellents juges en critiquent vivement l'exécution, qu'ils jugent indigne du modèle et aussi du talent de l'auteur, parfois très heureux, du portrait de Mistress Jordan en muse comique, aujourd'hui à Hamptoncourt, et surtout celui de Miss Raine, son chef-d'œuvre peut-être.

Sarah Siddons mourut à Londres le 8 juin 1831, toujours belle. D'elle on pourrait dire comme de Jeanne d'Aragon, dont elle eut la beauté durable : « C'est un astre descendu du firmament pour jeter la lumière parmi nous. »

Détail curieux, Sarah Siddons, comme notre Sarah Bernhardt, eut la passion de la sculpture, et elle se reposait volontiers de ses rôles shakespeariens, d'une si fiévreuse interprétation, en modelant l'argile de ses mains délicates ou en ébauchant le plâtre. Fut-elle aussi heureuse dans ses tentatives sculpturales que dans ses interprétations dramatiques ? Nous n'oserions l'affirmer.

A la même époque, une autre femme de théâtre d'une éblouissante beauté, quoique bien différente de celle de Sarah Siddons, passionnait aussi très vivement le monde des artistes. Et Reynolds, lui-même, malgré la liste sans fin de ses modèles, choisis, presque toujours, dans les rangs les plus élevés de la Gentry anglaise, sollicita l'honneur de faire le portrait d'Emma Lyons, plus tard d'ailleurs Lady Hamilton, mais d'abord fille de bar et courtisane très achalandée avant de devenir ambassadrice d'Angleterre à Naples, puis enfin l'amie de la reine Caroline et la maîtresse de Nelson. Existence extraordinaire qui prit fin, après quelques mois de prison, sur un grabat, à Calais, dans la plus profonde misère.

Les interprètes d'Emma Lyons furent assez nombreux, surtout dans les débuts de cette belle fille au théâtre. Elle posait très volontiers, moins soucieuse de la valeur artistique du portraitiste que du bruit qui se faisait chaque fois autour de chacune de ses gracieuses images, jusqu'au jour où elle rencontra Georges Romney, un des brillants rivaux de Reynolds et de Gainsborough.

A partir de cette date, elle posa presque exclusivement pour Romney, avec lequel elle vivait d'ailleurs dans la plus complète intimité avant que Lord Hamilton, un des amis du peintre, n'enlevât à ce dernier son prestigieux modèle pour l'associer à sa destinée diplomatique.

Mais, avant ce rapt sensationnel, Romney avait déjà pu fixer dans de nombreux portraits à l'huile, et dans des dessins dont ses cartons étaient remplis, et qui sont aujourd'hui dispersés dans les galeries du monde entier, la fidèle expression de cette femme aussi belle qu'étrange.

Notons ici que le portrait qu'en fit Reynolds, le seul croyons-nous, portrait en buste, est d'une grâce charmante dans sa tonalité fraîche et claire.

Ce fut en 1791 que Romney fit la connaissance de la divine Lady, titre honorifique dont il se plaisait à gratifier par anticipation la future

ambassadrice, et jusqu'en 1791 on la rencontra dans la plupart de ses œuvres, tantôt dans des rôles de théâtre, tantôt sous les traits d'une bacchante, tantôt d'une nymphe ou d'une Madeleine repentante, ou d'une Miranda, ou d'une Circé, ou d'une Vierge adorable voilée de blanc, ou d'une Ariane éplorée, voire même d'une Jeanne d'Arc extasiée.

La mobile physionomie de cette superbe créature exerçait un prodigieux empire sur Romney, qui se plaisait à étudier en elle tous les sentiments de sa nature, toutes les gradations de chaque passion. « Les traits de la belle Emma, dit le poète Hayley, dans l'étude biographique qu'il a consacrée à son ami Romney, exprimaient, comme le style de Shakespeare, toutes les gradations de la passion, avec la vérité la plus fascinatrice. Elle exerçait par sa physionomie éloquente un empire prodigieux que Romney avait du bonheur à observer et, au travers des vicissitudes étonnantes de sa destinée, elle fut toujours fière de lui servir de modèle. »

Dans ses Mémoires, le fils de Georges Romney mentionne que son père fit vingt-quatre portraits d'Emma Lyons, sans compter un nombre considérable d'esquisses, de pochades, de croquis, dans lesquels l'artiste semble avoir voulu surtout fixer de fugitives expressions.

Reynolds, Romney, Cosway, Hoppner, M^{me} Vigée-Lebrun furent les principaux interprètes de Lady Hamilton ; mais c'est surtout dans les peintures et dans les dessins de Romney que l'historien d'art, doublé d'un psychologue, devra, tâche assez ardue, chercher la vérité de cette physionomie d'une mobilité déconcertante et dont le pinceau le plus libre et le plus agile, peut-être, des grands peintres anglais du XVIII^e siècle pouvait seul fixer « les fugitives expressions », avec une sûreté de vision et une spontanéité presque miraculeuses.

Sarah Siddons, Emma Lyons,... Nelly O'Brien ! admirables types de femmes bien dignes de servir de modèles à travers tous les âges et toutes les écoles, aux plus fervents interprètes de la beauté de la femme et qu'un providentiel hasard fit éclore un beau jour comme des fleurs incomparables dans l'idéal jardin qu'explorait le génie des trois grands féministes anglais, ces trois chercheurs de beautés.

Si nous nous sommes un moment écartés de notre sujet en évoquant le souvenir des chefs-d'œuvre de Gainsborough et de Romney, ce n'est que pour faire revivre à côté des images éternelles de Sarah Siddons et de Lady

Hamilton un autre chef-d'œuvre, du même ordre, qui peut-être même les domine par son irréprochable perfection technique et sa rare puissance de séduction. Dans l'admirable portrait de Nelly O'Brien, Reynolds semble avoir déposé, et avec une persistance d'émotion assez imprévue, et une simplicité de moyens apparente, toute l'essence de son art à la fois si discipliné, si complexe et parfois, comme ici, d'une personnalité si savoureuse.

Puissance de séduction, en vérité, mais due bien plus encore au savant prestige de l'exécution qu'aux charmes extérieurs du modèle. Devant cette étonnante peinture, le critique désarme. On ne peut qu'admirer.

Le lecteur trouvera peut-être, par instants, que nous nous étendons avec une excessive richesse de détails sur la vie du modèle. Mais pouvons-nous agir autrement lorsqu'il s'agit de personnalités dont la vie fut souvent si particulièrement intéressante et qui, en définitive, participèrent à la gloire de l'artiste par le prestige inspirateur de leur charme ou de leur beauté. Mystérieuse et divine collaboration.

Reynolds aurait fait, paraît-il, plusieurs portraits de Nelly O'Brien, fort belle demi-mondaine, mais avec plus de discrétion, il faut le reconnaître, que ses grandes rivales Emma Lyons et Kitty Fisher. MM. Graves et Cronin en auraient repéré une demi-douzaine. A vrai dire, nous n'en connaissons que deux, celui de la collection du colonel Cooper, qui figura aux Tuileries en 1909 à l'inoubliable exposition des Cent portraits de femmes françaises et anglaises (XVIII^e siècle) et celui de la collection Wallace, à Londres.

De l'avis des plus compétents historiens de Reynolds, ce sont les meilleurs de cette série.

Le succès du portrait, solidement peint, qui figura à l'exposition des Tuileries fut considérable et très mérité d'ailleurs, bien que d'une séduction un peu superficielle. Ici, Nelly O'Brien est représentée assise dans un jardin. Elle est vêtue d'une robe blanche ; un manteau rouge est jeté sur ses genoux. La parure consiste en perles au cou, dans les cheveux et aux oreilles. Cette belle image, bien qu'inférieure à celle de la galerie Wallace, obtint du vivant de l'artiste le plus grand succès et de fort belles gravures en furent faites par James Watson, Wilson, C. Spooner et S. William Reynolds.

Nous nous permettons d'affirmer, après avoir passé en revue, dans la plupart des collections d'art de la Grande-Bretagne et d'ailleurs, les œuvres les plus marquantes de Reynolds, que le portrait de Nelly O'Brien de la collection Wallace peut être considéré comme le chef-d'œuvre du grand

peintre anglais. Ici, bien que la lointaine influence du Corrège, de Giorgione et du Titien, ces Vénitiens jadis si sévèrement jugés, se laisse deviner, surtout dans la demi-teinte et la chaleur lumineuse des ombres, la personnalité de Reynolds s'affirme nettement par le jeu si savant, si habile de ses combinaisons toutes nouvelles. Et quelle tendresse dans toute l'expression du charmant modèle dont la figure, de grandeur naturelle, se détache avec toute la fraîcheur d'une gerbe de fleurs dans un Paysage chaudement coloré ! Nelly O'Brien porte une robe de satin rose et un chapeau de paille orné de nœuds de soie bleue, dont les larges bords projettent une ombre légère sur le gracieux visage baigné de douceur. N'oublions pas les bras frais et charmants qui se croisent sur les genoux, où repose le petit griffon blanc que nous retrouverons assez souvent dans les peintures de Reynolds, comme un accessoire complémentaire et très vivant de l'image des belles du temps. La figure, de grandeur nature, est coupée à mi-jambes. Merveilleux chef-d'œuvre, répétons-nous encore, après bien d'autres, parmi lesquels Burger lui-même, au jugement cependant si réfléchi, a consacré quelques pages, vraiment dithyrambiques, et dont nous détachons ces quelques lignes, d'une si jolie venue :

« L'expression du visage est d'une distinction exquise, très naïve et très spirituelle en même temps, avec un mélange de tendresse et de poésie. L'aimable fille que cette Nelly, qui a de la grande dame et de la bergère ! Reynolds, qui connaissait toutes les anciennes écoles, a dû être extrêmement heureux le jour où il s'est aperçu qu'il avait créé une œuvre digne des plus étonnants magiciens de la couleur. Oui, ce portrait de Nelly O'Brien est aussi beau que les portraits de Titien, de Vélasquez, de Rembrandt, de Rubens et de Van Dyck. Et c'est précisément parce qu'il ne leur ressemble point, pas plus que les portraits peints par ces maîtres supérieurs ne se ressemblent entre eux.

« Lord Hertford, qui est à moitié parisien, devrait donner Miss O'Brien au musée du Louvre, pour y installer enfin glorieusement l'école de son pays. Nelly aurait un succès fou parmi les artistes et leur inspirerait dans leurs propres œuvres des combinaisons toutes nouvelles. »

Lord Hertford n'est plus. Mais, fort heureusement, Nelly O'Brien existe toujours, pour l'éternité, dans un merveilleux palais, digne de sa beauté, palais peuplé d'œuvres d'art, où elle trône souverainement, même à côté de Mary Robinson, la belle rivale aux yeux minces et au mystérieux sourire, défendue d'ailleurs comme elle par son chien favori, un superbe loulou de

Poméranie, blanc comme neige et digne du pinceau du plus habile peintre des chiens, y compris Vélasquez. Comme W. Burger, nous ne saurions trop souhaiter que nos peintres étudient ce chef-d'œuvre exemplaire, prodigieux résumé de toutes les ressources artistiques d'un des maîtres du portrait, genre aujourd'hui peut-être un peu trop délaissé. Voilà, certes, un magnifique but de pèlerinage artistique pour nos jeunes boursiers de voyage.

La rumeur publique, écrit Claude Philipps, dans sa préface au livre sur les Cent portraits de femmes anglaises et françaises (XVIII^e siècle) ⁷, accusa cette pauvre Nelly, qui mourut jeune, d'avoir voulu faire de Josuah Reynolds un peu plus que son peintre favori. Mais l'artiste, malgré toute l'ardeur qu'il mit à exercer son grand talent en perpétuant le charme et la beauté du modèle, serait demeuré froid et inexorable à son appel de femme amoureuse.

En fut-il de même pour la fameuse Kitty Fisher, cette Phryné anglo-allemande, d'un charme si mélancolique, si insinuant, mais d'une vertu aussi chancelante que celle de ses deux grandes rivales ? Au fait, cela importe peu, cette étude n'ayant aucune prétention à la monographie romancée. Nous savons que Reynolds s'éprit esthétiquement de ce charmant modèle, tout enveloppé de mélancolie et de mystère, qu'il en fit de nombreux portraits, jusqu'à quatorze, affirment les historiens les mieux renseignés sur la vie du maître et parmi lesquels une de ses meilleures toiles, la Kitty Fisher aux colombes de la collection du comte de Crewe. Dans cette gracieuse image, la célèbre demi-mondaine est représentée assise sur un sofa. Elle porte une robe blanche, un manteau bordé d'hermine et une écharpe de gaze rayée. Une colombe, ironique symbole de l'innocence, est posée sur sa main gauche, une autre sur le dos du sofa ⁸.

Le temps passé par Reynolds dans l'interprétation des figures adorées de Nelly O'Brien et de Kitty Fisher, exercice de dilettante prestigieux et charmé plutôt que de portraitiste officiel, ne le détourna que fort peu de temps de la clientèle aristocratique qui se pressait, chaque jour plus nombreuse, aux Portes de l'atelier de Leicester Fields et qui avait, enfin, trouvé en lui son grand peintre rêvé.

Elle le comparaît d'ailleurs volontiers à Van Dyck, et le grand souci des nobles dames du jour était de laisser à la postérité des images d'elles,

éternelles comme celles de la reine Henriette, de la duchesse de Richmond, de Lady Digby et de tant d'autres reines de beauté du siècle passé. Une ombre glissait cependant parfois sur leur snobisme ambitieux lorsqu'elle comparait les rapports d'intimité familière qui existaient entre le grand peintre flamand et la cour de Charles I^{er} et le peu d'empressement que mettait Reynolds à rechercher les faveurs de George III et de la reine Charlotte, dont il exécuta toutefois, en 1779, de très honorables images en pied. Il exécuta même, de sa propre main, une douzaine de copies très fidèles de ces royales effigies destinées à être offertes aux ambassadeurs étrangers. Commandes officielles qui durent fortement lui déplaire, et on peut s'imaginer sans peine le regret qu'il devait éprouver de ne pas avoir sous les yeux pendant les longues heures de ce fastidieux pensum les douces et rayonnantes images de Nelly et de Kitty, ses jolies muses inspiratrices.

Qui sait si ce n'est pas cette douloureuse épreuve qui le retint volontiers éloigné de la cour. Redoutait-il une récurrence ? Cependant, en mainte occasion, les faveurs de George III ne lui firent pas défaut... Mais ici, comme dans la nature de ses relations avec Nelly O'Brien et Kitty Fisher, une part doit être faite au mystère jusqu'au jour où surgira un historien de Reynolds mieux renseigné que nous sur les détails de la vie intime du grand artiste.

Mais n'avait-il pas aussi sa cour à lui ce roi du pinceau, et la foule privilégiée qui traversait l'atelier de Leicester Fields était-elle de moindre qualité que celle qui gravissait l'escalier monumental de Buckingham palace ? Et si l'on voulait se livrer à la fastidieuse classification des centaines de portraits exécutés par Reynolds depuis 1775, date où il fut sacré grand peintre de la haute société, jusqu'en 1788, date où il abandonna définitivement le portrait, on arriverait assurément à constituer le catalogue le plus fashionable de la société anglaise au XVIII^e siècle. Un véritable Gotha de la naissance et de la beauté. Car Reynolds, comme d'ailleurs Gainsborough, Romney, Hoppner, Lawrence... ces impitoyables « chercheurs de beauté », moins réalistes que Hogarth et même Reaburn, nous semblent avoir parfois trop cruellement dédaigné tout modèle d'une esthétique discutable. A moins toutefois que par une rare puissance d'idéalisation, appelons cela, si vous le voulez, Un mensonge aussi habile que flatteur, ils ne soient parvenus, par l'adresse de leur métier et la subtilité

de leur vision, à donner pleine satisfaction à un modèle dont les coquettes exigences étaient à la hauteur de sa hiérarchie mondaine.

Mais alors où est la vérité ? Et que nous voilà loin, sans quitter l'Angleterre, des grandes leçons d'Holbein et des obsédantes effigies d'un réalisme si vivant, d'une analyse morale si Profonde, de Jane Seymour, de Lady Vaux, de Lady Margaret Buth et de tant d'autres nobles dames de la cour d'Henri VIII. Il va sans dire qu'il n'est question que de l'interprétation, souvent conditionnelle et parfois si périlleuse, de la figure de la femme.

D'ailleurs, l'artificieux mensonge dont il s'agit n'exerçait-il Pas aussi son empire, à la même époque, à Paris et à Versailles, où nos peintres réputés des belles du temps n'hésitaient même pas à orner les princesses, filles de rois, et les dames de leur suite de gorges et d'épaules aux rondeurs mythologiques et parfois même leur front du croissant de Diane et de la couronne de Flore.

Dans sa plus libre interprétation, un portrait d'homme renferme toujours une part de vérité, même celui du Régent, en dieu Pan, par Largillière. Et il faut bien reconnaître que Reynolds, qui, à l'encontre de quelques-uns de ses grands confrères anglais, ne fut pas le peintre presque exclusif de la grâce féminine avec tout son charme extérieur, a pu nous léguer des effigies viriles qui, avec une rare splendeur et une louable sincérité d'expression, vivent à travers les siècles d'une vie très humaine et très personnelle. Mentionnons surtout, parmi tant d'autres (on les compte par centaines), celles de Keppel, dans la suite hiérarchique de ses grades, de Garrick, d'une tragique et si vivante expression dans son rôle du mari jaloux, de Lord Heatfield, gouverneur de Gibraltar, d'une si audacieuse et si splendide harmonie de tons, un des chefs-d'œuvre de la National Gallery, même à côté des figures de Rubens et de Van Dyck, et celui d'une noble gravité d'expression de son beau-frère M. Palmer, et ceux du vicomte Althorp, du docteur Johnson, de Sir John Thomson, évêque de Rochester, de John Hunker... Œuvres de premier ordre mentionnées déjà pour la plupart dans cet écrit et dont la seule réunion suffirait à proclamer la gloire éternelle du peintre de la figure humaine sous ses plus différents aspects.

Si ce professeur d'un grand style auquel il ne put jamais atteindre lorsqu'il tenta, un peu tardivement, il est vrai, de rendre hommage aux solennelles leçons des deux grands éducateurs de sa studieuse jeunesse, Michel-Ange et Raphaël, en vouant ses derniers efforts à la peinture de sujets religieux et mythologiques, on doit reconnaître que depuis Van Dyck,

d'où dérive en définitive toute l'école portraitiste anglaise du XVIII^e siècle, aucun peintre ne le dépassa dans l'interprétation de la figure humaine.

Walpole a dit avec raison de Reynolds qu'il avait eu l'imagination assez féconde pour donner aux attitudes de ses portraits autant de variété qu'en ont celles des tableaux d'histoire et que ses inventions en ce genre serviraient de rudiment aux peintres des portraits à venir... Reynolds a mis beaucoup d'invention, et plus que personne, dans le genre de peinture qui semble en comporter le moins. Et empruntons-lui encore ces quelques lignes d'analyse qui confirment bien notre opinion sur la pénétration psychologique du grand peintre anglais en présence d'un modèle qui lui permet de s'élever, par la profondeur de l'intention, jusqu'au sublime. Il s'agit ici du portrait de son grand ami le docteur Johnson : « L'œil à demi clos, le front soucieux, les mains entr'ouvertes, il paraît plongé dans l'extase de la méditation et agiter quelque grand problème dans les replis de son intelligence, in alta mente. »

Définir la technique de Reynolds est chose assez difficile. Ce laborieux et infatigable pèlerin des grandes galeries d'art de France, d'Italie, des Pays-Bas... avait étudié avec une telle ardeur et comme disséqué les chefs-d'œuvre des maîtres qu'il admirait le plus, même de ceux sur lesquels il a porté parfois des jugements aussi injustes que tachés d'ingratitude, que très souvent des qualités de métier assez différentes des siennes propres se manifestent dans ses œuvres et apportent quelque trouble dans le jugement du critique. Emprunts involontaires, sans doute, et où la tyrannique obsession des observations trop consciencieusement prolongées jette une ombre sur le talent personnel de l'artiste et voile parfois l'expression instinctive de son art.

Bien que Reynolds ait eu un incontestable génie de peintre, note fort justement Charles Blanc dans le chapitre qu'il consacre au grand portrait anglais, dans son Histoire des peintres, on peut dire que ce génie ne fut point primesautier, qu'il eut quelque chose de factice et fut le résultat d'une volonté forte et d'un enthousiasme réfléchi. « Reynolds devint peintre parce qu'il voulut le devenir... Reynolds était avant tout une intelligence droite et ferme, un homme sincère qui voulut remonter aux principes de son art et qui, avant de les avoir découverts, s'avouait franchement à lui-même son ignorance. Il entendait se créer une méthode et, comme Descartes, il

détruisait l'édifice de ses croyances plutôt que de ses préjugés, et volontiers il se faisait enfant pour mieux atteindre à la virilité du talent. Il se voua donc à l'étude des grands maîtres avec la passion d'un artiste et d'un philosophe. Tout fut observé, analysé, composé, jugé ; chaque élan d'enthousiasme fut soumis au contrôle de la raison. Reynolds voulut savoir pourquoi Michel-Ange était si imposant, Raphaël si parfait, Léonard si expressif, le Corrège si aimable et si gracieux. Au lieu de consacrer son temps, comme tant d'autres, à copier les œuvres de ces grands hommes, il se contenta de les contempler avec les yeux de l'esprit, de peur de laisser refroidir ou sommeiller en lui les facultés de l'invention, bien autrement précieuses que le talent d'imiter. Il ne cherchait donc qu'à pénétrer la conception du maître, à découvrir la route mystérieuse qui les avait menés au sublime, à vivre avec eux en pensée. »

Charles Blanc eût pu mentionner aussi parmi les grands initiateurs de Reynolds les maîtres vénitiens, puis Rubens et Van Dyck, qui lui révèlent les mystères du clair-obscur, le prestige des valeurs et l'élégance des attitudes.

Les lignes suivantes, empruntées à l'un des nombreux carnets de voyage de Reynolds, diront assez la rigueur de la méthode d'étude et d'observation du grand peintre anglais : « Lorsque je remarquai, dit-il, quelque effet extraordinaire de clair-obscur dans un tableau, je prenais une feuille de papier dont je noircissais toutes les parties dans la même gradation de clair-obscur que présentait le tableau en laissant intact le papier blanc pour représenter la lumière et sans faire aucune attention au sujet ni au dessin des figures... Un petit nombre d'épreuves me fit voir que le papier était toujours tacheté de la même manière, et il me parut que la pratique générale des maîtres vénitiens était de donner plus d'un quart du tableau à la lumière en comprenant le principal clair et les clairs secondaires, un autre quart aux plus fortes ombres possibles et le reste aux demi-teintes, tandis que dans les ouvrages de Rembrandt, par exemple, la masse des bruns est huit fois plus importante que la masse des clairs. »

Et c'est par ce curieux procédé d'observation que Reynolds découvrit le rayonnant effet que produisaient les tableaux des grands coloristes, principalement des Vénitiens, avec leurs réserves, savamment appropriées, des tons chauds et des tons froids, par rapport aux masses de lumière ou aux parties d'ombre, à condition toutefois que quelques couleurs tendres, telles que le jaune, le gris et le vert, se mêlassent discrètement à la masse

rembrunie... Et il pensait ici, sans doute, aux peintures du Corrège, qui semble avoir été toujours un de ses maîtres préférés.

On a pu dire que toute l'œuvre de Reynolds fut le résultat d'une laborieuse volonté, d'une ardeur tempérée par une réflexion savante. A l'encontre de son glorieux rival, dont il devait en 1788 faire l'éloge dans un de ses plus remarquables discours académiques ⁹, Reynolds, bien qu'ayant eu un incontestable génie de peintre, ne fut pas un peintre de nature, d'instinct ; ce qui ne l'empêche pas d'être placé par l'opinion anglaise et par l'historien d'art au tout premier rang, et aussi le premier en date des maîtres de l'école de peinture de son pays. Aussi en 1768, lors de la fondation de la Royal Academy, les artistes fondateurs acclamèrent leur président, et ce fut un hommage pleinement mérité.

Il serait oiseux, et d'ailleurs assez difficile, en une étude aussi brève, de suivre Reynolds dans sa carrière si mouvementée et si laborieuse. Fort heureusement, tous les faits connus de la vie du grand artiste ont été aussi fidèlement relatés dans les volumes de Taylor et de Sir William Armstrong, le dernier en date, que ceux de la vie de Gainsborough par Boswel. Et nous pouvons ajouter par Reynolds lui-même, qui, sur ses carnets de notes, a su fixer, à travers ses voyages d'étude, ses impressions les plus vives, avant de rassembler dans ses fameuses quinze harangues académiques, sorte de corps de doctrine sur l'étude de l'art, dont nous aurons bientôt à parler, des principes d'esthétique applicables à toutes les formes de la sensibilité artistique.

Voici, à titre de curiosité, quelques-unes des notes cursives et très intéressantes que nous détachons d'un de ses carnets, notes prises pendant son premier séjour à Florence, et où il élève si haut, et avec raison d'ailleurs, le génie de Jean de Bologne.

« Sur la piazza dell' Annunziata, d'admirables fontaines par Jean de Bologne. Il avait beaucoup le même génie que Michel-Ange... Dans une boutique de sculpteur, qui fut jadis l'atelier de Jean de Bologne, se trouve un gess (moulage) d'un des esclaves appartenant au piédestal de Leghorn et de ses modèles pour deux des figures des jardins Boboli ; admirable !... Dans la chapelle de San Lorenzo, les quatre figures couchées de Michel-Ange, avec un grand-duc également de lui... Quand je suis ici, je trouve Michel-Ange supérieur au monde entier par la grandeur du goût... Quand je

regarde les figures des fontaines de Boboli, dont j'ai vu les modèles, je trouve Jean de Bologne plus grand que Michel-Ange, et je trouve que ce serait choix difficile de déterminer lequel est le plus grand sculpteur. Le même doute pour le Vatican et la Sixtine...

« Dans le Carminé : une chapelle de Brancacci peinte par Masaccio. C'est ici que Raphaël a pris son Adam et Ève chassés du paradis terrestre. Les têtes, suivant la coutume ancienne, sont des portraits et ont un merveilleux caractère de nature. Il faut arriver à ce qui est inconnu par ce qui est connu. Quiconque cherche une méthode plus courte ne fait que se décevoir lui-même et, tandis qu'il se flatte d'être en possession de son art, il embrasse un nuage et ne produit que des monstres et des chimères. Chez Raphaël, il n'y a rien qui soit affecté dans sa peinture, ni obscur, ni clair. Point d'affectation dans l'indication des contrastes. Point d'affectation dans les masses de lumière et d'ombre. C'est le juste milieu. Annibal Carrache : trop farouche ; Michel-Ange : même chose ; le Dominiquin : trop domestiqué ; le Dominiquin : trop efféminé... »

Que de vie, que de frémissantes manifestations de sensibilité, quelle acuité de vision dans ces rapides et comme haletantes notations de jeunesse, dont on pourrait peut-être critiquer la traduction littéraire, mais aussi que de contradictions imprévues avec certaines solennelles affirmations contenues dans plusieurs passages des harangues académiques !

En quittant Florence le 4 juillet 1752, après un séjour de deux mois dans cette ville, Reynolds visite Venise, Bologne, Modène, Mantoue, Ferrare et Parme... où il découvre le Corrège, dont, plus tard, l'influence devait être si grande sur son œuvre, et surtout sur cette création légère et florale de portraits de jeunes femmes et d'enfants, qui constitue la partie la plus importante et la plus significative de son œuvre immense. Voici une de ses notations parmesanes où son divin Allegri n'est pas oublié.

« Le Duomo, la Coupole par le Corrège et des anges couleur de pierre. La sainte famille avec saint Gerome. Ce tableau m'a donné autant de plaisir que j'en aie jamais rencontré en regardant une peinture. L'air des têtes, l'expression et le coloris sont de la dernière perfection. C'est extrêmement fini. Point de giallo (jaune) dans les chairs. Les ombres semblent être ajoutées après coup avec une couleur mince faite d'huile et de plomb. Le

contour des visages, surtout celui de la Vierge, les lèvres... ne se voient pas. Le rouge est mêlé au blanc, imperceptiblement. Tout est large. »

Ses notes vénitiennes sont presque aussi touffues que celles de Rome, et on y devine que son attention fut très attirée par les grands peintres de la Renaissance, spécialement par le Titien, Paul Véronèse, le Giorgione et le Tintoret. On peut les résumer en ces quelques lignes d'une expression technique un peu sèche, mais d'où se dégage une règle générale dont l'application peut se deviner dans bon nombre de toiles du maître anglais. « Une figure, ou des figures, sur un fond clair ; la partie supérieure doit être aussi claire, sinon plus claire que le fond ; la partie inférieure sombre, avec des lumières çà et là. Le sol (non le fond) sombre ; lorsque la grande masse des lumières est trop grande, interposer quelques figures sombres pour la partager en deux. »

La technique de Reynolds soumise à de si nombreuses et de si puissantes influences, influences vénitiennes, parmesanes et bolonaises, est assez difficile à pénétrer dans ses procédés essentiels. Voici toutefois un témoignage aussi intéressant qu'instructif que nous empruntons aux Anecdotes sur Sir Josuah Reynolds de Mason, publiées par Cotton ¹⁰, et où le poète raconte qu'en voyant les portraits des Lords Hutingdon et Sornont, Lord Holdernes eut le désir de poser pour le sien et que lui, Mason, assista à toutes les séances. Il eut ainsi, comme rapporte Sir William Armstrong, dans son livre, si richement documenté sur Reynolds, l'occasion d'étudier la méthode du Peintre à cette époque, c'est-à-dire vers 1760. Voici en quels termes il la décrit : « Sur sa toile légèrement colorée, il avait déjà étendu un fond de blanc où il se proposait de placer la tête, et qui était encore humide. Il n'avait sur sa palette que du blanc de céruse, de la laque et du noir ; et sans tracer au Préalable aucune esquisse et aucun contour il se mit avec beaucoup de célérité à faire un glacis avec des pigments mélangés jusqu'à ce qu'il eût produit, en moins d'une heure, une ressemblance suffisamment discernable, mais pourtant, comme on devait s'y attendre, froide et pâle au dernier degré. A la grande séance, il ajouta, je crois, aux autres couleurs un peu de jaune de Naples ; je ne me rappelle pas qu'il ait employé de vermillon, ni alors ni dans la troisième épreuve. Mais il faut noter que la physionomie de sa Seigneurie était fort rehaussée par une éruption de scorbut. La laque suffisait à la rigueur Pour produire la carnation voulue...

La draperie était de velours cramoisi, copiée sur l'habit qu'il portait alors, et paraissant non pas seulement peinte, mais glacée de laque ; elle s'est tenue parfaitement bien jusqu'à cette heure, quoique le visage, qui, de même que le reste de la peinture, était fortement verni avant d'être envoyé à destination, se soit fané très vite. Bientôt après le front, en particulier, se craquela, presque jusqu'à s'écailler, ce qui serait arrivé si son élève, Doughty, ne l'avait réparé. Si j'ai décrit ce portrait avec tant de détails, c'est que je crois qu'il continua cette manière de peindre pendant de nombreuses années. »

Et si William Amstrong fait suivre cette intéressante narration, et très fidèle, croyons-nous, des remarques suivantes, non moins intéressantes, surtout au point de vue des évolutions de la technique du peintre : « Après 1770, ou environ, Reynolds effrayé, je suppose, par les preuves accumulées des dangers qu'offrait son système, peignit plus solidement et borna ses expériences aux véhicules des pigments, changement par lequel le point dangereux était transporté de la couleur de ses peintures à leur substance tangible. A prendre les choses en gros, on peut dire que les premières peintures de Reynolds noircissent, que les oeuvres du milieu de sa vie se fanent et que celles de la seconde partie de sa maturité craquent. Les productions de sa jeunesse et de sa vieillesse sont celles qui se tiennent le mieux. »

A quelle intéressante et définitive étude comparative pourrait s'abandonner un minutieux critique de l'œuvre de Reynolds si par un miraculeux effort on pouvait réunir, à la fois, dans une galerie aux dimensions infinies, et classer chronologiquement, toutes les œuvres de ce prodigieux créateur. Prodigieux, en vérité, comme l'atteste le Catalogue officiel que nous avons sous les yeux et qui attribue à la fécondité infatigable du grand artiste l'exécution de deux mille quatre cents portraits, dont quarante-trois de personnages inconnus (parmi lesquels plusieurs chefs-d'œuvre), plus cent soixante-douze tableaux de genre : peintures religieuses, mythologiques, allégoriques, shakespeariennes...

Sur cette liste, les portraits de femmes figurent en très grande majorité. A peine un portrait d'homme pour vingt portraits de femmes. Diverses interprétations existent de ces images avec des variations très sensibles, parfois, dans les expressions des traits, dans les attitudes, dans les arrangements des toilettes ou des costumes. C'est ainsi que Reynolds exécuta sept portraits de Mrs Abington transmettant à la postérité l'image

de cette charmante femme, tantôt sous les traits de Danaé, tantôt sous ceux de Roxelane ou bien encore de la muse de la comédie. De Nelly O'Brien et de Kitty Fisher, « ces gracieuses demoiselles de la petite vertu », « ces lumières d'amour », il a fixé aussi de son pinceau le plus caressant les gracieuses images.

Et avec quelle vigueur de touche et quelle puissante pénétration de pinceau il a peint les traits énergiques de son vieil ami Keppel, dans trois de ses œuvres et à trois époques différentes de la carrière du célèbre marin. Dans l'une, il nous le Contre en 1753 (à l'époque de la croisière italienne) sous l'uniforme de commodore, et en 1779, lorsqu'il fut appelé aux suprêmes fonctions de premier Lord de l'Amirauté...

« Malheureusement, fait observer avec regret Sir W. Armstrong, les femmes anglaises qui se sont distinguées par leurs facultés mentales n'ont guère visité les ateliers des grands artistes anglais. Et c'est dommage. Il eût été, en effet, agréable de s'arrêter devant les portraits de Fanny Burney, de Jane Austen, de Mary Sommerville, de Mary Anne Evans et d'Elisabeth Browning, dans la collection des portraits nationaux avec, au-dessous des noms des modèles, ceux de Reynolds, de Gainsborough et de Sir Thomas Lawrence.

« Dans cette liste des femmes anglaises qui se sont distinguées Par les hautes qualités de leur esprit nous sommes surpris de ne pas rencontrer celui de Mary Wollstoncraft. Il est vrai que l'illustre aïeule des suffragettes anglaises était encore bien Jeune lorsque le pinceau commençait à trembler aux doigts de Reynolds et de Gainsborough, mais elle eût pu figurer dans la suite opulente des portraits de Lawrence. Opie fut le plus heureux des trois et il nous a laissé de la célèbre féministe une vibrante image, d'une rayonnante puissance d'expression, qui figure en place d'honneur à la National Gallery ¹¹. »

L'observation un peu chagrine de l'éminent auteur de la vie de Reynolds n'a rien qui puisse nous surprendre.

N'en est-il pas de même dans toutes les écoles, sauf peut-être dans les écoles allemandes et françaises du XVI^e siècle, où les Dürer, les Holbein, les Clouet, les Dumoustier... virent poser devant eux des modèles féminins sans séductions extérieures, mais non sans valeurs spirituelles, et en firent des chefs-d'œuvre éternels grâce à leur mépris du mensonge et à leur amour profond de la réalité, disons de la vérité. Nous croyons qu'on arriverait assez facilement à dénombrer les femmes françaises du XVII^e et du XVIII^e

siècle, douées de hautes facultés mentales, qui posèrent devant les Mignard, les Largillière, les Drouais, les Nattier, ces brillants et gracieux interprètes des modes du jour et des grâces travesties. Faisons exception toutefois pour Latour et Liotard (ce dernier si Français à ses heures), immortels interprètes des traits de la marquise de Pompadour et de M^{me} d'Épinay... Et puis, en définitive, — et c'est peut-être l'argument le plus consolateur à apporter aux mélancoliques constatations de Sir W. Armstrong, — il faut bien reconnaître que la femme qui travaille et qui pense (parfois aussi bien que l'homme) n'a guère le temps de poser.

Je ne vois guère Mary Sommerville interrompant son Exposé de la mécanique céleste de Laplace, ou son Mémoire sur les propriétés magnétiques des raies violettes du spectre, pour aller poser des heures entières dans l'atelier mondain de Lawrence, pas plus qu'Élisabeth Browning abandonnant, pour laisser sa gracieuse image à la postérité, ses essais, ses poèmes et ses romans passionnés...

Qu'on nous permette, après avoir esquissé la physionomie du peintre et tenté, en quelques pages, une analyse de son œuvre si complexe, de montrer l'orateur d'art, en détachant quelques passages de ses quinze mémorables harangues. Elles seraient à citer toutes dans leur substantielle intégralité.

Le grand talent de Reynolds comme peintre est indiscutable. Il posséda toutes les qualités d'invention et d'expression qui se peuvent acquérir par l'observation des chefs-d'œuvre, par leur analyse technique, par une pratique incessante de son art. Mais l'admiration que peut et que doit inspirer l'ensemble de son œuvre de peintre ne peut faire oublier son rôle d'éducateur et l'autorité toute-puissante de sa parole sur l'esprit des jeunes artistes de son temps.

Le prestige des leçons académiques de ce professeur de grand style ne s'exerça pas seulement dans le cercle déjà très étendu de ses auditeurs familiers, mais aussi bien au delà des frontières du Royaume-Uni. Catherine de Russie elle-même crut pouvoir se distraire de ses lourdes préoccupations politiques et amoureuses pour en savourer la lecture parfois cependant plus abstraite que celle des lettres de Grimm et des salons de Diderot. C'est elle qui, après la publication du septième discours, fit présent à Reynolds d'une tabatière en or et de son portrait enrichi de diamants qu'elle lui envoya avec ce billet, tout entier de sa main : Au chevalier Reynolds pour le plaisir que

m'a fait la lecture de ses excellents discours. Et bientôt la czarine le chargeait de l'exécution d'un tableau pour sa galerie particulière sans imposer à l'artiste le choix d'un sujet. C'est de cette commande impériale que naquit une des meilleures toiles mythologiques de Reynolds : Hercule enfant étouffant les serpents, qui doit figurer encore aujourd'hui au musée de Léninegrad.

Ce fut en 1728 que Reynolds collabora à la fondation de la Royal Academy avec les artistes les plus appréciés du jour, et entre autres : Thomas Gainsborough, Bartolozzi, Sir William Chambers, Francis Cotes, Benjamin West, Zuccherelli, Richard Wilson, George Dance, William Hoare..., etc., etc.

Il fut bientôt appelé au premier poste de cette assemblée et ennobli la même année. Il participa, avec la plus grande et la plus intelligente activité, au développement du nouvel Institut et prépara, sans cesser de peindre, ses quinze fameuses harangues académiques, un de ses plus beaux titres de gloire.

Ces véritables discours de distribution de prix adressés à de jeunes artistes renferment des vérités de tous temps et, même encore aujourd'hui, et peut-être plus aujourd'hui que jamais, les artistes de toutes les écoles y pourront recueillir de très utiles conseils, lors même qu'ils y chercheraient vainement de fidèles commentaires de l'œuvre du maître. Bornons-nous, faute d'espace, à en détacher, presque au hasard, quelques passages au relief puissant où se révèlent avec le plus d'éclat et de clarté les hautes préoccupations de l'esthéticien et les méthodes du professeur :

« Dans notre art comme dans tous les autres, vous pourrez rencontrer des maîtres qui prétendent vous montrer la route la plus proche de la perfection ; et maints procédés ont été inventés grâce auxquels il ne devrait plus exister d'étude ou de fatigue. Ah ! ne vous laissez pas convertir à la paresse par ces fallacieuses promesses ! Le talent ne récompense jamais que le travail. En vérité, persévérer dans les habitudes d'application, sans avoir la joie de pouvoir constater ses progrès, cela témoigne d'une certaine force de caractère... La virtuosité pour le dessin, comme pour un instrument de musique quelconque, ne s'acquiert que par la répétition infinie des mêmes gestes. Je n'ai donc pas besoin d'insister sur la nécessité d'une continuelle assiduité, ni de vous répéter que vous devez toujours avoir le crayon aux doigts. Les méthodes sont vaines pour acquérir de l'habileté.

« Il en est une que je voudrais vous recommander pourtant : c'est qu'au retour de l'Académie, — vous y êtes assidus, je pense, — vous vous exerciez à dessiner la figure de mémoire. Cette pratique persévérante vous mettra, je crois, à même de construire correctement une figure humaine sans plus d'efforts qu'il n'en faut à l'esprit quand on trace les lettres de l'alphabet. »

« Le premier devoir d'un jeune peintre, c'est d'acquérir l'habileté manuelle et de se borner à la stricte copie de ce qu'il voit. Ceux qui ont déjà dépassé ces premiers éléments se trouveront bien, peut-être, de réfléchir au conseil que je leur ai donné aussi d'étudier diligemment les œuvres de leurs grands prédécesseurs. »

« ... On se trompe plus fréquemment et plus généralement Par l'exagération des particularités, et c'est pourquoi je vous recommande une plus grande prudence sur ce point où tant d'autres sont tombés.

« C'est l'idée générale qui fait la vraie grandeur... Ainsi donc, même s'il faut ajouter un ou deux groupes secondaires au groupe principal et, par conséquent, une ou deux masses secondaires de lumière, qu'on prenne garde que ces actions et ces masses lumineuses accessoires ne doivent, en aucune façon, ni isolément, ni dans leur ensemble, lutter contre l'effet principal : elles doivent rester les parties d'un ensemble qui, sans elles, serait imparfait. Et cette loi s'applique à toutes les parties de la peinture.

« Pour le portrait lui-même, la grâce et, nous pouvons ajouter, la ressemblance, consistent à rendre l'effet général plutôt qu'à se perdre dans l'observation minutieuse de chaque trait. »

« Le but suprême de l'art est de frapper l'imagination. Le Peintre ne doit pas faire étalage des moyens qu'il emploie pour y Parvenir, et le spectateur en reçoit seulement l'émotion intérieure.

« Un artiste médiocre ne peut consentir à ce que rien de son adresse ne soit perdu pour le spectateur. Il prend donc autant de peine à étaler les preuves de ces manipulations subalternes que le grand artiste en prend à les cacher.

« Les ouvrages d'une espèce très basse se montrent encombrés de détails très avancés. Outrecuidance et vaniteuse affectation. Les ignorants quittent

parfois ces toiles avec des mots d'admiration, mais leur cœur est resté muet. »

« En ce qui regarde le coloris, bien qu'il puisse sembler, à première vue, une partie essentiellement mécanique de l'art de peindre, il a ses lois et elles sont basées sur le principe fondamental qui règle à la fois les grandes choses et les plus petites dans les études d'un peintre. C'est à lui qu'un tableau doit sa première impression, cette impression qui arrête le spectateur dans une galerie ou le fait passer outre.

« Si vous voulez donner une impression générale de grandeur à première vue, évitez tous les jeux chatoyants, les lumières menues, ou les excessives variétés de tons. Qu'une tranquille simplicité règne sur tout l'ouvrage ; à cela contribueront grandement de larges masses de tons plats, peu violents. »

« Pour ma part, lorsque je parle de l'école vénitienne, il faut comprendre que je pense à Paul Véronèse, à Tintoret, à l'exclusion du Titien. Celui-ci, bien qu'il n'ait pas la pureté de style d'autres peintres des écoles italiennes, on trouve en lui une sorte de dignité... sénatoriale, pour ainsi dire, qui a été maladroitement imitée par certains, mais qui lui sied admirablement ¹². »

« Un peintre de portraits, lorsqu'il aborde la peinture d'histoire, est enclin à entrer dans un excès de détails. Trop souvent, il donne à ses têtes historiques l'apparence de portraits... Un peintre d'histoire représente l'homme en général, le portraitiste un homme en particulier, c'est-à-dire un modèle avec tous ses défauts.

« C'est ainsi que l'habitude de pratiquer les genres inférieurs empêchera beaucoup d'artistes de s'élever jusqu'au grand art. Mais tels d'entre eux qui suivirent les routes les plus humbles de notre profession n'ignorent pas que moindre est la dignité naturelle d'un sujet plus ils doivent l'embellir par l'emploi de tous les petits procédés décoratifs. »

« Évidemment, le portraitiste qui désire donner quelque dignité à son sujet, — admettons que ce soit une dame, — ne la peindra pas en costume à la mode ; la familiarité d'un pareil vêtement suffirait à détruire toute dignité. Mais il prendra soin que son ouvrage obéisse aux opinions qu'il sait régenter e Jugement du public, et donc il habillera sa figure suivant une

vague réminiscence d'antique, sauvegarde de sa dignité, tout en gardant quelque chose de l'ajustement moderne, sauvegarde de la ressemblance ! De la sorte, il aura satisfait en même temps à la sympathie que nous ressentons par les formes qui lui sont familières, et à notre amour de l'antique simplicité, qui répond, peut-on dire, à un préjugé plus raffiné et plus savant. »

« A mon avis, il existe un principe fondamental qui régit ou stabilise tous les arts. Les œuvres des poètes, des peintres, des moralistes, des historiens, qui sont construites sur les lois générales de la nature, vivent éternellement. Celles, au contraire, dont l'existence dépend de mœurs ou de coutumes particulières, d'une vue restreinte de la nature, ou des caprices de la mode, vivront tout juste autant que ceux qui les ont tirées de l'obscurité. Le présent et le futur sont deux adversaires ; l'homme qui sollicite le suffrage du premier doit s'attendre à la défaveur du second. »

Encore une dernière citation avant de lier cette gerbe de fleurs cueillies, presque au hasard, dans ce magnifique jardin de l'esprit :

Il s'agit ici d'un parallèle d'une saisissante vérité entre les génies de Rubens et de Poussin. Nous détachons ce remarquable jugement, formulé avec une rare précision d'expression, du discours (le neuvième en date) prononcé par le président de la Royal Academy à l'occasion de la distribution des prix, le 10 décembre 1772, et qui compte comme un des plus remarquables de la série :

« ... Je mentionnerai aussi deux autres peintres, qui, entièrement dissemblables, ont cependant marqué chacun une méthode assez constante et une originalité assez grande pour acquérir la gloire dans des genres très différents.

« Ces peintres sont Rubens et Poussin. Je cite Rubens parce que je le considère comme un remarquable exemple d'unité intellectuelle dans toutes les branches de l'art. L'ensemble de son œuvre se tient si fortement qu'il serait difficile de penser qu'avec plus de correction et de perfection sur certains points ses tableaux eussent été plus complets qu'ils ne nous semblent. Si nous lui accordions une plus grande pureté, plus de justesse dans le dessin, aussitôt la grandiloquence de sa composition, l'outrance de son coloris et de ses draperies apparaîtraient plus grossiers.

« Quand il compose, son adresse se montre trop. Ses figures sont expressives ; elles agissent avec énergie, mais sans simplicité et noblesse. Son coloris, dans lequel il se montre extrêmement habile, est néanmoins un peu trop ce que nous appelons chargé. A l'ensemble de ses œuvres manquent considérablement ce charme de distinction, cette élégance d'esprit qu'on exige des grandes productions de la peinture, et l'on peut même affirmer que c'est par suite de cette absence que les qualités qui l'ont fait un grand peintre brillent de leur plus vif éclat. En effet, sa prodigieuse facilité d'invention, la richesse de sa composition, l'abondante harmonie et l'éclat de son coloris éblouissent l'œil tellement que nous ne pouvons, tout le temps que ses œuvres sont devant nous, en apercevoir les défauts.

« Tout à l'opposé de ce style en fleur, spontané, lâché et insouciant, nous trouvons, comme contraste, le style simple, pur, consciencieux et correct de Poussin. Si différents que soient leurs tempéraments respectifs, ils se sont pourtant rencontrés dans la parfaite unité de toutes les parties de leur manière Propre.

« Et c'est au point qu'on ne serait pas assuré, en changeant quelque chose à ce qui est tenu pour défectueux chez l'un et chez l'autre, de ne pas détruire l'effet de l'ensemble... »

Il est très visible que dans ce double jugement Reynolds est hanté par son éternelle vision du grand style de Raphaël à travers la vision divine de l'œuvre du Poussin.

Mais arrêtons ces citations déjà très copieuses et cependant d'un format si modeste à côté des richesses infinies du trésor auquel nous les avons empruntées, et que nous eussions souhaité pouvoir révéler ici en son entier. Car si, comme peintre, Reynolds a possédé toutes les qualités qui se pouvaient acquérir. une de ses plus belles œuvres est cette suite de discours qu'il prononça à l'Académie royale de Londres et qui sont comme le point culminant de sa glorieuse carrière et de sa toute-puissante influence sur l'esprit des jeunes artistes anglais, ses auditeurs attentifs, et sur la direction des arts dans Son pays.

Bien qu'inégal dans sa production, production incessante et considérable, comme nous l'avons dit dans le cours de ces notes, Reynolds fut un grand peintre. Ce fut surtout un incomparable technicien de la peinture, dont il connut tous les procédés, dont il découvrit toutes les pratiques. L'art,

comme le dit très justement W. Burger, fut sa passion exclusive. Il y gagna d'ailleurs la fortune. Sa peinture lui rapportait, par année, environ 6,000 livres (plus de 150,000 francs), — somme énorme à cette époque, et dont il consacrait la plus grande partie à des acquisitions d'œuvres d'art ancien dont la vente produisit après la mort de l'artiste plus de 10,000 livres. Une deuxième vente en 1895 de plusieurs œuvres de genre de sa composition et de quelques portraits non réclamés, entre autres un portrait de Nelly O'Brien, produisit 4,506 livres.

La riche collection de ses dessins et de ses estampes ne fut vendue que quelques années plus tard, en 1798. Les renseignements fournis à ce sujet varient assez sensiblement, mais on peut affirmer que cette laborieuse opération, qui dut procurer d'heureuses heures aux commissaires-priseurs chargés de la diriger, ne nécessita pas moins de dix-huit vacations.

Nous pouvons, à simple titre de curiosité, donner ici les prix les plus élevés de quelques-uns des tableaux qui figurèrent à la vente de 1795 : l'Ugolin, que Charles Blanc classe bien à tort, à notre avis, parmi les meilleurs tableaux religieux (?) de Reynolds, et où l'interprétation du peintre est bien loin d'égaliser l'imagination du poète, fit le prix de 10,400 francs ; la Nativité, la meilleure toile religieuse, indiscutablement, fut attribuée au duc de Rutland pour la somme de 37,200 francs ; une Sainte famille fut adjugée 18,200 francs ; les Glaneuses 13,000 francs à M. Macklin ; la Scène des sorcières de Macbeth 26,000 francs à M. Boydell ; un portrait de M^{rs} Siddons 18,200 à M. Desenfans..., etc.

Pendant de longues années, l'Angleterre a conservé avec un soin jaloux dans ses musées et dans ses riches collections privées presque la totalité des œuvres de Reynolds. Mais depuis le début de ce siècle les portes d'or des grandes galeries du Nouveau-Monde se sont largement ouvertes devant l'émigration chaque jour croissante des chefs-d'œuvre du grand peintre anglais.

Notre musée du Louvre, si pauvre d'ailleurs en œuvres de l'école anglaise, ne possède que deux peintures de Reynolds, et encore sont-elles de qualité inférieure. Oserai-je même dire de discutable authenticité, surtout le portrait de femme.

Ajoutons, sinon pour compléter, du moins pour enrichir ces quelques renseignements biographiques, que près d'un millier des peintures de Reynolds furent gravées par des maîtres anglais, tels que S. W. Reynolds

(un des meilleurs graveurs, en manière noire), Willian Ward, R. Houston, J. Mc Ardell, James Watson, Edouard Fisher, etc., etc...

Les dernières années de Reynolds furent des plus pénibles.

En 1783, une attaque de paralysie le frappa, et la mort de son meilleur ami, le D^r Johnson, l'affecta très douloureusement. Vers 1788, il exposa cependant plusieurs tableaux qui lui avaient été commandés par la Shaksperienne Gallery et qui n'obtinrent aucun succès près du public. Enfin, en 1789, le pauvre grand artiste perdait presque complètement la vue et dut laisser tomber son pinceau. Il s'éteignit à la fin de l'année 1792. On lui fit des funérailles princières et ses restes reposent dans une des cryptes de Saint-Paul, à côté de ceux de Van Dyck, un de ses nombreux maîtres, et dont l'art pétri d'élégance ne fut pas sans exercer parfois sur lui une influence trop sensible, comme on peut en juger d'après le charmant Portrait du vicomte Althorp, ce triomphe de l'art fashionable dont le peintre anglais s'était assimilé tous les procédés.

Un des biographes de Reynolds, et non des moindres, puisqu'il comptait parmi ses amis les plus intimes et que le grand artiste l'avait choisi comme exécuteur testamentaire, affirme que Reynolds fut l'homme le plus heureux de la terre, sauf toutefois pendant les dernières années de sa vie, années de déchéance et de cruelles douleurs physiques, stoïquement supportées, mais aussi de blessures d'amour-propre dont son orgueil d'artiste, qui était grand, fut très affecté.

Il est vrai que jusqu'à cette date suprême toute son existence fut une sorte de fête triomphale, et ce n'est pas dans la carrière de ce grand favori du destin, à l'âme si savamment disciplinée, que les jeunes artistes devront chercher des exemples de succès obtenus à la suite de pénibles efforts et de cruelles privations.

Oui, vraiment, Reynolds dut être un des hommes les plus heureux de la terre jusqu'à l'heure inévitable où, courbé sous le poids des ans comme le vieillard de William Blake, il dut s'acheminer vers cette porte de la mort, cette porte si sombre, si noire, sous son éternel couronnement de jeunesse et de lumière.

BIBLIOGRAPHIE

- NORTHCOTE (James). Essai sur Josuah Reynolds. Londres, 1919, 2 vol.
- RETHEL (Alfred). Josuah Reynolds. Stutgard, 1911.
- HAMILTON (Ed.). Catalogue raisonné de l'œuvre de Reynolds. Londres, 1884.
- WHITMAN (Alfred). Les graveurs de Reynolds.
- GRAVES et CONIN. Essai sur J. Reynolds, peintre et esthéticien. Londres, 1899-1901, 4 vol.
- LESLIE et TAYLOR. J. Reynolds. Londres, 1865, 2 vol.
- MALONE (Ed.). Les écrits de Reynolds. Londres, 3 vol.
- OSBORN (Max). Josuah Reynolds. Leipzig, 1908.
- REYNOLDS (Thomas). Reynolds. Londres.
- COLLINS et CHURTON. Josuah Reynolds, peintre de portraits. Londres, 1874.
- RONLEY (Cleeve). Reynolds. Londres, 1915.
- CONWAY. Essai sur Reynolds et Gainsborough. Londres, 1886.
- AMSTRONG (S. R.). Reynolds, premier président de la Royal Academy (traduit par Gausseron). 1901.
- BALDRY (L.). Sir Josuah Reynolds.
- BENOÎT (F.). Reynolds (Les Maîtres de l'Art). Paris.
- BOCQUET (Léon). Josuah Reynolds. Paris.
- BURGER (W.). Trésors d'art en Angleterre (Reynolds). Paris, 1865.
- CHESNEAU (Ernest). Josuah Reynolds. Paris, 1887.
- BLANC (Charles). Josuah Reynolds (Les peintres de l'École anglaise).
- DAYOT (Armand). La peinture anglaise de ses origines à nos jours. Paris, 1908.
- MOUREY (Gabriel). La peinture anglaise au XVIII^e siècle. Paris, 1929.
- BLANCHOT (J.-L.). J. Reynolds. Discours sur l'art (traduction, notices et notes). Paris, 1922.

TABLE DES PLANCHES

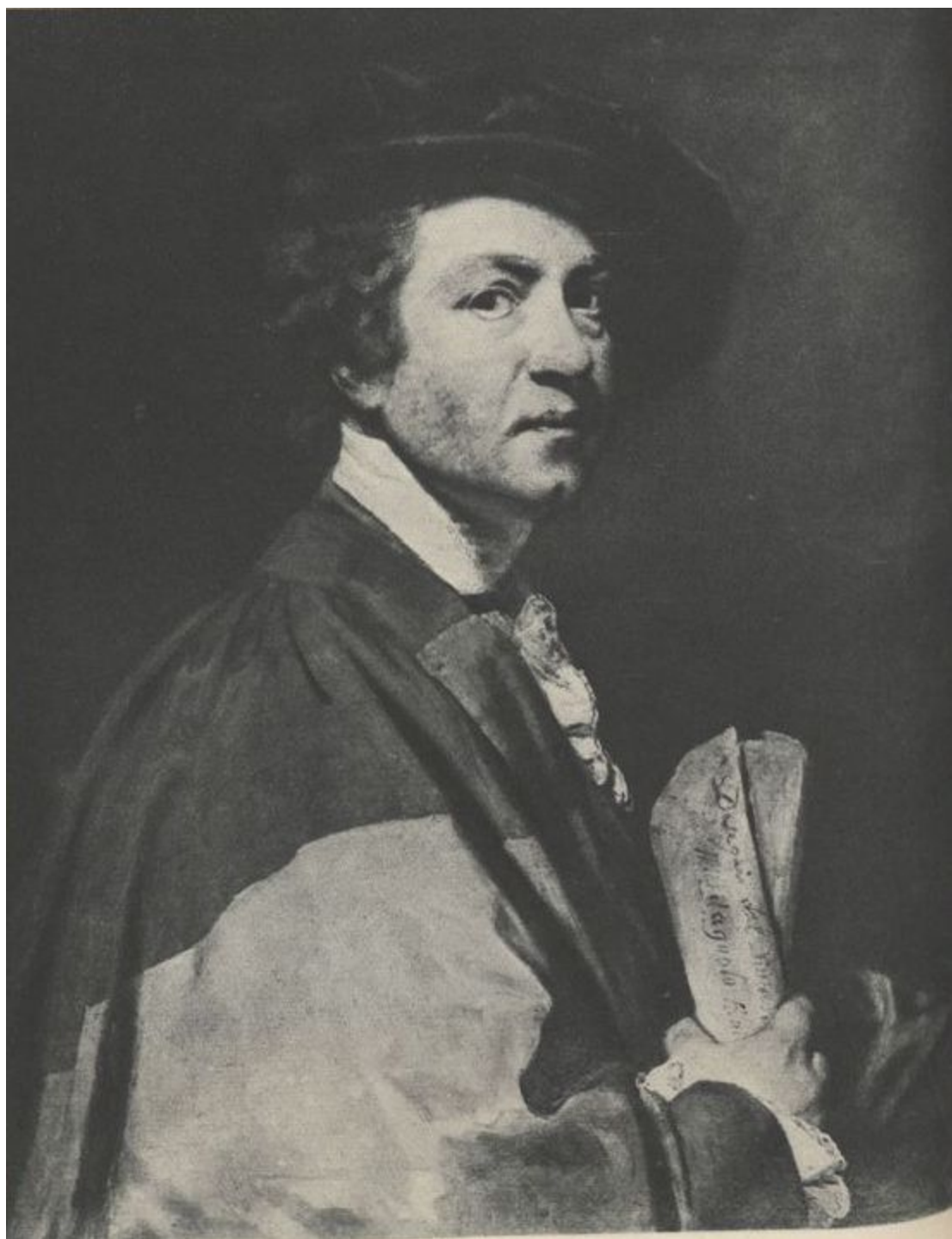
Les photographies des œuvres de Josuah Reynolds reproduites dans ce volume proviennent, pour les planches i, 7, 10, 16, 37, 45, 48 à 52, 55, des ateliers Mansell ; pour les planches 2, 3, 6, 13 à 15, 17 à 36, 38, 39, 59, des ateliers Braun ; pour les planches 4, 5, 8, 41, 43, 47, 57, 58, 60, des ateliers Hanfstaengl ; pour les planches 9, 44, 56, des ateliers Anderson ; pour les planches 11, 12, des ateliers Bruckman ; pour la planche 40, des ateliers Giraudon.

1. Reynolds par lui-même. (National Gallery, Londres.)
2. Reynolds par lui-même. (Galerie des Offices, Florence.)
3. Les deux Waldegrave. (Musée Condé, Chantilly.)
4. Le lord banni. (National Gallery, Londres.)
5. Lord Heathfield. (National Gallery, Londres.)
6. L'âge de l'innocence. (National Gallery, Londres.)
7. Jeune fille jouant avec l'Amour. (National Gallery, Londres.)
8. D^r Samuel Johnson. (National Gallery, Londres.)
9. Robinetta. (National Gallery, Londres.)
10. Lord Ligonier à cheval. (National Gallery, Londres.)
11. L'Amour détachant la ceinture de Vénus. (Musée de l'Ermitage, Leningrad.)
12. Hercule enfant étouffant les serpents. (Musée de l'Ermitage, Leningrad.)
13. Le petit Samuel. (Musée de Montpellier.)
14. La duchesse de Rutland. (Collection baron Alfred de Rothschild.)
15. Mrs Siddons. (Collection duc de Westminster.)
16. Une page du carnet de Reynolds. (British Museum, Londres.)
17. La duchesse de Coventry. (Collection Henderson.)
18. Mrs Lloyd. (Collection Lord Rothschild.)
19. Miss Bowles. (Collection Wallace, Londres.)
20. Mrs Hoare et son enfant. (Collection Wallace, Londres.)
21. Mrs Carnac. (Collection Wallace, Londres.)
22. Mrs Robinson. (Collection Wallace, Londres.)

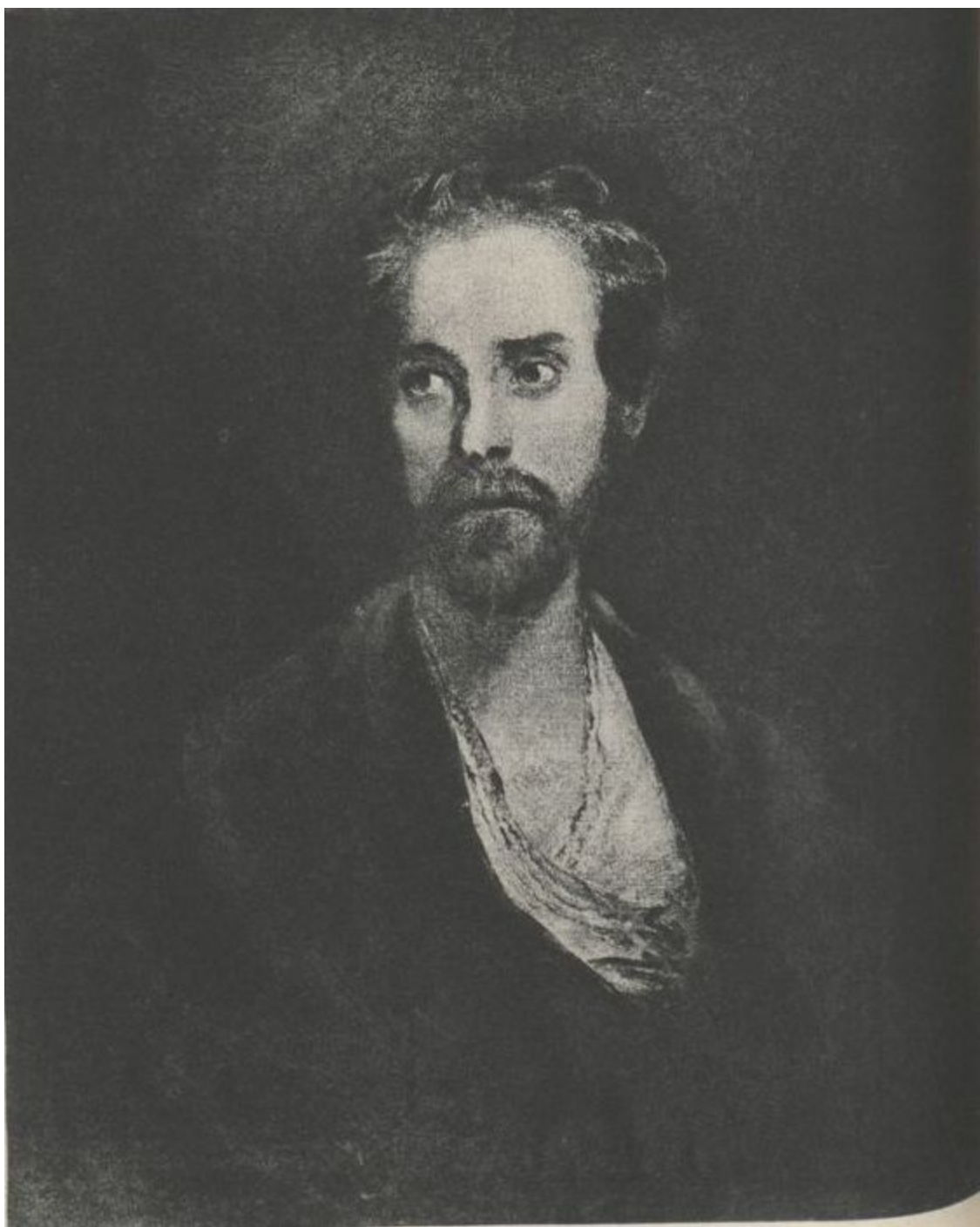
23. L'enfant au chardonneret. (Collection Humphrey Ward.)
24. Miss Kitty Fisher. (Collection marquis de Lansdowne.)
25. Lady Louisa Fitzpatrick. (Collection marquis de Lansdowne.)
26. Sir H. Walpole. (Collection marquis de Lansdowne.)
27. La comtesse Ilchester et ses filles. (Collection marquis de Lansdowne.)
28. Lord Bolingbroke. (Collection comte de Pembroke.)
29. Le duc de Marlborough. (Collection comte de Pembroke.)
30. Mrs Sheridan en sainte Cécile. (Collection baronne Alice de Rothschild.)
31. Le colonel Saint-Léger. (Collection baronne Alice de Rothschild.)
32. Lady Scott de Danesfield. (Collection baronne Alice de Rothschild.)
33. Lady Julia Halleday. (Collection baronne Alice de Rothschild.)
34. Mrs Abington. (Collection baronne Alice de Rothschild.)
35. Miss Gwatkin enfant. (Collection baronne Alice de Rothschild.)
36. Miss Monkton. (Collection. Ed. Stern.)
37. Lady Frances Seymour. (Collection Wallace, Londres.)
38. Nelly O'Brien. (Collection Wallace, Londres.)
39. Madame Adélaïde, princesse d'Orléans. (Collection R. H. Leroy d'Etiolles.)
40. Louis-Philippe-Joseph d'Orléans. (Musée Condé, Chantilly.)
41. L'amiral Hughes. (Musée de Budapest.)
42. Mrs Lascelles. (Collection Huttington.)
43. L'amiral Keppel. (National Gallery, Londres.)
44. Lady Bockburn et ses fils. (National Gallery, Londres.)
45. George John, vicomte Althorp. (Collection Spencer.)
46. Sir Richard Barwell et son fils. (Collection de Mrs Jacques Seligman et fils.)
47. Les Grâces décorant la statue de l'Hymen. (National Gallery, Londres.)
48. La duchesse de Devonshire et sa fille. (Collection duc de Devonshire.)
49. Sophie-Mathilde de Gloucester et son chien. (Château de Windsor.)
50. Mrs Thomas Whetham. (Musée Victoria et Albert, Londres.)
51. Mrs Elisabeth Seymour Conway. (Collection Wallace, Londres.)
52. Lady Spencer et sa fille, future duchesse de Devonshire (étude).
53. Comtesse Harrington. (Collection Huttington.)

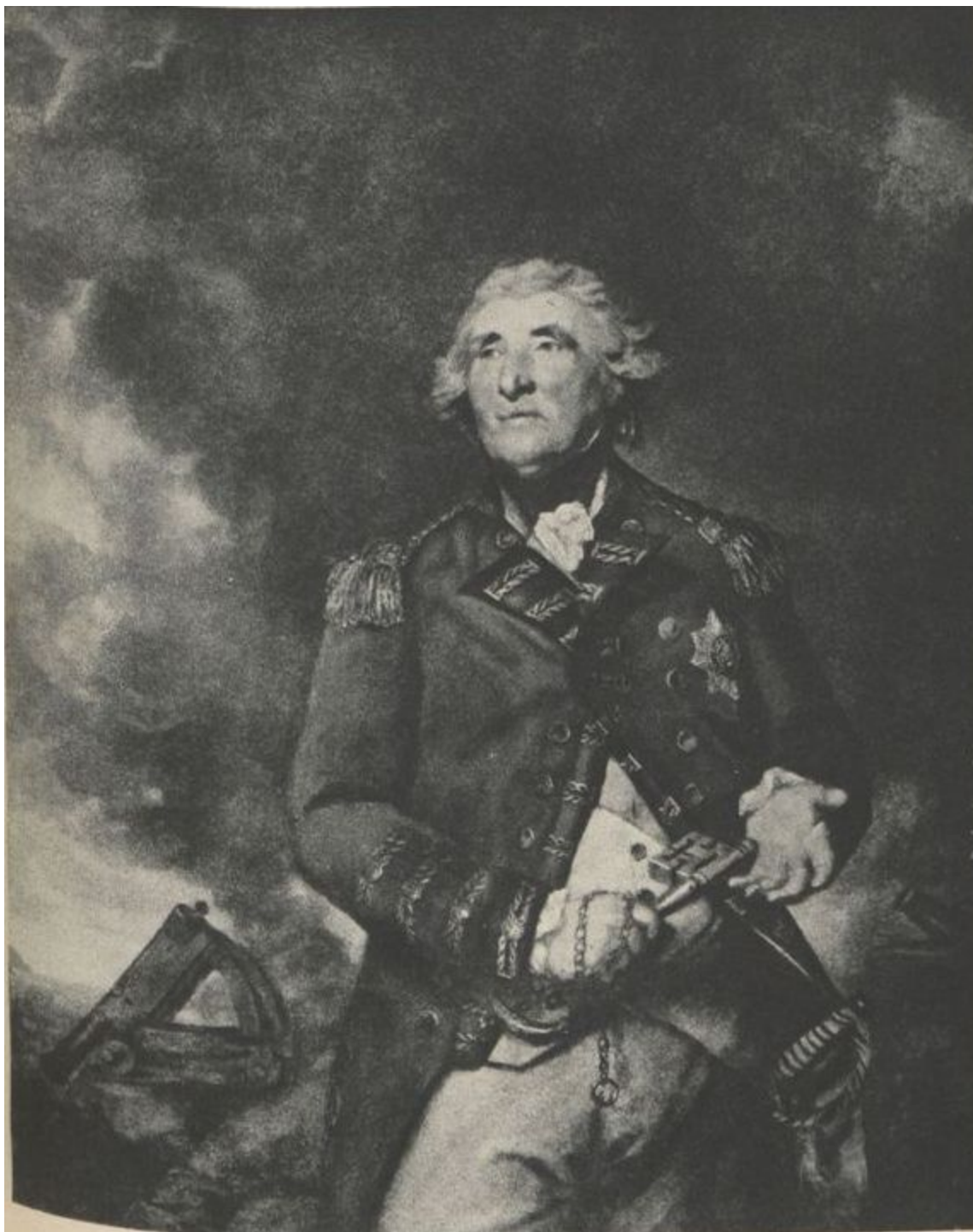
- 54.** Mary Isabelle, duchesse de Rutland. (Collection Knoedler.)
- 55.** La duchesse de Devonshire (étude). (Collection duc de Devonshire.)
- 56.** La jeune fille aux fraises. (Collection Wallace, Londres.)
- 57.** Deux gentlemen. (National Gallery, Londres.)
- 58.** La mort de Didon. (Buckingham palace.)
- 59.** Garrick entre la Comédie et la Tragédie. (Collection de Lord Rothschild.)
- 60.** Georges IV, prince de Galles. (National Gallery, Londres.)





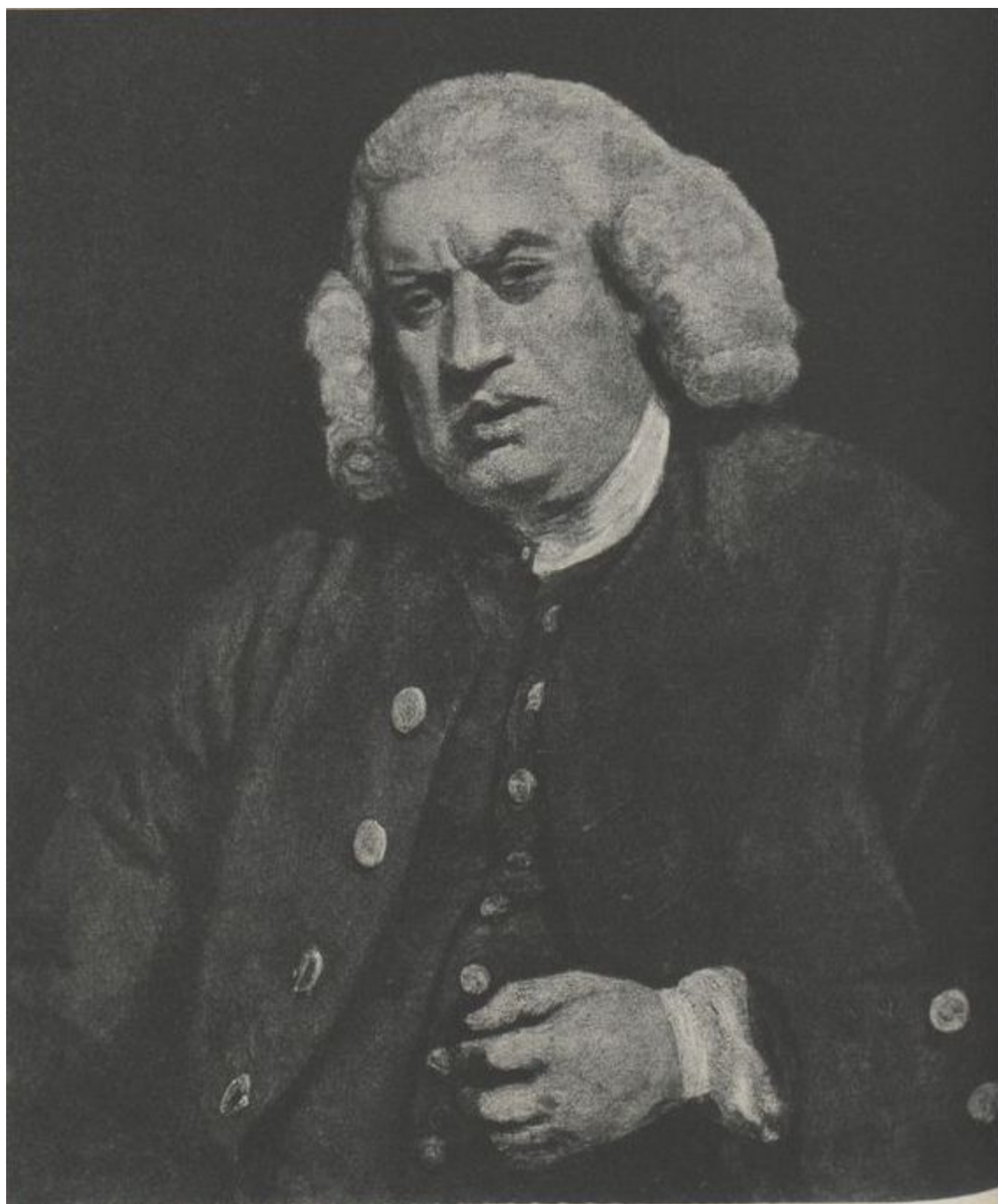


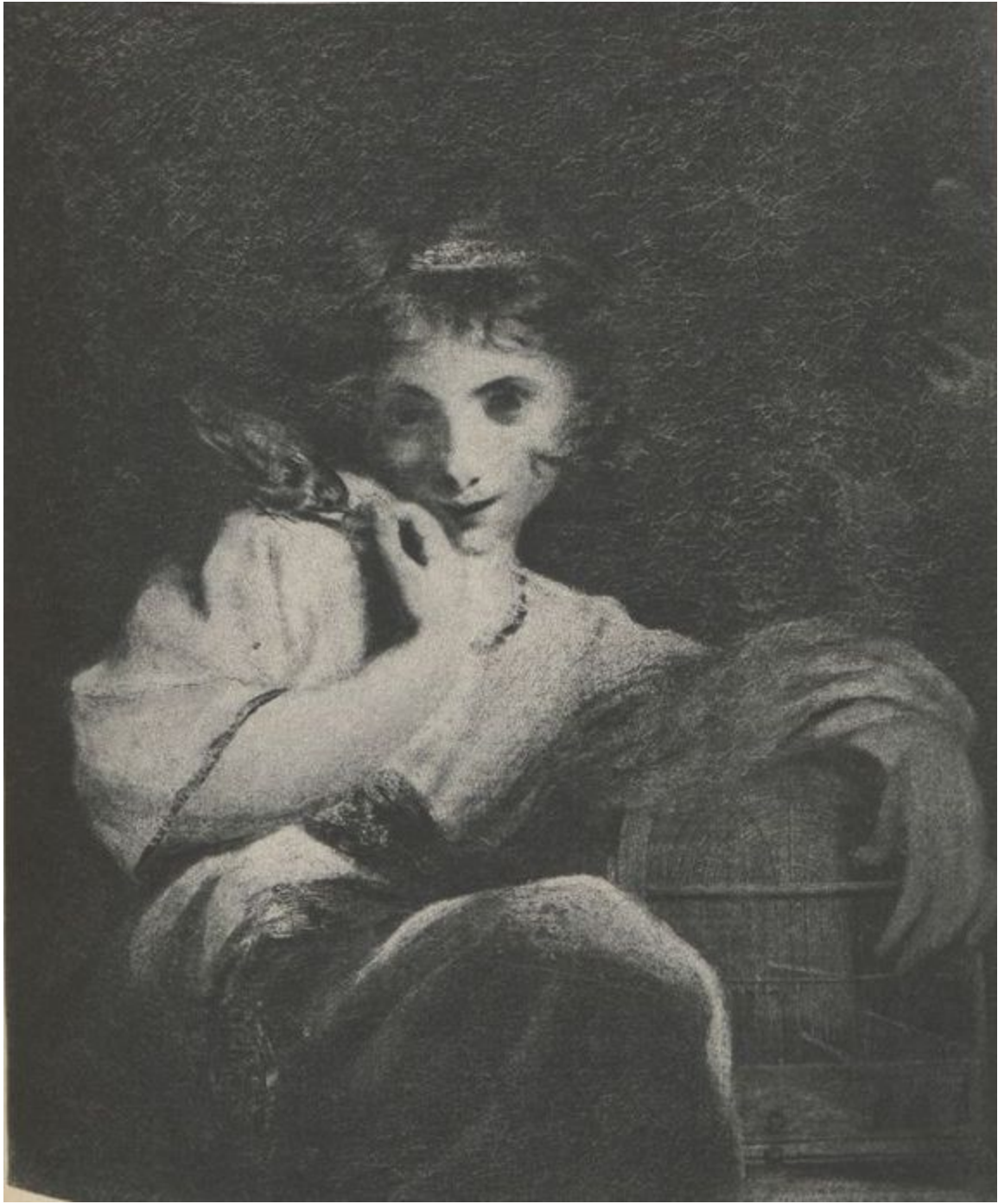


























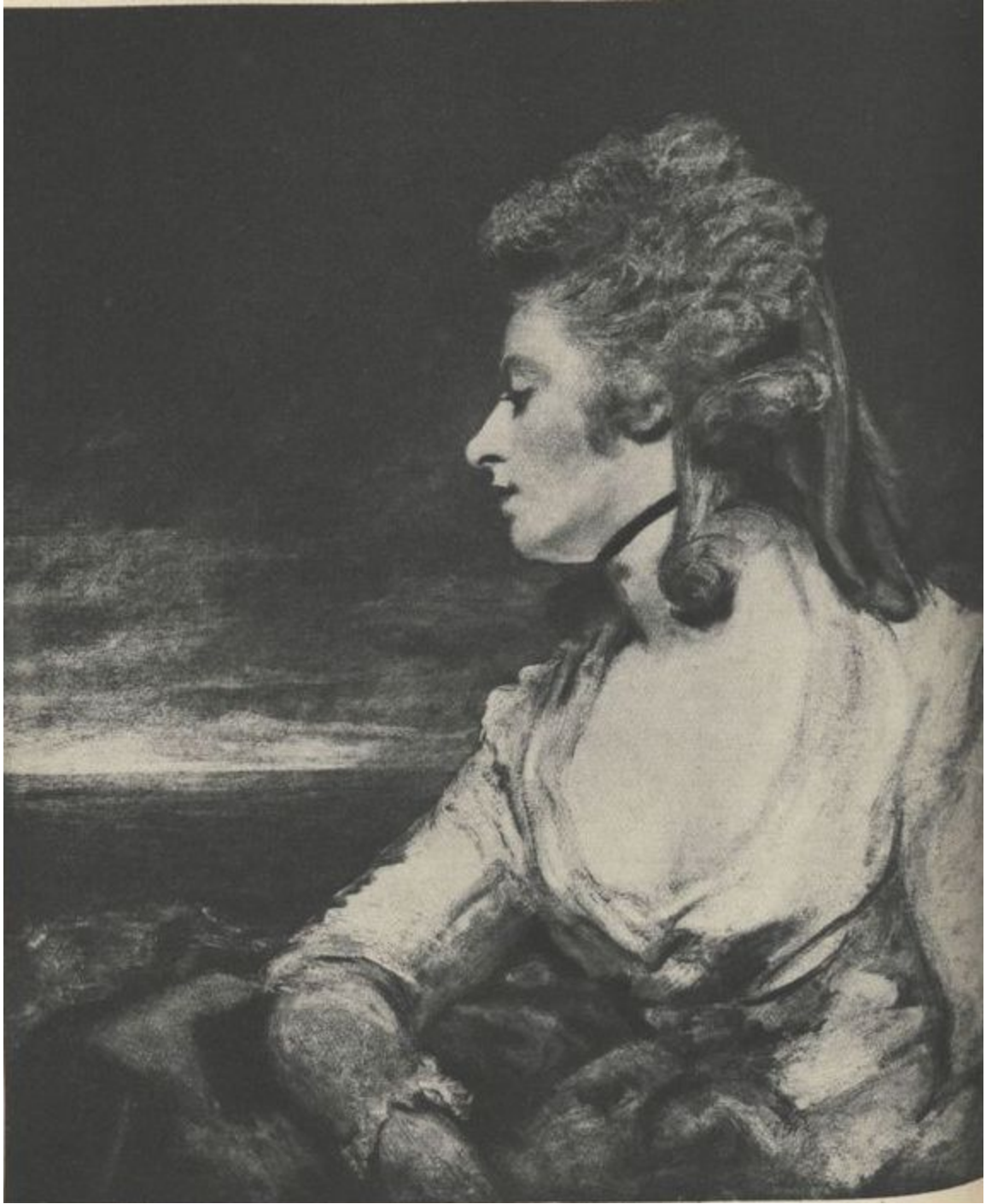








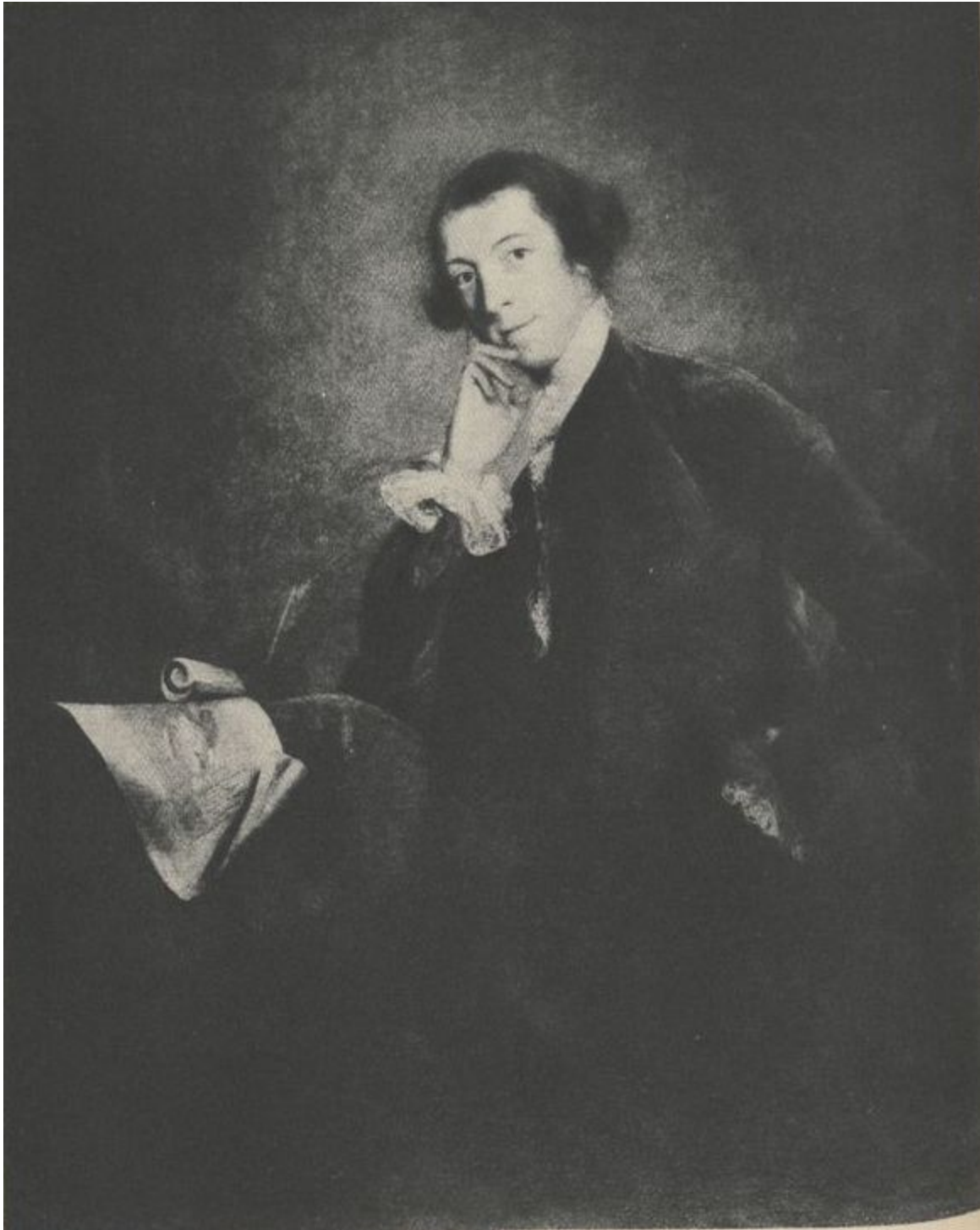






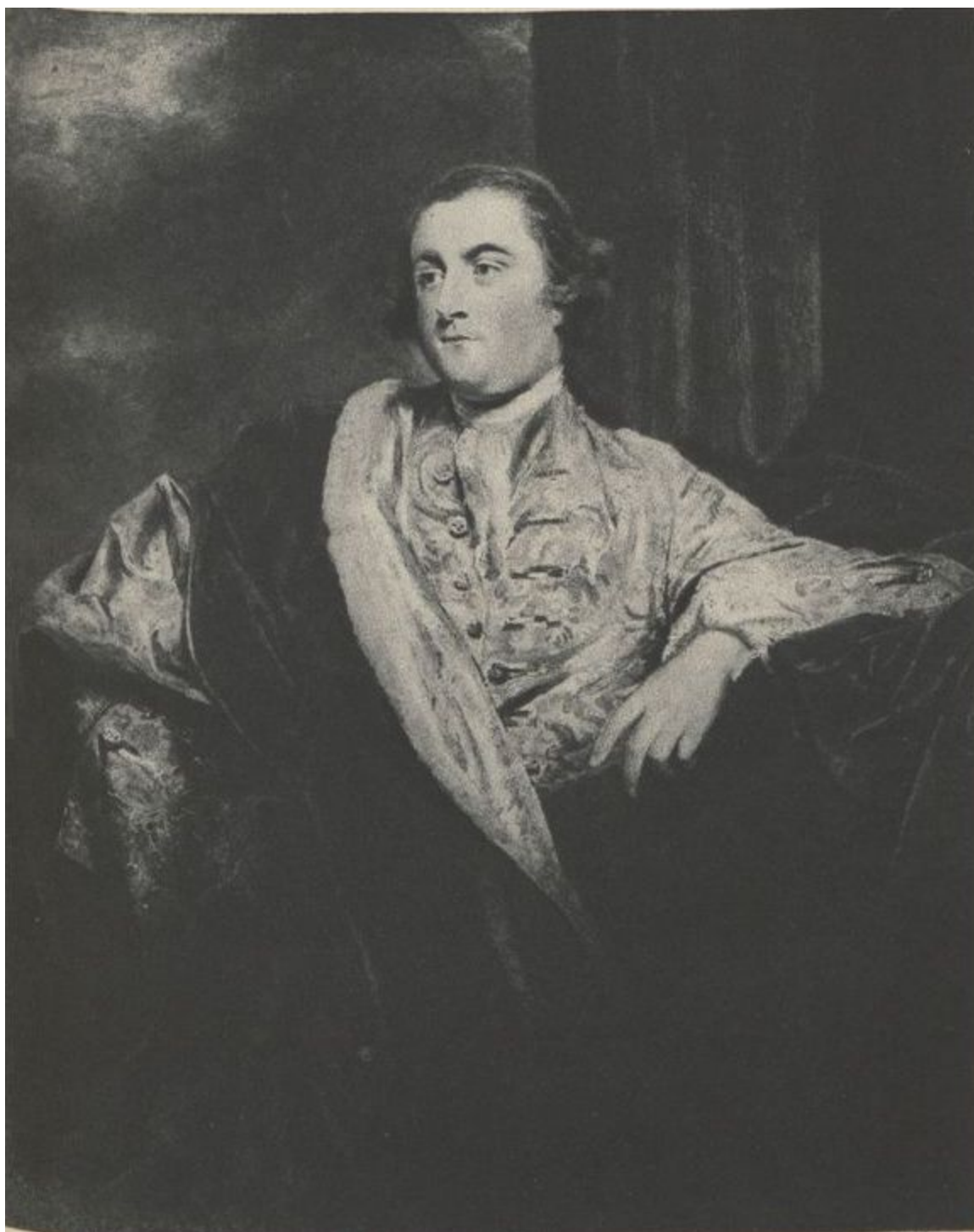




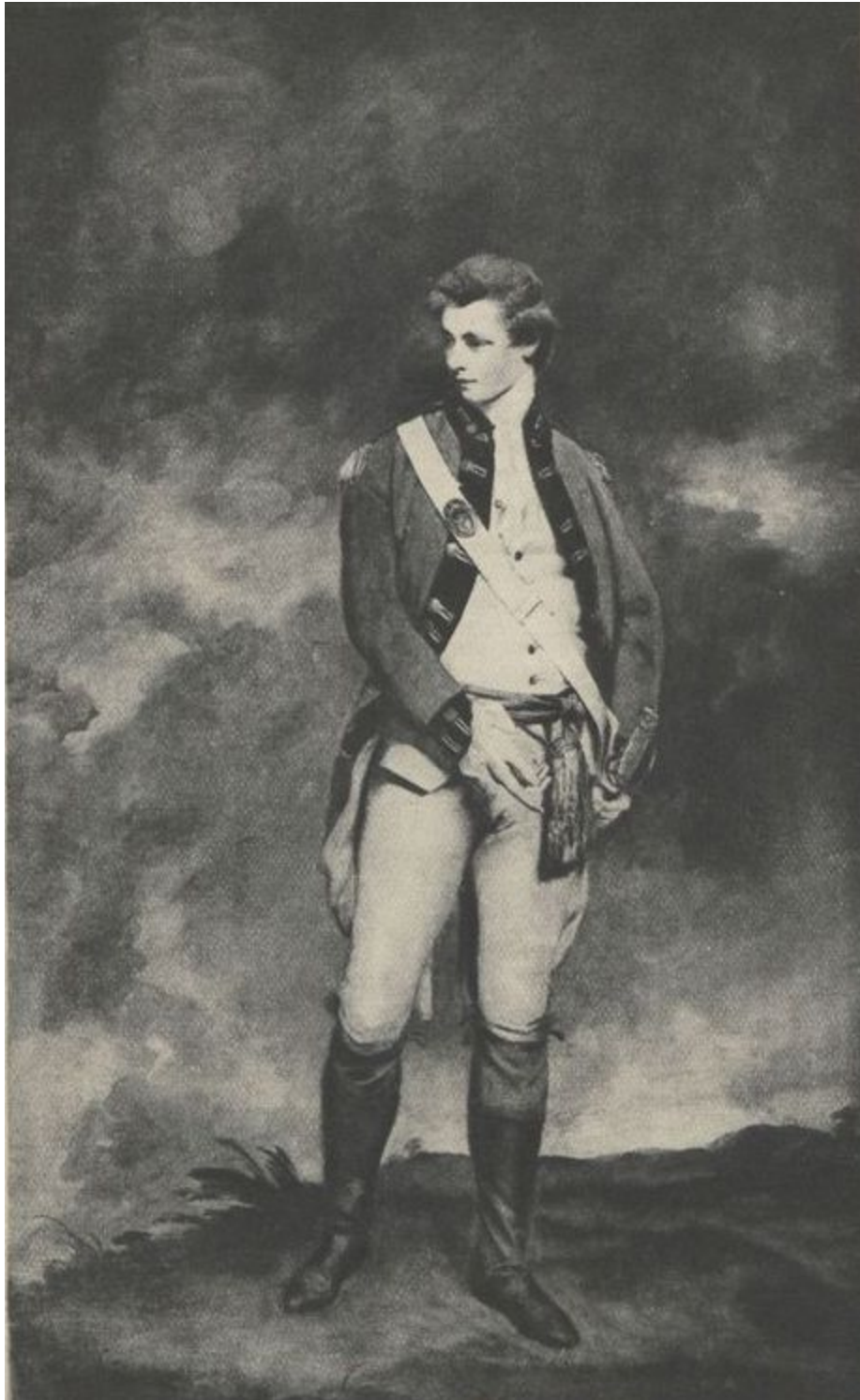


















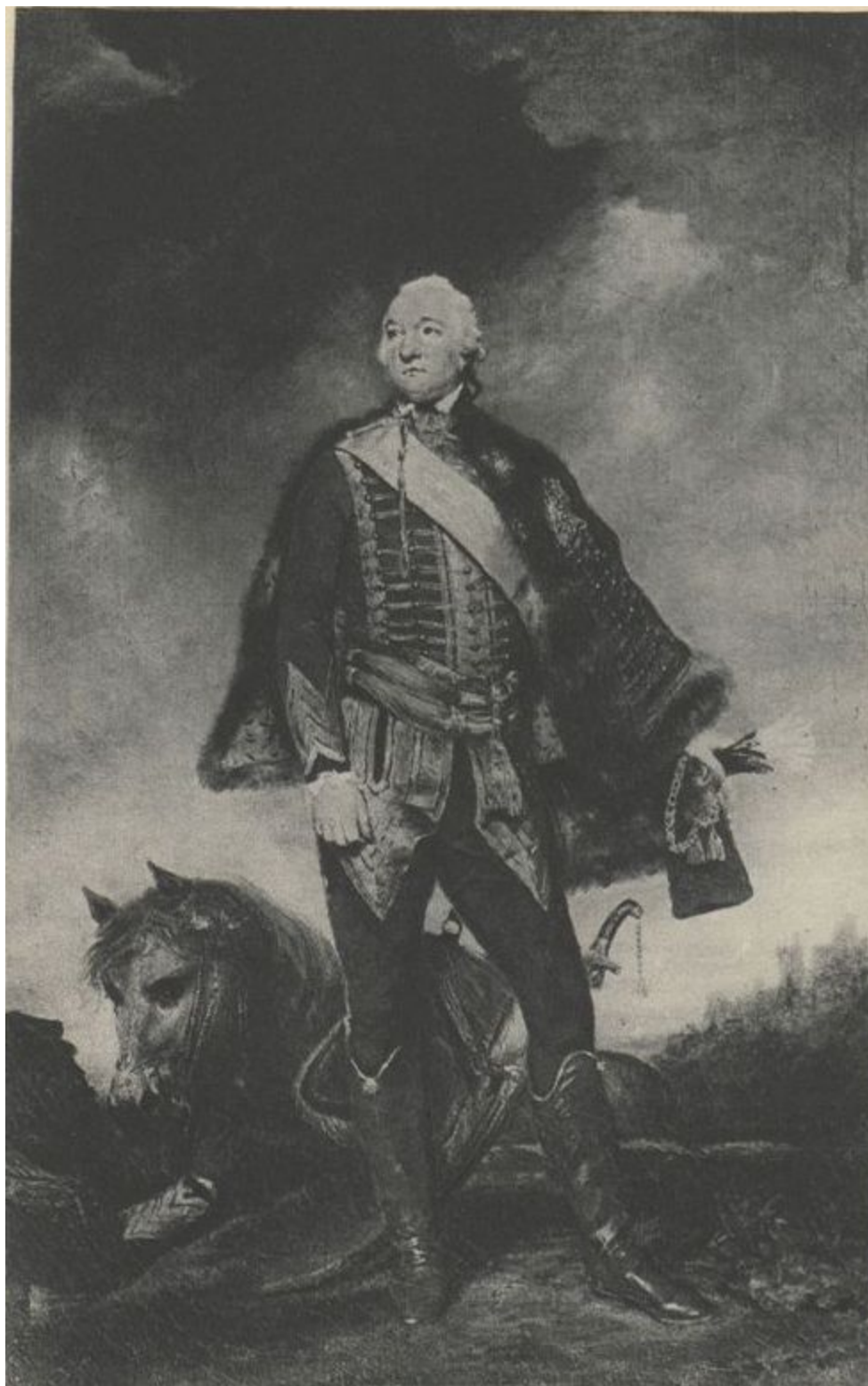


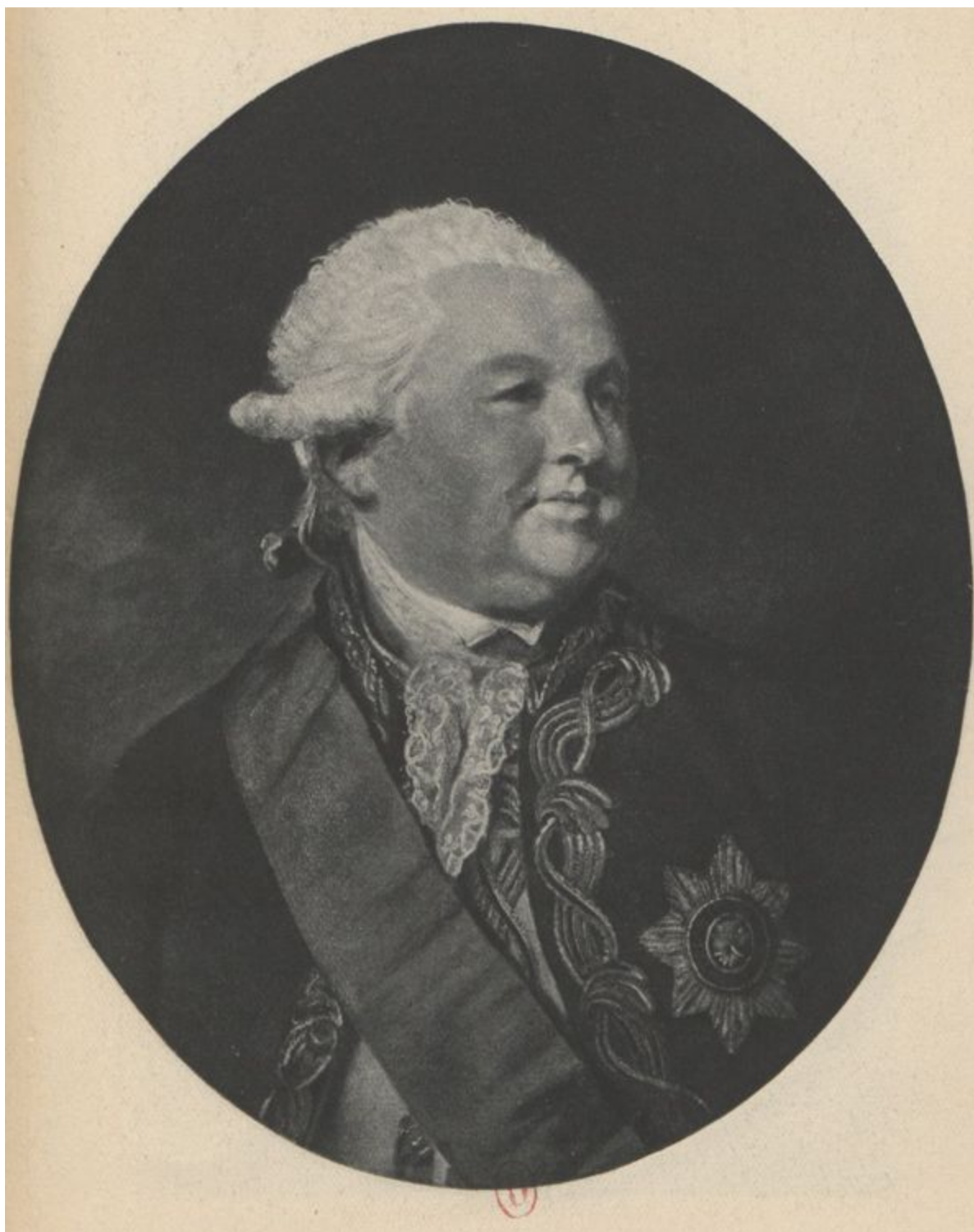




















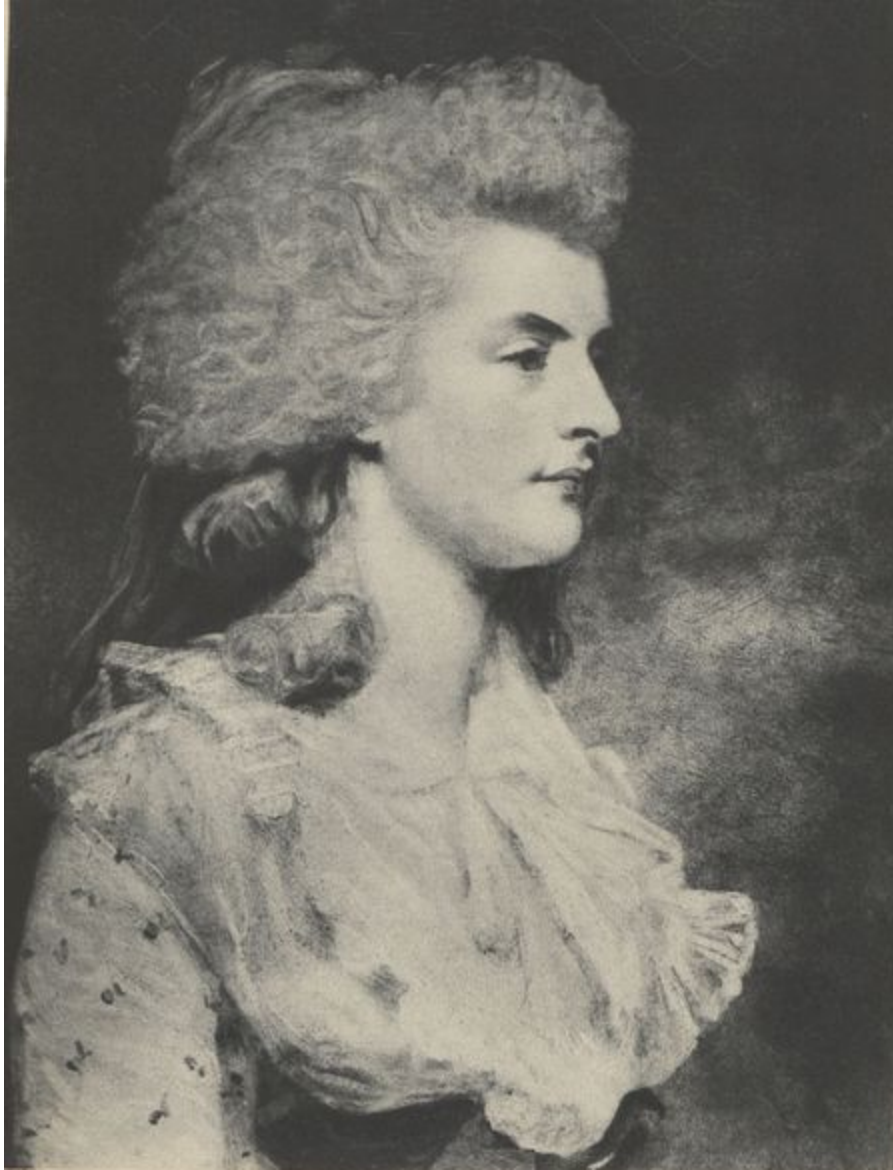












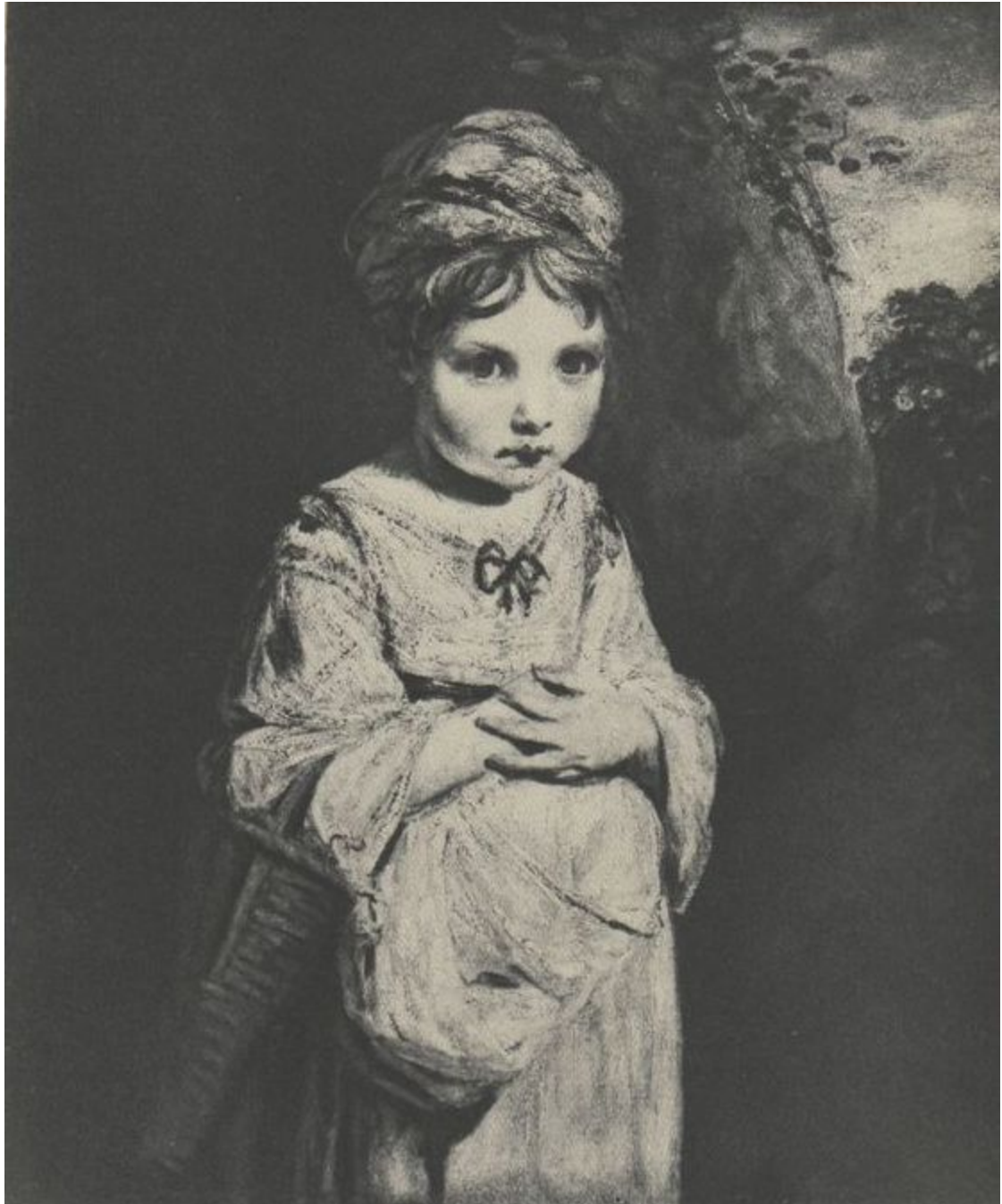


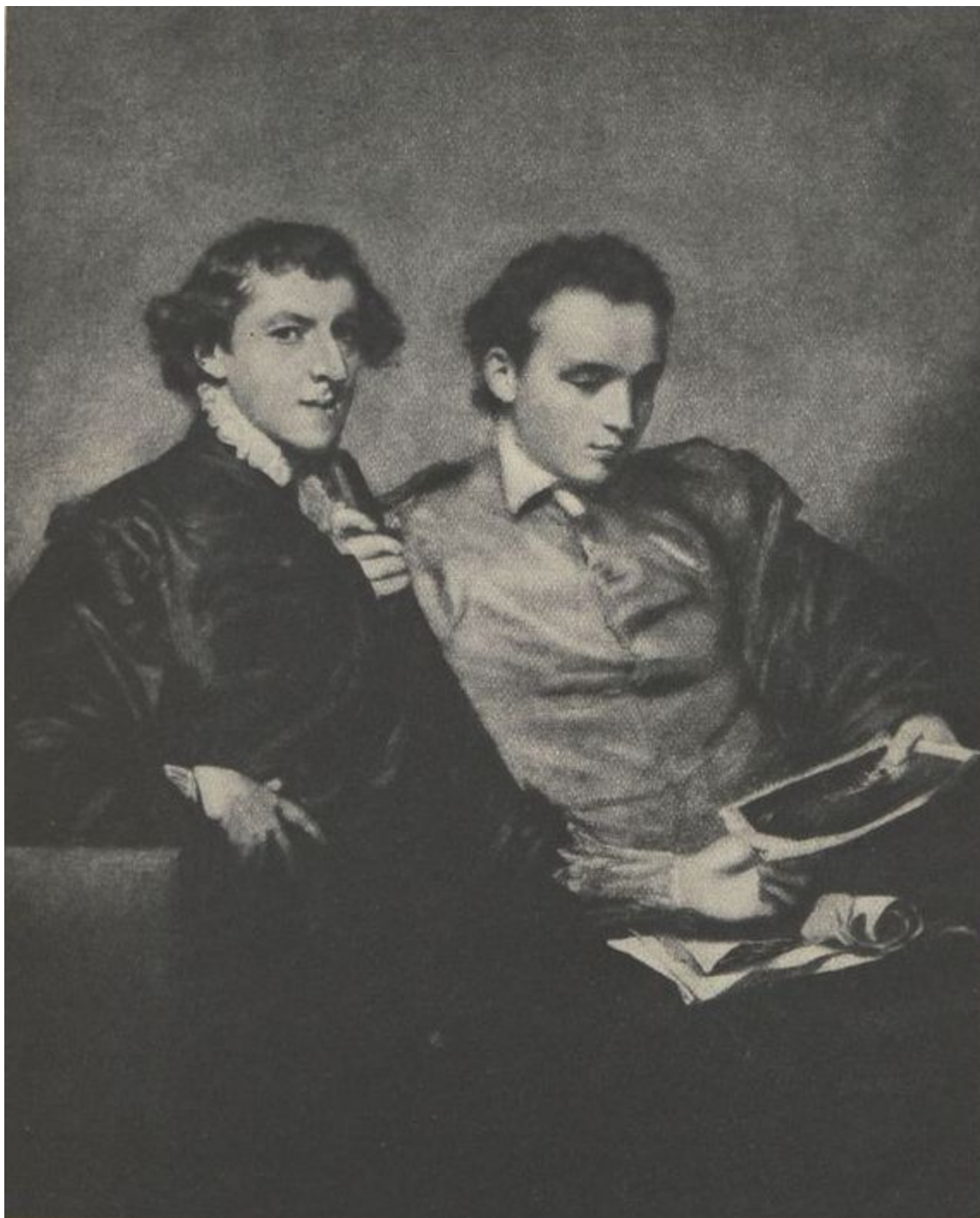
Georgiana, Countess of Spencer and her daughter Lady
Georgiana after the death of her mother. by J. M. Reynolds















1. REYNOLDS PAR LUI-MÊME.
2. REYNOLDS PAR LUI-MÊME.
3. LES DEUX WALDEGRAVE.
4. LE LORD BANNI.
5. LORD HEATHFIELD.
6. L'ÂGE DE L'INNOCENCE.
7. JEUNE FILLE JOUANT AVEC L'AMOUR.
8. D^r SAMUEL JOHNSON.
9. ROBINETTA.
10. LORD LIGONIER A CHEVAL.
11. L'AMOUR DÉTACHANT LA CEINTURE DE VÉNUS.
12. HERCULE ENFANT ÉTOUFFANT LES SERPENTS.
13. LE PETIT SAMUEL.
14. LA DUCHESSE DE RUTLAND.
15. MRS SIDDONS.
16. UNE PAGE DU CARNET DE REYNOLDS.
17. LA DUCHESSE DE COVENTRY.
18. MRS LLOYD.
19. MISS BOWLES.
20. MRS HOARE ET SON ENFANT.
21. MRS CARNAC.
22. MRS ROBINSON.
23. L'ENFANT AU CHARDONNET.
24. MISS KITTY FISHER.
25. LADY LOUISA FITZPATRICK.
26. SIR H. WALPOLE.
27. LA COMTESSE ILCHESTER ET SES FILLES.
28. LORD BOLINGBROKE.
29. LE DUC DE MARLBOROUGH.
30. MRS SHERIDAN EN SAINTE CÉCILE.
31. LE COLONEL SAINT-LÉGER.
32. LADY SCOTT DE DANESFIELD.
33. LADY JULIA HALLÉDAY.
34. MRS ABINGTON.
35. MISS GWATKIN ENFANT.
36. MISS MONKTON.
37. LADY FRANCES SEYMOUR.

38. NELLY O'BRIEN.
39. MADAME ADÉLAÏDE, PRINCESSE D'ORLÉANS.
40. LOUIS - PHILIPPE - JOSEPH D'ORLÉANS.
41. L'AMIRAL HUGHES.
42. MRS LASCELLES.
43. L'AMIRAL KEPPEL.
44. LADY BOCKBURN ET SES FILS.
45. GEORGE JOHN, VICOMTE ALTHORP.
46. SIR RICHARD BARWELL ET SON FILS.
47. LES GRACES DÉCORANT LA STATUE DE L'HYMEN.
48. LA DUCHESSE DE DEVONSHIRE ET SA FILLE.
49. SOPHIE-MATHILDE DE GLOUCESTER ET SON CHIEN.
50. MRS THOMAS WHETHAM.
51. MRS ELISABETH SEYMOUR CONWAY.
52. LADY SPENCER ET SA FILLE, FUTURE DUCHESSE DE DEVONSHIRE.
53. COMTESSE HARRINGTON.
54. MARY ISABELLE, DUCHESSE DE RUTLAND.
55. LA DUCHESSE DE DEVONSHIRE.
56. LA JEUNE FILLE AUX FRAISES.
57. DEUX GENTLEMEN.
58. LA MORT DE DIDON.
59. GARRICK ENTRE LA COMÉDIE ET LA TRAGÉDIE.
60. GEORGES IV, PRINCE DE GALLES.

LES ÉDITIONS RIEDER — PARIS-VI^e

MAITRES DE L'ART MODERNE

COLLECTION DE VOLUMES IN-4^o FOT
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE T. L. KLINGSOR

AVEC QUARANTE PLANCHES EN HÉLIOGRAVURE

RENOIR	par François Fosca
GAUGUIN	par Robert Rey
CÉZANNE	par T. L. Klingsor
CLAUDE MONET	par Camille Mauclair
PISSARRO	par Adolphe Tabarant
MANET	par J. E. Blanche
BERTHE MORISOT	par A. Fourreau
COROT	par Marc Lafargue
VAN GOGH	par Paul Colin
BARYE	par Charles Saunier
RODIN	par Léonce Bénédict
FANTIN-LATOURE	par Gustave Kahn
GÉRICAUT	par Raymond Régamey
GAVARNI	par André Warnod
CONSTABLE	par André Fontainas
MERYON	par Loys Delteil
RAFFAELLI	par Georges Lecomte
CARPEAUX	par Édouard Sarradin
TOULOUSE-LAUTREC	par Paul de Lapparent
WILLIAM BLAKE	par Philippe Soupault

AVEC SOIXANTE PLANCHES EN HÉLIOGRAVURE

MILLET	par Paul Gsell
DAUMIER	par Arsène Alexandre
LOUISE C. BRESLAU	par Arsène Alexandre
DECAMPS	par P. du Colombier
BOUDIN	par Louis Cario
ODILON REDON	par Ch. Fegdal
EIFFEL	par Jean Prévost
TURNER	par Marcel Brion
BOURDELLE	par A. Fontainas
CONSTANTIN GUYS	par J.-P. Dubray
JAMES ENSOR	par A. de Ridder
ALFRED STEVENS	par François Boucher

PRIX : 20 FR.

1 Ils touchèrent à Lisbonne, à Cadix, à Gibraltar, à Alger, à Minorque et, après avoir passé deux mois à Port-Mahon, la capitale de l'île, ils gagnèrent Livourne, d'où Reynolds se dirigea sur Rome.

2 Antonio Allegri, dit le Corrège, naquit à Corregio, duché de Modène, en 1494. Il mourut dans la même ville en 1534. Il fut élève de Bartolozzi et de Francesco Bianchi et se perfectionna dans l'étude des peintures de Mantegna à Mantoue. Il dut aussi, et toute son œuvre si expressive tend à le prouver, avoir eu l'occasion d'étudier celles du Vinci.

3 Charles Blanc, Histoire des peintres.

4 Les portraits de Lord Ligonier (National Gallery) et du duc de Devonshire, qui comptent parmi les meilleures peintures de Reynolds, sont contemporains du portrait en pied de l'amiral Keppel. Ils datent de 1754 à 1755. Preuve évidente qu'à cette date Reynolds était déjà maître de son métier. Il avait à peine trente ans.

5 Il faut dire toutefois que Reynolds prit sa revanche dans l'exécution d'un deuxième portrait de Sarah Siddons, que Harvard a gravé et qui figure à la Dulwich Gallery. Dans ce beau portrait en pied, sensiblement inférieur à la splendide effigie de Gainsborough, on retrouve tout l'art de Reynolds avec sa liberté de touche et sa richesse de coloris.

6 La toile en question, qui fut exécutée pour l'édition illustrée de Shakespeare (édition Boydell), fut payée 500 guinées à Reynolds et en 1864 Lord Fitz William racheta Master Puck pour la somme de 200 guinées « en or de Californie », soit 25,000 francs. A quel prix l'achèterait-on aujourd'hui ?

7 Cent portraits de femmes anglaises et françaises du XVIII^e siècle (Préfaces de Claude Philipps et d'Armand Dayot). Éditions Georges Petit.

8 Kitty Fisher était la fille d'un corsetier allemand établi à Londres. En 1759 (elle avait vingt ans à peine), elle était déjà la maîtresse du capitaine de vaisseau Keppel, ami de Reynolds. Et ce fut grâce, sans doute, à cette liaison qu'elle posa pour la première fois devant Reynolds. Jusqu'en 1767, elle demeure le fidèle modèle du grand peintre. Elle mourut, toute jeune, en pleine beauté, en 1771, à l'âge de vingt-six ans.

9 Reynolds et Gainsborough furent séparés pendant de longues années par de mesquines jalousies de métier, et tous les torts ne furent pas du côté de Gainsborough. Toutefois, même en dehors des éloges d'une sincérité émouvante contenus dans son oraison funèbre, Reynolds, en maintes circonstances, manifesta son admiration surtout devant le portrait de Lady Mulgrave, et l'auteur de ce chef-d'œuvre, Thomas Gainsborough, au moment de mourir, fit appeler Reynolds et mourut dans ses bras en prononçant ces paroles : « Nous nous reverrons tous au ciel et Van Dyck sera de la partie !... » — Reynolds avait posé, lui-même, devant Gainsborough. Mais l'œuvre est restée inachevée. Où est-elle ? Les catalogues les plus nourris ne nous donnent aucun renseignement à ce sujet.

10 Charles Cotton, poète satirique anglais né à Beresford en 1630, mort en 1687.

11 John Opie (1761-1807), peintre d'histoire et de portraits. Il fut nommé membre de la Royal Academy en 1786. Il fut enterré à Saint-Paul, cette nécropole des grands artistes, tout à côté de Reynolds.

12 C'est à dessein que nous avons reproduit cette opinion d'une si criante injustice. Mais ne pourrait-on pas faire une place à Reynolds peintre de genre (et qui cependant doit tant à Titien comme portraitiste) parmi ces certains qui imitèrent maladroitement le grand maître vénitien, lorsqu'ils voulurent s'élever trop haut dans le choix de leurs sujets.

Josuah Reynolds : peintre et esthéticien

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572650x>

À propos de cette édition numérique

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans... Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état du document imprimé (taches, pages déchirées) et les caractéristiques de la typographie employée peuvent

entraîner des erreurs lors de l'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format ePub (*electronic publication* ou « publication électronique »), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse gallica@bnf.fr.

Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres 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 est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- 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.

Cliquer ici [pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ 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.

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

4/ 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.

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

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter reproduction@bnf.fr

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter

utilisation.commerciale@bnf.fr