LES

MUSÉES D'ANGLETERRE

DE BELGIQUE, DE HOLLANDE

ET

DE RUSSIE

GUIDE ET MEMENTO

DE L'ARTISTE ET DU VOYAGEUR

PAR LOUIS VIARDOT

TROISIÈME ÉDITION

Très-augmentée.

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

1860

Droit de traduction réservé

LES MUSÉES D’EUROPE

LES MUSÉES D’EUROPE, PAR M. LOUIS VIARDOT.

SE COMPOSENT DE 5 VOLUMES IN-18 ANGLAIS

Chaque volume se vend séparément.

MUSÉES D’ITALIE. 1 volume, broché.
— D’ESPAGNE. 1 volume, broché.
— D’ALLEMAGNE. 1 volume, broché.
— D’ANGLETERRE, DE BELGIQUE, DE HOLLANDE ET DE RUSSIE. 1 volume, broché.
— DE FRANCE (Paris). 1 volume, broché.

©

LES

MUSÉES D'ANGLETERRE

DE BELGIQUE, DE HOLLANDE

ET

DE RUSSIE

GUIDE ET MEMENTO

DE L'ARTISTE ET DU VOYAGEUR

PAR LOUIS VIARDOT

TROISIÈME ÉDITION

Très-augmentée.

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

1860

Droit de traduction réservé

LES MUSÉES D’ANGLETERRE.

LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES.

L'Angleterre, qui, grâce à l'or de ses noblemen et de ses gentlemen, menace d'accaparer sous son ciel de brouillard et de fumée les objets d'art dispersés dans le reste du monde ; l'Angleterre, si prodigieusement riche en galeries particulières, n'avait pas dans sa capitale, il y a trente-cinq ans, la moindre collection publique qui pût offrir aux amateurs une intéressante promenade, aux jeunes artistes une salle d'études et de modèles, aux simples curieux une occasion de former leur goût et d'éveiller quelquefois d'heureuses vocations. Ce fut en 1825 que le gouvernement anglais, saisissant une occasion fortuite, commença de former le musée qui se nomme à présent National Gallery. Il acheta en bloc la collection particulière d'un amateur éclairé, M. Angerstein, laquelle se composait seulement de trente-huit tableaux. Ce petit fonds primitif s'est depuis lors fort accru, soit par les dons et les legs d'autres amateurs, tels que le révérend William Holwell Carr, sir George Beaumont, M. James Cholmondely, etc., soit par des acquisitions successives. La National Gallery compte aujourd'hui[1] cent quatre-vingt-cinq cadres, en ajoutant aux tableaux de toutes sortes, grands et petits, anciens et modernes, jusqu' aux cartons et aux esquisses. C'est peu sans doute pour le titre pompeux dont on l'a décorée en naissant, comme les enfants de grande maison, mais c'est beaucoup pour son âge ; avec le temps, sans doute, elle finira par mériter son nom.

J'aimerais mieux, pour qu'elle en fût digne dès à présent, qu'avant de songer à l'agrandir, on commençât par l'épurer, Avec des donateurs, dira-t-on, il n'y a pas moyen

de contester : l’on prend et l’on remercie. Cela est vrai ; mais si, d’après notre proverbe, à cheval donné il ne faut pas regarder la dent, il est pourtant tel cheval, quand son service ne vaut plus sa nourriture, dont le cadeau serait fort onéreux au donataire. Il est aussi tel tableau, apocryphe, gâté, médiocre, propre enfin à déparer une collection plutôt qu’à l’enrichir, qu’on ne saurait être condamné à prendre parce qu’il ne coûte rien. Il faut qu’on ait le droit de lui regarder la dent, surtout quand il doit prendre place dans un musée public, où sa présence serait une usurpation. Je crois que c’est le cas où se trouve la National Gallery ; l’on fera bien, avant tout, de choisir et d’exclure. Moins nombreuse, elle serait plus grande, et la supériorité des œuvres en compenserait largement la petite quantité. Car les tableaux ne sont pas une marchandise qui doive s’acheter à l’aune ni se mesurer au pied carré ; ils ressemblent plutôt aux pierres précieuses : suivant le mérite de l’ouvrage et le nom de l’ouvrier, ce sont des diamants, des rubis, des émeraudes, puis des opales et des topazes, puis des pierres fausses qui n’ont nulle valeur, et compromettent par leur voisinage les vrais bijoux qu’elles ont la prétention d’imiter.

Je me rappelle avoir vu, il y a quelque vingt-cinq années, la National Gallery, lorsque, venant de naître et composée à peine d’une soixantaine de cadres, elle occupait humblement les divers étages d’une petite maison dans Pall-Mall. Depuis ce temps, on a voulu la loger en reine, on lui a bâti un palais. Mais quel palais, bon Dieu ! si j’avais à citer, parmi tous les édifices que je connais, le plus mauvais en soi et le plus mauvais pour sa destination, c’est à celui-là que je donnerais la préférence. L’on ne peut dire, pour justifier ses défauts, ni qu’il s’agissait d’approprier quelque ancien édifice à cet usage, ni que l’emplacement était insuffisant ou défectueux. La construction, toute neuve, occupe en son entier le plus long côté de la grande place appelée Trafalgar-Square, au centre de laquelle s’élève le

monument de Nelson. Elle fait face au carrefour si animé de Charing-Cross et à la grande rue qui conduit à Westminster, à Whitehall, au Foreign-Office, aux chambres des Lords et des Communes. Il n’y avait pas, dans Londres entier, un emplacement plus convenable, et, quant à l’étendue du terrain, elle permettait d’élever une galerie grande comme celle degl’ Uffizi, à Florence, ou degli Studj, à Naples, ou comme la Pinacothèque de Munich, ou comme la Galerie royale de Dresde, ou comme le Museo del Rey de Madrid, ou comme les deux tiers du Louvre. Qu’a-t-on fait sur cette place et sur ce terrain ? une misérable bâtisse en briques crépies de mortier, sans style, sans noblesse, sans grâce, dont les parties ne semblent pas former un tout, qui est enfin ridicule aux yeux et incompréhensible à la pensée. Je parle du dehors ; mais le dedans ne vaut pas mieux, et dément aussi la réputation que les Anglais ont justement acquise pour les distributions intérieures d’un édifice. Ce sont tout simplement trois salons carrés, de faible étendue et de grandeur inégale, flanqués de quelques petits cabinets, d’ailleurs aussi bien éclairés que le permettent, à Londres, le brouillard et la houille. Tout cela tiendrait aisément, avec la salle demi-circulaire du rez-de-chaussée et le pauvre vestibule qui conduit à cette salle, dans la cage de l’escalier de notre musée. Comme on le voit, ceci n’est pas seulement un manque de goût, le péché serait assez commun, c’est encore un manque de prévoyance, faute plus rare chez nos prudents voisins. Ils ont mesuré cette fois un habit d’homme à la taille d’un enfant nouveau-né, sans penser qu’il grandirait. Pour peu que la National Gallery augmente sa petite pacotille (et chaque année on fait quelques acquisitions nouvelles), il faudra bientôt lui bâtir une autre demeure. C’est, au reste, ce que l’on peut faire de mieux, aussi bien pour l’honneur de l’architecture du temps présent que pour celui de la peinture des siècles passés.

Puisque je suis en humeur de chicane, je vais encore, avant d'entrer dans les salons, et tout en montant l'escalier, faire un autre procès ; ce sera cette fois au livret, fil obligé du visiteur dans le labyrinthe assez obscur d'un musée de tableaux. Ce livret, qui a quelque prétention à la science, devrait au moins présenter un ordre quelconque, soit à l'esprit, soit aux yeux du lecteur. Mais on y cherche en vain l'arrangement par ordre d'écoles et de maîtres, ou par ordre de dates, ou par ordre alphabétique, ou par ordre de placement dans les salles. C'est un véritable pêle-mêle dans lequel sont confondus les hommes et les choses, les temps et les pays. J'imagine qu'on s'est borné, depuis l'origine de la galerie, à inscrire les tableaux au fur et à mesure qu'ils y sont entrés, et qu'au lieu de placer les nouvelles acquisitions à leur ordre, on les place simplement à leur tour, c'est-à-dire qu'au lieu de refondre chaque année la liste des tableaux pour en faire un catalogue raisonné et raisonnable, on trouve plus commode de garder l'ancienne en inscrivant les nouveaux noms à la suite. Cette forme a l'inconvénient, je le répète, de ne présenter aucun ordre ni à l'esprit, ni aux yeux, de rendre très-difficile la recherche d'un tableau dans le catalogue, et d'obliger à répéter, pour chaque tableau d'un maître, ses nom, prénoms, surnoms, naissance et mort. Quant à l'école à laquelle il appartient, c'est un objet de nulle conséquence, sans doute, car le livret ne s'en est pas soucié. Chose étrange ! ces petites notices en une ligne sont très-souvent défectueuses. On y donnera le prénom de Bartolommeo, pour Bartolome, à un peintre espagnol ; de Francisco, pour Francesco, à un peintre italien ; de Nicholas à un peintre français. On fait naître Titien en 1480, et on le fait mourir en 1576 ; comment donc aurait-il vécu les quatre-vingt-dix-neuf ans que tout le monde lui connaît ? Titien est né en 1477, la même année que son condisciple, son rival, et en grande partie son maître, Giorgion. Le livret fait encore naître Velazquez en 1594 au lieu de 1599 ; Murillo en 1613

au lieu de 1618, etc. Et je ne parle que des erreurs qui m’ont sauté aux yeux ; que serait-ce si je m’étais mis à collationner chaque article avec les biographies ?

Pour pénétrer dans le petit musée anglais, et surtout pour y faire pénétrer avec moi ceux qui liront ces lignes, ce qu’il y a de mieux à faire, c’est de mettre en poche le malencontreux livret, et d’adopter, pour notre promenade, l’un des ordres qu’il a négligés. Ce sera celui des écoles ; non qu’il y ait précisément matière à passer toutes les écoles en revue, mais parce que, à mon avis, quelque peu nombreuse que soit une collection, c’est, quand il s’agit de la décrire, l’ordre le plus convenable, — tant pour l’écrivain, qui échappe ainsi aux redites tout en donnant à son sujet plus de clarté, — que pour le lecteur, qui prend de chaque chose une idée plus claire, plus saine et plus complète. Nous examinerons successivement les écoles italiennes, puis l’espagnole, la française, la flamande et l’anglaise[2].

La National Gallery, qui est encore bien loin de pouvoir offrir une histoire de l’art, ne possède pas, pour l’Italie, une seule peinture ancienne, je veux dire des origines, de la renaissance[3]. Rien de l’époque byzantine, rien du temps de Giotto, rien du temps de Masaccio, rien du quinzième siècle. Les moins modernes ouvrages par l’âge ou par le style sont cinq morceaux venant de l’école de Ferrare, une Conversion de saint Paul, par le vieux Ercole di Ferrara ; une Sainte Famille et un Saint François, de Mazzolino, un peu postérieur ; enfin la Vision de saint Augustin et une Sainte Famille, par le Garofalo (Benvenuto Tisio), le dernier des trois. Les trois premières de ces tavole, car ce sont tous de petits tableaux sur bois, doivent passer au moins pour de très-intéressantes curiosités. Les deux dernières, et surtout le Saint Augustin, sont d’excellents ouvrages du peintre à l’œillet, aussi remarquables par leur exécution très-fine et très-soignée que par leur conservation parfaite.

J’aurais encore à citer, de ce temps et de ce genre, un grand dessin curieux et très-compliqué de l’architecte-peintre Baldassare Peruzzi, représentant l’Adoration des Rois, gravé plus tard par Augustin Carrache[4].

C’est le grand Léonard de Vinci qui doit commencer la série des maîtres florentins au musée de Londres. Son Christ disputant avec les docteurs, que l’on dit venir du palais Aldobrandini et avoir été gravé pour la collection appelée Schola italica, est fort contesté et fort contestable ; il rappelle néanmoins, dans tous ses détails, le style et la manière de l’immortel auteur de la Cène. Mais s’il est bien de Léonard, ce n’est assurément ni une de ses meilleures, ni même une de ses bonnes œuvres ; elle n’est point comparable, par exemple, à l’allégorie de la Modestie et la Vanité, du palais Sciarra ; encore moins à la Sainte Famille de Madrid. Comme habituellement dans les tableaux où les personnages sont vus à mi-corps, le sujet est confus, obscur, mal disposé. Ici le Christ, présenté de face et au centre de la scène, ne semble point parler aux docteurs placés plus en arrière. Son visage est doux et noble, mais un peu féminin peut-être, malgré sa barbe naissante. Si Léonard a voulu peindre l’épisode de l’enfance du Christ, il l’a fait trop âgé : c’est un homme de vingt ans ; s’il l’a voulu peindre pendant sa mission évangélique et devant les pharisiens, il l’a fait non-seulement trop jeune, mais aussi trop riche. Un vêtement de soie, couvert de bijoux, ne convient guère au prédicateur de l’égalité, qui prenait ses apôtres parmi les pêcheurs. Ce tableau, comme plusieurs autres de la galerie, est enfermé sous une grande porte de verre. Je ne sais trop si c’est là un bon moyen de conserver la peinture ; des gens habiles pensent le contraire ; mais c’est du moins un moyen sûr pour la dénaturer aux yeux. Vue à travers une glace, la peinture semble précisément un dessin au pastel.

Le Songe de Michel-Ange, représentant les Vices découverts au jour du Jugement, et qui passe, à la National Gallery, pour un tableau de Michel-Ange, est probablement un dessin de ce grand maître, peint plus tard par une autre main, peut-être par Daniel de Volterre. Je suppose (et cela le rendrait en quelque sorte plus précieux encore) que c'est une des études qu'après la prise de Florence et son retour à Rome, il préparait dans la solitude sur le sujet du Jugement dernier, lorsque le pape Paul V, informé de ses occupations, vint en grande pompe, entouré de cardinaux, le prier d'exécuter ce sujet sur la principale muraille de la chapelle Sixtine. Quant à la couleur ajoutée à ce dessin, il est évident qu'elle n'est pas l'œuvre de Michel-Ange, car elle ne rappelle en rien le peu de peintures authentiques, j'entends peintures de chevalet, qu'il ait laissées en Italie, telles que la Sainte Famille de la galerie degl'Uffizi et les Parques du palais Pitti, à Florence.

Après Léonard et Michel-Ange, je ne vois plus, parmi les Florentins, qu'un assez bon portrait de femme du Bronzino [5], et une Sainte Famille d'Andrea del Sarto (Andrea Vanucchi) L'on trouve bien, dans ce dernier ouvrage, une harmonie et une vigueur de tons qui rappellent ce maître, à mon avis le plus grand coloriste de l'école florentine ; mais les défauts de sa manière, tels que la grosseur exagérée des formes, et l'expression grimaçante des figures, y sont tellement saillantes, que l'on ne saurait, sur un semblable échantillon, s'il est de lui réellement, et non de quelqu'un de ses copistes, juger l'illustre auteur de la Madonna del Sacco et de la Dispute sur la Trinité.

Si de Florence nous remontons à Parme, avant de descendre à Rome, nous trouvons jusqu'à six toiles de Corrége (Antonio Allegri). Parmi tous les maîtres italiens, c'est de lui que les Anglais croient posséder le plus d'ouvrages et les meilleurs, supposant leur musée aussi riche sur ce point que celui de Dresde ou celui de Parme.

L’on a payé au marquis de Londonderry l’Ecce Homo et l’Éducation de l’Amour, qui venaient l’un et l’autre du cabinet de Murat, la somme énorme de 11 000 guinées (près de 300 000 fr.). J’éprouve, en vérité, un grand embarras à parler du premier de ces deux ouvrages. On me cite un acte du parlement qui en a ordonné l’acquisition, et le prix qu’il a coûté ; on me présente ensuite une copie de ce tableau faite, dit-on, par Louis Carrache, et la gravure par Augustin ; on me montre enfin une foule d’amateurs qui admirent et d’étudiants qui copient. Comment douter, après cela, de l’excellence et de l’authenticité de cette composition ? J’avoue humblement qu’une simple opinion est bien faible contre de telles autorités ; mais enfin c’est la mienne que j’expose ici. Il faut donc oser dire que l’Ecce Homo ne me parait ni l’œuvre de Corrége, ni surtout une très-belle œuvre. D’abord la copie et la gravure des frères Carrache ne prouvent absolument rien, car le tableau qu’on nomme l’original peut tout aussi bien être lui-même une copie, et, s’il fallait choisir, je n’hésiterais pas à préférer celle de Carrache, où les défauts que je vais indiquer dans l’autre me semblent affaiblis ou corrigés. Ces défauts (je parle toujours de mon opinion que je ne prétends, certes’, imposer à personne), sont de plusieurs espèces ; j’en vois dans la composition, dans la couleur, dans le dessin. D’abord cette confusion, que, tout à l’heure, à propos du Christ entre les docteurs de Léonard, je disais ordinaire dans les sujets traités à mi-corps. L’Ecce Homo me paraît incompréhensible, et l’on pourrait défier l’artiste le plus ingénieux d’achever la scène en donnant aux personnages des corps entiers. La tête de la Vierge, qui se renverse évanouie, est d’une grande beauté, par l’expression de profonde douleur, par la hardiesse de la pose, par la délicatesse du faire. On ne peut lui reprocher qu’une trop grande jeunesse. C’est la partie du tableau vraiment digne de Corrége. Quant au Christ, il me parait plutôt languissant que résigné, et sa patience pourrait bien s’appeler de la

niaiserie. Sa poitrine est, je crois, trop étroite, ses mamelles trop hautes, et le bras enchaîné qu'il croise devant lui, ainsi que la main qu'étend Pilate, ne sont vraiment, par la forme, le modelé et le travail du pinceau, que d'informes ébauches. Encore une fois, j'ai peine à retrouver là le génie et la main qui ont tracé le San Girolamo, la Madonna della Scodella, l'Antiope de Paris et la Nuit de Dresde.

Mais, au reste, et c'est ce qui augmente ma surprise en voyant l'engouement que cause ce tableau, il n'est pas besoin d'aller chercher des points de comparaison en Italie, en France ou en Allemagne. Corrége, le vrai Corrége, noble, gracieux, délicat, inimitable, est là, à quatre pas de ce douteux Ecce Homo. On le retrouve tout entier, avec ses qualités les plus charmantes, dans le Mercure instruisant l'Amour en présence de Vénus, dont on peut voir à Paris, chez M. Érard, une reproduction très-fidèle et très-bonne, quoique fort assombrie. Il est vraiment impossible à tout homme de goût et de bonne foi d'hésiter un instant, soit pour l'authenticité, soit pour le mérite, entre ces deux compositions. J'imagine que si les Anglais semblent préférer la première, c'est uniquement à cause du sujet, un peu par affectation de piété et de pruderie. Se croient-ils tenus de mieux aimer un Christ maussade qu'une belle Vénus toute nue ?

Ce chef-d'œuvre de premier ordre n'est pas tout ce qu'ils ont de Corrége. On trouve encore dans leur musée, d'abord deux tableaux réunissant diverses études de têtes plus grandes que nature. Je suppose que ces études, entassées pêle-mêle, et plutôt utiles à consulter qu'agréables à voir, lui ont servi pour l'exécution de ses grandes fresques dans le Duomo et San Giovanni de Parme. Ensuite deux tout petits tableaux, un Christ aux Oliviers et une Sainte Famille, que je comparerais volontiers, l'un à l'Ecce Homo, car il ne me paraît ni parfaitement beau, ni parfaitement

authentique [6] ; l’autre à l’Éducation de l’Amour, parce que c’est aussi, dans son espèce, une œuvre ravissante, où le naturel, la grâce, l’expression, sont rendus avec la plus suave finesse de pinceau. Cette petite Sainte Famille, qui n’a pas un pied carré, me semble égaler celle de la Tribuna de Florence, l’Agar du musée de Naples et la Madeleine de Dresde, c’est-à-dire mériter aussi le premier rang parmi les miniatures de Corrége.

Son école est représentée à Londres par une grande composition du Parmegiano, ou Parmigianino (Francesco Mazzuola), la Vision de saint Jérôme. Peint en 1527, pour la chapelle de la famille Buffalini, à Città di Castello, chapelle qu’un tremblement de terre détruisit en 1790, ce tableau, retiré des décombres, est venu de main en main jusqu’à la National Gallery. On raconte (car les tableaux ont aussi leurs légendes) que, dans la prise et le pillage de Rome, les soldats de Charles-Quint, frappés d’admiration à la vue de cette peinture, s’inclinèrent devant l’artiste, et respectèrent sa maison qu’ils avaient envahie. Sans nier aucunement le miracle, et sans contester à l’œuvre du Parmigianino d’estimables qualités, surtout la grandeur du style, je dirai que son tableau est de ceux qu’un peintre fait pour une place désignée, pour un certain jour, pour un certain point de vue, comme une fresque, et qui perdent beaucoup à être transportés. Des personnages très-longs, suivant le défaut habituel du Parmigianino, pressés dans un cadre étroit et allongé, exécutés avec une vigueur sèche et dure, indiquent assez que le tableau devait être vu d’en bas et de loin. En le plaçant vis-à-vis de l’œil et à la portée de la main, on en a détruit tout l’effet.

Quel musée oserait s’appeler ainsi s’il ne pouvait montrer avec orgueil dans son catalogue le nom sacré, le nom divin de Raphaël ? La National Gallery s’est efforcée, depuis son origine, d’avoir cet indispensable honneur. Mais les œuvres de Raphaël, placées presque toutes dans les galeries

publiques, hors du commerce, et devenues biens de main morte, sont difficiles à trouver, même au poids de l'or. En trente années de recherches, on s'est procuré seulement trois morceaux qui pussent être attribués au chef de l'école romaine. L'un est le portrait de Jules II, répétition identique des portraits de ce pape, presque aussi artiste que guerrier, qui existent aux musées de Florence et de Naples. Comme ceux-ci ont une origine authentique, et comme on ne peut guère supposer que Raphaël se soit lui-même répété jusqu'à trois fois, le Jules II de Londres est probablement une copie faite dans son atelier. L'examen du travail, joint au souvenir de l'original incontestable, confirme pleinement cette conjecture. Le second morceau est une Sainte Catherine d'Alexandrie, à mi-corps et de proportions plus petites que nature. Cet ouvrage sur bois, qui provient de la galerie Aldobrandini, et qui appartient à la première manière du maître, tout au plus au commencement de sa seconde manière, me paraît authentique, et par ses défauts autant que par ses qualités. La couleur est encore un peu terne, quoique délicate et soignée, et le paysage du fond semble peint au bistre. Mais le dessin pur, sévère, gracieux, l'expression d'amour et de joie sainte qui rayonne sur le beau visage de la vierge martyre, annoncent assez quel esprit l'a conçu, quelle main l'a tracé. Le troisième échantillon de Raphaël est une œuvre en deux parties, peinture et dessin, qu'un seul cadre renferme toutes deux. Le dessin est un petit carton qui fut ensuite (comme on le voit aux trous d'épingle piqués le long des contours) décalqué sur la tavola. Il représente le Songe de saint Georges. Dans un paysage, le guerrier dort, étendu par terre, la tête sur son écu ; deux jeunes femmes symboliques veillent debout, lui présentant, l'une un miroir, l'autre un bouquet de fleurs. Ce sont trois figurines d'un demi-pied. Il est fort difficile de reconnaître, à travers la glace qui la couvre et la dénature, si cette peinture est bien de Raphaël ; mais le dessin porte l'empreinte évidente de sa

main. C’est sa manière, c’est son génie. Cependant, tout charmants, tout incontestables que puissent être ce Saint George et la Sainte Catherine, ils ne peuvent donner qu’une idée bien insuffisante, bien imparfaite, du génie précoce et sublime qui couronnait sa trop courte vie par des œuvres telles que la Vierge à la chaise, la Vierge au poisson, la Sainte Famille de Paris, la Madone de Saint-Sixte, le Spasimo, la Transfiguration et les Chambres du Vatican.

N’oublions pas de mentionner, avec les faibles échantillons de Raphaël, une petite Madone de son maître le Pérugin (Pietro Vanucci), vue à mi-corps, et tenant le Bambino debout sur une espèce d’estrade ou de balcon. Le dessin en est fin et charmant, mais la couleur très-pâle et très-craquelée.

Les ouvrages des Vénitiens sont généralement si nombreux qu’il est facile de se procurer quelques échantillons des maîtres. Mais leurs grandes œuvres sont aussi recueillies dès longtemps dans les collections, sont aussi des biens de main morte, et, quoique plus riche en tableaux de l’école vénitienne que de toute autre école de l’Italie, la National Gallery est une preuve éclatante des difficultés que, même avec de grands moyens d’argent, les derniers venus trouvent à se pourvoir.

Longtemps Giovanni Bellini n’eut rien là pour rappeler le-nom du fondateur de l’école ; aujourd’hui, il peut marcher à sa tête. Le portrait d’un vieux doge, buste en demi-grandeur, suffit, sinon pour le faire pleinement connaître, au moins pour honorer le catalogue de son nom vénéré. Ce portrait est de la manière patiente, ferme, exacte, solide, mais un peu roide, qui a précédé l’heureuse influence exercée par Giorgion jusque sur son maître. Quant à cet éminent disciple de Bellini (Giorgio Barbarelli), celui qui jeta dans le culte du coloris tous ses condisciples et tous ses successeurs, il a seulement un petit tableau représentant le Meurtre de saint Pierre de Vérone. Mais,

chaude de couleur, énergique d'action, cette composition est encore intéressante parce qu'elle a précédé et parce qu'elle rappelle les grandes œuvres de Titien et de Dominiquin sur le même sujet, dont l'une orne l'église San Paolo San Giovanni de Venise, l'autre la pinacothèque de Bologne. Tintoret (Giacopo Robusti) est encore moins bien partagé. Son Saint Georges tuant le dragon n'est qu'une esquisse, un petit tableau de pacotille, de ceux qu'il peignait dans ses accès de travail fiévreux qui le faisaient nommer par ses amis il Furioso. Qu'il y a loin de là au Miracle de saint Marc ! Un tableau, c'est encore la part de Véronèse (Paolo Cagliari) ; celui-là du moins, peut s'appeler un tableau ; il est d'assez grande dimension pour que les personnages aient leur taille naturelle. Mais le sujet, qui est la Consécration de saint Nicolas, me paraît pécher par la confusion, et la couleur générale par un peu de monotonie, malgré le ton clair et argenté. Sans doute, en prenant à part chaque fragment du tableau, on reconnaît sans peine la main de Véronèse ; mais l'ensemble manque de ces grands effets de clair-obscur, si familiers aux Vénitiens, si nécessaires aux vastes compositions. Il y a loin de la Consécration de saint Nicolas aux Noces de Cana et au Souper chez Lévi. Je ne compte point une copie réduite de l'Enlèvement d'Europe, qui peut être de tout autre que Véronèse.

Titien (Tiziano Vecelli) est plus dignement représenté par le nombre et par le mérite des œuvres. Cinq tableaux portent son nom à la National Gallery. Deux sont sans importance : un Concert, ou plutôt un maître de musique instruisant ses élèves, où l'on trouve d'assez grossiers défauts à côté de belles parties ; — il est peut-être de Palma-le-Vieux, — et une petite Sainte Famille, froide et triste, qui me semble plutôt l'ouvrage d'un élève de Titien imitant la manière du maître, tel que Palma, Bonifazio, Morone. Un autre tableau, l'Enlèvement de Ganymède, peint dans un hexagone, probablement pour quelque

trumeau, est une belle et vigoureuse étude de jeune homme, un audacieux raccourci ; mais l'aigle monstrueux qui l'emporte, les ailes déployées, est incompréhensible dans son mouvement, car il semble voler sur le dos, le ventre en l'air. Restent deux tableaux, tous deux dignes de Titien, sans être cependant d'une bien haute importance dans son œuvre. L'un est Vénus et Adonis, l'autre Bacchus et Ariane. L'Adonis du premier est Philippe II, roi d'Espagne, que Titien connut jeune, qu'il peignit plusieurs fois, et qui entretint avec l'artiste un long commerce épistolaire. Il était difficile, en restant dans la ressemblance du sombre successeur de Charles-Quint, de faire assez beau le plus beau des mortels. La Vénus, vue des épaules, qui cherche à le retenir dans ses étreintes amoureuses, est audacieusement posée ; mais, ni par son mouvement un peu forcé, ni par la beauté des formes, ni par le rendu de la chair, cependant fine et transparente, elle n'égale les deux célèbres Vénus que Florence a réunies dans sa Tribuna. Le Bacchus est une œuvre plus capitale, plus soigneusement terminée, mais non cependant sans défauts ; ils y sont, au contraire, nombreux et saillants. Par exemple, le dieu, qui, frappé des charmes d'Ariane, se jette de son charpour la poursuivre, semble tomber en tournoyant ; son mouvement s'explique mal. Quant à celui d'Ariane, qui devrait fuir, il s'explique mieux si l'on suppose que, semblable à la Galatée de Virgile, qui voulait être vue (et se cupit ante videri), elle veuille être atteinte. Le Silène sur son âne, relégué dans le fond, est beaucoup trop petit pour la perspective, sinon celle des lignes, au moins celle du ton, qui le rapproche trop des personnages du premier plan. Mais quel admirable ensemble, quelle vigueur, quelle harmonie, quelle vérité dans le coloris ! L'œil est ébloui et la raison subjuguée. Il y a, dans ce cortége de Bacchus triomphant, uue foule d'excellents détails. Au loin, un paysage ravissant ; auprès, un groupe de Bacchants et de Bacchantes conduisant un prisonnier enchaîné par des

serpents, — sans doute quelque philosophe austère, quelque membre des sociétés de tempérance, qui aura refusé de crier Evohé ! — puis, devant eux, au centre du tableau, uu petit Faune joufflu, d'une dizaine d'années, qui trotte sur ses pattes de chèvre comme le chat botté, et qui, d'un air de triomphateur, méprisant les aboiements d'un roquet en colère, traîne derrière lui une tête de veau au bout d'une ficelle. Rien n'est plus drôle, plus spirituel, plus charmant : et mon petit Faune ferait à lui seul l'honneur et la fortune d'un tableau. De ces deux ouvrages de Titien, l'un est la répétition de l'Adonis du musée de Madrid ; l'autre, le pendant de l'Ariane du même musée. Nous les avons tous deux cités précédemment. Ces Arianes, que se partagent Madrid et Londres, faisaient partie l'une et l'autre des célèbres Bacchanales que Titien peignit pour décorer le cabinet d'Alphonse d'Este dans le palais del Castello de Ferrare, et qu'Augustin Carrache appelait, dans son admiration passionnée, « les plus beaux tableaux du monde[7]. »

De tous les Vénitiens, celui qui a, comparativement, la meilleure part à la National Gallery, c'est Sébastien del Piombo (Fra Sebastiano Luciano). Les œuvres de ce peintre paresseux, qui cessa de produire dès qu'il eut un emploi bien renté, sont fort rares, même en Italie, même dans son pays, qui n'en a pas conservé une seule importante, ni dans le palais des doges, ni à l'Académie des Beaux-Arts. Il faut donc s'étonner que les Anglais en aient réuni trois dans leur jeune musée. On y voit un portrait de la belle et sainte Giulia Gonzaga, largement exécuté, mais de formes un peu épaisses, et probablement de proportions plus grandes que nature ; puis un tableau qui réunit le portrait du cardinal Hippolyte de Médicis ; protecteur du peintre, à celui de Sebastiano del Piombo lui-même, tenant à la main le plomb ou cachet de son office, d'où lui vient le nom sous lequel il est connu. On y voit enfin la Résurrection de Lazare. Ce

dernier tableau jouit d’une grande célébrité ; il était le plus estimé de ceux de la collection Angerstein[8], et il porte le n° 1 sur le catalogue du musée, dont il fut, en quelque sorte, la pierre angulaire, la première assise. Son histoire, en effet, suffirait seule pour lui donner une haute importance. On sait que la Transfiguration fut commandée à Raphaël par le cardinal Jules de Médicis, depuis Clément VII, pour le maître autel de la cathédrale de Narbonne, dont il était archevêque. Mais, ne voulant point priver Rome du chef-d’ œuvre de son peintre, Jules de Médicis commanda à Sebastiano del Piombo un autre tableau d’égale dimension pour tenir sa place à Narbonne : ce fut cette Résurrection de Lazare. On dit que Michel-Ange, ravi de susciter un nouveau rival à Raphaël, non-seulement encouragea Sebastiano del Piombo dans la lutte, mais qu’il lui traça toute sa composition et exécuta même la figure de Lazare. « Je remercie Michel-Ange, écrivit Raphaël, de l’honneur qu’il me fait en me croyant digne de lutter contre lui, et non contre Sébastien seul. » Ces circonstances historiques donnent beaucoup d’intérêt à l’ouvrage du Vénitien ; mais, d’une autre part, elles provoquent une comparaison formidable qu’il ne saurait soutenir, et qui amoindrit peut-être sa valeur réelle. Ce n’est point, par exemple, quand on est, comme je le suis, encore tout ému d’admiration et d’enthousiasme au souvenir récent de l’œuvre immortelle placée d’une voix unanime sur le trône de l’art, qu’on peut apprécier équitablement celle qui eut la prétention de l’égaler. Je vois, dans la Résurrection de Lazare, une scène un peu confuse, et sans exiger qu’elle ait l’apparat peut-être trop théâtral du tableau de Jouvenet, on peut lui souhaiter au moins plus de clarté et de vivacité. Je vois aussi un certain abus du clair-obscur qui rend, en vérité, tous les personnages mulâtres ; on pourrait croire que le miracle se passe en Ethiopie. Je vois enfin une perspective un peu courte et traitée à la façon des Chinois,

qui supposent le spectateur, non en face, mais au-dessus du sujet, et regardant de haut en bas. Certes, l'œuvre de Sebastiano del Piombo est noble, savante, d'un style sévère et imposant ; mais je n'hésite pas à lui préférer, quoiqu'elle soit plus petite de trois quarts, la Sainte Famille du même peintre, que le musée de Naples a justement placée dans la salle des capi d'opera. Celle-là me paraît, avec la Descente aux Limbes de Madrid, la plus haute expression de son austère et vigoureux talent.

Les Bolonais, aussi grands producteurs que les Vénitiens, sont à peu près traités comme eux à la National Gallery. Elle a récemment acquis deux importantes compositions du fondateur de l'école, Francesco Francia, qui ont été payées ensemble, m'a-t-on dit, 3500 guinées (près de 100 000 fr.). La plus grande est une de ces Vierges glorieuses, tant de fois répétées par ce vieux maître et par tous les peintres du même temps. Sous un portique à double arcade, la Vierge est assise sur une sorte de trône, ayant sainte Anne à son côté et l'Enfant-Dieu sur ses genoux. Au pied du trône est le petit saint Jean ; à droite, saint Paul et saint Sébastien ; à gauche, saint Laurent et saint François. Ce tableau de l'orfèvre bolonais, signé, comme les autres, F. Francia aurifex bononiensis, et d'une conservation parfaite, est tout à fait dans la dimension, le genre, la manière de ceux que l'Italie possède, et dont les meilleurs échantillons sont probablement à Bologne et à Parme. Il est très-beau et très-précieux. Toutefois le second, bien que d'une dimension moindre et d'une forme disgracieuse pour un musée (il présente un cintre écrasé) me paraît précieux à l'égal du premier, parce que le sujet est moins commun, moins banal dans l'œuvre de Francia. C'est un Christ mort, dont le corps, étendu dans la longueur du cadre, repose sur les genoux de sa mère, qui en occupe le centre. Deux anges agenouillés remplissent les deux angles. Sauf un repeint, qui apparaît assez clairement sur le visage de l'un des anges, la conservation de ce tableau est également

parfaite ; le style est d’une noblesse et l’expression d’une vigueur admirables. Mais ce qui en fait, je crois, le plus haut mérite, c’est une puissance et une beauté de coloris rares même chez ce maître, plus coloriste pourtant que le Pérugin, Ghirlandajo, Cima de Conegliano et les autres maîtres de son époque. Ces deux ouvrages sont bien faits pour lui assurer la place qu’ailleurs il m’a paru juste de lui donner, à égale distance entre le Pérugin et Raphaël.

Dans les œuvres, assez nombreuses, du reste de l’école, il ne se trouve pas un morceau capital. Le chef de la famille des Carrache, Lodovico, est représenté par une assez belle Suzanne entre les vieillards, par une petite Descente de croix d’un pied carré, sans importance, et par cette copie de l’Ecce Homo dont j’ai déjà parlé, qui lui est attribuée sans preuves. Augustin Carrache ne se trouve pas dans la galerie ; et ce n’est point étonnant, car les tableaux de cet éminent artiste, mort jeune, après avoir été d’abord orfèvre, puis graveur, sont d’une grande rareté. Son frère, le fécond Annibal, est au contraire largement partagé. Il a huit tableaux et deux grands cartons, tous deux beaux et précieux, représentant l’un le Triomphe de Galathée, l’autre Céphale et l’Aurore. Parmi ses tableaux, ceux qui me paraissent préférables sont un petit Christ apparaissant à saint Pierre après sa résurrection, et la Mort de saint Antoine l’ermite au milieu des tentations du diable. Terminées avec le plus grand soin, ces tavole sont vraiment surprenantes par la vigueur du dessin, de la lumière et de l’effet général. Dans ses autres ouvrages, il faut distinguer, parmi les plus grands, un Saint Jean dans le désert et une Herminie chez les bergers, sujet pris au poëme du Tasse, et traité, à mon goût, avec trop de roideur et de dureté. Longtemps attribué à Dominiquin, ce tableau sera peut-être retiré à Carrache, auquel on l’a donné sans raison décisive. Il faut distinguer aussi deux petites peintures sur bois, un Silène et un Apollon apprenant de Pan à jouer des pipeaux, exécutées d’abord à la détrempe, puis repassées à

l’huile, et qui, par la simplicité de la couleur et l’imitation des fresques antiques, ressemblent beaucoup à des ouvrages de Poussin ; enfin deux charmants paysages avec figures, qui rappellent heureusement les célèbres lunette de la galerie Doria, à Rome.

Avec les Carrache, nous trouvons presque tous leurs illustres élèves : Guide (Guido Reni), Guerchin (Giovanni-Francesco Barbieri), Dominiquin (Dominico Zampieri). Les deux grands tableaux du premier, Persée délivrant Andromède et Vénus servie par les Grâces, sont l’un et l’autre bien maniérés de style, bien plats d’exécution, bien dépourvus enfin d’élévation et de relief. Le Persée, au moins, est d’une couleur assez vigoureuse pour Guide ; mais la Vénus est dans sa manière pâle et délayée, que je ne saurais appeler de la peinture. A tout prendre, ces deux tableaux sont peu dignes du maître qui a doté sa patrie de la grande et magnifique Notre-Dame de la Piété. Il a encore au musée de Londres une tête de Madeleine très-finement touchée, mais ressemblant à toutes ses têtes, et dont le cou est monstrueux. On lui attribue aussi, injustement sans doute, un Saint Jérôme, bien dur, bien incorrect, et dont il faudrait plutôt accuser Caravage, son antagoniste, son antipode. Avec un seul petit tableau, qui n’est pas grand comme le miroir de la Vénus, l’émule de Guide, Guerchin, me semble plus dignement représenté. Son Christ mort pleuré par des anges, sujet qu’il a plusieurs fois répété en diverses proportions, est un charmant ouvrage, fini, délicat, et tout entier de cette couleur lumineuse et transparente avec laquelle Guerchin faisait ces prodiges qui lui ont mérité d’être appelé le Magicien de la peinture.

Quant au Dominiquin, tous les ouvrages qu’il a ou qu’on lui attribue à la National Gallery, — Tobie, Saint Grorges tuant le Dragon, Saint Jérôme et l’Ange, — ne sont que de petits paysages à figures, bien insuffisants pour faire apprécier l’auteur de la Communion de saint Jérôme, de ce chef-d’œuvre immortel qui a mérité de faire, à Saint-Pierre

de Rome, le pendant de la Transfiguration. J'excepte cependant le Martyre de saint Étienne, lequel, bien que de dimension très-petite, est une œuvre grande par le style et par la vigoureuse exécution. Pour achever les Bolonais, il nous reste à citer deux jolies petites toiles de Francesco Mola : une Prédication de saint Jean et une Léda ouvrant ses bras au Cygne ; puis enfin une Cêne à Emmaüs, par Caravage (Michel-Angelo Amerighi, de Caravaggio), qu'on ne sait où placer entre Venise et Bologne. J'ai toujours regret que l'on donne des titres aux compositions de ce maître ; c'est montrer leurs défauts, c'est amoindrir leurs qualités. Si l'on veut trouver dans cette peinture le Christ ressuscité se révélant à ses deux disciples, elle est horrible, ignominieuse. Si l'on veut n'y voir qu'une scène de cabaret, trois buveurs attablés, elle devient excellente, même par la laideur des personnages, et l'on admire sans scrupule l'incroyable vigueur de l'exécution. Il y a, par exemple, un homme ouvrant les deux bras en raccourci, qui surprend, en vérité, par l'audace, le bonheur et l'effet de ce geste d'étonnement.

Les Napolitains n'ont qu'un beau paysage historique de Salvator Rosa, Mercure et le Bûcheron, de sa plus énergique manière et d'une parfaite conservation. Si l'on ajoute aux ouvrages que j'ai jusqu'à présent nommés, d'abord deux grands et beaux cadres de Canaletti (Antonio Canale), offrant tous deux des Vues de Venise, l'une prise sur le grand canal, l'autre dans les quartiers populaires, et qui montre, non plus les palais des patriciens étalant leurs splendides façades sur la rive des canaux, mais les obscures corti où se cachent les cabanes et les guenilles des pauvres, — puis deux ou trois autres morceaux sans importance, une Charité de Jules Romain, une Cornélie du Padovanino, et enfin une Sainte Famille de Baroccio, estimée parce qu'elle a, dit-on, le nom historique de la Madonna del gatto, mais qui ne me semble pas supérieure aux plus ordinaires ouvrages de ce maître, — on aura la

liste à peu près complète des tableaux italiens à la National Gallery.

L’école espagnole n’a que deux noms et quatre ouvrages ; encore fallut-il longtemps réduire les deux noms de moitié et les ouvrages du quart. On a laissé, j’aime mieux croire par faiblesse que par ignorance, le nom de Velazquez sur un cadre à portraits où sont réunis deux roides personnages qu’on appelle Ferdinand de Médicis, duc de Toscane, et sa femme Vittoria della Rovere. Cette peinture pourrait être de quelque Flamand du troisième ordre. Mais l’attribuer à Velazquez, c’est véritablement une calomnie, et je m’étonne qu’on ait pu la commettre ; car enfin il y a dans les galeries particulières de Londres quelques vrais tableaux de ce maître, et la seule vue du moindre d’entre eux devait suffire pour désabuser ceux qui insultent publiquement dans leur musée le grand peintre espagnol. A présent le doute et l’erreur ne sont plus permis à personne ; Velazquez est enfin là où n’était naguère que son nom. C’est une des fêtes d’Aranjuez, une des chasses de son royal ami Philippe IV, qu’il a mise en scène.

Au pied de petites collines boisées qui s’élèvent en amphithéâtre, de longues toiles tendues en rond forment une espèce de cirque ; on y a lâché, au lieu de taureaux, quelques sangliers de petite taille que poursuivent des chiens et qu’attaquent à coups de lance de nobles seigneurs montés sur leurs chevaux andalous. Les dames regardent ces jeux guerriers du haut de leurs lourds, lents et longs carrosses en bois peint, espèces de baraques roulantes qui ont toutes la même forme burlesque et la même fade couleur bleu de ciel, comme des échoppes de perruquiers. Mais cette partie centrale du tableau, bien qu’elle en soit le sujet ou le prétexte, n’est pas, à mon avis, la plus importante et la plus belle. Ce qui la précède et ce qui la suit, les premiers plans et les fonds, me semblent très-supérieurs, même en intérêt et en curiosité. Ces

monticules sablonneux, ces vigoureuses silhouettes d’arbres se détachant sur un ciel embrasé et coupant de leurs ombres obscures des terrains clairs qu’illumine le soleil d’Espagne, cette pro-. fondeur des lointains, enfin cette justesse et cette vérité de toutes choses, signalent merveilleusement le mérite particulier d’un maître duquel on a dit : « Il a su peindre l’air. » Non moins vrais, non moins justes, les premiers plans montrent en outre l’heureuse et infinie variété de ses combinaisons et de ses effets. C’est simplement une ligne de spectateurs de toutes conditions qui regardent par-dessus les toiles comment s’amusent les rois et les courtisans. L’angle droit du tableau est presque vide et comme inachevé, ce qui ôte la monotonie de la ligne et augmente le relief énergique des parties terminées. Mais celles-ci, s’étendant de l’angle gauche au delà du centre, forment une admirable composition et d’un faire vraiment prodigieux. Diversité des groupes et des attitudes, force ou naïveté des expressions, heureux contraste des effets et des couleurs entre les brillantes chamarrures du gentilhomme et la robe sombre du moine ou les pittoresques haillons du mendiant, mélange non moins heureux de chevaux, de mules et de chiens, au milieu des hommes de tout âge et de toute condition, rien ne manque à ce portrait d’une foule, pas même le sentiment de l’égalité, si vieux et si vif en Espagne, où chacun dit avec orgueil : « Nous sommes tous enfants de Dieu. »

Velazquez a mérité là, autant qu’en nulle autre de ses œuvres, le nom que se donnait Jean-Jacques : il est l’homme de la nature et de la vérité. Je m’étonne donc qu’ayant aujourd’ hui sous les yeux ce bel échantillon de son pinceau, l’on s’obstine encore à laisser le nom de Velazquez sur ces deux portraits flamands bien surpris et bien indignes d’une telle signature. Heureusement et justement, on les a hissés sous le plafond de la première salle, à peu près hors de la vue. Et certes, ce n’est pas dans

les galeries de peinture qu’on peut dire gloria in excelsis : gloire dans les hauts, comme traduit Voltaire[9].

Murillo, pour lequel les Anglais se sont pris depuis quelque temps d’une passion générale, d’ailleurs bien légitime, devait être recherché avec empressement dans leur galerie nationale. Ils ont eu d’abord une petite tête d’un jeune paysan riant à une fenêtre, charmant caprice de l’artiste puissant qui réussissait dans les genres les plus opposés, et se délassait d’une grande scène de la vie céleste par quelque espièglerie d’enfant. Ensuite ils ont acquis, moyennant 5000 guinées (plus de 130 000 francs), un grand tableau qui faisait partie du majorat des marquis de Pedroso, de Cadix. On l’appelle à Londres la Sainte Famille ; je crois que son nom serait plutôt la Trinité. En voici brièvement le sujet : entre sa mère et saint Joseph, qui l’adorent agenouillés à ses côtés, le Christ enfant, monté sur le fût brisé d’une colonne, comme pour s’éloigner de la terre, et portant au ciel ses regards ardents, semble se réunir par la pensée aux deux autres personnes de la divine triade, au Saint-Esprit qui plane sur sa tête, et au Père éternel qu’on aperçoit plus haut, entre un chœur d’archanges et de séraphins. J’avais vu ce tableau avant qu’il appartînt au musée, et je me rappelle que, dans l’enthousiasme où sa vue m’avait jeté, j’écrivais que c’était une œuvre divine, certainement la plus belle du maître qui fût sortie de l’Espagne. Je ne rétracte point le premier éloge, mais le second, je l’avoue, pourrait être contesté. Nous avons maintenant en France quelques morceaux d’une beauté, sinon supérieure, au moins égale ; par exemple, sans parler des collections particulières, la Sainte Famille du Louvre, qui a la plus grande analogie avec le tableau de Londres par la disposition du sujet, le style, la manière, et jusque par le détail des accessoires ; et Londres même a, dans la collection du duc de Sutherland, le Retour de l’Enfant prodigue.

Non contents de ce chef-d'œuvre, les Anglais viennent encore d'acheter, au prix de 2000 guinées, un autre ouvrage de Murillo, bien moins important si l'on s'en tient au titre, ou si l'on compte les personnages ; mais certes d'une valeur égale, si l'on ne cherche que le mérite d'exécution et le charme de la vùe. Ce n'est rien de plus qu'un petit Saint Jean, presque nu sous une peau de chèvre, qui joue avec un agneau. Mais dans cet enfant à demi sauvage, quelle grâce naïve et touchante ! et comme cette scène innocente est bien disposée dans un paysage solitaire ! comme elle se détache gracieusement sur un fond obscur de rochers et de broussailles ! On ne peut rien voir de plus doux aux yeux, de plus doux à l'âme. Si l'on regrette quelque chose, après une longue contemplation, c'est que saint Jean ne soit guère qu'un bel et aimable enfant, plein d'enjouement, de grâce et de candeur. On souhaiterait à son visage un peu de cette expression pensive et profonde que Murillo a toujours donnée au Christ enfant, qu'on trouve, par exemple, dans le Jésus au mouton du musée de Madrid, si noble, si sublime, dont la pose est hardie, le front méditatif, le regard fier et profond, — qu'on trouve aussi, à Londres même, dans le Jésus de la Trinité. Ces deux tableaux de la National Gallery appartiennent évidemment, l'un et l'autre, à la grande époque de Murillo, à celle de ses plus éminents chefs-d'œuvre, lorsque, âgé déjà d'un demi-siècle, il montrait ce que peut un grand artiste, quand au feu d'une imagination toujours jeune se mêle l'expérience de l'âge et du travail.

En songeant combien il y a peu de temps que l'école espagnole est connue en Europe, je ne m'étonne point que Murillo et Velazquez soient seuls au musée de Londres, et qu'on n'y voie encore aucun des peintres, tels que Zurbaran, Alonzo Cano, Moralès, etc., dont les œuvres ont commencé depuis quelques années à pénétrer chez nous. Mais, ce qui est singulier, c'est qu'un grand peintre espagnol, qui a travaillé en Italie, qui a porté un surnom

italien, et qui a répandu comme un Italien ses nombreux ouvrages, Ribera enfin, n'ait pas même un échantillon dans ce musée. On m'a répondu, quand je témoignai ma surprise à ce sujet, qu'il y avait en Angleterre une prévention contre lui, et que, pour bien vendre ses tableaux, il fallait les présenter sous le nom supposé de quelque parrain. Cela me semble étrange, j'allais dire extravagant, sous tous les rapports ; je m'étonne qu'il puisse exister dans les arts une prévention systématique et générale, et je ne m'étonne pas moins qu'elle tombe sur un des plus grands peintres, honneur de son école, honneur de son pays adoptif, et duquel on s'accorde à dire qu'au moins dans la représentation matérielle des objets de la nature, nul ne l'a vaincu par l'énergie, la puissance, l'effet et la solidité. Il faudra bien que les Anglais reviennent de cette idée bizarre, véritable préjugé , et qu'ils rendent chez eux, à Ribera, le rang qu'il occupe dans l'opinion du reste du monde.

On pourrait être surpris que, de toutes les écoles, la française soit peut-être le mieux représentée à Londres. Mais, après avoir reproché aux Anglais une injuste préoccupation, nous devons reconnaître aussitôt que, malgré la naissance et le nom de ces deux maîtres, ils professent une admiration sans bornes pour notre grand philosophe Nicolas Poussin et pour notre grand paysagiste Claude Gelée, ou le Lorrain, qu'ils appellent simplement Claude. La National Gallery ne pouvait avoir aucune des œuvres capitales de Poussin, le Déluge, l'Arcadie, la Femme adultère, le Jugement de Salomon, le Ravissement de saint Paul, etc., dès longtemps recueillies dans notre musée du Louvre ; elle a fait du moins un choix heureux parmi les autres. Je ne parle point des tableaux qu'elles a reçus en dons, et desquels elle n'est pas précisément responsable. Il y a, par exemple, un Persée médusant Phinée et ses guerriers, qu'elle n'aurait sans doute pas

acquis d’une autre manière. Dans cette scène très-confuse et mal disposée, tandis que diverses parties révèlent la main du maître, d’autres semblent la démentir, telles que certains manteaux qui sont simplement d’horribles taches rouges ou bleues. A tout prendre, c’est une laide peinture, et, si elle est de Poussin, ce ne peut être que de sa jeunesse, de son époque d’inexpérience et d’essai. J’en dirais presque autant de la Peste d’Ashdod ; mais, parmi les huit tableaux qui portent son nom, il en est six dignes de lui : Jupiter et Antiope, scène d’une hardiesse un peu mythologique ; Céphale et l’Aurore, composition pleine de poésie ; l’Éducation de Bacchus, petit cadre fin, spirituel, charmant ; un beau paysage historique où l’on voit Phocion lavant ses pieds à la fontaine publique, c’est-à-dire expliquant par un emblème la pureté et la simplicité de sa vie ; enfin deux Bacchanales, vrais chefs-d’œuvre de science et de grâce, qui exhalent le plus pur et le plus délicieux parfum de l’antique. L’une (n° 62), peinture énergique et châtiée, est simplement un Chœur de danse, mais varié, plein d’épisodes, dont tous les personnages se tiennent et s’unissent, depuis la nymphe renversée par le satyre jusqu’aux petits enfants ivres qui se disputent la coupe dans laquelle une bacchante leur exprime du raisin. L’autre (n° 42), peut-être encore supérieure par la composition générale, sinon par le fini de l’exécution, est des plus considérables de son auteur, qui partageait le goût des anciens pour co sujet. Les détails pleins de variété autant que de grâce et d’esprit, mais s’enchaînant avec aisance dans un heureux ensemble, font de la vue de ce tableau la plus charmante comédie à laquelle on puisse assister. Ici le gros Silène ivre, que soutiennent avec effort deux robustes adolescents ; là, une danse animée et folâtre ; plus loin, un âne effronté qui s’attaque à la belle croupe d’une centauresse et que le bâton punit de son insolence ; puis, cavalcadant sur une chèvre indocile, une faunesse rieuse, la plus ravissante friponne dont les yeux

puissent donner l’ivresse ardente qui n’est pas celle du vin. En vérité, toute la comédie antique revit dans ce tableau, où l’on croirait voir représentée une de ces joyeuses et turbulentes atellanes venues à Rome du pays des Osques.

Quant à Claude le Lorrain, on peut dire que les Anglais ont pour lui une véritable idolâtrie. Si je ne partageais pleinement leur admiration passionnée, je dirais volontiers qu’à son égard ils portent à l’excès contraire la prévention que je leur reprochais tout à l’heure d’avoir contre Ribera. Tout ce qui vient de Claude est bon, précieux, inestimable. Avec cette pensée et le prix énorme auquel ils ont porté ses œuvres, on conçoit sans peine qu’ils arriveront bientôt à les accaparer entièrement. Notre musée du Louvre n’en a qu’un petit nombre, guère plus que le musée de Madrid, qui possède neuf tableaux de ce maître, et je n’en ai pas trouvé six dans toute l’Italie. A Londres, au contraire, dans le peu de cabinets que j’ai pu visiter, j’ai compté au moins quarante tableaux de Claude. La National Gallery elle seule en a dix, tous incontestables, la plupart importants.

Il en est deux, d’égale et de la plus grande dimension, auxquels on a donné, en les faisant pendants l’un de l’autre, la place d’honneur dans le salon principal. Ils sont nommés, l’un les Noces de Rébecca et d’Isaac, l’autre la Reine de Saba, [10]. Mais ils n’ont de biblique que le nom. Dans un paysage tout italien et tout moderne, on voit une espèce’ de ballet champêtre sur une vaste pelouse, et, plus loin, une troupe de cavaliers qui débouche dans la campagne. Cela ressemble si peu aux Noces d’Isaac que, de l’un de ses-détails, on appelle plus communément ce tableau le Moulin. Claude en a fait une répétition, et les deux exemplaires sont partagés entre la galerie de Londres et celle du palais Doria, à Rome. Chacune d’elles veut avoir l’original, qu’il serait sans doute fort difficile de découvrir, même si l’on pouvait faire une comparaison côte à côte. Pour la Reine de Saba (c’est-à-dire l’embarquement d’une

princesse et de sa cour, en costume du dix-septième siècle, qu'on suppose la reine de Saba allant visiter Salomon), c'est une de ces merveilleuses marines comme Claude seul a su les faire, seul a pu les oser. De chaque côté, une longue rangée de palais et de jardins formant le port et s'effaçant peu à peu dans une lointaine perspective au fond, le soleil levant, étendant sur la mer, du bout de l'horizon, des rayons éclatants, brisés par les flots. Il serait, certes, puéril d'insister sur l'exquise et prodigieuse perfection de ce genre de peinture qui a fait dire aux Italiens, dans leurs sonnets, que Claude, comme Josué, avait arrêté le soleil. Tout homme qui a vu avec des yeux intelligents une œuvre du Lorrain n'a pas besoin qu'on éveille son souvenir et qu'on échauffe son enthousiasme. Je ne dirai donc qu'une chose à propos de cette Reine de Saba, peinte pour le duc de Bouillon, et qui a traversé la collection de M. Sébastien Érard, à Paris, avant d'arriver à celle de M. Angerstein ; c'est qu'il y a peut-être un tableau égal dans toute l'œuvre de Claude, mais qu'il est impossible d'en trouver un supérieur.

Celui qui, dans la galerie de Londres, s'en approche le plus par la ressemblance et le mérite, c'est la Sainte Ursule et les Onze mille Vierges, autre embarquement, autre marine encadrée dans des palais, mais d'une dimension plus petite, et que les derniers rayons du soleil couchant colorent d'une teinte pourprée ; il faut dire aussi autre chef-d' œuvre, qui partage avec la Reine de Saba l'admiration unanime des connaisseurs. Celui-ci vient de la galerie Barberini de Rome. Les paysages proprement dits, pour lesquels le nom de leur auteur, dont la manière est si connue, me dispense aussi bien de toute description que de tout éloge, portent les titres suivants : Agar dans le désert, David à la caverne d'Addulam, Réconciliation de Céphale et de Procris, Mort de Procris, enfin Narcisse devenant amoureux de lui-même, page exquise, véritable abrégé de toutes les merveilles familières à Claude. Une petite marine

et une délicieuse étude d’après nature complètent sa riche part dans la National Gallery.

Il y a place encore pour d’autres Français, mais seulement paysagistes et de l’école de Poussin. Outre une assez belle toile de son élève Sébastien Bourdon, où se voit le Retour de l’Arche d’alliance, on y compte six ouvrages de son beau-frère, de ce Gaspard Dughet (ou le Guaspre), qui mérita, non moins par le talent que par la parenté, de prendre le nom même de Poussin. Les principaux, les plus excellents, sont Abraham préparant le sacrifice, une Vue près d’Albano, et enfin Énée et Didon, magnifique représentation d’un orage, où les figures ont été peintes par l’Albane. On peut faire observer, à propos de cette page supérieure, que le Guaspre osa le premier peindre un orage sur terre, et que, n’ayant pas eu de modèle pour ce genre, il y est resté sans rival. Souvent on l’a nommé, et bien avant Tempesta, le peintre des ouragans.

Les Flamands n’ont aussi que des échantillons, mais assez nombreux et assez variés. Un d’abord du vieux et vénérable Jean de Bruges : simple tableau d’intérieur, en figurines, il représente une Scène de chiromancie ; on y voit une dame enceinte, habillée avec l’élégance un peu pesante des modes de l’époque, tendant la main ouverte à un homme vêtu de noir, lequel, d’un air sérieux et recueilli, cherche à lire dans les lignes de cette main l’avenir de l’enfant à naître. Au centre du tableau, et comme écrite sur le mur de la chambre, se lit la signature du peintre, Joannes de Eyck, en lettres aussi historiées que le serait la signature d’un tabellion de village. Elle est suivie de la date 1438, ce qui fait le tableau plus jeune pour nous de dix-huit ans que la Tête du Christ de Bruges, — qui peut être considérée comme le premier exemple de l’emploi de la peinture à l’huile, telle que l’inventa Van Eyck — et antérieur de quelques années à l’introduction de ses procédés en Italie. C’est un merveilleux ouvrage, d’une

merveilleuse conservation, où l'on trouve tout entier le vieux maître flamand, et non moins grand dans sa petite proportion, dans son simple sujet, que les célèbres chefs-d'œuvre demeurés à Bruges et à Anvers. Les Anglais l'ont condamné, cela va sans dire, à la prison de verre, ce qui signifie qu'ils condamnent le visiteur à ne le voir qu'imparfaitement. Sous une glace, je l'ai déjà dit, toute peinture devient pastel, même celle de Van Eyck, si solide, si éclatante et si pourprée.

Parmi ceux qu'on nomme les grands Flamands, Rubens a, comme il est juste, la plus forte part. D'abord une très-belle répétition, avec quelques variantes, je crois, de sop fameux tableau allégorique appelé la Paix et la Guerre, puis une autre grande composition originale qui représente la Plaie des serpents. Ainsi qu'il arrive souvent au grand peintre d'Anvers, dont les œuvres présentent entre elles tant d'inégalité, il y a du choix à faire même entre les diverses parties de ce tableau. Le Moïse et l'Aaron, oserai-je le dire, me semblent hideux ; mais, en revanche, dans les corps agonisants des Égyptiens que les serpents dévorent et empoisonnent, se rencontrent des beautés de premier ordre et des fragments tout à fait admirables. Là, Rubens ressemble à un grand écrivain qui, ne pouvant jamais dépouiller entièrement son génie, jette des pages sublimes dans une œuvre défectueuse, trop vite conçue, trop vite exécutée.

Les Aumônes de saint Bavon ne sont qu'une grande esquisse, remarquable surtout par sa belle ordonnance. On peut en dire autant d'une Sainte Famille, de commande probablement, car elle sent l'ouvrage de pacotille. Mais l'Enlèvement des Sabines, où Rubens a placé des dames flamandes, vêtues de soieries et parées de joyaux, est une véritable merveille par l'action, le mouvement, la diversité des groupes, des attitudes et des passions. Outre ces morceaux d'histoire, le musée de Londres possède encore deux paysages de Rubens, dont le plus considérable et le

plus célèbre est, dit-on, une vue de son propre château, situé à Stein, entre Anvers et Bruxelles. Quoiqu'il s'y trouve divers détails étranges, des perdrix grosses comme des moutons, des pinsons gros comme des perdrix, et des vaches couleur de rose, ces tableaux n'attestent pas moins la variété et la puissance du talent de leur fécond auteur.

Sa part dans la National Gallery s'est récemment accrue d'une toile qui pourrait bien s'appeler aujourd'hui la meilleure de celles qui l'y représentent. C'est un Jugement de Paris, en demi-nature. Certes, le groupe du berger phrygien et du dieu Mercure, en y ajoutant le chien qui gronde aux pieds de son maître, ne brille pas par le sentiment du beau ; ils sont tous trois laids à plaisir. Mais le groupe des déesses rachèterait de plus grands défauts, tant il est admirable. Sans doute les trois immortelles sont de vraies Flamandes, et, ce qui est pire, de vraies dames flamandes ; sans doute, elles dépouillent leurs riches atours avec peu de scrupule et de pudeur, — même la sage Minerve, qu'il serait difficile de reconnaître sans le hibou perché derrière elle, tout comme il faut à ses deux rivales le paon et l'Amour, pour indiquer leurs nom, profession et domicile. Mais la chair de ces trois corps de femme est si rosée, si grasse, si dorée, si palpitante, si pleine enfin de vie, qu'oubliant style, pensée et sentiment, on s'extasie sur le miracle du pinceau.

Peintre d'histoire, Van Dyck est bien faible à la National Gallery. Son Saint Ambroise, fermant les portes de la cathédrale de Milan à l'empereur Théodose, est un sujet confus, durement traité et qu'on ne peut guère accepter que pour une esquisse. J'aime mieux sa belle étude de chevaux, qu'on suppose représenter ceux d'Achille, les fils de Zéphyr. Mais, peintre de portraits, Van Dyck a laissé là un de ses plus magnifiques chefs-d'œuvre. C'est le buste d'un homme touchant à la vieillesse, d'une physionomie grave et noble, qu'on croit être le savant Gevartius (Gevaerts, secrétaire historiographe de la ville d'Anvers),

son ami et celui de Rubens[11]. Je n’ai pas souvenir d’avoir vu un plus vigoureux portrait de Van Dyck, car il semble peint par Rembrandt, et certes, dans son œuvre entière, il serait difficile d’en trouver un plus fermement touché, plus doué d’expression et de vie. C’est un ouvrage qu’il faut placer au premier rang du genre.

Rembrandt aussi, Rembrandt que les Anglais estiment avec la même ferveur de mode que Poussin, Claude ou Murillo, se montre sous les deux aspects de son talent. Il a, d’une part, les portraits d’un marchand juif et d’un capucin, fort beaux, fort énergiques, mais inférieurs cependant à quelques-uns de ceux qu’on peut trouver à Londres dans les collections, notamment au palais de la reine et dans Grosvenor-House. Il a, de plus, une excellente petite esquisse d’une Descente de croix, en grisailles, aussi vigoureuse que ses meilleures gravures à l’eau-forte, — une charmante pochade représentant une femme du peuple qui relève ses jupons pour entrer dans l’eau, — enfin deux vrais tableaux d’histoire, bien que de petite dimension, la Femme adultère et l’Adoration des bergers. A l’indication du premier sur le livret, on a joint un luxe de preuves et de témoignages pour en constater l’authenticité. Cette précaution me l’avait rendu suspect, et j’avais cru possible, je l’avoue, de lui contester son nom. Mais un examen plus attentif, joint à une plus complète connaissance des œuvres de Rembrandt, m’a fait reconnaître une erreur dont je me sens confus aujourd’hui. Ce tableau est de Rembrandt, parce que Rembrandt seul a pu le peindre. Aucun de ses nombreux imitateurs n’est arrivé jusque-là. Quant au second tableau, l’Adoration des bergers, on a pu lui épargner les certificats ; celui-là se recommande tout seul, et le maître s’y montre pleinement, avec sa merveilleuse liberté de pinceau, avec son étonnante vivacité de couleur et d’action, qui rachète si bien les caprices de son goût, devenu un peu grotesque par le naturalisme, outré peut-

être, que fonda la double victoire du protestantisme et du parti des gueux.

Pour terminer la revue de ce qu'on appelle les grands Flamands, je n'aurais guère à citer qu'une espèce de Sainte Famille, par Jordaëns, toute rouge, toute enflammée. Mais il faut joindre à cette liste, outre deux portraits de Van der Helst, celui plus beau et plus précieux de Milton, par Van der Plaas. Le poëte de l'Éden est représenté dans toute la simplicité de costume d'un puritain ; il lève, sans affectation d'enthousiasme, ses grands yeux, très-cernés, qui n'étaient pas encore fermés à la lumière ; et sa figure pensive, noble, calme, exprime tout à la fois la sévérité et la douceur.

Quant aux petits Flamands, ils sont peu nombreux, contre l'habitude. Je crois que deux jolies marines en miniature, de Guillaume Van de Velde ; deux petits intérieurs de Maës, très-lumineux ; un grand et beau paysage d'Albert Cuyp ; deux autres, l'un vaste et puissant, l'autre doux et fin, du grand poëte de la nuit, Arendt Van der Neer,. enfin deux ou trois tableaux de Téniers, forment tout leur apport à la National Gallery. Parmi ces derniers, il faut citer de préférence un Concert de village, charmant, spirituel, de la plus fine exécution, et les Avares, sujet un peu triste, un peu durement traité, mais d'une incroyable vigueur. Comme ce tableau est beaucoup plus grand que ne le sont d'habitude ceux de Téniers, et comme on les estime d'ordinaire par pieds, pouces et lignes, celui-là doit avoir une grande valeur commerciale. Cependant je préférerais, si le choix m'était laissé, le paysage d'Abert Cuyp, l'un des plus importants de son auteur, sans nul doute. Tout y est excellent ; un cavalier vêtu de rouge, dont le cheval gris-pommelé pose en raccourci, une jolie petite bergère qui répond timidement aux questions du voyageur, son chien, ses moutons, l'eau, la terre, le ciel, la lumière, tous ces détails, parfaits en eux-mêmes, forment un parfait ensemble, vrai modèle du paysage copié sur nature, mais

rendu comme sait le voir l’artiste, et comme il sait le faire voir.

Reste l’école anglaise.

Je voudrais bien sincèrement, par esprit de gratitude, de juste courtoisie et même par amour-propre, rendre à quelques artistes de cette école l’admiration que portent les Anglais à notre Claude, à notre Poussin. Ce serait le moyen sûr de n’être pas accusé d’une des petitesses à mes yeux les plus sottes, et les plus coupables — et qui serait doublement coupable en moi qu’attachent à l’Angleterre tant de liens d’affection et de reconnaissance, — celle de porter jusque dans les arts d’injustes préventions nationales. Mais est-ce ma faute si nul peintre anglais n’approche des maîtres incontestés que j’admire si franchement et si pieusement dans les écoles qui ne sont pas la française ? Que l’on me montre, parmi eux, je ne dis pas un Léonard, un Raphaël, un Titien, un Dominiquin, un Rubens, un Rembrandt, un Murillo, mais seulement quelque chose qui vaille le plus modeste représentant des diverses écoles étrangères dont je viens de nommer les chefs, et certes je n’affaiblirai pas les éloges qui lui seront dus. Mais d’abord (sauf le portrait, où se continue uniformément la manière de Reynolds, adoptée par Gainsborough et Romney) y a-t-il une école anglaise ? où voit-on la trace de maîtres et de condisciples, de style commun perpétué par la tradition ? quel choix peut-on découvrir entre l’idéal et la vérité, la forme et la couleur, l’expression et l’effet ? Il y a, dans l’art anglais, quelques individualités, j’en conviens, mais aucune école[12].

Parlons donc des individus.

La National Gallery n’ayant aucun ouvrage, ni du chevalier Lely (Pierre Van der Faës), le disciple de Van Dyck, ni de Gottfried Kneller, peintre officiel sous cinq souverains, de Charles II à George I^{er}, tous deux Allemands

d’origine, elle n’a pas de plus anciennes peintures anglaises que celles de William Hogarth, né en 1698, mort en 1764. Ce sont aussi les meilleures, du moins à mon avis. Outre le portrait de ce maître bizarre, humorist par excellence, qui s’est peint en bonnet de nuit et en compagnie de son vieux chien Tray, le musée de Londres a sa collection de six tableaux connue sous le nom du Mariage à la mode. C’est, comme les autres collections appelées Harlot’s progress (les degrés de la fille perdue), Raker’s progress (les degrés du mauvais sujet), Industry and Idleness (travail et paresse), etc., une espèce de roman en six chapitres. Hogarth est assez connu par lagravure pour qu’il soit inutile de dire que ces diverses compositions sont spirituelles, fines et profondes. J’ajouterai, ayant devant les yeux les originaux, que le dessin en est fort aventureux et la couleur un peu terne. Mais ces défauts, qui ne doivent guère plus choquer dans les ouvrages d’Hogarth que dans des caricatures, sont rachetés amplement par une originalité véritable, naturelle, charmante, où l’on trouve la langue de Sterne traduite par le pinceau, et un impitoyable moraliste faisant la comédie de son époque en lui mettant devant les yeux son miroir fidèle[13].

Après Hogarth, l’ordre des dates amène sir Joshua Reynolds, que les Anglais regardent unanimement comme leur premier, leur unique peintre de haut style. Il a laissé au musée de Londres quelques beaux portraits, entre autres celui de la célèbre tragédienne mistress Siddons, née Kemble, et celui de lord Heathfield, le défenseur de Gibraltar lors du siége de 1784. Son enfant en prière, appelé Samuel, est d’une expression assez vive, quoique d’une naïveté bien recherchée ; mais ses compositions historiques, soit sacrées, soit profanes, me semblent, sauf la couleur, autant de dérisions. Il réunit, par exemple, non en un groupe, mais dans un cadre, ce qui est fort différent,

un vieux jardinier, une petite fille de douze à treize ans et un enfant au berceau, tous trois de la plus pure race anglaise, et l'on appelle cela la Sainte Famille. Ailleurs il rassemble trois grandes dames fort sérieuses, fort prudes, habillées jusqu'au cou, portraits reconnus des filles de sir William Montgomery ; et l'on appelle cela les Trois Grâces parant l'autel de l'Hyménée. Et les deux tableaux sont peints dans un style désordonné qui veut être hardi, à grands coups de brosse, comme une décoration, mais avec un éclat souvent faux, et certes avec moins de justesse que de vigueur[14].

Richard Wilson est un paysagiste assez heureux dans ses compositions, et d'une exécution sage, qu'on a nommé le Claude anglais ; mais il ne faut voir dans cet éloge qu'une simple figure de rhétorique. Je préfère Thomas Grainsborough, qui fut portraitiste aussi, et qu'on pourrait appeler, avec plus de justesse, le Salvator anglais. Dans son incorrection un peu rude, un peu sauvage, il y a du moins des effets pleins de force et qui ne manquent point de vérité. On voit qu'il n'a pas étudié la nature dans les académies, mais qu'il l'a cherchée où elle est réellement, et qu'il l'a aimée d'un sincère amour.

Ces deux paysagistes nous conduisent jusqu'à l'époque contemporaine, où nous trouvons Benjamin West, Thomas Lawrence et David Wilkie. Le premier, dont la réputation me semble tout à fait inexplicable, est un héritier collatéral de l'école de David, à laquelle il se rattache seulement par de communs défauts. Son Cléombrote banni par Léonidas semble l'œuvre empesée de quelque rapin de 1810 ; et quant à son tableau du Christ guérissant les malades, j'affirme sérieusement que nos jurys d'exposition l'excluraient, et en toute justice.

Bien plus célèbre, même dans notre pays, où il a trouvé des admirateurs enthousiastes, Thomas Lawrence ne doit pas sans doute être ravalé aussi bas. Mais pourtant, qui

soutiendrait aujourd'hui que son mérite égale pleinement la réputation dont il a joui ? Qui ne convient qu'elle ne fut guère qu'une de ces vogues nées au souffle de la fortune, que ia mode enfante, que la mode emporte ? son mérite se mesura par comparaison, et Lawrence fut grand parce qu'il était seul. J'ai dit ailleurs quel effet produit, au sortir des salles du Vatican, la vue de son portrait de George IV ; je puis dire que l'effet est presque le même, lorsqu'au sortir des salons de la National Gallery, la mémoire encore pleine du Saint Jean de Murillo, du Bacchus de Titien, de la Vénus de Corrége, on trouve, dans le cabinet des peintres anglais modernes, quelques portraits de Lawrence, ceux de West, de M. Angerstein, de John Kemble dans le rôle d'Hamlet. C'est alors qu'on voit clairement, par la comparaison avec les grands coloristes, combien ces portraits sont roses, frais, fades, maniérés, faux enfin. Nous avons des peintres qu'on ne prend au sérieux que dans le monde des dames, qui égalent assurément Lawrence pour la correction, pour la vérité et même pour l'effet. Je sais que des connaisseurs, même sévères, admirent complètement certains portraits de Lawrence, ceux entre autres qu'on a rassemblés dans les appartements de Windsor ; je sais qu'il a peint une belle tête d'enfant, celle qu'il fit exposer à Paris ; mais ces morceaux d'élite sont rares dans son œuvre, et, par malheur pour sa gloire posthume, il ne s'en trouve aucun dans les collections publiques.

Quant à David Wilkie, l'auteur justement populaire du Colin-Maillard, du Jour des loyers, des Politiques de village, il procède un peu d'Hogarth par les intentions, et beaucoup, par le faire, des petits Flamands, surtout d'Adrien Ostade, qu'il semble avoir pris particulièrement pour modèle. Il est spirituel, vif, enjoué, et l'on trouve dans tous ses détails l'œil d'un observateur exercé. Son exécution est fine et soignée, mais elle n'a pas le charmant naturel de ses maîtres ; elle est trop souvent déparée par un fâcheux abus du ton rosé, et ce défaut ou cette

affectation ferait dire de Wilkie, avec une sorte de justice, qu'il n'est qu'un Ostade enluminé.

Puisque la National Gallery avait recueilli plusieurs ouvrages de Wilkie, peintre de genre, et lorsqu'il était encore vivant, je m'étonne qu'elle ait négligé de se procurer quelque bel échantillon d'Edwin Landseer, autre peintre de genre, qui occupe aujourd'hui le premier rang parmi ceux de son pays. Il est vrai que celui-ci est tout simplement un peintre d'animaux. Mais y a-t-il une galerie qui refuse les vaches de Paul Potter, les chasses de Sneyders et d'Oudry, les Natures mortes de Van Veenicx, ou seulement les fleurs de Van-Huysum ? D'ailleurs, à force d'études sur les formes extérieures et d'observations sur les mœurs et le caractère des animaux qu'il retrace, M. Landseer s'est fait un domaine à part, où il règne en maître incontesté. Ses tableaux de chiens appelés les Amis (the Friends), les Épagneuls (the Spaniels), le Premier pleureur du vieux Berger (the Old shèpherd's chief Mourner), Dignité et impudence (Dignity and impudence), etc., ses Chasses et ses Combats de cerfs sont de véritables compositions, pleines de grâces, de finesse, de vie, où l'esprit d'arrangement, où l'expression même, ne le cèdent pas à la justesse et à la vigueur d'exécution. Au reste, M. Landseer, dont la couleur est rarement juste, se montre-t-il avec plus d'avantage dans les belles gravures à la manière noire qui traduisent et popularisent tous ses tableaux.

Je m'étonne aussi que les Anglais, en l'honneur de l'art national, n'aient point donné place dans leur galerie à la peinture in water colours, à l'aquarelle. On peut dire qu'aujourd'hui, parmi eux, la haute peinture est complétement abandonnée. Là, le gouvernement ne fait aucune commande, et les nombreux amateurs qui encombrent leurs hôtels d'objets d'art n'achètent guère que des tableaux de genre. D'une autre part, l'aquarelle est fort à la mode, et se paye aussi cher que la peinture. De ces deux faits combinés il résulte que, soit impossibilité de

réussir dans une sphère plus élevée, soit désir d'utiliser leur travail et nécessité de vivre, les artistes anglais se jettent pour la plupart dans l'aquarelle, qui est devenue la véritable peinture nationale. Ils excellent dans ce genre secondaire, comme dans le buste, qui est le genre secondaire de la sculpture, comme dans la vignette, qui est le genre secondaire de la gravure. Le nombre des peintres d'aquarelle est devenu si grand, qu'ils forment aujourd'hui deux vastes sociétés ou corporations, l'ancienne et la moderne, et qu'ils ont chaque année deux expositions rivales. Plusieurs d'entre eux ont porté ce genre à ses extrêmes limites, et l'ont grandi jusqu'au point de l'approprier à tous les sujets que traite la grande peinture. Assurément les tableaux de Lewis, de Waren, de Haghe, de Wehnert, les paysages de Copley-Fielding, de Harding, de Turner, de Bentley, de Prout, ne dépareraient point une galerie sérieuse, et quelques-unes de leurs œuvres choisies méritent de prendre place, pour la compléter, dans la National Gallery.

APPENDICE.

1858.

En revoyant la National Gallery six ans aprèsla rédaction du chapitre qui précède, nous l'avons trouvée comme les enfants qu'on perd de.vue pendant leur croissance, fort grandie. Aujourd'hui qu'elle compte trente-trois ans d'âge, son catalogue est monté du chiffre 185 au chiffre 266. Toutefois, comme l'étroit et insuffisant local où elle est encore confinée ne permettait pas une telle augmentation de cadres, on a emporté-quelques-uns des anciens, surtout de l'école anglaise, dans la maison de Pall-Mall où loge à-présent toute la collection, ainsi accrue, qu'a léguée M. Robert Vernon à la National Gallery [15]. Parmi les tableaux dont celle-ci s'est récemment enrichie, soit au moyen d'acquisitions nouvelles, soit à la faveur des généreuses donations qu'elle a continué de recevoir, entre autres de M. Richard Simmons et de lord Colborne, nous chercherons ceux qui méritent le plus d'être distingués par les visiteurs.

Et d'abord deux Paysages légués au musée de son pays, par William Turner, qui les avait conservés jusqu'à sa mort comme ses œuvres de prédilection. Nous pouvons donc y voir aussi le dernier mot de leur auteur.

De tous les peintres anglais, Turner porte le nom autour duquel il s'est fait le plus de bruit. Il a des détracteurs obstinés et des admirateurs fanatiques ; on l'a dénigré jusqu' à la haine, on'l'a loué jusqu'à l'idolâtrie. Il me semble, à moi étranger, fort désintéressé dans le débat, que, s'il est puéril de lui refuser tout talent, de lui refuser même un talent magistral à certaines époques de sa vie, il n'est pas moins puéril de porter l'adoration démesurée

qu’ont excitée ses bons ouvrages jusqu’aux dernières œuvres de sa vieillesse, où le parti pris dégénère finalement en véritable folie ; et, s’il est vrai, comme l’affirment ses sectateurs passionnés, qu’il confonde en sa manière celle de Claude, de Gaspard Poussin et de Salvator Rosa, j’avoue que j’aime mieux ces trois maîtres séparés que réunis en sa personne.

Ces deux paysages, célèbres parmi tous ceux de W. Turner, se nomment Le soleil levant dans le brouillard et la Fondation de Carthage. Passe pour le premier titre ; mais comment justifier le second ? Quel rapport peut-on rencontrer entre cette brumeuse atmosphère anglaise et celle de l’Afrique, si chaude et si transparente ? entre ces palais de fantaisie et la ville naissante de Didon, future rivale de la vieille Rome républicaine ? L’on doit pardonner aux aides de notre Claude d’avoir plaqué Dieu sait quelles figures dans ses paysages pour leur donner un nom historique. Cela se concevait en Italie dans la première moitié du dix-septième siècle, alors qu’il fallait absolument, et bon gré mal gré, mettre dans le paysage de l’histoire, parce qu’on n’avait pas encore eu la pensée de prendre la nature toute seule pour sujet de tableau, et de faire simplement son portrait. Mais aujourd’hui, après les peintres hollandais, cette manie historique ne peut plus être permise. On est encore plus surpris en voyant les deux paysages de Turner placés entre les deux plus belles pages du Lorrain, le Moulin et la Reine de Saba ; et la surprise redouble quand on apprend que c’est par ordre de Turner lui-même, qui a exigé cette place pour ses tableaux comme expresse condition de leur entrée à la National Gallery. Je ne veux pas chercher d’autre preuve de l’état de démence où il a fini sa vie. Personne n’ignore que la cause la plus commune de la folie, c’est l’orgueil.

Heureusement pour Turner que les ordonnateurs de la National Gallery sont venus en aide à la hautaine fantaisie de leur célèbre compatriote. Ils se sont avisés de faire

récemment ce qu'avaient fait naguère au musée du Louvre les intendants de la liste civile. Ils ont aussi voulu restaurer les chefs-d'œuvre de Claude ; ils les ont aussi perdus. Maintenant le Moulin et la Reine de Saba, presque aussi malades que notre Passage du gué et son compagnon, ressemblent à deux copies de Claude, qui, dans leur sécheresse de coloris et leur dureté de contours, manqueraient du plus grand mérite et du plus grand charme des originaux. C'est entre ces deux cadres déshonorés qu'ils ont placé, suivant le vœu de Turner, cette Fondation de Carthage qui a justement la prétention de ressembler aux Marines de Claude, qu'il ornait de palais et de jardins, qu'il éclairait des premiers ou des derniers feux du soleil. C'était un moyen facile de donner à l'Anglais idole du jour une espèce de victoire sur le vieux Lorrain. Mais, près de là, se trouve la Sainte Ursule que n'a pas encore touchée la main des Vandales. Cela suffit pour les remettre chacun à sa place.

Je regarde comme un vrai bonheur de rencontrer aussitôt un autre ouvrage anglais, dont l'auteur était modeste jusqu'à la timidité, qui ne cause d'autre surprise que celle d'une admiration à laquelle on ne pouvait s'attendre. C'est le Bedeau de village, par David Wilkie. Devant cette page excellente du second Hogarth, bien supérieur au premier par les qualités pittoresques, je regrette d'avoir dit que Wilkie n'était guère qu'un Ostade enluminé. Il y montre vraiment tant d'esprit, de finesse et même de sentiment, qu'il mérite d'être rangé, sous son nom propre, parmi les maîtres.

Maintenant, après cette première mention justement consacrée aux artistes anglais, nous allons revenir en arrière, jusqu'aux débuts de l'art, pour nous rapprocher de l'époque actuelle en traversant, par ordre chronologique, chacune des grandes écoles.

Nous commencerons par l'italienne, qui a reçu le plus de développements, et les plus heureux, et précisément pour

cette primitive époque de son histoire circonscrite entre Cimabuë et le siècle d'or. C'est d'abord pour œuvre du vieux maître de Giotto que passe une Vierge aux anges, plus petite que la nôtre, mais mieux conservée, trop peut-être, après six siècles, pour son authenticité. Puis, outre deux groupes de saints en grandeur naturelle, on attribue à l'illustre élève de Giotto, Taddeo Graddi, un Baptême dit Christ, sous lequel l'histoire de saint Jean est racontée dans une série de petits cadres. C'est bien la forme du temps ; mais je ne retrouve pas absolument la forme du maître. Au reste, de Gaddi ou de tout autre contemporain, l'ouvrage est très-intéressant. Il cède néanmoins en intérêt comme en beauté à un grand triptyque où le Couronnement de la Vierge, au-dessus d'un concert d'anges, est entouré d'une foule d'au moins cinquante saints et saintes pris dans la légende. Ce vaste triptyque, ainsi qu'un autre plus petit où l'on voit l'Ascension entre l'Adoration des rois et la Descente du Saint-Esprit, est attribué au célèbre Andrea Orcagna, principal auteur du Campo-Santo de Pise, et principal fondateur de l'école florentine. C'est en suivant le cours de cette même école que nous trouvons du divin Fra Angelico une fine Adoration des rois, adorable elle-même par la grâce et le sentiment, ainsi qu'une Apparition de la Vierge à saint Bernard, qui est à peu près de la même époque, puisqu'elle n'est pas encore peinte à l'huile, c'est-à-dire suivant les procédés de Van Eyck, apportés en Italie vers 1440. J'avais vu mettre en vente publique cette peinture à la détrempe, un peu ternie dans ses couleurs, mais d'un beau et ferme dessin. On l'attribuait alors à Masaccio ; et, malgré le mérite éminent de cet ouvrage, je ne pouvais y retrouver les caractères de ceux que Florence a conservés dans ses églises et son académie, du maître supérieur qui marque le point culminant de l'art entre Giotto et Raphaël. Aujourd'hui qu'elle est dans le musée national, on donne cette Apparition de la Vierge à Benozzo Gozzoli, celui qui, d'après Vasari, fit en deux années, dans

le Campo-Santo de Pise, un ouvrage capable « de faire peur à une légion de peintres. » Y a-t-il plus de certitude dans cette attribution nouvelle que dans la première ? et doit-on la tenir pour définitive ? double question à laquelle je ne me charge pas de répondre[16].

Voici d'autres Florentins : Fra Filippo Lippi, avec une fine et précieuse Madone, et une grande Vierge glorieuse, entourée d'un cortége d'anges et de bienheureux, où il semble avoir donné le modèle de ce sujet tant de fois traité par tous les maîtres de l'art religieux ; — Antonio Pallajuolo, avec un Martyre de saint Sébastien en grandes figures ; le beau guerrier de Narbonne est hissé sur un tronc d'arbre et son corps sert de cible aux archers, ses bourreaux ; — Sandro Botticelli, avec une Madone couronnée par des anges, œuvre d'un dessin énergique, de contours très-marqués, et d'une belle couleur ; — Piero della Francesca, avec un très-singulier et très-curieux portrait en profil d'Isotta (Iseult) de Rimini, femme de Sigismond Malatesta ; — enfin, Filippino Lippi, qui, dans la National Gallery, occupe incontestablement la première place pour cette époque intermédiaire, marchant des débuts à la perfection. Sa grande Madone entre saint Jérôme et saint Dominique, est une magnifique peinture, du plus haut style et de la plus forte exécution. Là, comme dans un autre tableau, en figurines, une Adoration des rois qui traînent un long et pompeux cortége à la crèche de Bethléem, on pressent, on aperçoit Andrea del Sarto. C'est dans Filippino Lippi que le célèbre fils du tailleur a trouvé ses modèles, ses types, ses attitudes, et jusqu'à son splendide coloris.

Les autres écoles de l'Italie, voisines de Florence, nous offrent une Tête du Christ, par Nicolo Alunno, qui passe pour avoir été le maître du Pérugin, et qui serait ainsi, dans la filiation artistique, le grand-père de Raphaël ; puis une fine petite Madone, de Girolamo dai Libri, innocente et

charmante à l'égal des meilleures Madones du Pérugin. Elle montre l'école de Vérone semblable alors à celle de l'Ombrie, qu'une Glorification de la Vierge, par le Spagna (Giovanni di Pietro), nous représente dans toute sa gracieuse et innocente amabilité.

Mais le Pérugin est là lui-même, et la National Gallery peut aujourd'hui montrer avec orgueil une des pages que cite Vasari et qu'il proclame l'un des capi d'opera du vieux maître d'Urbin. C'est un triptyque ; au centre, la Sainte Famille ; à gauche, l'archange Michel en complète armure ; à droite, l'archange Raphaël conduisant le jeune Tobie par la main. Vasari a raison ; il serait difficile de trouver dans toute l'œuvre du Pérugin un morceau supérieur, et celui-ci réunit à tous les genres de beauté une conservation parfaite. Quelques parties de ce triple tableau, le jeune Tobie, par exemple, où le groupe de la Madone et du saint Bambino, ressemblent tellement aux premiers ouvrages de Raphaël, que, séduits par cette similitude, plusieurs supposent que le maître s'est fait aider par son élève, qui serait à demi l'auteur du chef-d'œuvre. Je n'en crois rien ; il me semble que le Pérugin en est l'unique auteur. Seulement, il me semble aussi que ce tableau appartient à une époque de sa vie assez avancée pour que le Pérugin, qui a survécu quatre ans à son élève, ait profité des exemples qu'il en recevait, et agrandi, sous cette influence souveraine, sa manière primitive. Ici Vanucci aurait cessé d'être le maître de Raphaël pour devenir son disciple. Ces services réciproques, ces mutuels enseignements produisant des réactions de manières, se sont vus souvent dans l'histoire de l'art ; et, à la même époque, la même chose se passait à Venise entre Bellini et Giorgion.

Ces noms nous amènent de Florence à Venise.

Voici une Sainte Famille devant laquelle se prosterne un guerrier (le commettant sans doute), dont le cheval est tenu par un page à quelque distance. On l'a donnée d'abord à Palma-le-Vieux, puis à Giorgion. Aujourd'hui elle porte

simplement le nom général Venetian School. Il fallait lui donner ce nom modeste dès l'origine. En tout cas, c'est un bel et noble ouvrage de la primitive école vénitienne, bien plus précieux, assurément, qu'un Cristo alla moneta, de Titien, dit-on, et qui ne serait, cela fût-il vrai, qu'une répétition variée et fort affaiblie de celui qu'on admire justement dans la galerie de Dresde ; plus précieux aussi qn'une vaste basse-cour peinte par le Bassan (Jacopo di Ponte), sous le nom et le prétexte des Vendeurs chassés du temple.

Mais c'est à cette même école vénitienne qu'appartient celle des récentes acquisitions de la National Gallery qui a fait le plus de bruit, peut-être parce qu'elle a coûté le plus cher[17] : la Visite d'Alexandre à la famille de Darius, par Paul Véronèse. Nous avions vu cette grande toile à Venise, dans le palais Pisani, où elle était restée depuis l'époque du peintre, car, sous prétexte aussi de la famille de Darius, Véronèse avait simplement réuni les portraits de la famille Pisani en riches costumes du seizième siècle. Cette toile est belle assurément, mais pas plus que beaucoup d'autres dans l'œuvre de Cagliari ; pas plus, je suppose, que les quatre tableaux de forme identique à la sienne qui se trouvent réunis dans l'une des rotondes de la galerie de Dresde, celui, par exemple, où la Foi, l'Espérance et la Charité amènent la famille Concina au pied du trône de Marie. On peut féliciter le musée anglais de cette conquête à grand prix, mais je le félicite encore plus du bonheur qu'il a eu de trouver et d'acquérir ces vieilles pages de l'art italien que je viens de citer, et ces autres vieilles pages de l'art flamand que je citerai tout à l'heure. Certes Véronèse est un grand peintre, surtout un savant et brillant coloriste ; mais son mérite est moins dans les créations idéales que dans la reproduction des choses réelles ; il est en quelque sorte, autant que Caravage, l'antipode de Raphaël parmi les Italiens. C'est pour cette qualité de

puissant réalisme, c’est comme réunion de portraits que brille surtout, ainsi que les Cènes, sa Famille de Darius. « Même dans l’école vénitienne, en général si peu expressive, dit M. Charles Blanc, on ne trouverait pas un tableau plus insignifiant, ni un plus merveilleux décor ; c’est une ravissante musique de couleurs. » Mais si, après avoir considéré, admiré même ce tableau, et j’en suis d’accord, sur la place d’honneur qu’on lui a réservée dans l’un des principaux salons de la galerie, le visiteur vient à se retourner vers l’autre bout du salon, son regard rencontre des portraits de Rembrandt, et Véronèse est accablé.

L’école française ne s’est augmentée que d’une Vue du château Saint-Ange à Rome, par Joseph Vernet ; mais l’école espagnole, en revanche, a reçu d’assez notables accroissements. En voyant un Christ mort entre Marie et Madeleine et un Berger par Ribera, j’ai reconnu avec une vraie satisfaction que ce grand artiste n’était plus exclu systématiquement du musée de l’Angleterre, auquel je souhaite maintenant d’autres ouvrages de ce maître plus capables de le faire apprécier à toute sa valeur. Quant au Moine en prières de Francisco Zurbaran, très-beau, très-noble, très-pathétique, il serait difficile de trouver un meilleur specimen pour faire connaître hors de son pays le peintre éminent de la vie ascétique, des macérations de la chair et des extases de l’esprit, le peintre d’un monde qui n’est plus.

A Zurbaran il faut restituer, en l’étant à Velazquez, une grande Adoration des bergers, qui provient de la galerie espagnole réunie par Louis-Philippe. Je sais bien que c’est sous le nom de Velazquez qu’elle fut rapportée d’Espagne par les collectionneurs de cette galerie et présentée au public français. Mais s’ils se sont trompés, ou laissé tromper par d’habiles gens d’affaires, faut-il admettre et maintenir l’erreur qu’ils ont commise ? On peut d’abord leur opposer une raison sans réplique, un fait : tous les

tableaux qu’a laissés Velazquez à son royal ami Philippe IV, dont il fut, toute sa vie d’artiste, le pintor de camara, ont été mentionnés par ses biographes, et il est certain, incontestable, qu’après s’être essayé dans le Martyre de saint Étienne qui est au musée de Madrid, il n’a plus osé peindre de sujets sacrés. Hors celui-là, tous ses ouvrages, sans exception, sont des tableaux d’histoire profane. Ce sont les seuls où le portait son talent de peintre réaliste, les seuls où il se sentît pleinement à l’aise, où il pût déployer son talent propre et naturel. Donc, et sans plus de discussion, l’Adoration des bergers n’est pas de Velazquez ; elle ne peut pas être de lui. Mais cette preuve historique manquât-elle, il s’en trouverait assez d’autres, et d’aussi puissantes, dans la seule observation du style et du faire, de tout ce qui compose la manière d’un maître. Quoi ! vous avez près de cette Adoration des bergers, d’un côté le Moine de Zurbaran, de l’autre la Course aux sangliers de Velazquez, et vous hésitez entre Velazquez et Zurbaran ? Mais ces peintures vous disent clairement, par oui et par non, que Zurbaran, et non Velazquez, est l’auteur de l’Adoration des bergers. La certitude deviendrait plus grande encore, et plus absolue, si vous pouviez comparer directement cette composition à d’autres d’égale importance parmi celles du même auteur, telles que les grandes toiles qui ornaient jadis le chœur du fameux monastère de Notre-Dame de Guadalupe, et qui sont venues aussi, depuis la suppression des couvents en Espagne, dans la collection de Louis-Philippe. Alors le moindre doute ne serait plus permis, et, sans nul regret de ce changement de nom, vous rendriez à l’illustre peintre d’Estrémadure un très-bel ouvrage qui lui appartient, et dont l’illustre peintre d’Andalousie n’a nul besoin pour sa gloire.

Mais d’où vient qu’on s’est avisé d’exclure des grands salons les belles pages de Murillo, de Velazquez, de Zurbaran ? Pourquoi les a-t-on enfouies dans un des étroits

cabinets de l’entrée, où le jour leur vient avec parcimonie, où le visiteur manque absolument de reculée pour les bien voir à leur vrai point ? De tous les tableaux de la galerie, ces espagnols, dépaysés sous le ciel d’Angleterre, ont le plus besoin de lumière et d’espace ; ce sont eux justement qui s’en trouvent le plus complètement privés. Qu’on leur rende les places d’honneur qu’ils occupaient naguère ; elles leur conviennent et ils les méritent. Mais quelle meilleure preuve peut-on donner que leur emprisonnement dans ce cabinet, de la nécessité pressante d’élever un autre édifice à la National Gallery[18] ?

Passant du midi au nord, nous trouvons d’abord quelques-uns des rares et précieux échantillons de la vieille école allemande, de celle qu’on nomme école de Westphalie. Ils sont presque contemporains de Meister Wilhelm et de Meister Stephan, qui honorent Cologne, leur commune patrie, aux débuts de l’art éclos sur les rives du Rhin. Les uns sont l’Annonciation, l’Adoration des Rois et la Présentation au temple, avec des groupes de saints ; les autres la Vision et la Messe de saint Hubert, avec d’autres groupes de bienheureux ; et les auteurs de ces deux parts à peu près égales par l’importance et le mérite, dignes tous deux d’être comparés au ravissant Hemling de Bruges, et tous deux restés inconnus, sont désignés par les noms du Naître de Liesborn (Meister von Liesborn, vers 1465) et du Maître de Werden (Meister von Werden, vers 1480), parce que leurs ouvrages furent trouvés dans ces deux abbayes de la Westphalie méridionale. Il faut y joindre une Tête de vieillard, à barbe blanche, portant la Toison d’or, portrait lavé à la détrempe, qu’on croit d’Albert Durer, mais qui peut être aussi bien d’un de ses bons élèves, Burgkmaïr, Altdorfer, Kulmbach, etc.

Si nous traversons le Rhin pour chercher dans les Flandres l’autre et plus riche rameau parti du vieux tronc de Cologne, l’école flamande, nous trouvons son illustre

fondateur Jean de Bruges. La National Gallery pouvait déjà s'enorgueillir de posséder une œuvre excellente du grand Van Eyck : l'Horoscope. Aujourd'hui elle en possède une seconde et une troisième, égales à la première : l'admirable portrait en demi-grandeur d'un homme entre deux âges, coiffé d'un ample chaperon rouge, et celui d'un autre homme coiffé d'un chaperon vert. Le premier, qu'on croit le portrait de Van Eyck lui-même, est daté de 1433, et l'on peut dire, en voyant cette date déjà si reculée, que, depuis plus de quatre siècles, personne n'a le droit de se vanter d'avoir reproduit la nature humaine avec plus de vérité, de force et d'illusion. Quelle leçon pour notre musée du Louvre, qui n'a que le nom de Van Eyck et nulle de ses œuvres ! La National Gallery possède même un autre portrait, celui du comte d'Hennegan, assisté de son patron, saint Ambroise, par un élève de Jean de Bruges, Gérard Van der Meer, qui, avec Roger de Bruges et Hugo Van der Goes, a le mieux continué son école et répandu ses leçons de fine et ferme peinture.

Après ces saintes reliques de Van Eyck, viennent les têtes du Christ et de la Vierge par Quintin Metzys, l'un en manteau rouge, l'autre en manteau bleu, chargés de riches parures d'orfévrerie. Ces têtes sont touchées avec la plus exquise finesse, et celle de la Vierge surtout est d'une telle beauté, même morale, qu'il faut aller jusqu'à Raphaël pour lui trouver une légitime comparaison. Du nord comme du midi, le musée de Londres a donc eu cette grande fortune de réunir les plus excellentes œuvres des origines et du progrès. Une belle Piété, de Lambert Sustermans (qu'on nomme Lambert le Lombard et que Vasari surnomme avec raison Lambert Suavius), nous montre ensuite l'art flamand à sa seconde période, lorsqu'il allait s'inspirer et se transformer en Italie ; puis deux magnifiques portraits de Rembrandt, une jeune fille rieuse et folâtre, un vieillard très-coloré, très-rubicond, ami de la dive bouteille et de la purée septembrale, tous deux dans sa plus large et plus

puissante manière, nous amènent à la troisième époque, celle du réalisme hollandais. C’est à elle aussi qu’appartiennent quelques jolis intérieurs de Nicolas Maës, qui semble avoir réuni et fondu la manière de Rembrandt dans la lumière de Pierre de Hooghe, et un petit clair de lune d’Arendt Van der Neer. Bien que peint en quelque sorte avec une seule teinte, comme les vieux tableaux monochrômes (c’est ainsi que la lune colore), il peut passer pour l’une des œuvres les plus ravissantes de ce peintre du mystère, de ce poëte de la nuit.

On voit que la National Gallery met à profit chacune des années de sa courte existence, et qu’avec le temps elle grandira, par les achats et les donations, jusqu’à devenir l’égale de ses aînées, les autres galeries publiques de l’Europe. Souhaitons-lui d’avoir toujours la même activité, les mêmes ressources et le même bonheur ; souhaitons-lui surtout de passer bientôt dans un autre édifice plus digne d’elle, plus digne de la puissante nation dont elle est appelée à augmenter la richesse et la grandeur.

LE BRITISH MUSEUM.

En Angleterre, où le gouvernement s’efface et prend rarement l’initiative, où toutes les fondations publiques, — depuis la Compagnie des Indes jusqu’à la Great Exhibition du Palais de Cristal, depuis les hôpitaux et les églises de Londres jusqu’aux dernières écoles de village — se font par de simples associations de citoyens, il était naturel que les arts fussent traités comme le commerce, l’industrie, la charité, la religion et l’éducation du peuple. Nous venons de voir que la National Gallery s’était originairement et récemment formée par l’acquisition d’un cabinet d’amateur et par les donations successives d’autres cabinets. Le British Museum, un peu l’aîné de la Galerie Nationale, mais plus tardivement achevé, n’a pas une autre origine.

Pendant une longue vie de médecin renommé, sir Hans Sloan avait réuni, outre une vaste bibliothèque, la plus grande collection d’objets d’art et d’histoire naturelle qui fût connue dans son pays au milieu du siècle dernier. A sa mort, arrivée en 1753, sir Hans Sloan donna par testament toutes les richesses de son triple cabinet au Parlement d’Angleterre qui accepta le legs, et, par le même acte, acheta la bibliothèque appelée Harleian, du nom de Robert Harley, comte d’Oxford, celui des ministres de. la reine Anne qui négocia et signa le traité d’Utrecht, en 1713. On y réunit la bibliothèque Cottonian, formée par l’antiquaire sir Robert Bruce Cotton, et qui appartenait à l’État depuis le règne de Guillaume III. Pour loger ces collections de livres, de manuscrits, d’antiques, de médailles, de dessins, de curiosités, d’animaux et de minéraux, on acheta, dans Great-Russell-Street, une vaste maison connue alors sous le nom de Montaigu-House ; et lorsqu’en 1759, elles y furent

toutes rassemblées, on nomma cet amalgame assez étrange British Museum.

Jusqu'à la fin du siècle, l'hôtel Montaigu suffit à sa destination. Mais lorsque l'évacuation de l'Égypte par les Français, en 1801, eut livré aux Anglais toutes les antiquités égyptiennes qu'il leur convint d'emporter dans leur pays ; et lorsqu'en 1805, le Parlement eut fait l'acquisition des marbres de la collection Townley, on reconnut l'impossibilité d'abriter et de ranger des objets d'une telle masse et d'un tel poids dans une simple maison. Une galerie de rez-de-chaussée fut donc ajoutée, en 1807, au principal corps de logis. Enfin, après la donation à l'État de la bibliothèque de George III, bientôt suivie de la donation d'une cinquième bibliothèque appelée Grenvillan (formée par le très-hon. Thomas Grenville), le Parlement ordonna, en 1823, la construction d'un édifice entier, d'un édifice propre, destiné au British Muséum. L'architecte sir Robert Smirke fut chargé d'élever ce monument sur l'emplacement même de l'hôtel Montaigu. Il dut le bâtir lentement, aile par aile, remplaçant peu à peu les anciennes constructions par les nouvelles. C'est seulement en 1845 qu'ont disparu les derniers restes de Montaigu-House, et en 1846, ceux de la galerie primitive des marbres et antiquités. L'on achève en ce moment la cour, la porte et les abords de l'édifice, que le continuateur de Sir Robert Smirke termine sur les dessins de cet architecte.

Assurément, si l'on envisage le British Museum, soit comme monument d'architecture, soit comme édifice approprié à sa destination, il paraîtra bien supérieur à la National Gallery. Mais qu'il est loin pourtant d'être irréprochable ! qu'il est loin de plaire à l'œil et de satisfaire à l'esprit ! Rien n'est plus lourd, plus triste, plus dénué de grâce et de majesté que ce grand portique ionien et cette grande colonnade du même ordre (qu'on appellerait semi-circulaire si, au lieu d'être coupée à angles droits, elle s'arrondissait devant l'édifice comme celle du Bernin

devant Saint-Pierre de Rome), où cinquante à soixante grosses et grandes colonnes, en briques et en plâtre[19], déjà noircies par la pluie et la fumée, n'ont d'autre objet et d'autre utilité que de masquer un grand mur plat, déjà noir autant qu'elles. Le vestibule, l'escalier, les salles, les galeries, tout le reste est à l'avenant. Ils n'ont guère, outre le mérite d'être vastes, que celui, fort précieux à Londres, il est vrai, d'être suffisamment éclairés. Et les ornements divers, au dehors et au dedans de l'édifice, ne me semblent exiger ni description, ni éloge, pas même les douze à quinze figures allégoriques réunies dans le tympan du fronton par sir Richard Wesmacott. Prises isolément, ces statues en marbre ne manquent certes pas de mérite ; elles sont finement et soigneusement travaillées, plus même que ne l'exigeait le point de vue. Mais leur ensemble manque d'harmonie, de grâce, de majesté, et le défaut plus grand encore, le défaut irrémédiable qui les frappe, c'est le sujet qu'elles veulent représenter : les Progrès de la civilisation. Que les Anglais aient choisi ce sujet pour le placer sur la porte principale des docks de Londres, ou de l'arsenal maritime de Woolwich, ou de l'observatoire de Greenwich, ou du Notlhern-Railway, rien de mieux ; c'est là qu'ils peuvent établir la suprématie du présent sur le passé, et le progrès continu qu'opère l'humanité dans les sciences. Mais, dans les arts, où le talent est un don personnel, où l'artiste, en mourant, ne peut pas plus transmettre son génie que son âme, la Londres moderne espère-t-elle avoir vaincu l'Athènes antique ? Quelle étrange manière, hélas ! de prouver les progrès de la civilisation, que de mettre l'art anglais en regard de l'art grec, de faire comparer l'architecture en briques de M. Smirke avec l'architecture en marbre d'Ictinus et de Callicrates, que de rapprocher ce fronton de M. Wesmacott des frontons de Phidias ! Je ne mentionnerai donc rien de plus qu'une assez bonne statue de Shakspeare par Roubilliac, cadeau d'un autre comédien

célèbre, Grarrick, qu’on a placée sous le vestibule, et qu’on aurait dû, pour l’honneur de ce grand génie, pour l’honneur du pays qui lui a donné naissance, placer au centre des bibliothèques, au centre du recueil des œuvres de l’esprit humain.

Le British Museum réunit donc des collections fort diverses, fort hétérogènes, et qui, partout ailleurs, sont soigneusement séparées. On peut les ranger sous les titres suivants : 1° La Bibliothèque nationale, des livres et des manuscrits ; 2° le Cabinet d’histoire naturelle ; 3° Le Cabinet ethnographique, ou des curiosités de tous les pays ; 4° la Collection des vases étrusques ; 5° le Cabinet des médailles et monnaies ; 6° le Cabinet des estampes ; 7° enfin, leMusée des sculptures et des antiques, lequel, subdivisé lui-même, contient des antiquités d’Assyrie, — d’Égypte, — de Lycie, — d’Arcadie, — d’Athènes, — et de Rome. Je dirai quelques mots rapides des premières collections pour arriver le plus tôt possible à celle des objets d’art.

Bibliothèque Nationale (National Library). Elle occupe un bel emplacement, de vastes salons tout neufs, très-propres, très-cirés, où les livres, reliés avec une élégance toute moderne, sont rangés dans des armoires en acaj ou, vitrées de longues glaces transparentes. Mais, composée de cinq bibliothèques particulières dont la formation ne remonte pas au delà du siècle dernier, la Bibliothèque des Anglais ne saurait être comparable, ni par la quantité des livres et manuscrits, ni par leur rareté, leur importance, et surtout leur universalité, avec notre Bibliothèque nationale, qui date de Charles V. Elle offre sans doute la même utilité pratique ; cependant on n’y trouve pas, comme dans les nôtres, une foule de lecteurs attablés, prenant des notes ou des copies. Il est probable que, dans ce pays de priviléges, le prêt ou même simplement la lecture des livres sont

réservés aux aristocrates de la science et du talent, à ceux qui sont présentés et admis[20].

Quant aux simples visiteurs, à ceux qui se promènent devant les glaces des armoires, comme les flâneurs affamés devant l'étalage embaumé d'un restaurateur, sans voir des des livres autre chose que leur titre inscrit en lettres dorées sur le dos des reliures, je vais leur indiquer ce qu'ils peuvent trouver de plus curieux et de plus intéressant, non à la portée de la main, mais à la portée de l'œil. Trois collections sont étalées sous les vitrines : l'une, des plus anciens imprimés, des premiers produits de cet art merveilleux

De peindre la parole et de parler aux yeux,

qui, de la Renaissance à nos jours, a déjà changé la face du monde ; — une autre, de manuscrits orientaux, soit chinois, soit des divers dialectes qui se parlent dans les deux presqu'îles des Indes et l'ancien empire mogol ; — la troisième, enfin, d'autographes précieux et importants. Dans une case sont rangées des chartes de divers souverains d'Angleterre, entre Guillaume le Conquérant et Henri VIII ; dans une autre, des lettres de Marie (la Catholique), d'Élisabeth, de Marie Stuart, de Charles I^{er}, de Cromwell, de Guillaume III, d'Anne, de George I^{er}, de George II, etc. Ailleurs, parmi des lettres de souverains étrangers, sont représentés, au moins par leurs signatures, Charles-Quint, François I^{er}, Catherine de Médicis, Henri IV, Louis XIV, Gustave Adolphe, Pierre le Grand, Frédéric le Grand et Napoléon. Sous la vitrine consacrée aux généraux, on trouve Turenne, Condé, Marlborough, Washington, Nelson, Wellington et Bonaparte. Ici, c'est le simple officier d'artillerie qui écrit à l'un de ses frères un

billet daté d’Ajaccio, l’an v de la liberté. Dans une case à part sont réunis les hommes célèbres du temps de la Réforme, Luther, Mélanchton (Schwartz-Erde), Zwingle, Calvin, et même l’indifférent et sceptique Érasme, aussi surpris que le serait Montaigne lui-même de se trouver en compagnie de ces ardents sectaires ; et, dans une autre enfin, quelques hommes des plus fameux par les lettres, la science, la philosophie ou les arts, Tasse, Arioste, Galilée, Descartes, Leibnitz, Bacon, Newton, Locke, Dryden, Addison, Pope, Franklin, Byron, Walter Scott, Corneille, Racine, Boileau, Voltaire, Michel-Ange, Albert Durer, Rubens, Van Dyck, Poussin, etc.

Pour augmenter le nombre de ses manuscrits précieux, le British Museum vient d’acquérir à grands frais le célèbre missel dit de Bedfort, qui appartint à Henri V, l’allié d’Isabeau de Bavière, le gendre de Charles VI, le régent de France, mort à Vincennes, âgé de trente-quatre ans, presque maître du royaume qu’il enlevait à Charles VII, et que sauva Jeanne d’Arc. Ce missel passe pour un chef-d’ œuvre admirable de calligraphie, de manuscrit orné de miniatures.

Musée d’Histoire naturelle (Natural History). Obéissant à son génie synthétique, à ses grandes vues d’ensemble sur la nature, Buffon avait réuni, dans l’institution alors nommée Jardin du Roi, les animaux vivants et les plantes cultivées à toutes les collections d’objets inanimés qui composent un cabinet d’histoire naturelle, depuis les échantillons empaillés des animaux de tous pays et de toutes espèces qui peuplent la terre, l’air et les eaux, depuis les échantillons séchés dans des herbiers de toutes les plantes exotiques, jusqu’à ceux de tous les minéraux que recèle, à toutes les latitudes, le globe terrestre où l’homme fait son séjour. Les Anglais, malheureusement, ont divisé ces choses inséparables. C’est dans un vaste et délicieux jardin, situé à l’extrémité de Regent’s Park, et nommé Zoological Gardens, qu’est la ménagerie ou

collection d’animaux vivants, mammifères, oiseaux, poissons, reptiles. Fondée par des souscriptions volontaires, cette ménagerie se soutient, s’alimente et s’étend par le revenu d’un faible droit perçu à l’entrée les six jours ouvrables de la semaine (le dimanche étant réservé aux billets gratuits des souscripteurs) ; ce qui ne l’empêche pas d’être devenue, parmi toutes celles du monde, la plus riche, la plus variée, la plus complète, la plus intéressante. C’est dans un autre jardin, celui de la Botanic-Institution, que se cultivent les plantes rares, utiles, curieuses, les plus belles fleurs et les plus beaux fruits.

Le British Museum renferme donc seulement ce que nous appelons le cabinet d’histoire naturelle. Sous le titre général de Zoologie, sont rangés les échantillons des êtres divers que la vie anime, toutes les espèces principales des mammifères, des oiseaux, des poissons, des reptiles, des insectes, des coquillages qui se peuvent rencontrer encore vivants sur la terre ; tandis que la Minéralogie renferme, outre les échantillons des êtres inanimés, sans vie et sans végétation, qu’on appelle minéraux, quelques débris fossiles, quelques restes d’animaux et de végétaux d’une autre époque, disparus de notre monde actuel. Si l’on n’a point perdu de vue que ce cabinet d’histoire naturelle a été formé dans l’origine par les soins et les ressources de simples particuliers, on sera surpris de le trouver si vaste, si riche et si varié. Mais cependant, de même que la bibliothèque du British Muséum comparée à notre Bibliothèque nationale, il reste très-inférieur au nôtre par l’importance de certaines parties, et surtout par l’universalité de l’ensemble.

Musée ethnographique (Ethnographical Room). Cette collection comprend un assez grand nombre de ces objets appelés curiosités, appartenant à diverses époques, et, comme son nom l’indique, à de si divers pays que les cinq parties du monde se trouvent conviées à la former. Ce sont

des idoles, des armes, des étoffes, des habits, des ustensiles, venus de la Chine, des Indes, de l'Égypte, de la Nubie, de l'Afrique intérieure, du pays des Esquimaux, du Mexique, de la Guyane, du Pérou, de l'Australie, etc. Si l'on cherchait à toute force, dans ce bric-à-brac universel qui a bien d'ailleurs son mérite et son intérêt, quelques objets touchant à l'art par quelques points, je ne saurais guère indiquer que des vases en terre cuite, œuvre des anciens Mexicains, qui ont une assez curieuse analogie avec les vases étrusques, non-seulement dans la matière, mais aussi dans la forme, et jusque dans les sujets en relief qui les décorent. Ils sont, à la vérité, monochromes, ou d'une seule couleur ; mais on voit évidemment, comme dans ceux de l'ancienne Italie, qu'ils étaient moins destinés aux usages domestiques qu'à la décoration des habitations. Eux aussi, d'ustensiles étaient devenus ornements. Nous arrivons par eux à la

Collection des vases étrusques (Etruscan Room). En parlant de celle du musée de Naples, plus riche et plus complète qu'aucune autre du monde, j'ai déjà eu l'occasion de rappeler que le nom d'étrusques, donné aux vases peints de l'Italie antique, ne peut s'appliquer justement qu'à la plus faible partie d'entre eux, à ceux qui proviennent de l'Étrurie, au nord de Rome, et non à ceux, plus nombreux et plus importants, qui proviennent des provinces méridionales dont se formait jadis la Grande-Grèce. Les vases peints du British Museum sont rangés avec intelligence, dans l'ordre à la fois chronologique et géographique. Ainsi ceux que l'on rencontre d'abord sont les plus anciens par la date et les plus éloignés au nord de l'Italie. Trouvés à Vulci-Chisi ou à Cerveteri (l'ancienne Agylla), et vraiment étrusques, ceux-là sont tout noirs comme les Mexicains, avec des figures en relief encore assez grossières. — Puis viennent les vases appelés égyptiens ou phéniciens, à fonds pâles avec des ligures d'animaux en rouge foncé ; — puis les vases à fond rouge

ou orange avec des figures noires. Venus de Vulci, de Canino et autres localités encore au nord de Rome, ils représentent habituellement des sujets mythologiques. — Puis d'autres vases semblables pour la forme et les couleurs, mais d'une époque plus récente et d'un travail plus achevé. Ceux-ci viennent des provinces au sud de Rome, particulièrement de la Basilicate. Les sujets de leurs dessins sont presque exclusivement pris au culte de Bacchus, et parmi eux se trouvent un grand nombre de ces coupes à boire appelées rhytons, ayant la forme de diverses têtes d'animaux. — Enfin les vases de la Pouille (l'ancienne Apulia), qui ressemblent à ceux de Nola, les plus précieux de tous, mais ne les égalent point. Je ne crois pas que la collection du British Museum en offre un seul de cette dernière espèce, facile à reconnaître, non-seulement par le beau rouge de brique dont les figures sont peintes sur un fond noir, net et luisant comme le jais, mais aussi par les vraies conditions de l'art, l'élégance et la variété des formes, la perfection singulière du dessin, le goût, l'esprit, la grâce et la gaieté dans le tracé des figures et des ornements.

Cabinet des médailles et monnaies (Medal Room). Formé par les collections de sir Hans Sloan et de sir Robert Bruce Cotton, qu'ont augmentées les donations de George IV et les legs de quelques autres amateurs, il comprend trois divisions : monnaies anciennes, — monnaies modernes, — médailles. Les premières se composent : de monnaies grecques arrangées dans un ordre géographique ; — de monnaies des villes libres qui se servaient de caractères étrusques, romains, puniques, espagnols ; — de monnaies romaines arrangées, autant que possible, dans l'ordre que tracent la chronologie et la géographie. La seconde division comprend, d'une part, les monnaies nationales, anglo-saxonnes, anglaises, anglo-normandes, écossaises, irlandaises ; — d'une autre part, les monnaies des nations étrangères. Enfin la collection des médailles, toutes de l'art

moderne, réunit aux médailles frappées dans le Royaume-Uni quelques-unes de celles du reste de l’Europe.

Cabinet des estampes (Print Room). Il se compose des collections de gravures et de dessins léguées par deux amateurs, le révérend C. M. Cracherode et M. Richard Payne Knight. On dit que les gravures y sont nombreuses ; mais je doute, à voir le silence absolu que garde sur ce point le synopsis anglais, qu’il y ait rien d’intéressant et de précieux parmi les dessins originaux. Et comme il faut, pour pénétrer dans le Print Boom, une permission spéciale, longue à obtenir, si ce n’est difficile, je me suis abstenu de toute vérification. Ce recueil de dessins, quel qu’il soit réellement, n’aura pas plus d’utilité que ceux de Florence, ou de Naples, ou de partout ailleurs qu’à Paris, car les dessins n’étant livrés, ni à toutes les mains, ni à tous les yeux, demeurent enfouis dans leurs cartons, sous les clefs de leurs armoires, comme un trésor oublié.

On a déposé dans la même salle quelques papyrus égyptiens.

Galerie des antiques (Gallery of Antiquities). En arrivant à cette partie du British Museum qui forme véritablement le musée britannique, parce qu’elle est une véritable collection d’objets d’art, j’ai hâte de franchir les pièces qui n’en sont, en quelque sorte, que le vestibule, pour pénétrer in medias res, au cœur du sujet. Je vais donc, en engageant le visiteur à suivre mon exemple, donner un simple coup d’œil sur une galerie d’antiquités grecques et romaines qui fut sans doute le noyau primitif du musée tout entier, c’est-à-dire la collection de sir Hans Sloan et des premiers donateurs. Il y a là un assez grand nombre de statues, statuettes, bustes, bas-reliefs, vases, candélabres, tombeaux, inscriptions, etc. Mais ce sont très-généralement de petites choses, et de petite valeur, comme les peut mettre dans son cabinet un amateur qui ne saurait ni acheter ni loger les grandes. L’on cherche vainement un seul de ces morceaux célèbres, et de mérite reconnu, qui

ont une dénomination propre dans le monde des arts. Après plusieurs visites et tournées vraiment consciencieuses, voici tout ce que j'ai pu distinguer parmi les marbres : un Discobole (lanceur de disque), — un Faune jouant avec des crotales, — une Canéphore, — un Pâris, — une Ariane, — un groupe de Bacchus et Ampelos, — une Vénus qui ressemble beaucoup à celle de Milo par la pose et l'arrangement, et qui pourrait ainsi, ayant ses bras entiers, indiquer quel était le mouvement des bras perdus de la nôtre, — un Hermès d'Homère, finement travaillé, mais de l'époque romaine, — enfin une figurine d'Actéon dévoré par ses chiens, pleine de mouvement, de vie et d'expression. — Puis une assez longue série de bustes d'empereurs romains, Auguste, Néron, Trajan, Adrien et son Antinoüs, Marc-Aurèle, Lucius-Verus, Septime-Sévère, Gordien, etc. — Puis deux petits bas-reliefs curieux, l'un presque en haut-relief, Nessus enlevant Déjanire, l'autre en relief très-bas, l'Hercule assyrien abattant un cerf. Ce dernier, reconnaissable à sa barbe en longs tuyaux, ressemble aux figures des plaques en albâtre de Nimroud et de Khorsabad, que nous trouverons bientôt. L'on peut ajouter à cela quelques idoles indiennes, en marbre, en pierre, en métaux, et quelques mosaïques de l'espèce appelée pavimenta, qui pavaient habituellement le triclinium, ou salle à manger. Elles sont presque toutes romaines. Une seule provient des ruines de Carthage : c'est une tête colossale de triton, sujet qui convenait à la Londres antique ; tout cela sans importance et pas plus utile pour l'historien et l'archéologue que pour l'artiste.

Il faut pourtant dire quelques mots rapides du cabinet des bronzes (Bronz Room). Dans cette collection assez nombreuse, mais qui ne contient que de petits objets, se trouvent 35 figurines de Cupidon, 21 de Mercure, 14 d'Hercule, 14 d'Harpocrate, 3 de Bacchus, etc. Il n'y a guère à distinguer, parmi tout cela, qu'une belle statuette de Mars dans le vieux style étrusque, et une statuette de

Mercure, si légère, si vive, si charmante, que si Jean de Boulogne l'eût connue, on pourrait l'accuser de l'avoir imitée dans son fameux Mercure volant. L'on trouve aussi, parmi les bronzes grecs, des figures votives de dieux ou de héros, des thuribules ou encensoirs, des pyxides ou boîtes à onguents, des rhytons ou vases à boire, des miroirs avec leurs manches ornés, des lampes, des amphores, des lécythes ou grosses bouteilles, avec des figures en simple contour, tracées en brun, rouge ou noir, sur fond blanc, enfin un beau vase funéraire, à couvercle, peint en blanc, et formé par l'assemblage de trois poitrines de griffons dorés. Ce vase contient des ossements humains, et, entre les dents de la mâchoire, se trouve encore une obole d'argent, au coin d'Athènes, dont le mort devait se servir pour payer à Caron le passage du Styx. Parmi les antiquités romaines, parmi les casques, les boucliers, les jambards, les ceintures militaires, on distingue un étendard et deux aigles de légions. Cela dit, passons vite aux grandes collections, en les plaçant à peu près dans l'ordre que leur assigne la chronologie.

Antiquités assyriennes (Nimroud Room). Ces débris du vieil empire que fondèrent Assur et Nemrod en élevant Ninive et Babylone (vers les années 2700 et 2650 av. J. C.), qu'illustrèrent Bélus et Sémiramis (Sammuramit), qui traversa le bûcher de Sardanapale et dura jusqu'à Cyrus (538 av. J. C.), sont la plus récente conquête du British Museum. C'est dans les années 1845, 1846 et 1847, puis en 1849, que M. Layard, envoyé par sir Strafford Canning, les tira des ruines de la ville appelée Nimroud, située sur le Tigre, un peu plus bas que Mossoul, et du monticule de Koyoundjek, sur l'emplacement même de Ninive. Aussi ne sont-elles encore ni numérotées, ni décrites en détail dans le catalogue.

Si l'on excepte quelques-uns de ces Taureaux allés, à têtes d'hommes, semblables à ceux que nous avons au Louvre, mais plus petits, les reliques de l'art assyrien,

apportées à Londres, se composent presque uniquement de grandes tables ou plaques en albâtre gris, où les ligures et les objets sont tracés simplement en bas-relief. Ces tables devaient être autant d'annales parlantes, autant de chapitres d'histoire lapidaire, rappelant, comme les fastes capitolins de Rome, qui s'écrivaient dans les comices sur des tables de marbre, les principaux traits de l'histoire du peuple assyrien, ou plutôt de l'histoire de ses rois. C'est effectivement le personnage du roi (quel roi ? nul ne le sait avec certitude[21]) qui se retrouve à peu près dans tous les tableaux sculptés. Ce personnage est facilement reconnaissable, soit parce qu'il est suivi d'un porte-ombrelle, d'un chasse-mouche ou de musiciens, soit parce qu'il porte la tiare, soit parce qu'au-dessus de sa tête voltige le Férouher ou image ailée de la divinité. Dans une de ces représentations du roi, portant la tiare, il est facile de reconnaître, à quelques restes de peinture, que cette figure était entièrement peinte sur l'albâtre, et de couleurs diverses. C'est en rouge qu'étaient coloriées les semelles des sandales du roi. Les talons rouges de Versailles ne se doutaient pas combien cette nouvelle mode était vieille.

Les sujets des bas-reliefs assyriens sont très-variés et souvent très-compliqués, réunissant dans le même cadre des hommes, des animaux, des plantes, des édifices, formant enfin de véritables travaux d'histoire. Naturellement les plus ordinaires sont des batailles ou des sièges de places fortes. Dans les unes, on voit habituellement le roi sur son chariot de guerre, des charges de cavalerie, des archers lançant les flèches, quelquefois à la manière des Parthes,. l'étendard portant le Férouher, des prisonniers conduits les mains liées, des morts dévorés par les aigles ou les vautours. Dans les autres, la ville assiégée est d'habitude entourée d'eau ; elle a deux ou trois étages de murailles bastionnnées, et c'est avec des tours roulantes ou des machines à bélier qu'on

l’attaque, tandis que les assiégés jettent des feux sur l’ennemi, et s’efforcent d’amortir avec des chaînes les coups du bélier. A la prise d’une ville, on voit des femmes fuyant sur des chariots traînés par de jeunes bœufs ; ailleurs un homme fuyant sur un chameau. Ces représentations de siéges et de batailles donnent une idée suffisamment claire et complète des formes de la guerre à cette époque ; et quand on songe que ces plaques d’albâtre doivent avoir près de trois mille ans, on est surpris du peu de changement qu’a subi l’art de la guerre jusqu’à la découverte de la poudre à canon. A peu près partout, à peu près en tout temps, on voit les mêmes armes et les mêmes procédés pour l’attaque et pour la défense. Parmi ces tableaux en relief, on peut étudier de préférence, comme les plus importants et les plus curieux, comme offrant le plus de mouvement, d’action, de variété, le Siège d’une ville par un roi que l’on croit être Assur-Akbal I, une Bataille d’Assur-Akbal III contre les Su-siens, le Triomphe de ce roi après sa victoire, et l’Érection d’un Taureau colossal par une foule d’esclaves aux ordres de Sennachérib.

Une autre espèce de sujets souvent traités, ce sont des chasses, soit au lion, soit au taureau sauvage, à coups de flèches et de lances. Le roi est alors dans son chariot, avec ses musiciens, recevant l’offrande des victimes. Enfin, toujours le roi. Tantôt c’est son simple portrait, en pied ou en buste ; tantôt il préside à un passage de troupes, sur des montagnes ou à travers des bois ; tantôt il reçoit des ambassadeurs et leur offre la paix en tenant deux flèches dans sa main ; tantôt il célèbre quelque rite religieux devant l’arbre sacré ; tantôt il franchit une rivière, encore sur son chariot, que porte une barque à gouvernail montée de quatre rameurs et d’un pilote. Cette barque est dirigée dans l’eau par un homme qui nage en avant, soutenu sur

une outre gonflée[22]. Des chevaux et des poissons nagent alentour.

Quand ce n’est pas le roi que représentent les marbres assyriens, ce sont des divinités. Elles portent habituellement sur la tête un chapeau conique, orné de deux ou trois cornes. L’une tient à la main un épi d’orge barbu ; l’autre une pomme de pin ; celle-ci un panier de jonc ; celle-là un arbrisseau fleuri. Mais ce qui distingue surtout ces êtres supérieurs et surnaturels de la simple humanité, c’est que tous, dieux ou déesses, ont de longues ailes comme celles qu’on prête aux archanges chrétiens. L’une des déesses — celle, si je ne me trompe, qui a une tête d’aigle sur un corps de femme — déploie même deux paires de grandes ailes. On voit qu’en donnant aux messagers du Très-Haut cet attribut qu’avait déjà reçu des Égyptiens leur Minerve (Neith), et que Proserpine aussi recevait des artistes païens, les vieilles légendes du premier âge chrétien n’ont rien fait de plus nouveau que les marquis de l’Œil-de-Bœuf en mettant des talons rouges à leurs souliers.

Quelques-unes de ces tables assyriennes représentent des fêtes et des danses ; d’autres des écuries, des étables, des intérieurs de maison. Quelques-unes aussi offrent, au lieu de figures, de longues inscriptions dans ces caractères appelés cunéiformes, c’est-à-dire ayant la forme de clous ou de coins, dont le sens est à peine entrevu par la science moderne. Deux objets seulement ont une autre forme que celle de tables ou plaques. L’un est une statue, trouvée à Kalah-Sherghât, la seule qu’aient jusqu’à présent fait découvrir les fouilles entreprises parmi les ruines des villes assyriennes. Mais cette statue d’un roi sur le trône, très-dégradée et sans tête, n’offre rien de curieux pour l’art, ni d’utile pour l’archéologie. L’autre objet, bien plus intéressant, est un petit obélisque en marbre noirâtre, haut d’environ deux mètres, coupé à quatre faces et

s’amincissant de bas en haut, qui fut trouvé dans l’intérieur d’un rempart ruiné. Il contient, outre deux cent dix lignes d’écriture cunéiforme, vingt bas-reliefs avec un grand nombre de figures d’animaux, lions, rhinocéros, singes, chevaux, etc., conduits par des hommes qui portent des présents. C’était sans doute un trophée de victoire et de conquête, qui rappelait les offrandes présentées au roi par la nation soumise. Et comme ce sujet est clair jusqu’à l’évidence, qui sait si le petit obélisque du British Museum ne fournira pas quelque jour à un nouveau Champollion le moyen de déchiffrer par conjecture les hiéroglyphes de l’écriture cunéiforme[23] ? On a recueilli de plus quelques briques en faïence peinte qui servaient à la décoration intérieure des habitations, comme les azoulai dont les Arabes d’Espagne ont rempli leurs monuments.

Les remarques générales que l’on peut faire sur les tables de Nimroud, c’est qu’elles sont sculptées en bas-relief très-bas, presque sans relief ; — qu’elles sont très-finement touchées par le ciseau et soigneusement polies ; — que, sauf les yeux, mis presque de face dans des personnages toujours vus de profil, sauf aussi les épaules qui ont précisément le même défaut, le dessin de ces bas-reliefs est vraiment beau, pur et sévère ; — que les traits du visage et les muscles du corps sont assez fortement accentués pour arriver souvent jusqu’à l’expression ; — que les compositions diverses, non soumises à des formes immuables et conventionnelles, offrent beaucoup de mouvement, beaucoup plus que la sculpture hiératique des Égyptiens ; — qu’enfin les animaux sont très-fidèlement copiés d’après la nature, et que les chevaux, par exemple, loin de ressembler à ces lourds coursiers classiques, si longtemps admis dans les arts, ont toute la finesse de membres et toute la vigoureuse agilité des vrais chevaux arabes. Les tables assyriennes ne prouvent pas moins que le poëme de Job comment s’est conservée pure, sans

altération ni mélange, cette race primitive et normale du bel et utile serviteur de l'homme que Buffon nomme avec justice « sa plus noble conquête[24]. »

Antiquités égyptiennes (Egyptian Saloon). Avant de pénétrer dans ce monde exhumé des tombeaux, et qui semble n'avoir jamais été pleinement doué de la vie ; — avant de passer en revue ces lions endormis, ces sphinx pensifs, ces cadavres emmaillottés, ces héros inertes, ces dieux accroupis, sourds, muets, aveugles, immobiles, enfin ces monstres étranges où, pour rendre la divinité visible et palpable, pour l'élever au - dessus de l'espèce humaine, on l'a rabaissée, par un assemblage impie, jusqu'à l'animalité ; — il est bon de prendre quelques notions préliminaires. Ces notions, que j'emprunterai en grande partie au synopsis anglais, doivent être de deux sortes : par les unes, on pourra connaître, à leurs formes et à leurs attributs, immuables comme le dogme lui-même, les divinités représentées ; par les autres, on pourra découvrir à peu près l'époque où furent faites leurs images, et les rattacher ainsi à l'une des phases de l'art égyptien, de sorte que le visiteur, devant une figure quelconque, puisse se dire : cette figure est celle de telle divinité ; elle appartient à telle époque de l'art égyptien, et partant à telle époque de l'histoire d'Égypte.

Voici d'abord l'explication de quelques termes qui servent à dénommer les diverses parties du vêtement des statues égyptiennes :

Pschent, bonnet ou couronne porté par les divinités ou les Pharaons. Il est double et composé du schaa et du teshr.

Schaa, bonnet conique formant la partie supérieure du pschent. Il est blanc.

Teshr, bonnet cylindrique, avec une haute pointe inclinée en arrière et un ornement en spirale par devant, formant la partie inférieure du pschent. Il est rouge.

Alf, couronne d’Osiris et d’autres divinités, composée d’un bonnet conique posé sur les cornes d’une chèvre, et flanqué de deux plumes d’autruche. Elle porte un disque au milieu du frontal.

Tesch, bonnet royal militaire.

Het, bonnet de la Haute-Égypte.

Claft, coiffure avec de longues bandelettes qui tombent sur les épaules et le cou.

Oskh, collier semi-circulaire, ou pèlerine autour du cou.

Schenti, vêtement court porté autour des reins. Les statues des Pharaons ont de plus le tablier royal.

Gom, espèce de sceptre terminé par la tête de l’animal appelé koukoupha.

Voici maintenant les formes et attributs des principales divinités composant la mythologie égyptienne. Nous leur adjoindrons, autant que possible, le nom des divinités correspondantes dans la mythologie de la Grèce et de Home, ainsi que le nom des villes où leur culte était principalement en honneur. :

Forme humaine (homme) avec le teshr sur la tête surmonté de deux plumes, ou forme humaine et tête de bélier, — Amen, Ammon ou Hammon a le caché, » Zeus, Jupiter, dieu suprême, roi des dieux. — Thèbes.

Forme féminine (femme) portant le teshr, — Mouth « la mère, » Héra, Junon, femme d’Amen. — Thèbes.

Jeune homme ayant sur la tête une seule boucle de cheveux et le disque lunaire, — Chouns ou Chons « la force, » Héraclès, Hercule, fils d’Amen et de Mouth. — Thèbes.

Forme humaine à tête de chèvre, — Noum « l’eau, » appelé par les Grecs Zeus-Chnoumis, et qui pourrait être aussi leur Poséidon ou Neptune, créateur de l’humanité. — Éléphantine.

Forme féminine portant sur la tête une couronne circulaire dé plumés, — Anèka, Hestia, Vesta, femme de Noum. — Eléphantine.

Forme féminine portant le het, avec une corne de chèvre de chaque côté, — Saté « rayon du soleil, » autre Junon, femme de Jupiter-Chnoumis. — Éléphantine.

Enfant ou nain, aux jambes noueuses, avec un scarabée sur la tête, ou forme humaine emmaillottée comme une momie, — Phtah ou Phta, Héphœstos, Vulcain, dieu du feu, créateur du soleil et de la lune. — Memphis.

Forme féminine à tête de lion, — Pash-t ou Pacht (Bubastis) « la lionne, » Artémis, Diane, femme de Phtah. — Memphis.

Forme humaine ayant la tête surmontée de deux hautes plumes et d'un lis, — Atoum-Néfer, supposé fils de Phtah et de Pash-t, appelé le « gardien de la narine du soleil. » — Memphis.

Forme humaine à tête de faucon, coiffée de deux hautes plumes, — Mount, Arès, Mars, personnifiant la puissance solaire, — Hermonthis.

Forme féminine avec l'égide sur la poitrine, ou souvent avec deux ailes, et foulant aux pieds le serpent Apoph, — Neith, Athènè, Minerve, déesse de la sagesse et des arts. — Saïs.

Forme féminine simple, ou forme féminine à tête de vache, — Athor ou Hathor, Aphroditè, Vénus, déesse de la beauté, personnifiant la vache qui a produit le soleil. — Latopolis (Esneh) et Atho (Edfou).

Forme humaine à tête de faucon, portant le disque solaire, — Ra, Hélios, le soleil, fils d'Athor, personnification du soleil levant. — Héliopolis.

Forme humaine portant le pschent sur la tête, — Atoum, personnification du soleil couchant.

Forme humaine à tête de crocodile, — Sébak « le dompteur. » Crocodilopolis (Ombos).

Forme humaine ayant une oie sur la tête, — Seb « l'étoile, » Chronos, Saturne, dieu du temps.

Forme féminine ayant sur la tête un vase à eau, — Noupté ou Nepté « abîme du ciel, « Rhéa, Cybèle, femme

de Seb.

Forme humaine à tête d'ibis, portant quelquefois sur sa tête le disque lunaire, — Thoth « Logos ou le discours, » Hermès, Mercure, fils de Ra, inventeur de la parole et de l'écriture, scribe des dieux, ayant puissance sur la lune. — Hermopolis.

Forme humaine portant quatre plumes sur la tête, — Enpé ou Emeph « le guide du ciel, » fils de Ra, autre forme du dieu Thoth.

Forme humaine à genoux, portant sur sa tête le disque solaire, — Maou « le brillant, » personnification de la lumière du soleil.

Momie portant le het, — Ousri (Osiris), fils aîné de Seb et de Noutpé, appelé alors Oun-Néfer (Onnophris) « le révélateur du bien, » Diońysios, Bacchus des Grecs. — Busiris.

Momie portant le Atf, — Osiris, appelé alors Pethempamentès, « celui qui réside dans les enfers, » le Pluton des Grecs. — Abydos.

Forme féminine portant un trône sur la tête, — Isis « le siège, » Démétère, Cérès, fille de Seb et de Noutpé, sœur et femme d'Osiris. — Abydos.

Forme féminine portant sur la tête les hiéroglyphes des mots maîtresse et palais, — Neb-t-a (Nephtys), « la maîtresse du palais, » Perséphonè, Proserpine, autre fille de Seb et de Noutpé, sœur et concubine d'Osiris. — Abydos.

Forme humaine à tête de faucon, portant le pschent, — Haroer (Harouéris), Horus aîné, Apollon, fils de Seb et de Noutpé. Ses yeux sont supposés représenter le soleil et la lune. — Apollinopolis magna.

(Osiris, Isis et Horus personnifient le principe bienfaisant.)

Forme humaine avec une tête d'âne, ou vieux nain habillé d'une peau de lion et portant des plumes, — Seth, « l'âne, » Typhon, fils de Seb et de Noutpé, l'esprit du mal. — Ombos.

Hippopotame debout, avec une queue de crocodile, et quelquefois une tête de femme, — Taour ou Ta Her (Thouéris), femme de Seth. Ombos.

(Seth (Typhon) et Taour personnifient le principe malfaisant.)

Enfant avec des jambes faibles et des boucles de cheveux aux deux côtés de la tête, — Her, « le sentier (du soleil), » Horus jeune, Harpocrates, fils d'Osiris et d'Isis. — Apollinopolis parva.

Forme humaine à tête de chien. — Anoup (Anubis), surnommé « l'Embaumeur des morts » et le « Gardien de la Grille du sentier du Soleil » fils ou frère d'Osiris. — Lycopolis.

Prêtre assis dans une chaise et déroulant un volume, — I-Emp-Hept « venant en paix, » Asclépios, Esculape, fils de Thoth. — Philoë.

Taureau-pie portant sur sa tête le disque solaire, — Hépi (Apis), « le nombre caché, » fils toujours vivant de Phtah. — Memphis.

Griffon à tête d'âne, — Bar, dieu des Assyriens et des Phéniciens (Philistins), le Baal de la Bible.

Forme humaine en costume asiatique et avec diadème portant une croix d'onix au frontal, — Ren-pou (Réphan), dieu des peuples sémitiques (Asie occidentale).

Forme humaine avec la tête d'un oiseau noir, — Noubi (Nubia) ou Nashi, « le Rebelle, » le dieu des peuples noirs.

Forme féminine coiffée du Het, portant le bouclier et la lance, — Anta (Anaïtis), déesse des Arméniens et des Syriens.

Après cette longue liste des dieux, ou plutôt des diverses manifestations du même dieu que les Égyptiens adoraient sous tant de formes, nous passons à la seconde partie des notions préliminaires.

Il est admis, si je ne m'abuse, que l'art égyptien, d'accord avec l'histoire de la nation, se peut diviser en quatre époques principales. L'une, la plus ancienne, et qu'on

nomme « du style archaïque, » s’étend depuis les temps les plus reculés jusqu’à la douzième dynastie (vers l’an 2400 av. J. C.). Tandis que l’architecture, simple, forte, colossale, se bornait à élever des masses de pierre (comme les premières pyramides qui appartiennent à la quatrième dynastie), la sculpture était massive aussi, et sortait à peine de l’enfance. Dans les statues de cette époque, la face est large et commune, le nez long et gros, le front bombé ; les cheveux, à peine dégrossis, tombent en lourdes boucles verticales ; les pieds et les mains ont une longueur démesurée ; le corps entier présente une forme ramassée et trapue. Les bas-reliefs sont très-déprimés, et l’exécution de toutes les œuvres du ciseau, même dans les fins détails, reste imparfaite et grossière ; mais l’exécution, et même le style, vont sans cesse s’améliorant jusqu’à la douzième dynastie.

A cette seconde époque, tandis que l’architecture améliorée devenait un art plus savant, plus varié, plus riche de combinaisons et d’ornements, employant, par exemple, les colonnes et les triglyphes (comme on le voit dans les hypogées dites de Beni-Hassan), la statuaire, de plus en plus dégrossie et délicate, s’approchait de sa perfection relative. Alors on trouve plus de proportion et d’harmonie dans les membres du corps, plus d’exactitude et de finesse dans les traits du visage ; les cheveux sont disposés en boucles élégantes et plus fouillées ; enfin la délicatesse du travail devient telle, jusque dans les moindres détails, que souvent une statue est traitée et finie comme un camée. Quant au bas-relief, il s’emploie de plus en plus rarement, et disparaît même avec Ramsès II. L’invasion des Arabes Kouschytes, appelés Pasteurs (Hycsos), sous la dix-septième dynastie (vers 2200 ans av. J. C.), amena dans les arts de l’Égypte une décadence immédiate, ou plutôt une véritable interruption, une disparition complète, qui dura jusqu’à l’expulsion de ce peuple étranger, deux à trois siècles plus tard.

Après la délivrance de l'Égypte, et sous les règnes fameux de Mœris, de Ramsès, d'Aménophis, de Sésostris, il y eut une renaissance de l'art égyptien. L'achitecture prit ses derniers développements. On éleva de vastes temples rectangulaires, ayant des murailles couvertes de sculptures, des vestibules à dômes coniques, des avenues de sphinx ou de divinités, et la colonne fut ornée de chapiteaux représentant des fleurs et des boutons de lotus ou de papyrus. On tailla dans le roc des temples entiers, et, dans le roc aussi, des galeries de sépultures, des hypogées, ornés de peintures historiques. Pour la statuaire, cette renaissance se distingue par un retour complet au style archaïque, par l'imitation évidente des plus anciennes œuvres de sculpture ; mais toutefois l'exécution diffère essentiellement, si le style se. rapproche. Les membres sont plus libres et plus arrondis, les muscles plus développés, enfin les traits du visage améliorés et variés jusqu'à devenir des portraits ; En outre, les détails sont terminés avec le soin le plus minutieux, et l'effet général est produit plutôt par ce fini de toutes les parties que par l'ampleur et l'harmonie de l'ensemble.

Une invasion des Éthiopiens, après la vingt-deuxième dynastie (dixième siècle av. J. C.), amena, comme précédemment celle des Pasteurs, une nouvelle interruption dans la culture de l'art égyptien, qui renaquit encore, après l'expulsion des étrangers, sous le règne de Psammitique Ier, fondateur de la vingt-sixième dynastie (vers 660 ans av. J. C.). L'art de cette seconde renaissance fut appelé Saïte, du nom de la dynastie. Il ne dura pas plus qu'elle. Son caractère le plus spécial est l'apparition d'un genre tout nouveau, celui du portrait. Dans ce moment, à côté de l'art hiératique, de l'art traditionnel, les Égyptiens cultivèrent l'art qu'inspire la nature et qui exige la vérité. Les figures iconiques de cette époque sont nombreuses et excellentes.

La conquête de l’Égypte par les Perses, sous Cambyse (525 av. J. C.), coupant de nouveau les traditions et l’exercice de l’art égyptien, amena de nouveau sa troisième et définitive décadence. Il y eut bien, après la conquête d’Alexandre, sous les Ptolémées, et après la conquête romaine, principalement sous Adrien, quelques essais tentés pour faire refluer la civilisation de la Grèce en Égypte, et notamment pour greffer l’art grec sur l’art égyptien. Mais ces tentatives, promptement avortées, n’eurent de succès ni réel, ni durable ; et l’art en Égypte périt bien positivement avec le règne et le culte des Pharaons.

A cette rapide esquisse historique, il faut ajouter quelques remarques générales qui s’appliquent également aux diverses époques.

Les statuaires égyptiens firent emploi de matières beaucoup plus variées que les statuaires grecs, et surtout plus dures, plus résistantes, de plus long travail et de plus longue durée. Le marbre ne leur suffisait point, et l’on peut dire que toutes les autres substances propres à la sculpture se trouvent dans leurs œuvres : granit rouge, noir et gris, basalte, porphyre, jaspe, serpentine, cornaline, aragonite, pierre à chaux, pierre à sablon, — or, argent, bronze, fer, plomb, — cèdre, pin, sycomore, ébène, — ivoire, verre, faïence, terre cuite. Les bas-reliefs étaient très-déprimés, très-bas, de même que ceux des Assyriens, et quelquefois exécutés en creux, au rebours du relief, comme ceux des pierres gravées. Mais les statuaires égyptiens en firent peu d’usage, et la généralité de leurs œuvres sont en ronde-bosse.

Dans les statues, dans celles, du moins, qui ne sont ni de métal ni de bois, les bras restent collés à la poitrine et ne se détachent nullement du corps, en même temps qu’un bloc de matière lie également les jambes, qui ne sont pas plus détachées que les bras. Par derrière, une plinthe est disposée pour recevoir les inscriptions. C’est à cette

disposition générale, ainsi qu'à la solidité des matériaux, qu'est due la conservation singulière des œuvres de la sculpture égyptienne lorsqu'on les compare aux œuvres bien postérieures et si mutilées de la sculpture grecque. Les cheveux, massés en boucles verticales, tombent du sommet de la tête, et la barbe, au lieu de descendre des joues, est seulement tressée au bout du menton. Les yeux, les cils et les sourcils se prolongent jusqu'aux oreilles, et les paupières sont taillées à angle aigu. Le bas de l'oreille se trouve de niveau avec l'œil, ce qui indiquerait, aux yeux d'un phrénologue, une faible dose de matière cérébrale, et partant d'intelligence. Les lèvres sont très-accentuées, dilatées et souriantes, caractère qui se retrouve dans les anciens marbres d'Égine, même dans ceux qui représentent des mourants et des morts. Si la sculpture est en bas-relief, ou en relief creux, le profil est naturellement plus en usage ; mais alors les yeux et les épaules sont vus de face, comme chez les Assyriens, comme chez les plus vieux artistes de la Grèce..

Dans toutes les œuvres de la statuaire égyptienne, les formes sont longues et grêles, les traits calmes et sans émotion, les membres et les muscles.au repos. Outre l'immobilité, le trait distinctif de cet art c'est la régularité, la carrure, la parfaite symétrie, pour qu'il s'allie et se mêle à l'art de l'architecture ; c'est aussi, même dans les plus dures matières, l'extrême poli, la fine délicatesse du travail, qui arrive, comme je l'ai déjà dit, à traiter une statue comme un camée, et un bas-relief comme une pierre fine. Un artiste de nos jours, avec toutes les ressources de la science moderne, serait fort embarrassé pour tailler et polir le granit, le porphyre, le basalte, comme faisaient les Égyptiens, et consumerait sa vie sur une de leurs œuvres gigantesques. Les statues des dieux, des héros, des rois, des prêtres, des officiers de cour, étaient soumises, pour la taille et les proportions, à des règles ou canons immuables. Mais souvent, et notamment dans la troisième époque, le

visage des personnages humains pouvait offrir assez de variété pour devenir un portrait. Quant aux diverses divinités, elles avaient des traits convenus, des types arrêtés, qui pouvaient les faire reconnaître aussi bien que leurs attributs, et souvent aussi l'on donnait à ces divinités les traits des rois régnants, ce qui est sans doute le dernier degré d'adulation où soient jamais descendus les arts, réfléchissant les mœurs de la société [25]. Un homme qu'on avait grandi jusqu'à l'élever non-seulement sur le trône absolu de Sésostris, mais sur le piédestal d'Osiris, de Thoth ou d'Amen, ne pouvait avoir pour tombeau qu'une pyramide, à laquelle travaillait un peuple entier.

Il ne faut pas oublier que l'architecture et la sculpture, en Égypte, s'aidaient habituellement de la peinture, et qu'à peu près toutes les œuvres de ces deux arts étaient peintes, ou quelquefois dorées. Pour ce troisième art, la peinture, qui n'était guère que l'accessoire et le complément des deux autres, les Égyptiens se servaient des couleurs les plus simples. Longtemps ils ne connurent que le blanc, le noir, le bleu, le jaune et le rouge d'ocre. Ce ne fut que fort tard qu'ils employèrent le vert et le pourpre ; et ces couleurs si peu nombreuses étaient simplement étendues l'une à côté de l'autre, sans qu'ils eussent jamais imaginé de former des nuances intermédiaires ou des dégradations de teintes par leur mélange intelligent ; les peintures proprement dites, que l'on a trouvées principalement dans les hypogées de Thèbes, sont des peintures à l'eau, des espèces de gouaches, assez semblables, pour les procédés, aux peintures romaines exhumées des Thermes de Nerva, des bains de Titus et des maisons de Pompéi. Elles sont étendues sur un enduit de chaux ou de plâtre, comme les fresques, ou sur des feuilles de papyrus, comme les dessins au lavis[26].

Il faut se rappeler encore que toutes les œuvres produites par les trois arts du dessin pour l'usage public, et

tous les objets produits par l'industrie pour l'usage particulier, depuis le plus gigantesque obélisque jusqu'au plus petit ustensile de ménage, étaient décorés d'hiéroglyphes, c'est-à-dire d'inscriptions tracées en écriture égyptienne, qui était elle-même un véritable dessin. Les hiéroglyphes (de hiéros, sacré, et glyphéin, sculpter, graver) sont, en effet, des représentations de figures et d'objets servant d'écriture. Les uns sont phonétiques, c'est-à-dire qu'ils expriment des sons comme nos lettres, et alors ils se divisent en deux espèces : 1° alphabétiques, ceux qui représentent simplement une lettre, un son de voyelle ou de consonne. Ainsi un bras veut dire A, un hibou M, etc. ; 2° syllabiques, ceux qui représentent des syllabes entières. Ainsi un ciseau (à ciseler) veut dire ab, une natte men, etc. Les autres hiéroglyphes, qui retracent non simplement des sons, mais des idées, sont de trois espèces : 1° idéophonétiques, ceux qui représentent une syllabe exprimant une idée. Ainsi une branche d'arbre (nakht) signifie la victoire, la puissance ; un luth (nébel), le bien, etc. ; 2° symboliques, ceux qui représentent des objets exprimant une idée. Ainsi un ibis veut dire ibis, un singe la colère, etc. Ceux-ci ont fréquemment leur prononciation écrite à côté d'eux en caractères alphabétiques ou syllabiques ; 3° déterminatifs, ceux qui déterminent le sens des mots écrits en d'autres caractères et pouvant s'employer en plus d'un sens. Ainsi une paire de jambes, qui exprime toute espèce de mouvement, de locomotion, placée après certains caractères alphabétiques ou syllabiques, tels que ha, aka, oun, signifie être debout, marcher, apparaître. On appelle hiératique (sacrée ou sacerdotale) l'écriture complète en hiéroglyphes qui s'emploie sur les monuments ; démotique ou enchoriale (populaire, vulgaire) l'écriture plus abrégée et plus cursive que la hiératique qui fut introduite, au temps de Cambyse, pour les lois, les annales, les calculs, etc.

Muni de ces indications élémentaires comme d'un guide utile, on peut pénétrer avec plus de fruit et de commodité dans les salles égyptiennes du British Museum. Les objets divers qu'elles renferment proviennent en partie de la collection de M. Salt, achetée par acte du parlement ; en partie de la collection faite en Égypte même par le célèbre voyageur Belzoni, continuée par sa veuve, augmentée par un autre Italien, M. Anastasi ; en partie des présents faits au musée par le comte de Spencer, le comte de Belmore, lord Prudhoe, le révérend R. Goff, M. Sams, M. Hamilton, M. Howard-Wise, etc. Ce musée égyptien forme deux divisions : l'une, dans les salles du rez-de-chaussée, contient les plus grandes et les plus lourdes pièces de sculpture, statues, bustes, sarcophages, sphinx, lions, griffons, tables d'inscriptions, tables sépulcrales, etc. ; l'autre, dans les salles du premier étage, les petits objets qu'on peut enfermer dans des armoires ou sous des vitrines, statuettes, vases, ustensiles, armes, amulettes, etc.

Je me garderai bien d'entrer dans le détail des objets, même de choix, qui composent cette double et vaste collection. Le catalogue numéroté suffit généralement pour satisfaire à la curiosité du visiteur. Mais je veux du moins recommander à son attention, à ses études, à ses respects, quelques pièces d'une importance capitale dans l'histoire de l'art égyptien. Elles font partie, pour la plupart, de la division des grands objets, au rez-de-chaussée :

Tête colossale d'Amen (Jupiter-Ammon) rapportée de Thèbes à Londres par Belzoni ; — tête de Ramsès II ou III (Ramsès le Grand, qu'on croit le même que Sésourtasen ou Sésostris) ; — statue d'Aménophis III (Memnon), le même roi que représentait la célèbre statue vocale de Thèbes ; — statue de Séti-Ménepta II, assis ; — statue d'un roi (qu'on croit Ménepta, fils de Sésostris), couronné du het et ceint du tablier royal ; — statue de la reine Mautémua, femme de Thothmès IV, mère d'Aménophis (ou Memnon). Cette

statue, en granit noir, est ombragée par un vautour dans un bateau dont la proue se termine par la tête de la déesse Athor, la Vénus égyptienne ; — groupe d'un gardien du temple d'Amen-Ra, appelé Iri-Néfrou, et de sa femme A-Pou ; — groupe de deux prêtresses ; — petite statue de Thothmès III, à genoux sur neuf arcs, emblème des ennemis de l'Égypte ; — trois pierres de la grande pyramide de Djizeh, qui en montrent l'angle d'inclinaison, etc.

Mais les deux plus précieux morceaux de toute la collection, et les plus célèbres, aussi célèbres et bien plus précieux que notre Zodiaque de Denderah[27], sont la Table d'Abydos (ou Table des prénoms d'Abydos) et la Pierre de Rosette. La première fut découverte, en 1818, par M. Banks, dans une pièce du temple ruiné d'Abydos[28], et publiée depuis, en fac-simile, par M. Cailliaud, M. Salt, et tous ceux qui ont écrit sur l'histoire ou la chronologie de l'Égypte. On croit qu'à l'origine, cette Table, en pierre calcaire, était une offrande faite par Ramsès le Grand (Sésostris), de la dix-neuvième dynastie, à ses prédécesseurs sur le trône d'Égypte. Lorsqu'elle fut découverte par M. Banks, puis copiée par M. Cailliaud et d'autres, elle contenait les noms de cinquante-deux rois, disposés en deux lignes égales superposées, de vingt-six noms chacune. Une troisième ligne, inférieure, contenait vingt-six fois de suite le nom de Ramsès. Depuis ce temps, douze noms de la première ligne et huit de la seconde ont disparu par la rupture d'un coin. L'inscription du revers contient le discours adressé par les rois morts « à leur fils Ramsès. » La Table d'Abydos fut achetée par l'Angleterre, en 1837, à la vente du cabinet de M. Mimaut, longtemps consul général de France en Égypte. Elle était la propriété d'un Français, elle était à Paris, et le musée des antiques l'a laissée partir pour Londres. Et l'on vante cependant le

goût, la passion du dernier gouvernement royal pour les arts, les sciences et les lettres !

C’est pendant l’occupation des Français, en 1799, que la Pierre de Rosette fut trouvée près de cette ville (l’ancien Bolbitinum, appelé Rachid par les Arabes), dans les ruines d’un temple dédié au dieu Atoum par le roi Néchao. Les inscriptions que porte cette pierre, tracées jadis par ordre des grands prêtres rassemblés à Memphis pour investir Ptolémée V (Ptolémée-Épiphanès) des prérogatives royales en l’année 193 avant J. C., rappellent les services rendus par ce prince à la contrée. Ce ne serait pas une telle circonstance qui, seule, pourrait donner à la Pierre de Rosette la valeur et la célébrité dont elle jouit. Mais, par une heureuse conjoncture, ces inscriptions furent tracées en trois langues et en trois caractères : 1° hiéroglyphes ou écriture hiératique ; — 2° écriture démotique ou enchoriale ; — 3° écriture grecque. Et c’est parla comparaison que l’on a pu faire entre le sens facilement lisible et sûrement compris des inscriptions en grec et le sens encore inconnu des hiéroglyphes disant la même chose, que la Pierre de Rosette est devenue la première clef de l’écriture hiéroglyphique. A Champollion aîné, le savant et regrettable auteur de l’Égypte sous les Pharaons, revient l’honneur de cette découverte importante. Mais, bien que ses compatriotes fussent les inventeurs du précieux monument historique sur lequel se firent ses premières recherches, et bien qu’il l’eût acquis de nouveau par sa propre invention, ce n’est pas à son pays qu’il appartient désormais. Les Anglais ont hérité de ce trophée de victoire, dont la science, et non la guerre, devait consacrer la propriété légitime. Sic vos non vobis.... Nous n’avons en France que la publication faite en 1841, par M. Letronne, du texte et de la traduction littérale de l’inscriptiou grecque[29].

Il est sans doute inutile de dire qu'un grand nombre des objets réunis dans le musée égyptien sont sortis des tombeaux, des villes souterraines où les vivants rangeaient et conservaient les morts. Tels sont les stêles ou tablettes sépulcrales recueillies en grand nombre et qui appartiennent aux diverses époques de l'histoire d'Égypte, depuis les temps très-reculés antérieurs à la douzième dynastie, jusqu' au temps de la conquête romaine ; tels sont aussi les vases sépulcraux que les Romains nommèrent canopes, les croyant l'image d'un prétendu dieu du même nom. Ces vases contenaient les viscères des morts, qu'on embaumait séparément du corps des momies. Ils étaient toujours, dans chaque tombeau, par série de quatre, et portaient les têtes des quatre génies ou juges des morts : 1° Amset, à tête d'homme, fils d'Osiris, premier juge des Amenti (Hadès, enfers) ; 2° Hapi, à tête de babouin, fils de Phtah, second juge ou génie ; 3° Sioumoutf ou Taoutmoutf, à tête de chacal ; 4° Kebsnouf, à tête de faucon. L'on croit que le vase consacré à Amset recevait l'estomac et les gros intestins ; le vase Hapi, les petits intestins ; le vase Sioumoutf, les poumons et le cœur ; le vase Kebsnouf, le foie et la vessie de fiel. Chacun des quatre vases sépulcraux contient des inscriptions hiéroglyphiques. Sur Amset se trouve un discours de la déesse Isis au mort, considéré comme Amset ; sur Hapi, un discours semblable de la déesse Nephthys ; sur Sioumoutf, un discours de la déesse Neith ; sur Kebsnouf, un discours de la déesse Selk. Quelquefois la formule du discours varie : c'est le génie qui parle au mort, annonçant qu'il lui apporte des habits de toile cirée, de l'encens et de l'eau. Ces canopes sont généralement faits et terminés avec beaucoup de délicatesse. Les plus élégants sont en pierre appelée aragonite ; les autres en pierre calcaire, en poterie, en bois. C'est dans les tombes de Memphis, de Thèbes et d'Abydos qu'on les a trouvés en plus grande abondance. Leur usage

semble remonter aux temps les plus anciens, et il se perdit entièrement sous les Ptolémées.

La salle des grands objets contient encore quelques peintures à fresque, recueillies dans les hypogées, ou tombeaux souterrains qui sont sous des collines à l'ouest de Thèbes. On les a découpées des murailles et enfermées sous des cadres, à peu près comme les fresques de Pompeï conservées au musée de Naples. Voici les principaux sujets qu'elles représentent : l'Inspection des troupeaux de bœufs ; — l'Inspection des troupes d'oies et de canards ; — un Chasseur d'oiseaux aquatiques dans les roseaux du papyrus ; — une Offrande de blé, d'oies et de lièvres ; — un Vivier à poisson entouré d'arbres ; — des Chariots et des Charrues traînés par des chevaux et des ânes ; — un Groupe de femmes jouant de la nabla (espèce de guitare) ; — un Repas, où les domestiques apportent du vin et des colliers, où des femmes dansent en jouant de la flûte. On voit par l'examen de ces peintures, non-seulement, comme je l'ai déjà dit, que les Égyptiens n'employaient que des couleurs simples, peu nombreuses, sans augmenter les teintes par leur mélange ; mais encore que les figures, soit d'hommes, soit d'animaux, et tous les objets représentés, étaient d'abord tracés au contour noir avant que d'être coloriés. On voit aussi que les Égyptiens ignoraient entièrement les lois de la perspective et. du raccourci. Sauf ces défauts, peu apparents d'ailleurs dans des sujets traités à la façon des bas-reliefs, sauf aussi le défaut ordinaire des yeux et des épaules, en face dans des figures de profil, le dessin ne manque ni de correction ni de vérité ; et, malgré tant de siècles passés sur cette espèce de badigeonnage, les couleurs sont conservées au point d'être encore très-fraîches et très-vives.

Les salles des petits objets, au premier étage, méritent l'attention de tous ceux qui aiment à reconstruire, sur la vue de ses débris, une civilisation éteinte, à retrouver, comme le feu dans la cendre, la vie d'un peuple mort. Cette

collection, très-nombreuse, renferme des échantillons de tous les objets qu'on peut appeler les reliques de la vieille Égypte. Il y a d'abord une infinité de figurines représentant toutes les divinités que nous avons nommées précédemment, et dans une foule de substances diverses, argent, bronze, pierre calcaire, pierre à sablon, pierre noire, lapis-lazuli, faïence, bois peint, composition vitrifiée, etc. Généralement les yeux de ces figurines sont en or, en argent, en émail, en pierres fines. Avec ces statuettes de dieux sont des statuettes d'une foule de rois, de reines, de prêtres, d'officiers de tout emploi, etc. ; puis les figures des divers animaux sacrés, bœuf Apis, sphinx accroupis, lions couchés, chats assis, chevaux, gazelles, béliers, porcs, chacals, chiens, singes, lièvres, hippopotames, cynocéphales, quadrupèdes à tête de vipère, — ibis, faucons, vautours, oies, — crocodiles, serpents, grenouilles, — scarabées et scorpions. Puis une foule de momies, non-seulement d'hommes et de femmes, mais encore d'animaux et même de serpents, — avec des cercueils en bois peint dont les inscriptions rappellent les noms et titres des morts, — avec des tablettes sépulcrales où les morts sont représentés adorant les divinités de leurs choix, comme les chrétiens invoquent les saints de leur dévotion, — avec des ornements sépulcraux en ivoire, jaspe, cornaline, — avec les bijoux des morts, colliers, anneaux, boucles d'oreille ; — enfin avec les amulettes qu'on enfouissait dans tous les tombeaux. Ces amulettes sont généralement en forme de scarabées ; d'autres en forme de hérissons, de chevaux, de taureaux, de chiens à tête d'homme, d'yeux symboliques, de disques du soleil, de sceptres de lotus, etc. Toutes, et surtout les scarabées, sont couvertes d'inscriptions hiéroglyphiques, quelquefois utiles à l'histoire, non du mort seul, mais du pays entier. Par exemple, un scarabée rappelant le mariage d'Aménophis III et de Taia, dit que l'Égypte s'étendait de Naharaïna (la Mésopotamie) au nord, jusqu'à Kalou au sud.

On trouve aussi des ustensiles de ménage et des ornements d'habitation : tables, carrées et rondes, lampes, boîtes, paniers, cruches, seaux, cuillers ; — des vases, les uns grands pour contenir le vin, l'huile, la cire ; les autres petits, pour les parfums et les pommades ; — des armes, pieux à crochet, arcs, javelots, haches, poignards, casques et cuirasses ; — des instruments d'agriculture, socs de charrue, jougs de bœufs, roues, échelles, cordes, outils ; — des instruments pour écrire, pugillaires ou tablettes en cire, styles, cachets, boîtes à encre, étuis à plumes ; — des instruments pour peindre, palettes, boîtes à couleurs, brosses en fibres de palmier ; — des instruments de musique, sistres, clochettes, cymbales, harpes diverses de cinq à dix-sept cordes, flûtes et pipeaux ; — enfin toutes sortes de jouets, poupées, balles, dés et jeux d'échecs, dont les figures sont coniques avec les têtes rondes.

De tous ces objets, le plus curieux, il me semble, est une figurine de la déesse Ta-our, femme de Seth (Tiphon, le génie du mal). Elle est représentée en hippopotame, debout sur ses pattes de derrière et les bras pendants, avec une tête de lion, des seins de femme et une queue de crocodile. Cette figure étrange, qui rappelle la Chimère des Grecs et certains démons du moyen âge, est la preuve bien vieille d'une vérité de tous les temps : que l'homme ne peut rien inventer au delà des objets qu'il a connus par ses sens, et que, pour créer quelque chose, son imagination ne peut aller plus loin que de combiner, dans de monstrueux amalgames, les diverses parties de la création.

Antiquités lyciennes (Lycian room). Apportées en 1842 et 1846 par M. Ch. Fellows, ces antiquités appartiennent aux époques comprises entre l'année 545 avant Jésus-Christ et l'empire byzantin. Elles proviennent des ruines de Xanthe, ville de Lycie, dans l'Asie Mineure, sur la rivière Xanthus ou Scamandre, qui sortait du mont Ida par deux sources, l'une chaude, l'autre froide, et qu'ont immortalisée les poëmes d'Homère.

Les plus anciennes, extraites de l'Acropolis de Xanthe, sont quelques bas-reliefs pris au monument appelé la Tombe des Harpies, sur l'origine et le sens duquel on a fait plusieurs conjectures tirées des croyances mythologiques. A ces bas-reliefs sont joints quelques fragments de sculpture où l'on retrouve la figure de la Chimère, ce monstre composé d'un corps de chèvre, d'une tête de lion, d'une queue de serpent, et vomissant des tourbillons de flamme, lequel, né en Lycie de Typhon et d'Échidna, et tué par Bellérophon, n'était autre que la personnification d'un petit volcan sur une des cimes du mont Cragus. Les plus récentes sont quelques inscriptions, dans les langues lycienne et grecque, en l'honneur de Pixodorus, roi de Carie, au temps de Ptolémée-Philadelphe (vers 280 avant Jésus-Christ), un sarcophage romain, des fragments d'un arc de triomphe élevé sous Vespasien, et même quelques débris d'une église chrétienne byzantine, trouvés sous le monument grec, et sans doute engloutis par le même tremblement de terre.

Ces antiquités de dates extrêmes montrent les diverses conquêtes et les divers cultes qui ont passé sur la terre de Lycie. Mais les plus importantes sont d'une époque intermédiaire. Elles proviennent de ce qu'on nomme simplement le monument de Xanthe. M. Ch. Fellows en a construit un petit modèle en bois peint qui donne sa forme, ses proportions, son emplacement ; et l'on a pu reconstituer, au fond de la salle, toute une muraille latérale du monument. On voit que, sur une base massive, s'élevait une galerie quadrangulaire de quatorze colonnes d'ordre ionique, entremêlées du même nombre de statues, et soutenant une légère attique. Au pied de la base était une grande frise en bas-relief représentant une série de combats, où des guerriers armés à la grecque font face à des ennemis presque nus et évidemment asiatiques. Une autre frise, plus petite, et courant au sommet de la base, rappelait, à ce qu'on suppose, l'attaque de la porte de

Xanthe et la reddition de cette ville entre les mains des Perses. Deux autres petites frises, l'une intérieure sous la corniche en oves, l'autre extérieure, représentaient un festin, un sacrifice, des présents d'habits, d'armes, de chevaux, des chasses aux ours et aux sangliers. Les parties les plus entières, quoique bien mutilées, les plus belles, les plus curieuses, sont quelques-unes des statues qui alternaient avec les colonnes sous la galerie circulaire. Elles sont sans têtes, sans mains et sans pieds ; mais les corps, les bras et les jambes offrent d'admirables proportions, des mouvements pleins de grâce et une exécution supérieure. Vètues d'une étoffe transparente, de celles que les Romains nommaient togæ vitreæ, nebula linea, ventus textilis (robes de verre, nuages de lin, vent tissu), elles sont comme nues avec décence. Légères et élancées, elles semblent toutes fendre l'air, courir ou danser. Mais quelques-unes ont à leurs bases des allégories marines, dauphins, crabes, alcyons ; et l'on croit, sur cette donnée, qu'elles formaient le cortège de Latone arrivant en Lycie avec ses enfants Apollon et Diane.

Quel était ce monument de Xanthe ? Les uns le supposent un temple, consacré peut-être à Latone, peut-être à Neptune. Les autres le croient plutôt un trophée de victoire, rappelant, soit la prise de la Lycie par les Perses, sous Harpage, l'an 545 av. J. C., et, dans ce cas, fait un ou deux siècles après l'événement, soit la victoire d'un satrape persan, appelé Paiafa, sur les révoltés de Cilicie, en 387 av. J. C. Ce qui me semble hors de doute, c'est que ce monument, fût-il le trophée d'une victoire des Perses, est une œuvre de l'art grec, et de sa grande époque, entre Phidias et Lysippe. J'en ai pour preuve les inscriptions en langue grecque dont il était décoré, et parmi lesquelles on a retrouvé quelques vers du poëte Simonide, le flatteur de tyrans et de princes, en l'honneur des exploits du fils d'Harpage. J'en ai pour preuves encore plus évidentes le

style et la perfection des débris, des statues surtout, que n’aurait pu faire nul autre peuple, et de nul autre temps.

Antiquités arcadiennes (Phigalian Saloon). Sur le mont Cotylius, près de Phigalie, en Arcadie, était jadis un célèbre temple d’Apollon-Épicurius (secourable), construit, d’après Pausanias, par Ictinus, l’un des deux architectes du Parthénon. De ce temple, duquel le même historien a dit : « qu’il était le plus admiré dans le Péloponèse pour la beauté du marbre et l’harmonie des proportions, » le British Museum possède deux des frises en bas-relief qui décoraient l’intérieur de la Cella, ou sanctuaire. L’une est composée de onze tablettes de marbre ; l’autre de douze ; l’une représente le Combat des Centaures et des Lapithes, l’autre le Combat des Grecs et des Amazones, ces deux sujets tant et tant de fois traités et reproduits par les artistes de l’antiquité païenne, parce que, en effet, toutes les conditions de beauté, de variété et d’action s’y trouvaient réunies [30]. Pour montrer quel prix et quel intérêt doit s’attacher à ces sculptures de Phigalie, il suffit de rappeler qu’elles sont de l’art purement grec, et de l’époque de Périclès, c’est-à-dire contemporaines des sculptures du Parthénon.

Avec quelques fragments de colonnes, de chapiteaux, de corniches, de métopes, de tablettes votives, trouvés en Làconie, à Sparte, à Délos, à Halicarnasse, à Thèbes, en Thessalie, on a rassemblé, dans la même salle, les moulures des célèbres marbres d’Egine. Ces moulures, fort mal réussies, n’offrent qu’une bien imparfaite copie des originaux, que nous avons trouvés à la Glyptothèque de Munich, et dont nous avons parlé alors avec tout le détail et tout le soin religieux qu’ils méritent [31].

Mais ce que contient de plus intéressant, si je ne m’abuse, ce même Phigalian Saloon, ce sont des débris antiques qui eussent été mieux à leur place dans le salon

précédent, le Lycian room, avec les marbres de Xanthe. Personne n’ignore que la seconde reine Artémise, veuve de son frère Mausole, roi de Carie, fit élever à ce frère-époux, dans la ville d’Halicarnasse, en l’année 355 av. J. C., un tombeau célèbre, qui, d’abord appelé le Ptéron, reçut le nom de Mausolée, et transmit ce nom à tous les monuments de la même espèce. Compté dès lors parmi les sept merveilles du monde, le Mausolée était l’œuvre des architectes Phitée et Satyrus. Cinq statuaires s’étaient partagé le travail de ses ornements : Pythis fit un quadrige pour le sommet ; Bryaxès sculpta les bas-reliefs du nord ; Thimothée ceux du midi ; Léocharès ceux de l’ouest, et ceux de l’est enfin furent l’ouvrage du ciseau renommé de Scopas ou de Praxitèle. Tous ces artistes, comme on le voit par leurs noms et par la date du monument, appartiennent aux derniers temps de la grande école athénienne. Dans la conquête des Romains et dans celle des Parthes, le Mausolée dut subir le sort de tous les édifices élevés par l’art grec. Mais ce que l’on sait de positif, c’est qu’en l’année 1522, les chevaliers de Rhodes en employèrent les murailles et les débris à l’érection du château fort d’Halicarnasse, devenu bientôt après, pour les Turcs victorieux, la forteresse de Boudroum. En 1846, le sultan Abd-ul-Medjid fit extraire des murs de cette forteresse quelques pierres antiques qui s’y trouvaient enchâssées, et les donna à sir Strafford Canning, qui lui-même en fit don au British Museum. Voilà comment sont arrivés dans ce musée onze fragments d’une frise en bas-relief qui représentait encore le Combat des Grecs contre les Amazones, et dans lequel figure, par un anachronisme mythologique, non Thésée, mais Hercule lui-même[32].

Antiquités athéniennes (Elgin Saloon). « Athènes est le plus bel épanouissement de l’esprit humain. Tout le monde antique qui le précède, l’Inde, l’Assyrie, la Phénicie, l’Égypte, forment comme une sorte de moyen âge, pendant

lequel l’intelligence…. subit la loi inexorable du despotisme et de la théocratie. Au-dessous du souverain et du prêtre, il n’y a que des générations anonymes, point d’individualité. Avec Athènes commence pour l’humanité une ère de liberté, et la liberté féconde le génie ; et le génie se nomme ; il s’appelle Socrate, Platon, Aristote, Eschyle, Sophocle, Hérodote, Démosthène, Phidias. Ce sont là dorénavant les éternels instituteurs des nations ; et quand l’Europe, envahie par les barbares, les oubliera, elle tombera elle-même dans la barbarie ; et elle ne reviendra à la vie intellectuelle qu’en retrouvant ces grandes clartés. Les avoir perdues aura été le temps de sa mort ; les retrouver sera l’époque de sa renaissance. » (A. J. Du Pays.)

En arrivant à cette salle, vrai sanctuaire du Musée Britannique, où nous allons adorer les plus saintes reliques de l’art grec, il faut mentionner, d’abord et rapidement, quelques autres objets qui s’y trouvent réunis aux marbres du Parthénon. Ces objets méritent un tel honneur, d’abord parce qu’ils sont tous grecs, et la plupart athéniens ; ensuite par leur grande valeur comme monuments de l’architecture et de la statuaire des anciens. Parmi divers débris de temples, de tombeaux et d’autels, il faut remarquer un chapiteau et un fragment du fût d’une colonne dorique du Parthénon. Ces deux morceaux donnent la juste mesure, même à l’œil et sans compas, des proportions du temple de l’Acropolis d’Athènes[33]. — Un chapiteau et quelques fragments du fût et de la base d’une colonne ionique du portique d’Érechthée, qui entourait le double temple dédié à Minerve-Poliade et à Pandrose[34]. Ce sont de précieux débris de l’architecture grecque, très-finement terminés, et qui montrent avec quelle exquise perfection étaient traitées toutes les parties’de ce temple où Phidias avait mis l’une de ses trois Minerves, la Poliade, plus fameuse encore que la Minerve Guerrière et que la Minerve Lemnienne. — Quelques fragments des propylées,

du temple de Nikè-Aptèros (la Victoire sans ailes), du temple de Thésée, du temple de Diane à Daphné, entre Athènes et Éleusis, du tombeau d'Agamemnon à Mycènes, et d'un autel circulaire à Délos. — Des vases, en marbre et en bronze, des tablettes votives, des cadrans solaires et quelques morceaux de la frise du temple d'Érechthée qui offrent des fleurs et des fruits admirablement ciselés. — Enfin des fragments d'une bacchanale, en bas-relief, trouvée dans les ruines du temple de Bacchus au sud de l'Acropolis. On y voit le Bacchus indien recevant dans sa coupe le vin versé par une bacchante, et le vieux Silène dansant devant un cratère.

Au milieu de quelques inscriptions de lois, de décrets, d'annales, etc., se trouve la célèbre inscription votive appelée sigéenne. Elle rapporte l'offrande faite par un certain Phanodicus, fils d'Hermocratès, de trois ustensiles, une coupe, une soucoupe et une chausse à filtrer, au Prytanée ou salle de justice de Sigeum, petite ville sur le promontoire du même nom, en Troade, où fut le tombeau d'Achille et de Patrocle. Ce qui rend si précieuse cette inscription insignifiante, c'est qu'elle est en caractères grecs les plus anciens, ceux de la manière appelée boustrophédon parce que les lignes se suivaient dans la forme d'un sillon tracé par un bœuf, c'est-à-dire qu'une ligne allait de gauche à droite, puis revenait de droite à gauche, « de même, dit Pausanias, que ceux qui courent le double stade, » et continuait ainsi alternativement jusqu'au bas de la page ou de la tablette. Les inscriptions dans cette forme primitive de l'écriture grecque sont d'une extrême rareté.

Parmi les œuvres de la statuaire proprement dite, qui n'appartiennent pas au Parthénon, il faut rechercher, étudier, admirer une statue colossale de Bacchus, fort mutilée, qui était placée au faîte du monument choragique élevé à la mémoire de Thrasyllus par les Athéniens repentants de l'avoir fait mourir après le combat des

Arginuses, et plus encore une simple statue architecturale, beaucoup mieux conservée par bonheur, et dont la merveilleuse perfection peut ainsi éclater à tous les yeux. C'est l'une des quatre cariatides qui supportaient le petit toit sous lequel s'abritait l'olivier de Minerve, dans le temple de Pandrose. On l'a posée, au centre de la partie droite de cette salle oblongue, sur le chapiteau d'une colonne dorique des Propylées. Elle est debout, droite, immobile ; mais, sous les larges plis tombants de sa longue tunique, un simple petit mouvement du genou, en indiquant l'animation, la vie, rompt et ondule la ligne générale du corps. Il ne faut rien de plus que ce petit mouvement pour marquer toute la différence qui sépare l'art égyptien, soumis en esclave à la règle inflexible du dogme, de l'art grec, libre des croyances, et maître de lui-même comme la démocratie athénienne. Symbole de la force calme, cette admirable cariatide pourrait être prise pour une canéphore, car elle semble porter le chapiteau qui la couronne et l'entablement qui s'appuyait sur ce chapiteau, avec autant d'aisance et de grâce que si ce fût une simple amphore. Elle est du même temps, de la même école, et peut-être de la même main que la Minerve-Poliade, digne en tous cas d'avoir eu le même auteur, le divin Phidias.

Arrivons aux marbres du Parthénon.

Au milieu de l'Acropolis (ville haute) ou forteresse d'Athènes, se trouvait le temple de la déesse protectrice dont cette ville avait pris le nom (Athênè). Dédié à Minerve-Vierge (Parthènos), il fut appelé Parthénon. Les Perses de Xerxès le détruisirent, lorsque, avant la bataille de Salamine, Thémistocle fit retirer les Athéniens sur leurs vaisseaux [35]. Après les glorieuses victoires de la guerre médique, lorsque Athènes, rendue à la démocratie, occupait le premier rang parmi les villes et les Etats de la Grèce, Périclès fit reconstruire le Parthénon (vers 440 av. J. C.). L'on garda l'emplacement et les proportions de l'ancien

temple, lequel, parce qu'il avait cent pieds grecs de façade, était nommé Hécatompédon. Mais, pour la forme et les décorations, l'édifice fut entièrement nouveau. Deux architectes, Ictinus et Callicrates, furent chargés de sa construction, et Phidias, nommé par décret du peuple surintendant des travaux publics, reçut la mission d'en exécuter tous les ornements. Ce grand travail n'est pas, ne peut pas être entièrement de sa main. Quand on sait quelle quantité de statues, soit de dieux, soit d'athlètes, il fit pour tous les temples de la Grèce, on ne saurait douter qu'il eût pris l'aide de ses collègues et de ses disciples. Mais Phidias au Parthénon, comme Raphaël dans les Chambres et les Loges du Vatican, eut la direction supérieure des travaux ; il choisit les sujets, traça les plans, dessina les frontons, les métopes et les frises, corrigea, retoucha, termina l'œuvre de ses aides, et fit lui-même les figures principales de ses compositions. Elle était bien de son ciseau cette colossale Minerve-Promachos, ou Guerrière, qui occupait, sur un haut piédestal, le point culminant de l'Acropolis, cette rivale du Jupiter d'Olympie que le maître des dieux accepta pour son image[36] ; elle était bien de son ciseau, puisque, sur l'égide même de la déesse, sortie, non du cerveau de Jupiter, mais de ses mains guidées par le génie, il grava pour signature son propre portrait[37]. Quelque Anytus (il ne se trouve pas moins d'envieux parmi les artistes que parmi les théologiens) l'accusa d'impiété, comme le fut un peu plus tard le fils du sculpteur Sophronisque. Phidias dut fuir son ingrate patrie, et, trente ans avant que Socrate bût la ciguë, il mourut exilé. Mais son œuvre était finie, et, quoi qu'en deviennent les derniers débris, dussent-ils tomber en poussière avec le cours des âges, Phidias est immortel. Tant que dureront, sur notre terre, les traditions de la race humaine, il gardera le nom que lui décerna l'admiration des Grecs ; il sera « l'Homère de la sculpture. »

Hélas ! ce ne sont pas seulement les ravages naturels de vingt-trois siècles qui ont passé sur l'œuvre de Phidias, sur les ornements du Parthénon. Les hommes n'ont que trop aidé à l'action destructive du temps. Nul coin de terre n'était plus riche que l'Attique en monuments des arts ; nul coin de terre ne fut plus fréquemment et plus cruellement dévasté par tous les ennemis des arts, la guerre, la conquête et jusqu'à la fureur des opinions religieuses. La dévastation des édifices d'Athènes dut commencer à la conquête des Romains (année 146 av. J. C), sous Mummius, Métellus et Scylla, vrais pillards, qui firent main basse sur tous les temples de la Grèce pour en entasser pêle-mêle les dépouilles dans les temples de Rome. Sous les Romains encore, et lorsque le christianisme eut occupé le double trône de l'empire, les monuments de la Grèce, ses temples surtout, eurent à subir la rage des premiers chrétiens, qui, dans leur fanatisme aveugle, brisaient et détruisaient toutes les idoles, tous les objets du culte païen. Une troisième et terrible dévastation eut lieu pendant l'hérésie des iconoclastes, qui, du cinquième au huitième siècle, régna sur l'empire byzantin. Vinrent ensuite les croisades, et la prise de la Grèce, avec celle de Constantinople, sous Baudoin de Flandres (1204). Ces barbares de l'Occident, qui mirent en pièces le Jupiter-Olympien et la Junon de Samos conservés jusque-là dans la ville de Constantin, ne durent épargner ni la Minerve d'Athènes, ni les autres statues de son temple. Enfin, lorsque Roger de Flor et ses aventuriers aragonais prirent l'Attique sur l'empire grec (1312), lorsque les Vénitiens la prirent aux Aragonais (1370), et lorsque Mahomet II la prit aux Vénitiens (1456), on peut croire que nul genre de ravage et de dévastation ne lui manqua. Et pourtant la conquête des Turcs, iconoclastes zélés, ne fut pas la dernière calamité qui frappa la ville et le temple de Minerve. Les Vénitiens conquirent encore la Grèce en 1687, et n'en furent chassés par les Turcs qu'en 1715, après de nombreux et sanglants combats ; et lorsque,

en 1821, la Grèce se souleva tout entière contre ses maîtres de Turquie et d'Égypte, pendant les neuf années que dura cette guerre de l'indépendance, et jusqu'à l'expédition française de 1828, pas une ville qui n'eût à repousser des assauts, pas un édifice qui ne fût converti en forteresse. Placé dans l'Acropolis, le Parthénon ne put échapper au sort commun, et les boulets de l'Islam achevèrent de saccager ce qu'avaient épargné jusque-là les Turcs de Sélim et de Mahomet, les Vénitiens, les Aragonais, les croisés, les iconoclastes byzantins, les chrétiens fanatiques et les Romains barbares. C'était du moins à la France, véritable et désintéressée libératrice des Grecs, qu'il pouvait être permis de demander, pour prix de son service, qu'on lui laissât recueillir pieusement les débris du Parthénon qu'elle avait affranchi. Mais les Anglais l'avaient devancée, non pas dans le service rendu, mais dans l'enlèvement de la récompense. On sait que lord Elgin, pendant son ambassade à Constantinople entre les années 1799 et 1807, mettant à profit la faiblesse du sultan Sélim III dont il dirigeait la politique et les actions, pilla sans façon les temples de la Grèce, et prit au Parthénon tout ce qui lui restait de décorations sculpturales. Déshonoré par quelques vers du Childe-Harold, lord Elgin fit don à l'Angleterre du produit de ses vols à main armée, et c'est alors que les marbres du Parthénon furent déposés dans celle des salles du British Museum qui porte le nom de leur ravisseur.

Pour bien faire comprendre ce qu'étaient ces précieuses dépouilles, avant qu'elles fussent arrachées à l'édifice dont elles furent les décorations, l'on a eu le bon esprit de placer dans la même salle deux petits modèles du temple de Minerve. L'un représente le Parthénon comme il était en son entier, comme il fut sous Périclès ; l'autre le représente comme l'ont fait les siècles et les hommes, comme il est aujourd'hui, un triste amas de ruines et de décombres. Avec ces petits modèles sous les yeux, il ne faut qu'un peu

d’intelligence et d’attention pour remettre mentalement chaque chose à sa place, et, de tous ces fragments épars, reconstituer dans son ensemble toute l’œuvre de Phidias.

Elle se compose de trois parties principales : la frise, les métopes et les frontons. C’est la frise extérieure de la cella, ou sanctuaire, placée à l’intérieur de la colonnade qui faisait le tour entier de la cella, qu’on appelle simplement la frise. Elle est formée par une longue série de tables de marbre, se touchant l’une l’autre sans interruption, toutes de proportions égales, toutes sculptées en bas-relief, et toutes réunies par le lien d’un seul et même sujet qui désigne clairement la place qu’occupait chacune d’elles dans la série. Ce sujet général est la procession des grandes Panathénées (Pan-Athênè), fêtes instituées en l’honneur de Minerve par le vieux roi Erichtonius (quinze cents ans av. J. C.), lorsque la déesse d’Athènes fut proclamée déesse de toute l’Attique, et qui se célébraient à chaque période de quatre ans, à la différence des petites Panathénées, que Thésée fonda, et dont la célébration était annuelle. Dans ces grandes fêtes, on présentait à la déesse un riche peplum brodé par les jeunes Athéniennes, et que portait en pompe à son temple un vaisseau qui roulait sur la terre au moyen de machines cachées. Comme une partie de ces tables de marbre manquent à la collection du British Museum (nous en avons quelques-unes au Louvre), on les a remplacées par des tables moulées en plâtre pour compléter la série entière, qui se trouve placée, à l’intérieur d’Elgin Saloon, comme elle l’était à l’extérieur de la cella du temple de Minerve. Il faut seulement, pour en commencer la revue dans l’ordre véritable, que le visiteur, à son entrée dans la salle, tourne immédiatement sur sa gauche.

Plusieurs des premières tables de la série ont pour sujets de leurs bas-reliefs, soit des dieux ou des déesses, soit des héros déifiés, tous assis et deux par deux : Jupiter avec Junon, Cérès avec Triptolème,Esculape avec Hygie, Castor

avec Pollux. Suivent des groupes de femmes se tenant debout et tournées vers les dieux auxquels elles offrent des présents. Quelques-uns des archithéores, conducteurs ou régulateurs de la procession, sont là pour recevoir les dons présentés aux dieux. Après les groupes de femmes viennent les victimes destinées aux sacrifices, les conducteurs de chariots, les metœci ou étrangers résidant à Athènes et admis à la procession, portant sur leurs épaules des plateaux chargés de gâteaux, de fruits et d'autres offrandes, enfin les cavaliers, c'est-à-dire les principaux jeunes gens des villes de l'Attique, montés sur leurs chevaux, et non en costume de combat, mais sans armes et nus sous leurs clamydes. Ces rangées de cavaliers, qui forment avec les groupes de femmes, et plus encore que les groupes de femmes, la plus admirable partie de la frise du Parthénon, ces rangées de cavaliers, où brillent à un égal degré la variété infinie et l'étonnante hardiesse des attitudes, l'élégance et la vérité des formes, la pureté du dessin, la puissance du modelé, la finesse et la perfection du travail de ciselure, seront à jamais le chef-d'œuvre, le modèle et le désespoir de l'art du bas-relief.

On appelle métopes, parce qu'elles alternaient avec les ornements d'architecture appelés triglyphes, les ornements en sculpture de la grande frise extérieure qui régnait au-dessus de l'entablement de la colonnade, à quarante-quatre pieds du sol. C'étaient des espèces de niches carrées formant comme un cadre pour le sujet représenté. Elles étaient peintes en rouge foncé (rosso antico), tandis que les triglyphes intermédiaires étaient peints en bleu. Et comme ces niches étaient, d'une part, trop peu profondes pour loger de véritables statues, de l'autre, trop élevées et trop en retraite pour qu'un simple bas-relief fût perceptible à l'œil, on avait pris pour leur exécution le moyen terme entre le bas-relief et la ronde-bosse, c'est-à-dire le haut-relief. Ces métopes, au nombre de seize, représentent toutes uniformément des épisodes du combat entre les

Centaures et les Lapithes, ou plutôt entre les Centaures et les Athéniens, qui, sous Thésée, se joignirent aux Lapithes, peuplade de Thessalie, qui avait pour roi Pirithoüs, l'ami de Thésée, pour la destruction des Centaures, autre peuplade des vallées de l'Ossa et du Pélion, fils pillards et libertins d'Ixion et de la Nue, qu'on crut avoir été moitié hommes, moitié chevaux, parce qu'ils passaient leur vie sur leurs coursiers, comme font aujourd'hui les gauchos des pampas de l'Amérique du sud. Dans la plupart des métopes où se trouve invariablement le combat d'un Centaure et d'un Athénien, les Athéniens sont vainqueurs, comme il était juste à Athènes et d'après la tradition des temps héroïques ; dans quelques-unes les Centaures remportent la victoire ; dans quelques autres elle est encore incertaine. On croit que la série entière des métopes est l'ouvrage du disciple chéri de Phidias, d'Alcamène, parce qu'au dire de Pausanias, il avait aussi placé des Centaures dans le fronton du temple de Jupiter-Olympien. Plus exposées aux dévastations par leur nature de haut-relief que les bas-reliefs de la frise, les métopes du Parthénon sont beaucoup plus mutilées, beaucoup plus méconnaissables, et l'on ne doit pas oublier, en les regardant, qu'elles n'étaient pas, comme la frise, placées en face et à la portée du spectateur, mais au sommet du temple et pour être vues de bas en haut. Rangées autour des murs d'Elgin Saloon, immédiatement au-dessus de la frise, elles produisent un peu l'effet des fresques d'une coupole d'église descendues dans une galerie de musée. C'est un inconvénient et un désavantage inévitables.

Ayant deux entrées, le Parthénon avait deux façades, par conséquent deux frontons dans les triangles de leurs tympans ; et les façades étant tournées au levant et au couchant, suivant le constant usage des Grecs qui ouvraient leurs temples du côté de l'Orient, l'on a désigné les deux frontons par les noms des deux points du ciel qu'ils eurent en face. Le fronton de l'est représentait la

Naissance de Minerve, lorsqu'elle sortit tout armée du front de Jupiter sous le marteau de Vulcain ; le fronton de l'ouest, la Dispute de Minerve et de Neptune, lorsque ces deux divinités briguèrent, au prix de la plus utile création, l'honneur de nommer la ville naissante de Cécrops[38]. Tous deux se détachaient sur un fond peint en rouge comme les métopes. Si je dis de l'un et de l'autre qu'il représentait, et non pas représente, c'est que, hélas ! l'on ne sait plus que par l'histoire et la conjecture quels furent les sujets des frontons et les personnages qu'ils réunissaient. Ce qu'on en a recueilli dans les ruines du temple, ce qu'on en voit à Londres aujourd' hui, serait certes insuffisant, même à la plus sagace érudition, pour reconstituer une scène claire et précise. Non-seulement, en effet, les figures qui restent n'offrent que des tronçons et des débris mutilés ; mais la plupart des figures qui existèrent, et les principales, ont entièrement disparu dans les combats, les assauts, les ravages dont la ville de Pallas fut tant de fois le théâtre et la victime. Une explication va faire comprendre toute la grandeur de ces pertes qu'il faut à jamais déplorer.

Je ne sais quel est le rapport exact entre l'ancien pied athénien et le pied moderne anglais. Mais il se rencontre que la façade du vieil Hécatompédon, ou du moins le tympan de ses frontons, ayant justement 100 pieds anglais, il pourrait encore porter ce nom antérieur au temps de Périclès. Eh bien, pour borner mon exemple au fronton de l'est (la Naissance de Minerve), il reste seulement, de toutes les figures qui le composaient, cinq fragments dans l'angle gauche, sur un espace de 33 pieds, et quatre fragments, dans l'angle droit, sur un espace de 27 pieds. Tout ce qui remplissait l'espace de 40 pieds au milieu, c'est-à-dire la scène principale, Jupiter au milieu des grands dieux, est entièrement brisé, détruit, anéanti. L'on en chercherait vainement le moindre vestige. Que l'art pleure éternellement comme la Rachel de l'Écriture !

Comme elle, il a perdu ses plus chers enfants, ses plus nobles créations ; comme elle, il ne peut plus être consolé. Et noluit consolari[39] !

Revenons aux fragments qui nous restent ; revenons à ces morceaux de pierre presque informes, mille fois plus précieux néanmoins., dans leur rang secondaire et dans leur horrible état de dégradation, que cet autre trophée d'une autre aussi juste et loyale conquête, le gros diamant de Lahore, que les Anglais étalent avec orgueil comme l'objet du monde qui a la plus grande valeur commerciale, mais qui ne vaut pas, pour le plaisir des yeux et de l'esprit, la moindre stalactite en cristal de roche. Du fronton de l'est, avons-nous dit, restent neuf fragments ; cinq à gauche, quatre à droite. On trouve à gauche, en commençant par la pointe aiguë de l'angle : d'abord la tête d'Hypérion (Hélios, le soleil), sortant de la mer au matin ; ses bras étendus hors de l'eau tiennent les rênes de ses coursiers ; — puis deux têtes des chevaux du soleil, s'élevant au-dessus des flots ; — puis Thésée, le héros athénien, à demi couché sur un roc couvert d'une peau de lion, et prenant l'attitude d'Hercule ; — puis un groupe de deux déesses, assises sur des siéges fort bas et tout semblables, dont l'une, pour être plus courbée, appuie sa tête sur l'épaule de l'autre ; on les croit Proserpine et Cérès ; — puis, s'élevant toujours de plus en plus dans la hauteur du tympan, une statue d'Iris, la messagère des dieux, qui semble, avec son voile enflé, exécuter précipitamment l'ordre d'annoncer au monde la naissance de Minerve. Après la déplorable lacune des 40 pieds du centre, et dans l'angle droit, on trouve successivement, en descendant vers la pointe aiguë de l'angle : d'abord le torse d'une statue qu'on suppose être la Victoire ailée, et dont les ailes étaient sans doute de bronze, car on voit encore dans le marbre, à l'endroit des épaules, les trous où elles furent attachées ; — puis, en deux fragments, le groupe

qu’on appelle des trois Parques. L’une, isolée, est assise, ayant les pieds repliés sous son siège, comme une fileuse au fuseau ; les deux autres, réunies, sont couchées sur un thalamos, l’une d’elles s’appuyant contre le sein de l’autre, afin de former, comme l’autre groupe correspondant de Cérès et Proserpine, une dégradation vers l’angle ; — enfin la tête de l’un des chevaux du char de Sélène (la Nuit), qui se plonge dans l’Océan, à l’angle extrême, et en pendant du char d’Hypérion. Je ne sais si ce merveilleux groupe des trois femmes, dans la partie droite du fronton, formait bien réellement celui des trois Parques. En ce cas, il me donnerait pleinement raison d’avoir rappelé, à propos du tableau des Parques de Michel-Ange qui se voit au palais Pitti, que, dans leur amour excessif du beau, les anciens faisaient des Parques, et même des Furies, non de vieilles sorcières, comme les modernes, mais, sinon de jeunes vierges aussi charmantes que les trois Grâces, au moins de belles et puissantes matrones.

Les débris du fronton de l’ouest, celui qui avait pour sujet la Dispute de Neptune et de Minerve, ou la création du cheval et de l’olivier, sont encore (sauf pourtant la première figure à gauche) dans un pire état de mutilation et de ruine que ceux du fronton opposé. Là, il n’y a plus guère que d’informes fragments, auxquels on ne saurait, sans le secours de l’histoire, trouver une dénomination même conjecturale. A gauche, dans l’angle extrême du fronton et couchée comme un fleuve sur son urne, est la figure de l’Ilissus, petite rivière qui, sortant du mont Hymette, courait à la mer par la plaine au sud d’Athènes. Pausanias dit qu’elle était consacrée aux Muses. Sans doute cette admirable statue doit à sa position mieux abritée le bonheur d’être mieux conservée que nulle autre. Si Michel-Ange l’eût connue, c’est elle assurément que, déshéritant de cet honneur le torse du Belvédère, il aurait appelée son maître en sculpture ; c’est d’elle que, dans son extrême vieillesse, il aurait amoureusement palpé les contours, tant

de fois étudiés, tant de fois admirés par ses yeux. Après cette prodigieuse figure de l'Ilissus, vient le moulage de quelques débris d'un groupe qu'on croit être Hercule et Hébé ; — puis le torse colossal d'un homme appelé Cécrops, le fondateur d'Athènes ; — puis quelques fragments supérieurs, et de même en proportions colossales, d'une tête de Minerve, originairement couverte d'un casque en bronze, et dont les yeux furent en pierre de couleur ; — puis un fragment du corps de cette Minerve, un morceau de sa poitrine, où se trouvait attachée l'égide, c'est-à-dire la tête de Méduse et ses serpents en airain ; — puis un fragment du torse de Posëidon ou Neptune ; — puis le moulage d'un fragment d'une autre statue innommée, qui est à notre musée du Louvre, et qu'on croit avoir fait partie de ce fronton de l'ouest ; — puis le torse de Nikê-Apteros, ou la Victoire sans ailes, que les Athéniens représentaient ainsi pour indiquer qu'elle ne pouvait les fuir et qu'elle s'était fixée dans leur ville à jamais[40]. Cette Victoire fidèle amenait le char sur lequel Minerve devait remonter au ciel après avoir vaincu Neptune ; — puis enfin, à l'angle droit du fronton, un petit fragment d'un groupe de Latone et ses enfants, où l'on ne voit plus que le giron de Latone et un morceau du petit Apollon.

Lorsque J. M. Chénier disait du divin aveugle de Chios :

> Brisant des potentats la couronne éphémère,
> Trois mille ans ont passé sur la cendre d'Homère,
> Et depuis trois mille ans Homère respecté
> Est jeune encor de gloire et d'immortalité ;

il avait sous les yeux ses deux poëmes, conservés sans altération, d'abord dans la mémoire des hommes, ensuite

par les fragiles matériaux de l’écriture, et maintenant enfin par les impérissables produits de l’imprimerie. Les arts sont moins heureux que les lettres ; non-seulement leurs œuvres ne peuvent pas se multiplier par la transcription, et, n’ayant qu’un exemplaire unique, n’occupent. qu’une seule place sur la terre ; mais ni la toile du peintre, ni même le marbre du statuaire, ni même les piliers et les voûtes de l’architecte, ne sauraient, comme la parole écrite, résister à la dévorante action des âges. L’Iliade subsiste tout entière, et le Parthénon est en ruines ; et, tandis que la gloire d’Homère repose inébranlable sur l’éternelle base de ses œuvres, le temps barbare et les hommes sacriléges n’ont laissé à Phidias que de déplorables débris, desquels on peut dire, comme du corps déchiré d’Hippolyte,

> Triste objet où des dieux triomphe la colère,
> Et que méconnaîtrait l’œil même de son père.

Cependant ces débris sont si beaux, si merveilleux, si divins ; ils permettent si bien à l’imagination la plus vulgaire de les reconstruire et de les compléter ; ils parlent à l’âme une langue si haute et si profonde ; ils éveillent une curiosité si insatiable ; ils allument une si brûlante admiration ; ils justifient si bien le mot de Cicéron sur leur auteur : Menti insidebat idea pulchriludinis[41], qu’à leur vue, Phidias, comme Homère, bien que les siècles ne l’aient pas respecté,

> Est jeune encor de gloire et d’immortalité.

Je me garderai bien de faire autrement la description et l'éloge des marbres du Parthénon. Dieu me préserve d'une si coupable pensée ! je me croirais sacrilége à l'égal de ceux qui les ont mutilés. Seulement, que le visiteur du British Museum, au moment où il accomplit son religieux pèlerinage dans Elgin Saloon, souffre que je lui remette une chose en mémoire : c'est que les métopes du Parthénon, très-dégradées en général, ne sont plus au point de vue qu'elles occupaient jadis sur l'entablement de la colonnade ; que la frise, mieux conservée en plusieurs parties, n'offre pas non plus, dans l'intérieur d'une salle, l'aspect qu'elle devait avoir dans le pronaos du temple, à l'extérieur et à l'entour de la cella ; qu'enfin, de l'un et de l'autre fronton, il ne reste que les débris des figures latérales, les moins importantes de chaque sujet ; et que les figures du centre, formant la composition principale, n'existent plus, même en débris. Si l'on admire avec tant de passion, si l'on adore d'un culte si fervent ces parties incomplètes et accessoires, qu'éprouverait-on devant les figures des grands dieux du centre, devant l'imposant ensemble des frontons complets ?

A cette observation j'en ajoute une autre : c'est que les marbres du Parthénon appartiennent à ce moment suprême dans l'histoire des arts d'une nation policée où se trouvent, avec toute l'innocence et toute la pureté du premier âge, la science, la grâce, la force, toutes les qualités d'exécution de l'âge viril, mais encore sans nul mélange des défauts de la décadence. Ce moment unique fut, pour les arts grecs, le siècle de Périclès. Phidias en occupe le point précis, la juste conjonction, comme si Raphaël fût venu un peu plus proche de Giotto, Michel-Ange un peu plus proche de Nicolas de Pise, Palladio un peu plus proche des architectes gothiques, Mozart un peu plus proche de Palestrina, comme enfin si la perfection fût venue un peu plus proche des débuts. En ce sens, et sans autre comparaison, les sculptures de Phidias

me semblent plus parfaites même que les tableaux de Raphaël, que les statues de Michel-Ange, que les monuments de Palladio et que les opéras de Mozart. Voilà pourquoi l'on peut dire que ce sont les plus belles œuvres d'art qu'ait produites le génie des hommes.

Si rien, dans l'âge moderne, ne leur est absolument comparable, rien non plus ne les égale, à mon avis, et par les mêmes raisons, dans ce qui nous reste de l'antiquité. Ce n'est assurément ni l'Apollon du Belvédère, que, sur la foi de Winckelmann, on s'est trop habitué à mettre au premier rang des œuvres de la statuaire grecque, ni sa compagne ordinaire, la Vénus de Médicis, ni même le prodigieux groupe de Laocoon. L'on sent trop dans ces statues, si admirables qu'elles soient d'ailleurs, le fini, la recherche, oserais-je dire l'afféterie, des troisièmes époques. Ce n'est plus Phidias, c'est Praxitèle. La Niobé, plus ancienne et plus simple, se rapproche davantage des marbres du Parthénon ; et, de tous les chefs-d'œuvre antiques, un seul est du même âge, du même caractère, de la même suprême beauté, la Vénus de Milo. Mais, à mérite égal, une seule statue peut-elle lutter contre tous les bas-reliefs d'une longue frise, les hauts-reliefs de seize métopes, et les statues d'un double fronton ?

L'on raconte que, pour justifier la possession de ce fameux diamant de Lahore dont je faisais mention tout à l'heure, les Anglais disent que, s'ils l'ont pris, c'est pour empêcher que d'autres le prissent. Ils peuvent donner la même excuse pour la possession des marbres du Parthénon. Certes, lord Elgin les a volés, et les Grecs d'aujourd'hui, voyant le vieux temple de leur Acropole dépouillé de tous ses ornements, ont bien le droit d'en maudire le spoliateur. Mais quand on songe aux dévastations qu'ils ont tant de fois souffertes, à la destruction totale des principales statues, à l'odieuse mutilation des autres, au danger que celles-ci couraient d'être entièrement détruites à leur tour ; quand on songe

que ces précieuses reliques de l’art sont maintenant en lieu de sûreté, et placées plus au centre de l’Europe artiste, on perd l’envie et presque le droit d’adresser aux Anglais le reproche de piraterie et de brigandage. Quant à moi, si, pendant mes nombreuses et longues dévotions aux marbres de Phidias, un regret est venu troubler l’ardent plaisir de mon admiration, c’est que le voleur de ces marbres ne fût pas un Français, et leur recéleur le musée de Paris.

GALERIE D’HAMPTON-COURT.

Le palais d’Hampton - Court, composé d’un bizarre amalgame de bâtiments anciens et de constructions modernes, est situé à douze milles de Londres, sur la rive droite de la Tamise, qui, lorsqu’on en remonte le cours, grand fleuve de son embouchure jusqu’à la capitale, n’est déjà plus là qu’une petite rivière. Si Windsor, encore dans toute sa splendeur féodale, est le Versailles de l’Angleterre, Hampton-Court en est le Saint-Germain ; et si l’on voulait faire l’histoire de ce vieux château, maintenant abandonné, ce serait faire, en quelque sorte, l’histoire même du pays sous les souverains dont il fut la résidence. Elle est toutefois assez curieuse pour que nous en donnions un aperçu.

Le manoir d’Hampton est mentionné dans le Doomsday Book, ce grand cadastre de l’Angleterre, dressé sous Guillaume le Conquérant après le partage des terres entre ses barons, et qui fut ainsi nommé (Livre du jour du Jugement) par les Saxons dépossédés. Ce manoir appartenait alors à un certain Walter de Saint-Walaric ; sous Édouard le Confesseur, il était au comte (Earl) Algard. En 1214, une lady Joan Grey (qu’il ne faut pas confondre avec Jeanne Gray) en fit donation aux chevaliers hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, depuis chevaliers de Rhodes et de Malte. Il vint ensuite, je ne sais comment, en la possession du cardinal Wolsey. Ce fut ce prélat célèbre qui, en 1515, fit bâtir l’ancien palais, sous la surintendance du gardien des Cinq-Ports, et, dit-on, sur ses propres dessins ; car, ainsi que beaucoup d’autres ecclésiastique de cette époque, il était versé dans la connaissance de l’architecture. Il en fit sa résidence favorite, et c’était là que ce fils de boucher, butcher’s dog,

comme l’appelaient ses ennemis, devenu archevêque d’York, cardinal de Cicely, légat du pape, lord haut chancelier d’Angleterre, traitant directement avec les ambassadeurs étrangers, et menant à sa suite une garde de huit cents hommes, sans compter les chambellans, médecins, aumôniers, ménestrels, huissiers, cuisiniers, palefreniers, etc. ; c’était là, dis-je, qu’il donnait ces grands festins, ces magnifiques bals masqués, dont il est resté de si pompeuses descriptions. Ce luxe royal excita la jalousie de la cour ; et, pour éviter une disgrâce qu’il encourut plus tard, lorsqu’il fut le rival d’Anne Boleyn, la charmante Française, Wolsey fit don de son château à Henri VIII, en lui disant qu’il avait voulu seulement faire l’essai d’une résidence qui fût digne d’un si grand monarque. Il reçut en échange le manoir de Richmond.

En 1538, un acte du parlement fit Hampton - Court chasse royale, afin que Henri, déjà vieux, pût se livrer, près de Londres, à son exercice favori. Puis, en 1540, un autre acte convertit ce manoir en fief d’honneur (in honour, c’est-à-dire qui ne relevait que de la couronne), et l’emploi de chief Steward of the honour fut donné dès lors aux plus grands personnages et aux favoris les plus comblés [42]. Ce fut à Hampton-Court, le 12 octobre 1537, que naquit Édouard VI, fils de Jeanne Seymour, que Henri VIII épousa le lendemain même du supplice d’Anne Boleyn (20 mai 1536), et qui fut la plus aimée de ses femmes, peut-être parce qu’elle vécut le moins longtemps. Ce fut encore à Hampton-Court, le 8 août 1540, que Catherine Howard fut saluée reine, et, le 15 juillet 1543, que Henri, déjà veuf de cinq femmes, épousa lady Catharine Parr, veuve de lord Latimer.

Son successeur enfant, Édouard VI, y tint, en 1551, un grand chapitre de l’ordre de la Jarretière, où furent créés les ducs de Suffolk et de Northumberland. La reine Marie la catholique y passa la lune de miel, lorsqu’elle épousa

Philippe II d’Espagne ; et ces deux souverains célébrèrent à Hampton-Court les fêtes de Noël de 1558. Sa sœur Élisabeth l’anglicane, devenue reine, prit en affection cette résidence ; on sait qu’elle y fit la Noël avec un grand éclat, en 1572 et 1593. Sous le pédant Jacques I^{er}, fils de Marie Stuart, quand il vint d’Écosse occuper le trône de la reine vierge, eurent lieu à Hampton-Court, en 1603, ces fameuses conférences entre les presbytériens et les prélats de l’Église établie, sur la question de conformité. La reine Anne, femme de Jacques, y mourut le 2 mars 1618.

Jusque-là, Hampton-Court avait paisiblement passé de main en main aux différents princes qui se succédaient sur le trône. Nous allons y voir apparaître un maître nouveau, un autre souverain, la nation. Charles I^{er} et sa femme, Henriette de France, fuyant la peste qui ravageait Londres, s’étaient installés une première fois dans cette résidence en 1625. Ce fut alors qu’on en fit une sorte de musée, et qu’on l’orna d’importants ouvrages d’art. Les cartons de Raphaël y furent apportés à cette époque. Seize ans plus tard, en 1641, Charles s’y réfugia de nouveau, fuyant un fléau plus terrible que la peste même, car c’était lui qui l’avait excité, la sédition populaire. Après les diverses phases de sa lutte contre le parlement et le pays, il y fut ramené prisonnier de guerre, le 24 août 1647, et gardé, dans un emprisonnement royal, jusqu’au 11 novembre, jour de sa fuite pour l’île de Wight, d’où il revint à Londres mourir sur l’échafaud.

Hampton-Court fut vendu par le parlement, avec d’autres propriétés royales, et acheté aux criées moyennant 10 765 1. 19 s. 6 d., par un certain John Phelps, membre des communes. Olivier Cromwell l’acquit en 1656. Il y maria sa fille Élisabeth à lord Falconberg, le 18 novembre 1657, et y perdit, l’année suivante, sa fille favorite, mistress Claypole.

La Restauration dépossséda la famille du protecteur de son manoir d’Hampton pour le rendre aux Stuarts. Charles

II et Jacques II l'habitèrent quelquefois. Mais après la révolution glorieuse de 1688, Guillaume III adopta Hampton-Court, en fit sa résidence habituelle de campagne, et l'arrangea dans l'état où il est encore aujourd'hui. Ce fut lui qui fit ajouter à l'ancien palais du cardinal Wolsey, tout entier dans le style gothique, vrai château féodal, avec tourelles, créneaux, meurtrières et mâchicoulis, la grande cour à colonnes, dite du Jet d'eau (Fountain-Court), et les deux grandes façades sur le jardin, qui ressemblent, par leur dessin architectural, par leur mélange de pierres blanches et de briques rouges, aux parties de Versailles voisines de l'Orangerie. Ces constructions sont l'ouvrage de sir Christopher Wren, l'architecte de Saint-Paul. Ce fut aussi Guillaume III qui fit dessiner dans le goût français, et à l'imitation des jardins de Le Nôtre, le parc d'Hampton. On dit qu'il est en Angleterre le seul de ce genre, mieux fait cependant pour une promenade publique ou une résidence royale que le jardin anglais, si convenable, en revanche, à une habitation particulière. Pendant les absences du roi Guillaume, qui séjourna longtemps en Irlande et dans les Pays-Bas, sa femme, l'illustre Marie, habitait d'ordinaire Hampton-Court. On montre encore, dans les jardins, une allée couverte où elle se promenait de préférence, et, dans le palais, une chambre tendue de tapisseries brodées par elle et par ses dames. La reine Anne, Georges I^{er}, Georges II et sa femme Caroline, continuèrent à visiter Hampton-Court, qui, depuis Georges III, fut abandonné pour Windsor. Les appartements sont distribués maintenant, en manière de retraites, aux vieux officiers de la couronne et aux veuves de ceux qui meurent avec l'emploi.

Délaissé par la cour, Hampton est toujours visité par le public de Londres, qui s'y porte en foule les jours de fête, comme à un but de promenade, pour admirer ses jardins et sa galerie. Il y a dans le parc, outre de vastes allées, de

belles eaux et de belles fleurs, deux curiosités remarquables. L'une est le Labyrinthe, formé par des haies disposées de telle sorte que, si l'on n'a un guide ou un plan à la main, il est à peu près impossible, une fois entré, de trouver une issue à ce dédale inextricable. L'autre est la fameuse treille, bien plus connue chez nos voisins que ne l'est, à Paris, celle de Fontainebleau. Elle ne se compose que d'un seul pied de vigne, le plus grand sans doute qu'il y ait au monde. Planté presque par hasard, en 1768, il y a maintenant quatre-vingt-douze ans, ce cep est devenu monstrueux, et remplit de ses branches, qui couvrent un espace de 2300 pieds anglais, toute une vaste serre, où il trouve une chaleur méridionale. A trois pieds du sol, il a 75 centimètres (27 pouces) de circonférence, et l'une de ses branches, repliée sur elle-même, a plus de 100 mètres (300 pieds) de longueur. Cette vigne produit, année commune, 700 kilogrammes de raisin noir, et la récolte va quelquefois jusqu'à 1000. On conserve presque toute l'année ces raisins, destinés uniquement à la table de la reine, et qu'on s'accorde à trouver exquis.

La galerie de tableaux que renferme Hampton-Court, et qui est la plus considérable de l'Angleterre (au moins parmi les galeries publiques, car il y a de grands seigneurs qui pourraient bien lutter, en ce point aussi, avec leur prince), comprend sept cents morceaux de peinture et de dessin, sans compter les grandes et curieuses tapisseries d'Arras et de Flandres qui ornent deux salles attenantes à la grande hall du cardinal Wolsey. Ces tableaux sont dispersés dans les appartements du premier étage, où l'on voit encore des lits, des prie-Dieu, des estrades, des meubles de tous genres qui servaient jadis aux royaux habitants. C'est dire qu'il ne faut chercher dans leur distribution ni ordre quelconque, ni goût, ni intelligence. Il est difficile, en effet, de voir un plus complet et plus affligeant pêle-mêle, une plus grande ignorance des règles qui doivent présider à l'arrangement d'une collection d'ouvrages d'art. Je ne parle

pas seulement d’un désordre moral, des époques transposées, des écoles confondues, de détestables croûtes accolées à des chefs-d’œuvre, d’évidentes copies ou des œuvres apocryphes mêlées à d’incontestables originaux ; je parle aussi d’un désordre matériel, de cadres dont aucun n’a le devers ou degré d’inclinaison qui lui convient ; de grossières ébauches mises à hauteur d’appui, tandis que de fines miniatures sont hissées au plafond ; de tableaux dans l’ombre, quand ils mériteraient d’être vus, d’autres en plein soleil, qu’on ne peut voir davantage, d’autres tournés à contre-jour et perdant leur effet. Tout le monde sait, par exemple, que la plupart des peintures sont éclairées de gauche à droite, et doivent, autant que possible, recevoir le jour dans cette direction, pour que la lumière et les ombres soient à leur place ; tout le monde sait aussi qu’en rangeant des tableaux dans une pièce éclairée latéralement, et ne recevant pas le jour d’en haut, on éprouve toujours l’embarras d’avoir trop de cadres pour l’un des deux côtés, pas assez pour l’autre. Eh bien, à Hampton-Court, on a si bien calculé la disposition des cadres, que, s’il se trouve par bonheur un tableau éclairé de droite à gauche, et pouvant aller à droite, avec son jour propre, il est certainement pendu de l’autre côté. Je citerai, entre tous, une belle Foi de Guerchin, qui aurait dû occuper un panneau de droite, au lieu d’autres tableaux placés à contre-jour, et qui est justement sur le panneau de gauche, soumise au même inconvénient. C’est bien trouvé pour un ouvrage de Guerchin, celui de tous les peintres peut-être qui, par l’éclat lumineux et transparent de son coloris, exige davantage l’exacte application de la lumière.

Malgré ce regrettable désordre, la collection d’Hampton-Court est justement célèbre par deux genres d’ouvrages dont elle a, sans contredit, les plus précieux échantillons qu’il y ait au monde, les peintures d’Holbein et les cartons de Raphaël. Ni l’artiste allemand, ni l’artiste romain n’ont laissé nulle part, même dans leur patrie, de plus belles

œuvres en ces deux genres. Je crois ne pouvoir mieux faire que de commencer par l'un et finir par l'autre cette revue de la galerie d'Hampton-Court. Entre les deux, je citerai les ouvrages des diverses écoles qui m'ont paru le plus dignes d'être cherchés et remarqués dans cette masse confuse, où, même en laissant à part ces deux illustres noms, l'on trouverait peut-être encore, avec un peu de goût et beaucoup de sévérité, à former un précieux cabinet.

Hans ou Jean Holbein le fils, qu'on croit communément né à Bâle, vers 1495, mais qui naquit réellement à Augsbourg, en 1498, se décida, bien jeune encore (en 1526), à passer en Angleterre, non-seulement parce que son ami Érasme lui donna des lettres pressantes de recommandation pour le chancelier Thomas Morus, mais surtout parce que sa femme, acariâtre comme celle de Socrate, lui rendait insupportable le séjour de leur pays. Ses œuvres y sont partagées entre les palais de Windsor et de Hampton-Court ; mais ce dernier a la plus nombreuse part, sinon la meilleure de tout point. On y compte vingt-sept tableaux de Holbein, réunis presque tous dans la grande pièce appelée her Majesty's Gallery. Les plus remarquables me paraissent être : parmi les portraits, Henri VIII et sa famille, la reine Marie, la reine Élisabeth enfant, puis jeune fille, François I^{er}, Érasme, répété deux fois, Frobenius, Reskemeer, sir Henri Guilford, lady Vaux, le comte de Surrey, en pied et de grandeur naturelle, le bouffon de Henri VIII, vu riant derrière une fenêtre en vitraux, le père et la mère d'Holbein, sa femme, enfin lui-même, jeune et vieux ; parmi les tableaux, l'entrevue de Henri VIII et de François 1er au camp du Drap d'or, celle de Henri VIII et de l'empereur Maximilien, la bataille de Pavie, la bataille de Spurs, et la Madeleine au tombeau du Christ (Noli me tangere).

Je n'ai pas besoin de faire comprendre aux admirateurs d'Holbein, de sa manière à la fois si naïve et si savante, où

la vérité, qu'il cherchait pour premier mérite, n'excluait aucun de ceux que l'art réunit encore, combien une telle collection est intéressante et précieuse. L'artiste s'y montre tout entier, dans ses débuts, dans ses changements, dans ses progrès, tels qu'on pourrait douter, en voyant ses premiers et ses derniers ouvrages, que la même main les eût produits. On le trouve toujours exact et correct, toujours esclave scrupuleux de la nature ; mais il est d'abord froid, dur, compassé ; tout, chez lui, est sacrifié à la ligne. En peignant sur le bois ou la toile, il semble graver au burin sur une planche de cuivre. Peu à peu, sa manière devient plus douce, plus suave, plus élégante ; la couleur aussi, d'abord sèche et morne, prend de la pâte, de la transparence, de la chaleur, de l'éclat. Il se montre enfin tout à la fois grand dessinateur et grand coloriste : il est peintre achevé.

Ce dernier degré de perfection se voit principalement dans les œuvres de son âge mûr, presque de sa vieillesse, dont les dates attestent l'époque ; par exemple, parmi les tableaux, la Madeleine au tombeau du Christ, qu'on croirait, à la vigueur d'expression, l'œuvre d'un maître italien ; parmi les portraits, le sien propre, faisant pendant de celui de sa femme, tous deux fort âgés, ou celui du comte de Surrey, habillé de rouge des pieds à la tête, portrait dans lequel Holbein a vaincu cette difficulté de coloris dont Velasquez aussi s'est joué, cent ans plus tard, dans le portrait du pape Innocent X. Jusque-là, je n'avais guère vu d'Holbein que des productions de sa jeunesse, presque toutes dans ce style dur et sec qu'il a successivement amélioré. Il faut visiter Hampton-Court pour savoir jusqu'où il a porté les qualités qui lui manquaient d'abord, pour savoir combien il a été grand et complet. Presque toujours, c'est dans quelque localité spéciale que chaque maître se fait le mieux comprendre et le plus admirer : Raphaël à Rome, Titien à Venise et à Madrid, Corrége à Parme et à Dresde, Andrea del Sarto à

Florence, Poussin à Paris, Claude à Londres, Albert Durer à Vienne, Rembrandt à Amsterdam, Paul Potter à la Haye et à Saint-Pétersbourg ; Holbein est à Hampton-Court.

Outre l'étude d'Holbein lui-même, qui avait le rare et précieux avantage de peindre également des deux mains, il y en aurait encore une autre, et fort curieuse, à faire dans ses ouvrages. Parmi ces portraits de famille, ces entrevues de souverains, ces batailles, ces tournois, on retrouve les costumes, les habitudes, les mœurs d'une époque fameuse qui vit à la fois Charles-Quint, François I^{er}, Henri VIII, Léon X, un nouveau monde découvert et conquis, deux réformes religieuses, et ce progrès gigantesque dans les lettres, les sciences, les arts, qu'on appelle la Renaissance. Mais il faut laisser à d'autres ce sujet, qui n'est pas le mien, et revenir aux tableaux de la galerie.

Pour achever l'école allemande, ou du moins celle d'Holbein, je citerai quelques portraits de Lucas de Heere, excellent imitateur du maître, et digne d'être souvent confondu avec lui ; de Van Bassen et de Janssen, qui a peint, entre autres, le beau Georges Villiers, duc de Buckingham. En voyant cette tête noble et gracieuse, on excuse aisément la tendre faiblesse d'Anne d'Autriche. Du reste, à ceux qui ont voulu faire de ce duc de Buckingham le père de Louis XIV, on peut leur affirmer qu'il n'existe aucun rapport entre la figure du nobleman anglais et celle du grand roi. Mais d'ailleurs Buckingham périt sous le poignard de John Felton, en 1628, et Louis XIV naquit dix ans plus tard.

Holbein et ses disciples tiennent de si près aux Hollandais et Flamands, à Lucas de Leyde, par exemple, que je passerai d'abord à l'école flamande. On pourrait, dans Hampton-Court, écrire l'histoire entière de cette école, histoire qui s'écrirait elle-même si l'on avait mis quelque ordre dans la distribution des tableaux. En effet, outre deux ou trois ouvrages, peu importants, il est vrai,

attribués à Lucas Dammesz, si connus parmi nous sous le nom de Lucas de Leyde, et en Italie sous celui de Luca d'Olanda, nous trouvons là une Madone, un Adam et Ève, et cinq ou six portraits de Jean Gossaert, de Maubeuge, qu'on appelle, en dénaturant le nom de sa ville natale, Jean de Mabuse ; puis trois morceaux importants de Martin Van Veen, nommé Hemskerck, du lien de sa naissance, et surnommé le Raphaël hollandais, parce que, dans sa jeunesse, comme Maubeuge et Van Orley, il alla étudier à Rome, et prit le style italien. Ce sont le Christ guérissant les malades, Jonas dans la baleine, la Mort et le Jugement dernier. Les tableaux de Hemskerck ont d'autant plus de prix qu'ils sont devenus d'une extrême rareté, depuis que les Espagnols, à la prise de Harlem, en 1522, eurent brûlé presque toutes les œuvres du peintre protestant[43]. Il est juste de citer encore, dans la haute école flamande, un Saint Jérôme, de J. de Hemssen, maître peu connu, dont les ouvrages sont rares aussi, et confondus d'habitude avec ceux d'Albert Durer, qu'il imita, bien que les sujets soient traités en proportions beaucoup plus grandes, et qu'on y sente une connaissance plus avancée des procédés matériels de l'art.

On trouve ensuite à Hampton-Court quelques tableaux des Breughel, et quelques portraits attribués à Porbus, dont la plupart sont évidemment apocryphes. Puis un grand tableau de Rubens, Diane et ses Nymphes surprises dans leur sommeil par des satyres, dont les animaux sont de Sneyders, et une Vénus du Titien, copiée par Rubens. L'illustre Anversois apporta cette Diane et copia cette Vénus lors de la visite qu'il fit à Charles Ier, en 1629[44]. Il y a aussi un Rabbin juif, de Rembrandt, répété par Grainsboroug, et de plus, une infinité de tableaux des maîtres qu'on désigne sous le nom de petits Flamands, Paul Brill, Poelenburg, Téniers, Van de Velde, Wynants, Cuyp, Berghem, Backuysen, Skalken, Wouvermans, etc. Je n'ai

rien vu de préférable à ce qu'on rencontre dans tous les cabinets des amateurs de ces peintures ; on pourrait dire, au contraire, que ces tableaux ne sont pas de premier choix, et qu'on a laissé là tout ce qui n'a pas semblé digne d'orner le palais de Londres (Buckingham-Palace), où se trouve une collection de Flamands bien supérieure.

Van Dyck, le fécond Van Dyck, qui a jusqu'à vingt-deux portraits dans la seule salle du bal, à Windsor, n'en a pas ici plus de trois ou quatre : un Charles I^{er} à cheval, qui ne me semble pas mériter, parmi les œuvres du maître, toute sa réputation, et une mistress Lemon, qu'ont faite belle à l'envi la nature et l'art. Si les œuvres de Van Dyck sont rares à Hampton-Court, en revanche, celles de son disciple Pierre Van der Faës, que les Anglais nomment sir Peter Lely, sont très-nombreuses. Il a laissé une curieuse galerie des principaux personnages, seigneurs et dames, qui formaient la cour de Charles II. Versailles n'a, certes, rien d'aussi complet et d'aussi authentique. On peut joindre à cette collection celle des portraits d'un autre Allemand naturalisé Anglais, sir Godfrey Kneller, qui, bien que très-inférieur à Lely comme artiste, a sa statue dans Westminster, après avoir été peintre officiel de Charles II, de Jacques II, de Guillaume III, de la reine Anne et de Georges I^{er}. Parmi eux se trouve Newton et Locke. On peut y joindre aussi les portraits de Van Somers, presque tous en pied, et d'un mérite éminent. Le plus remarquable est certainement celui de Christian IV, roi de Danemark, et beau-frère de Jacques I^{er}, porteur d'une farouche figure de bandit, et telle que Caravage, Ribera, Salvator n'en ont jamais imaginé de semblable.

Puisque j'ai nommé ici Lely et Kneller, je voudrais en finir avec l'école anglaise. Aussi bien, comme il n'y a rien de Hogarth, de Reynolds, de Gainsborough (sauf deux portraits d'un colonel et d'un évêque, et une copie de Rembrandt), de Wilkie, de Lawrence, je n'aurai guère à

mentionner qu’une énorme collection des œuvres de Benjamin West, ce malheureux imitateur de l’école de David, dont il a outré tous les défauts sans atteindre aucune des qualités, et de qui les ouvrages, s’ils peuvent faire quelque effet traduits en gravure à la manière noire, ne sauraient, sous aucun rapport, prendre un rang honorable dans la haute peinture, à laquelle ils ont pourtant la prétention d’appartenir. Ayant nommé West, il serait injuste de ne pas nommer aussi sir William Beechey, auteur d’un grand tableau anecdotique qui représente Georges III passant la revue du 10e régiment de dragons, tableau fort goûté de la foule, et qu’on peut effectivement placer à côté des batailles d’Horace Vernet.

Après cette nuée de portraits historiques dont les auteurs sont connus, il en reste un grand nombre, et d’importants, soit par le personnage qu’ils représentent, soit même par la beauté du travail, de qui les auteurs ne sont point indiqués. Je citerai, par exemple, un Charles XII, un Frédéric II, un Guillaume de Nassau, prince d’Orange, un Guillaume III, son petit-fils, un Louis XIV, un Louis XV ; puis, dans un autre ordre de célébrités, un Michel Ange, un Jules Romain, un Tintoret, un Shakspeare à trente-quatre ans, une Jeanne Shore, un vieux compositeur qu’on prend d’habitude pour Haydn, mais qui est Charles-Frédéric Abel, élève de Bach, devenu maître de chapelle de Georges III, etc.

Les écoles d’Italie n’ont que des échantillons, faibles pour la plupart, et dispersés dans les galeries, les salles, les cabinets. Toutefois, on a rassemblé autour de la grande salle à manger (public dining-room), où sont les modèles en bois de divers palais, neuf grands cadres égaux du vieil et célèbre Andrea Mantegna. Peints sur toile, mais simplement à la détrempe, ils représentent, dit-on, dans leur série, le Triomphe de Jules César. C’étaient sans doute les cartons séparés de la longue fresque circulaire que Mantegna peignit sous le même titre, pour le marquis Lodovico Gonzaga, dans le château de San Sebastiano, à

Mantoue, et dont les premières esquisses sont conservées au Belvédère de Vienne[45]. Cette collection me semble aussi intéressante que curieuse ; car ces peintures, d'un noble et vigoureux dessin, d'une composition savante, d'un style digne de l'antique, sont bien de Mantegna, et je ne crois pas qu'il y ait rien de pareil dans son œuvre entier pour la double grandeur. C'est assurément, après les cartons de Raphaël, et avec les meilleures peintures de Holbein, la perle d'Hampton-Court.

Maintenant, si nous cherchons dans cet incroyable pêle-mêle à reconnaître et à rapprocher les œuvres des écoles et des maîtres, voici, j'imagine, ce qu'on peut rencontrer de mieux.

Parmi les Florentins : peut-être une Hérodiade devant la tête de saint Jean-Baptiste, par Léonard de Vinci ; mais les deux autres tableaux attribués à ce maître, Jésus et saint Jean, et un Homme enseignant un tour, ainsi qu'une Madone attribuée à Andrea del Sarto, sont évidemment apocryphes. Le premier des trois, qui est le moins mauvais, n'est pas même une des nombreuses répétitions de ce sujet, puisque le copiste a négligé la fine bordure architecturale que Léonard a mise comme un encadrement à son tableau primitif. Si l'on veut rattacher un moment Corrége à cette école, on peut accepter, mais certes je ne m'en fais point garant, une très-gracieuse Sainte Catherine, et le portrait du sculpteur Baccio Bandinelli, cet envieux, ce larron, qui, par haine de Michel-Ange, déchira le carton de la Guerre des Pisans. Un portrait de la main de Corrége serait bien précieux ; celui-là, en tout cas, est une œuvre distinguée, et réellement peinte à la manière du maître de Parme, autant qu'on peut en juger à la grande distance où il est du spectateur.

Parmi les Romains : quelques petits ouvrages de Perin del Vaga, et une série d'esquisses mythologiques par Jules Romain, vigoureusement tracées, mais où l'on voit

clairement combien leur auteur, tombant aussi dans la recherche des effets, s'éloigne de la simplicité et de la pureté de son divin maître : — un Auguste devant la Sibylle, par Pierre de Cortone, et un Saint François de Carle Maratte.

Parmi les Vénitiens : quelques tableaux attribués à Giorgion, entre autres Actéon et Diane, une Madone, un Saint Guillaume, une Adoration des Bergers, et son propre portrait ; — plusieurs portraits de Titien, tous en buste, et quelques-uns fort beaux : Alexandre de Médicis, Ignace de Loyola, l'oncle du peintre, etc., et quelques tableaux aussi, une Sainte-Famille, une Vénus, une Lucrèce, un David vainqueur, et une très-belle. Madeleine, qui est malheureusement pendue au plafond presque hors de la vue, — une Annonciation, un Mariage de Sainte Catherine, une Sainte Catherine à l'autel, une Madone, et d'autres ouvrages de Paul Véronèse, sans grande importance, et quelques vastes compositions de son imitateur, de son plagiaire, Ricci : — divers tableaux et portraits du Tintoret, les Muses, la Présentation d'Esther, l'Expulsion de l'hérésie, Saint Georges et la princesse Théodelinde, un Chevalier de Malte, un Sénateur de Venise ; enfin la vue, en perspective chinoise, d'un Labyrinthe de jardin, qui, ne pouvant avoir été copié sur celui du parc d'Hampton-Court, peut très-bien au contraire en avoir été le modèle ; — une Dame espagnole, de Sébastien del Piombo ; — divers ouvrages des Palma, des Bassano, de Pâris Bordone ; — enfin une belle vue des Ruines du Colysée, par le second des Canaletti.

Parmi les Bolonais : une Assomption de Denis Calvaert, le Flamand établi à Bologne ; une Cléopatre de Louis Carrache ; des Charités d'Annibal ; une Foi et un Guerrier de Guerchin, ainsi que son portrait par lui-même ; une Judith de Guide, répétée deux fois, etc.

Parmi les Napolitains : un Moïse frappant le rocher, de Salvator Rosa ; les Mages et douze tableaux représentant

l’Histoire de Psyché, par Lucas Giordano, etc.

Les Français ont une part assez distinguée dans la galerie d’Hampton-Court. On y trouve d’abord un excellent portrait du Dauphin de France, qui fut un moment François II et premier époux de Marie Stuart, par François Clouet, dit Janet, que les Anglais nomment Janette ; puis, outre un Christ aux Oliviers et une Danse de nymphes et de satyres, qu’on peut accepter pour œuvre de Nicolas Poussin ; outre un Port de mer attribué à Claude, mais placé trop loin pour qu’on puisse en vérifier l’authenticité, il y a plusieurs jolis petits tableaux du Bourguignon (Jacques Courtois) ; un Louis XI V, par Mignard ; une Madame de Pompadour, par Greuze, et même un Louis XVIII, par Pierre Guérin.

Quant aux Espagnols, c’est toujours dans les anciennes galeries la partie la plus faible et la plus controversable. Ribera, qu’on mêlait aux Italiens, est à peu près le seul peintre de son pays dont les ouvrages aient été, jusqu’au temps présent, connus et appréciés. Hampton-Court a de lui un très-beau Saint Jean, sottement placé trop haut, comme la Madeleine de Titien, dont il fait le pendant, à côté d’un-ancien dais ou baldaquin ; puis un curieux tableau représentant le docteur écossais John Duns, ou Duns Scotus, lequel, ayant fait vœu, dit sa légende, de traduire, sans manger, toutes les Ecritures, mourut d’inanition au dernier chapitre de sa tâche. Velazquez est représenté par les portraits en pied de son royal ami Philippe IV et de la reine sa femme. Ces portraits viennent au moins de son atelier, s’ils ne sont pas tout entiers de sa main ; mais ils appartiennent à l’espèce de ceux qu’on peut appeler de pacotille, et que le roi d’Espagne envoyait en présent ou en échange aux autres souverains de la chrétienté. Quant à Murillo, son nom se lit également sur trois ou quatre cadres. Mais comment s’y trouve-t-il encore, après que de véritables œuvres du peintre de Séville ont pénétré en Angleterre ? Comment n’a-t-on pas senti quelque honte à le charger des monstruosités révoltantes

qui portent son nom ? Outre deux ou trois petits paysans, peints en enluminure, on lui attribue un portrait de Don Carlos, fils de Philippe IV, c'est-à-dire de Charles II enfant. Ce portrait, qui est, du reste, un assez bon ouvrage, et probablement de Carreno, porte la date de 1665. Or, Murillo avait quitté Madrid, pour n'y plus revenir, en 1645 ; et Charles II, qui fut justement proclamé roi en cette année 1665, n'alla jamais à Séville. Voilà, certes, un tableau bien nommé. Et cependant, combien il y aurait d'histoires semblables à faire, si l'on avait toujours les dates à sa disposition pour contrôler l'authenticité des œuvres.

Commencée par Holbein, cette revue de la galerie d'Hampton-Court doit, nous l'avons dit, se terminer par Raphaël. Arrivons enfin à ses célèbres cartons. D'abord, pourquoi, peints à Rome pour un pape, sont-ils dans un château d'Angleterre, et la propriété d'un monarque hérétique ? C'est une histoire fort simple, et que l'on peut conter en quelques mots.

« Sa Sainteté (Léon X), dit Vasari, désirant avoir de très-riches tapisseries tissues d'or et de soie, Raphaël en dessina et coloria lui-même tous les cartons. On les envoya en Flandre[46], et les tapisseries furent transportées à Rome aussitôt leur achèvement. Rien n'est plus merveilleux. Ce travail, que l'on prend pour l'ouvrage d'un habile pinceau, semble l'effet d'un art surnaturel plutôt que de l'industrie humaine. Les tapisseries coûtèrent 70000 écus[47]. » Ces cartons, que Raphaël acheva en 1520, l'année même de sa mort, représentaient des sujets pris dans les Évangélistes et les Actes des Apôtres, et le travail de leur reproduction en tapisseries fut surveillé par Bernard Van Orley et Michel Coxcie, tous deux Flamands, tous deux élèves de Raphaël. Ils étaient au nombre de douze. Mais, soit dans les manufactures, où ils furent coupés en lambeaux perpendiculaires, soit en voyage, soit par des accidents dont la tradition n'a pas conservé le souvenir, cinq de ces

cartons ont disparu. Les sept conservés, et qui sont, heureusement, les plus beaux par la composition et le style (ce que fait aisément reconnaître la vue des douze tapisseries), furent acquis, pour Charles I^{er}, par Rubens, après son séjour en Angleterre (1629) et l'ambassade secrète dont l'avait chargé Philippe IV d'Espagne. Charles Il, laissa longtemps ces vénérables lambeaux enfouis dans des caisses. Après sa mort, ils furent mis en vente, achetés par Cromwell ; puis enfin réunis et restaurés sous le roi Guillaume, qui leur consacra une grande pièce, en forme de galerie, de son château favori d'Hampton-Court, où ils sont encadrés dans la boiserie et rangés convenablement. « Ils sont bien tenus, écrivait le comte de Caylus en 1722, je ne les croyais pas si bien conservés. » Cinq d'entre eux remplissent le grand panneau du fond, en face des fenêtres. Ce sont : au milieu, la Pêche miraculeuse ; à gauche, Saint Pierre el saint Jean guérissant un boiteux à la porte dit temple, et Elymas le sorcier frappé de cécité par saint Paul ; à droite, Saint Paul et saint Barnabé à Lystres, et la Prédication de saint Paul à Athènes. Les deux autres, Ananias frappé de mort et Jésus donnant les clefs à saint Pierre, occupent les murs latéraux, au-dessus des portes. Cette disposition est bien entendue, et permet de saisir facilement l'ensemble de l'œuvre aussi bien que les détails de chaque composition. Malheureusement les cadres sont placés trop haut, trop loin des vues même les plus perçantes ; et les fenêtres, ouvertes sur une cour, ne donnent pas tout le jour et toute la lumière qui devraient éclairer de telles œuvres.

Ces cartons de Raphaël ne sont point, comme les cartons ordinaires, de simples dessins au crayon noir sur du papier gris ou blanc. Pour servir de modèles à des tapisseries, et non pas seulement de préparations à des tableaux, ils devaient être coloriés. Aussi sont-ce de véritables peintures à la détrempe, lesquelles, placées dans les boiseries qui

couvrent les murailles, font précisément l'effet de peintures à fresque. Le nom de cartons n'en donne qu'une idée fort incomplète.

Il serait superflu, sans doute, d'essayer une description minutieuse de ces sept grandes compositions, que la gravure a fait connaître, autant qu'il lui est permis, et parmi lesquelles, si j'osais indiquer une préférence, je citerais en premier lieu la Pêche miraculeuse, la Mort d'Ananias et la Prédication de saint Paul. Il suffit de dire que, tracées dans la dernière époque de la vie de leur auteur, lorsque Raphaël, grandissant toujours, avait atteint l'extrême élévation du génie et du talent, elles semblent aussi l'extrême expression de la grande peinture monumentale. Je n'en excepte pas même la chapelle Sixtine, où se trouvent la fresque et le plafond de Michel-Ange. « Là, s'écrie M. Quatremère de Quincy, Raphaël s'est élevé au-dessus de lui-même ; et l'on peut faire de la collection de ces mémorables compositions, le couronnement, non pas seulement de ses productions, mais de toutes celles du génie des modernes dans la peinture. » Pour moi, Raphaël est aussi grand dans la galerie d'Hampton-Court que dans les Chambres mêmes du Vatican. Que puis-je dire de plus ? Ici et là, il est le prince de l'art ; ici et là, comme devant tous ses chefs-d'œuvre, il faut voir, sentir et adorer.

Ce n'est donc pas seulement la promenade de Londres à Hampton-Court que mérite ce merveilleux trésor gardé dans le vieux manoir du cardinal Wolsey ; c'est le voyage en Angleterre, et de quelque part où réside un sincère admirateur du beau, du grand, du sublime dans les arts.

Puisque ce volume porte le titre de Musées d'Angleterre, j'aurais voulu n'avoir pas à parler seulement de la Galerie nationale de Londres et de celle, toute voisine, d'Hampton-Court ; j'aurais voulu qu'il se trouvât, dans le reste du Royaume-Uni, quelque autre collection publique, digne

aussi d’être recommandée à ceux des voyageurs passant le détroit, pour qui les arts sont au moins un délassement des affaires, et leurs œuvres un objet de curiosité. L’Écosse, par exemple, a pour capitale une ville grande et magnifique, une ville polie, savante et lettrée, digne à bien des titres de son beau surnom, l’Athènes du nord. Comment n’a-t-elle pas un musée ? Comment n’essaye-t-elle pas d’en former un ? Athènes peut-elle se passer du temple des Muses ?

Il est vrai que, sur l’un des ponts jetés entre la ville vieille et la ville nouvelle, par-dessus la profonde vallée qui les sépare d’une façon si pittoresque, et comme pour faire pendant au riche monument gothique que l’admiration et la reconnaissance des Écossais ont élevé à leur illustre Walter Scott, se dresse un petit temple grec, à colonnes et fronton, qui rappelle un des plus célèbres édifices de l’Athènes antique, non le Parthénon pourtant, mais le temple de Thésée. Il est encore vrai qu’il se nomme le Musée d’Édimbourg ; qu’il a ses directeurs, ses gardiens, son livret, et, comme un grand personnage, jusqu’à ses jours et ses heures de réception. Mais, hélas ! après ces apparences extérieures, qu’a-t-il d’un vrai musée ? Dès que l’on pénètre dans l’intérieur, adieu toute illusion.

Les salles de la statuaire ne renferment pas une seule œuvre originale, antique ou moderne, mais seulement une collection de copies moulées en plâtre. Cette collection est nombreuse, bien choisie, et réunit à peu près tous les grands chefs-d’œuvre connus, depuis les plus énormes groupes, tels que le Laocoon ou le Taureau de Dircé, jusqu’ aux simples hermès des philosophes ou des poëtes de l’antiquité grecque et latine. C’est bien, et l’on ne saurait guère plus exiger pour la sculpture, car les beaux ouvrages de l’art ancien, et les rares ouvrages modernes qui méritent une place auprès d’eux, sont déjà recueillis dans des collections nationales d’où pourrait seule les tirer la conquête à main armée. D’ailleurs, ces belles moulures, faites avec une précision mathématique, sont d’excellents

modèles, qui suffisent certainement pour diriger le goût et pour éveiller des vocations endormies.

Il faut donc, telle qu'elle est, accepter la statuaire au musée d'Edimbourg. Mais la peinture ! Ici tout pardon est impossible, parce que nulle excuse ne peut se faire admettre. A un étranger quelque peu initié aux choses de l'art, qui met le pied dans les salles de peinture, on dira vainement : « Tous ces tableaux sont donnés, c'est le legs d'un amateur ; il a bien fallu le prendre. » Non, vraiment, il fallait le rejeter. Quelle loi pouvait contraindre Édimbourg à remplir son petit temple de cadres que nul amateur intelligent ne voudrait recueilir dans son cabinet, et qui déprécieraient une boutique de marchand. Quoi ! parce qu'un honnête gentleman, plus riche qu'habile, et trompé par de plus fins que lui, aura cru rapporter de ses voyages sur le continent une précieuse récolte de tableaux, et parce qu'à son lit de mort il aura cru faire acte de générosité fastueuse en léguant sa pacotille à la capitale du pays, il faudra qu'Édimbourg accepte avec reconnaissance le don de ces trésors postiches, bâtisse un temple pour les loger, les y étale comme des merveilles, et se fasse siffler par tous les connaisseurs ? Voilà ce qu'on ne saurait prétendre. Voilà pourtant ce qui s'est fait.

Entrons un moment, un court moment, dans ce prétendu musée ; traversons à la hâte les salles que l'on dit consacrées à la peinture, et faisons le dénombrement de ce qu'elles renferment. Que trouvons-nous ? 1° Parmi les modernes, quelques tableaux anglais, entre autres trois vastes toiles où M. Etty a raconté, comme en trois chapitres, l'histoire biblique de Judith. Mais nous demandons à ne point émettre d'opinion sur ces grandes ébauches, sur ces œuvres informes, dans la crainte d'être accusé d'aversion systématique et de prévention nationale, sottise ridicule dont nous cherchons à nous prémunir autant que de l'excès contraire. 2° Parmi les anciens, une petite série de cadres où l'on voit apparaître en lettres d'or

presque tous les noms illustres de l’école hollandaise. Par malheur, et nous osons l’affirmer avec la certitude que donne l’évidence, il n’est pas un de ces noms (sauf peut-être celui d’Adam Pynacker) qui ne soit placé sur une copie, souvent sur une copie si maladroite, si défectueuse, partant si manifeste, que, mise en vente aux enchères chez le premier auctioneer venu, elle exciterait les rires et les quolibets de la foule des simples brocanteurs.

Voilà de quoi se compose le musée de l’Athènes du nord. Évidemment, pour l’honneur d’un tel nom, Edimbourg doit au plus vite reléguer au grenier tous les tableaux des écoles étrangères dont se compose sa petite galerie de peinture, et leur chercher en toute hâte et à tout prix de plus dignes remplaçants. Elle doit se faire un musée, puisqu’elle en a l’enveloppe, qui puisse rivaliser, sinon avec la National Gallery, alimentée par les fonds de l’Etat, sinon avec les riches collections attachées aux majorats de quelques grands seigneurs anglais, tout au moins avec les cabinets que peuvent montrer, dans leurs arrière-boutiques, certains marchands de la cité de Londres. Ce n’est pas trop exiger. Alors nous donnerons une place au musée d’Édimbourg parmi ceux du reste de l’Europe.

GALERIES PARTICULIÈRES.

Outre les listes civiles qu'ils reçoivent des nations, les rois peuvent avoir deux espèces de propriétés : celles de la couronne, inaliénables, et dont ils ne sont qu'usufruitiers ; celles qu'ils acquièrent personnellement, et dont ils gardent la libre disposition. Hampton-Court renferme le musée de la couronne d'Angleterre ; Buckingham-Palace, le cabinet particulier du souverain. On peut donc, en toute justice, ranger cette collection royale parmi les galeries particulières. Mais comme elle ne s'ouvre pas facilement aux visiteurs, comme on ne peut y pénétrer qu'à la faveur de quelque heureuse circonstance, j'indiquerai très-sommairement ce qui la compose, en recommandant néanmoins à tous les amis des belles productions de l'art de faire tous leurs efforts pour obtenir l'entrée des appartements de la reine à Londres. Ils y trouveront, dans le vestibule allongé qui précède le salon des concerts, une des plus exquises collections du monde, petite par le nombre de ses cadres, grande par le goût sévère et judicieux qui les a fait choisir. Rien n'y est douteux ou faible ; tout, authentique et excellent.

Les Anglais pourraient se plaindre que, dans la composition un peu capricieuse de ce cabinet de leur souverain, où il a suivi son goût comme un simple amateur, l'école, anglaise fût à peu près exclue. On n'y trouve, en effet, des œuvres de cette école, rien de plus qu'une Vénus couchée (pourquoi, hélas ! ce sujet préféré de Titien) et deux ou trois portraits de sir Josuah Reynolds. Cette plainte semblerait d'autant plus fondée que l'école française compte des échantillons un peu plus nombreux, un peu plus importants : deux grands et magnifiques paysages, l'un de Claude, l'autre du Guaspre, et trois petites compositions de

Greuze, parmi lesquelles une mère au milieu de sa fricassée d'enfants, comme il disait de sa propre famille. Mais qui pourrait reprocher à la galerie de la reine d'Angleterre l'exclusion partielle de l'école anglaise, lorsqu'on y reconnaît, du premier coup d'œil, l'exclusion complète, absolue, de toutes les écoles de l'Italie et de toutes celles de l'Espagne ? Il est clair qu'à Buckingham-Palace on n'a voulu faire qu'un cabinet flamand.

L'art des Flandres et de la Hollande le remplit effectivement tout entier. Ce n'est pas à dire qu'il y déploie toute sa curieuse histoire, car l'époque des origines, celle des progrès, celle de la transformation par l'imitation de l'art italien, sont aussi bien absentes que les écoles de l'Italie et de l'Espagne. L'art flamand ne s'y montre qu'à sa dernière époque, celle de son complet épanouissement, dont le cycle entier s'enferme dans les limites du dix-septième siècle. Encore, parmi ceux qu'on nomme les grands Flamands, ne compte-t-on pas plus de trois privilégiés, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, et n'ont-ils qu'une faible part, en nombre du moins : Rubens un paysage historique, Pan et Syrinx, charmant de composition, adorable de couleur, et qui me semble supérieur même au fameux Arc-en-ciel ; — Van Dyck, quelques portraits, et des études de cavaliers ; — Rembrandt, une Adoration des Mages, en figurines, et un admirable portrait de dame, dans sa manière la plus fine, la plus délicate et la plus fleurie.

Quant aux petits Flamands, bien peu d'entre eux manquent à l'appel, et, sauf pourtant les Fleurs et les Natures mortes, tous leurs genres divers se rencontrent là réunis. Si nous commençons par les sujets anecdotiques, nous trouvons d'abord plusieurs petits cadres de Gérard Dow. Il en est un, entre autres, qui rappelle par le sujet comme par la perfection notre Femme paralytique. Seulement, le médecin est jeune et beau, la dame jeune et belle ; aux regards tendres et langoureux qu'elle jette sur

lui, on doit croire que la dame est malade comme l'amant discret de Stratonice, et que le médecin peut seul, comme la lance d'Achille, guérir la blessure qu'il lui a faite au cœur. Nous trouvons ensuite les grands élèves de Gérard Dow, Gérard Terburg et Gabriel Metzu, chacun avec une de ses œuvres capitales, c'est-à-dire merveilleuses, la Lettre ouverte et le Violoncelle accordé ; — puis les deux Mieris et Slingelandt ; — puis Godefroy Skalken avec une de ses pages les plus importantes, composition singulière, où l'on voit un fou à demi nu, entouré d'un cercle de dames ; — puis David Téniers, avec un Alchimiste, des Kermesses et des Cabarets ; — puis Adrien Ostade et Jean Steen, avec des Cabarets aussi, mais toutes œuvres de choix, œuvres de perfection, et parfaitement dignes de figurer dans un palais de roi ; — puis Corneille Poelenburg, Karel-Dujardin et Philippe Wouwermans, avec divers échantillons dignes du même éloge ; — puis enfin Adrien Van de Velde, qui, cette fois, laisse les animaux pour les hommes, avec une grande et superbe composition, le Départ pour la chasse, entièrement dans le goût de Wouwermans.

Si nous passons aux autres genres, voici, pour les intérieurs, l'énergique et lumineux Peter de Hoogh ; — pour les Vues d'édifices, le patient et scrupuleux Van der Heyden ; — pour les marines, le grand portraitiste de la mer, Wilhelm Van de Velde ; — pour les paysages, le tendre et mé lancolique Jacques Ruysdaël, le clair et serein Hobbéma, et le poëte de la nuit, Van der Neer, qui, par exception, n'ayant point attendu le lever de sa lune bien-aimée, peint la campagne au crépuscule du soir ; — enfin, pour les animaux, lorsqu'ils sont dans le paysage partie dominante, le flamand-italien Nicolas Berghem, le hardi et splendide Albert Cuyp, le doux et charmant Adrien Van de Velde, revenu à ses habituels sujets, et le premier d'entre eux, le premier partout, le premier toujours, Paul Potter. On sait la rareté des œuvres de ce maître des maîtres, mort à vingt-huit ans. Notre Louvre n'a que trois de ses ouvrages,

et certes non fort importants. La petite galerie de Buckingham-Palace en compte trois aussi, tous bien supérieurs. L'un est capital. Et pourtant les vaches, cette fois, n'y jouent pas le principal rôle : un enfant a dérobé les deux nourrissons d'une chienne de la race des petits dogues ; furieuse, la chienne le poursuit et le mord ; l'enfant crie et fuit éperdu ; un coq se sauve au bruit, volant comme il peut ; des chevaux curieux regardent par la porte de leur écurie, tandis qu'une vache qu'on trait et des moutons qui ruminent se mêlent à la scène, lui donnant toute l'unité et toute la variété de composition qui se puisse souhaiter à un tableau d'histoire. Cette bergerie de Paul Potter (qui a traversé le cabinet Van der Mark en Hollande et le cabinet Randon de Boisset à Paris), est un des chefs-d'œuvre de la peinture. Que ne l'avons-nous au Louvre, ou quelque autre qui l'égale !

Rivaux en tout de la royauté, les noblemen anglais ont fondé fréquemment, dans leurs majorats héréditaires, des collections d'art rivales de celle des rois à Hampton-Court, à Windsor, à Buckingham-Palace ; et, comme les palais des anciens princes souverains à Vienne, plusieurs hôtels de Londres renferment de véritables musées. Là-bas ce sont, par exemple, les princes de Lichtenstein et Esterhazy ; ici, le marquis de Westminster, le duc de Sutherland, le marquis de Bute, lord Ellesmere, lord Ashburton, lord Ward, le comte Howe, etc.

Le premier de ceux-ci, dont la vaste et riche habitation se nomme Grosvenor-House, est un des plus fameux exemples de ces fortunes colossales et toujours croissantes qu'a fondées et qu'entretient le droit d'aînesse, lesquelles, comparées aux horribles misères de la foule déshéritée, suffisent pour expliquer et pour absoudre le chartisme. Longtemps on a vu dans la galerie de Grosvenor-House, parmi les tableaux qui la composent, et sous un cadre doré

pareil aux autres, un billet de banque de 100 mille livres sterling (2 500 000 francs). Le vol d'une si grosse valeur sous une si légère apparence n'était pas à craindre, car il n'avait été créé que deux billets de cette valeur (l'autre était au roi), et la banque n'eût payé le seul qui restait en circulation qu'à son propriétaire connu. Mais cela disait à tous les yeux que le marquis de Westminster était assez riche et assez généreux pour faire annuellement cadeau à la banque d'Angleterre du revenu de deux millions et demi.

Ce singulier trophée de richesse vaniteuse a disparu depuis la dernière transmission du majorat. A quoi servait-il ? Il en reste d'autres, plus réellement précieux, et représentant aussi un gros capital sans revenu, qui prouvent, en même temps que l'opulence du maître, le noble et judicieux emploi qu'il en sait faire. Ce sont les tableaux de sa galerie.

Elle comprend toutes les écoles, anglaise, italienne, flamande, espagnole, française. Si je nomme l'anglaise avant les autres, ce n'est pas seulement parce que nous sommes en Angleterre, mais parce qu'une juste fierté l'a fait placer au premier rang.... par ordre de progression dans les salles de l'hôtel : elle occupe l'antichambre. Les autres écoles sont confondues dans les salons.

Nous trouvons donc, en entrant, d'abord une charmante composition de Hogarth, le Poëte dans son grenier, fine et spirituelle comme de coutume, mais, ce qui est plus rare, d'un dessin soigné et même d'une bonne couleur. Hogarth s'est surpassé dans cette œuvre. — De Gainsborough, un très-énergique Passage dans le style de Salvator Rosa et deux bons portraits d'hommes à la manière anglaise, qui se borne souvent à l'à peu près. Toutefois, celui d'un très-jeune homme vêtu de bleu de ciel des pieds à la tête, et qu'on nomme the blue-boy, est une espèce de tour de force comme Velazquez seul les osait tenter. — De Reynolds, un très-beau portrait de la célèbre mistress Siddons, personnifiant la tragédie, répétition de celui de Duhvich-

Gallery, mais autrement traité. — De Bonnington, une Flaque d'eau et des canards, son sujet préféré, peint à l'huile cette fois, et qui fait regretter ses aquarelles. — D'Edwin Landseer, un Chien de marais rapportant un canard. — Enfin quelques toiles de Benjamin West, ce lointain disciple de David, dont les œuvres pompeuses, roides et décolorées ne sont supportables que traduites en gravures ou même en vignettes.

L'école italienne commence avec le nom sacré de Raphaël. Je ne parle pas toutefois d'une Sainte-Famille fort douteuse, qui semble du Fattorino ou peinte par Andrea del Sarto sur un dessin de l'école romaine, comme sa copie du Léon X, mais de deux forts petits et fort précieux schizzi (esquisses), l'Enfant-Dieu adoré et saint Luc peignant la Madone, qui sont, quoiqu'en figurines, dans la grande et sublime manière des cartons d'Hampton-Court.

Titien vient ensuite, avec un excellent portrait de cette belle maîtresse du marquis de Guasto, répétition de celui que nous avons dans notre musée du Louvre : — un grand paysage, étoffé, comme disent les Flamands, d'une nymphe couchée, à la façon des Vénus de Florence et de Madrid ; — une Femme adultère, sans grande importance malgré ses nombreux personnages, — et un Cristo alla moneta, simple copie du chef-d'œuvre qui se voit à Dresde.Véronèse accompagne Titien avec une Annonciation et une Sainte-Famille, dont la belle couleur d'argent fait pardonner la composition un peu tourmentée.

De Venise nous passons à Florence, mais pour y trouver seulement Andrea del Sarto avec l'une des nombreuses reproductions de sa Sainte-Famille où l'on voit sainte Anne coiffée d'un vaste bonnet blanc, et un portrait de femme aussi ferme, aussi accentué que ceux du Bronzino. Bologne est représentée par Guido Reni, qui a là une reproduction de sa Fortune, un Saint Jean-Baptiste dans la manière énergique de Caravage, et une charmante Adoration des Bergers en figurines, imitant la fameuse Nuit de Corrége.

En figurines aussi, et non moins charmant, est un autre tableau bolonais, Saint Antoine de Padoue recevant la miraculeuse visite de Marie et de Jésus. On l'attribue à Ludovic Carrache, qui n'a guère peint que de grandes toiles et des personnages de taille outre nature. N'est-ce pas plutôt d'Annibal, si célèbre par ses petits cadres, ses lunette, dont il enseigna l'art à Dominiquin ? Quant à Naples, il vient au concours avec trois grands tableaux de Salvator Rosa, tous trois horriblement sombres, et dont les sujets sont à peine explicables. C'est une preuve nouvelle que Salvator n'est réellement grand que dans ses petits tableaux de chevalet.

Canaletto (n'est-ce pas Bernardo Belotto, neveu d'Antonio Canale ?) nous ramène à Venise, et nous montre une Fête sur la place Saint-Marc, ou, parmi la foule, bariolée des ridicules costumes du siècle dernier, on lâche quelques bœufs retenus par les cornes. Enfin Raphaël Mengs, le Saxon fait Italien, termine le cycle des écoles italiennes, aujourd'hui tombées et disparues, avec un ouvrage de quelque importance : Joseph averti par l'Ange, pour qu'il ne prenne pas à mal la miraculeuse grossesse de sa fiancée.

Si les Italiens, comme on voit, tiennent une belle place. dans la galerie de Grosvenor-House, les Flamands sont encore plus largement partagés. La longue série de leurs œuvres commence par une précieuse relique de l'illustre Hemling. C'est un excellent triptyque qui représente, sur le panneau central, le Christ entre sa mère et son disciple bien-aimé ; sur les volets, la Madeleine et Saint Jean-Baptiste. Le style de ce triptyque, joint à la circonstance décisive qu'il est peint à la détrempe, ne permet guère de l'attribuer à un autre qu'Hemling. Cependant il est plus obscur en quelques parties, telles que la tête du Christ, et moins fin généralement que les merveilleuses peintures laissées par le soldat blessé dans l'hôpital Saint-Jean, de Bruges. De Hemling, il faut passer sans intervalle jusqu'à

Rubens, qui n’a pas moins de sept ouvrages importants : d’abord quatre immenses toiles faites pour des églises, d’une exécution faible et mélangée, où l’on voit clairement la main des élèves brochant et brossant sur le canevas du maître ; — puis une Adoration des Mages, plus belle parce qu’elle est plus du maître lui-même ; — puis un Renvoi d’Agar, charmant tableau de chevalet, où nulle aide étrangère ne se laisse apercevoir ; — puis enfin un vrai Capo d’opéra, un chef-d’œuvre, dans toute la portée, dans toute la puissance de ce mot trop prodigué. C’est une composition très-mythologique, très-érotique, qu’à Naples on mettrait dans les cabinets réservés, et que je ne sais trop, pour ma part, de quel nom appeler. Hercule et Junon, en conversation criminelle, sont surpris par Vénus, qui sourit de la chute de sa rivale, comme Célimène des coquetteries d’Arsinoé, et qui, pour prendre sa revanche du filet de Vulcain, envoie l’Amour avertir Jupiter en pleine cour de l’Olympe. Je ne croyais pas que l’acariâtre et hautaine moitié du maître des dieux eût jamais perdu le droit de faire enrager son mari et de persécuter ses maîtresses, ni que la belle et douce Cythérée eût jamais vengé ses injures, même contre une rivale prude et vindicative. Il me semble que Rubens a inventé là un apologue moral qui n’est ni dans Ovide, ni dans Varron ; et certes il a traité ce sujet comme s’il en fût doublement le père, par le fond et par la forme. En effet, histoire ou roman, ce tableau doit être rangé parmi ses plus incomparables ouvrages, ceux où tout est de sa main, ceux où il a porté au dernier degré possible la puissance de la couleur et du modelé. C’est l’une des perles et des gloires de la galerie. Je crains que nous n’ayons rien au Louvre qui l’égale, et rien ne le surpasse dans les plus riches collections des Flandres, de l’Espagne et de l’Allemagne [48].

Après Rubens, il ne reste à citer, parmi ceux qu’on nomme les grands Flamands, qu’une Madone de Van Dyck,

assez belle de style et d’effet ; puis deux grandes Chasses de Sneyders, l’une aux lions, l’autre aux chiens, toutes deux invraisemblables, surtout la première, car jamais chiens, si nombreux et si braves qu’ils fussent, ne se sont attaqués à sa majesté lionne ; du reste très-belles, très-animées, très-énergiques.

Mais si ce nom s’étend jusqu’aux grands Hollandais, alors nous trouvons aussi Rembrandt avec six œuvres, six chefs-d’œuvre. D’abord quatre portraits, d’hommes et de femmes, en deux pendants. Les plus petits, en buste, sont admirables, et les plus grands, presque en pied, plus admirables encore. Ce gentilhomme tenant un faucon sur le poing, et cette dame en grande parure, appartiennent à l’époque où, passant peu à peu de la finesse délicate à l’audace un peu désordonnée, Rembrandt avait trouvé déjà cette transparence inimitable et ce clair-obscur victorieux qui font des belles œuvres de son pinceau autant de miracles et de phénomènes. Les quatre portraits sont de ce genre phénoménal. On peut leur adjoindre au même titre une Présentation de la Vierge au temple en petites figurines, datée de 1640, que Rembrandt a peinte avec la finesse minutieuse de Gérard Dow, mais toutefois avec sa propre couleur et ses propres effets. Enfin, un très-étrange et très-étonnant Paysage, dans sa manière opposée, et la plus fougueuse, où, par-dessous de lourds et noirs nuages, se glisse sur la terre une lumière d’or et de pourpre.

Quant aux petits Flamands, leurs œuvres sont là, comme partout, un vrai mare magnum, une mer sans rivages. Voici d’abord le fécond David Téniers avec quelques toiles, l’une entre autres, de très-grande dimension, chose rare, mais fort négligée, peu couverte et peu finie, chose plus rare encore ; — puis l’autre prodige de fécondité, Philippe Wouwermans, avec deux excellents échantillons ; — puis Gérard Dow, avec une Dame allaitant, petit cadre charmant et délicat, mais de sa première époque. — Puis la foule des paysagistes : de Jacques Ruysdaël, leur chef, la Vue d’un

pays plat, à lignes droites, à lointain perdu, œuvre fine, réfléchie, et profondément triste, comme toujours ; — de Berghem et de Both (d'Italie), deux vastes et belles pages ; celle de Berghem surtout est de la plus haute importance ; — d'Albert Cuyp, quelques ouvrages remarquables, entre autres une petite Marine très-lumineuse et un Clair de lune sur les bords d'un lac, où paissent quelques vaches attardées. Je n'ai pas souvenir d'avoir vu nulle part, même dans Van der Neer, de tableau où l'on ait porté si loin l'obscurité de la nuit ; — d'Hobbéma, de l'introuvable Hobbéma, deux grands pendants très-clairs, très-lumineux, d'une beauté tout à fait magistrale ; — d'Adrien et de Guillaume Van de Velde, un vaste Paysage peuplé d'animaux et une belle Marine calme ; — du patient Van der Heyden, un Jardin de couvent, aussi prodigieusement terminé qu'une tête de Denner ; — de Fyt, quelques Natures mortes ; — de Philippe de Koning, un prodigieux Paysage, d'un horizon infini, varié de lumières et d'ombres, et qui place son auteur à côté des plus grands maîtres, à côté de Rembrandt ; — enfin, de Paul Potter, un Troupeau de vaches et de moutons sous des saules dans une prairie. En pleine lumière, éclairé des chauds rayons du soleil d'été, ce paysage merveilleux, que j'envie aussi pour le Louvre, rappelle, par son audace et son bonheur, la fameuse Vache qui pisse (pardon de ce terme consacré), honneur du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Il est moins grand, mais aussi admirable, aussi précieux, bien que ce dernier ait coûté, dit-on, 250 000 francs à l'empereur Alexandre. Celui de Londres est daté de 1647. Paul Potter, né en 1625, n'avait donc pas plus de vingt-deux ans lorsqu'il peignit cet étonnant ouvrage. C'est au même âge qu'il a peint le fameux Taureau de la Haye. Une telle.précocité de talent explique comment il a pu, mort dans sa vingt-huitième année, laisser cependant d'assez nombreux chefs-d'œuvre pour une si courte vie.

Les trois grands noms de l'école espagnole sont réunis dans Grosvenor-House. Je vais les citer par rang d'âge. Ribera n'a qu'un échantillon, et hissé sous les frises, Saint Jérôme en méditation. Velazquez aussi n'a qu'une page, mais plus importante, quoiqu'elle soit presque en figurines. Sur le premier plan est le jeune infant don Baltazar, second fils de Philippe IV, galopant, comme dans le grand tableau de Madrid, sur son poney noir andalous. Un peu en arrière se tient un groupe de seigneurs, au centre desquels se reconnaît le comte-duc d'Olivarès, et, plus loin, sur un balcon du palais, on aperçoit Philippe IV et la reine. Dans ce tableau, Velazquez se montre tout entier par le don de vie et d'action répandu sur tous les personnages.

La part du fécond Murillo est trois fois plus nombreuse que celle de son maître. Dans un grand paysage à figures dont le sujet est, je crois, la Visite de Laban à Jacob, lorsqu'il vient réclamer ses saintes images sur lesquelles Rachel se tient assise, il a peint la vie patriarcale. Sans égaler le Retour de l'Enfant prodigue, dont nous parlerons un peu plus loin, c'est une œuvre de très-haut mérite et très-intéressante, où, devenu grand paysagiste, Murillo voulait prouver sans doute à Iriarte, son collaborateur de jeunesse, qu'il n'avait plus besoin de son aide. Le Saint Jean au mouton, quoique gracieux et charmant, est bien inférieur au merveilleux chef-d'œuvre du même nom que montre avec orgueil la National Gallery. Quant au Jésus dormant, il est beau, noble et plus digne du grand peintre qui, mieux que tous ses devanciers peut-être, a su représenter l'Homme-Dieu à tous les âges, de la naissance au tombeau.

Après ces maîtres incontestés de l'école, il serait injuste d'oublier, d'abord un Saint Bernard tenant l'Enfant-Dieu, qui est, dit-on, d'Alonzo Cano, et dont Murillo lui-même, n'a pas surpassé l'admirable couleur ; puis une belle Sainte (dont je n'ai pu deviner le nom faute d'attributs), l'un des rares ouvrages de ce jeune Claudio Coello, qui fit la folie de

mourir de chagrin à l'arrivée de Luca Giordano à Madrid, sous Charles II, et qui priva l'Espagne du dernier rejeton de sa grande famille d'artistes.

L'école française (j'entends l'ancienne école), ne compte, au milieu de cette riche collection, que deux représentants. Ce sont, à la vérité, les deux plus illustres, ceux pour qui les Anglais professent un culte véritable, — Nicolas Poussin et Claude Gelée, le Lorrain. Le peintre des Andelys a quatre pages importantes : d'abord l'Enfant-Dieu servi par des anges, l'Eau dans le désert et des Jeux d'enfants, tous trois dans son grand style, dans sa noble, simple et poétique manière, éternel objet d'étude et d'admiration ; — puis la Formation de la Grande-Ourse, sujet mythologique animant un magnifique paysage, où des rocs amoncelés et des plantes incultes montrent la nature abandonnée de l'homme. Quelques autres paysages portent le nom de Poussin, mais avec le prénom de Gaspard ou Guaspre. Ils sont du beau-frère de Nicolas (Gaspard Dughet), qui mérita de recevoir son nom et d'en partager la gloire.

Quant à l'autre nom également glorieux de Claude le Lorrain, il est inscrit sur neuf cadres, tous dignes de lui. La National Gallery possède onze tableaux de Claude ; cela fait donc vingt dans deux collections anglaises. Je défie qu'on en trouve aujourd'hui six dans toute l'Italie, où Claude cependant a passé sa longue vie d'artiste, où il est mort, travaillant toujours, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. L'Angleterre, à force d'or, s'est emparée de son œuvre presque entière, dont elle n'a laissé au reste du monde que de rares échantillons, dispersés dans les musées publics.

Sur les neuf toiles de Grosvenor-House, il en est sept de la plus haute importance. D'abord une Danse du soir, dans un doux, frais et calme paysage. Ce morceau seul ferait la gloire d'un riche cabinet d'amateur. — Puis deux pendants très-curieux, qui montrent dans dès paysages presque semblables, presque identiques, le Lever et le Coucher du soleil. On peut étudier là par quelles fines nuances et quels

délicats contrastes l'art sait, comme la nature, marquer la différence entre ces deux moments du jour, si pareils d'ailleurs pour des yeux vulgaires. — Puis, deux autres pendants superbes, admirables, dont l'un pourrait être appelé, par son sujet, comme celui du Louvre, le Passage du gué. — Puis enfin un troisième couple de tableaux qui se font aussi pendants, auxquels j'ai hâte d'arriver, et qui exigent un peu plus de détails. Ce sont les plus grands tableaux de Claude, j'entends les plus vastes, que j'aie vus nulle part d'un bout à l'autre de l'Europe, de Madrid à Saint-Pétersbourg. Plus larges que hauts, sans être trop surbaissés, ils ont au moins deux mètres de largeur. Ils sont plus grands que la Reine de Saba et que les Amazones, plus grands même que les deux célèbres pendants de Madrid, le Saint Jérôme et la Madeleine. Cette circonstance, qui les rend uniques, ajoute encore à la valeur que leur donne, d'une autre part, un mérite prodigieux. Le sujet de l'un est l'Adoration du veau d'or ; celui de l'autre est le Sermon sur la montagne. Ni l'un ni l'autre, comme on le pense bien, ne représente l'aride et triste nature de l'Arabie et de la Judée ; ils ont, au contraire, tout le luxe et toute la splendeur de la nature italienne. Le premier offre un paysage plat, d'immense profondeur, coupé de massifs d'arbres et de flaques d'eau, comme est le fameux Moulin, dont la galerie Doria de Rome et la National Gallery de Londres se disputent l'original. Seulement, au lieu des Noces d'Isaac et de Rébecca, Claude, ou l'un de ses aides, a mis sur la pelouse un veau d'or, encensé et adoré, non par le peuple juif, mais par un petit groupe de gens vêtus à la grecque, avec chlamides et peplums. Dans le second, en avant d'une longue plaine à perte de vue, et d'un grand lac qui doit être celui de Génézareth, s'élève à pic une roche couronnée d'un bouquet de beaux arbres verdoyants. Sous ce bocage pittoresque, niche le Christ au milieu de ses disciples, comme serait Platon sur le cap Sunium, et de là il adresse à la foule, réunie au pied de cette singulière

tribune naturelle, l'admirable discours sur la fraternité des hommes. Les figures de ces deux tableaux sont fort belles et font grand honneur cette fois à l'aide de Claude, qu'il soit Filippo Lauri, ou Francesco Allegrini, ou Guillaume Courtois, ou tout autre. Quant aux paysages mêmes, je voudrais pouvoir louer comme je les admire ces deux scènes enchanteresses, l'éclat du ciel, les charmes de la terre, la savante dégradation des lignes et des plans, l'heureux contraste des ombres et des clairs, l'étonnante perspective aérienne, le choix des détails, la magie de l'ensemble, tous les mérites, toutes les beautés qui frappent, qui captivent, qui enchaînent devant ces vues d'un monde idéal desquelles on ne peut s'arracher.

Dans l'exposition du Timon d'Athènes, de Shakspeare, le poète dit au peintre : « Votre tableau est une leçon donnée à la nature. » Eh bien, cette flatterie hyperbolique, je n'hésite point à l'adresser à Claude comme un éloge mé-. rité. Oui, dans l'imitation des objets que lui présente la nature, son génie, qui choisit et qui arrange, surpasse la nature même ; de même que Raphaël, en donnant à ses Vierges des formes possibles, des formes dispersées entre plusieurs beautés, les fait plus belles que ne le fut jamais aucune femme vivante ; de même qu'Apelle avait composé des attraits de cent modèles choisis l'idéale perfection de sa Vénus Anadyomène. Chez Claude comme chez Raphaël, et sans doute chez Apelle aussi, l'on peut dire, en citant de nouveau le grand poëte anglais : « l'expression artificielle des traits est supérieure à la vie. » C'est justement le triomphe de l'art, qui serait fort rapetissé s'il n'était, comme le veulent certaines définitions, que la nature copiée.

Dans cette rapide et succincte analyse de la galerie du marquis de Westminster, je n'ai pas tout cité. Sans pouvoir dire : « J'en passe, et des meilleurs, » au moins dois-je avertir que je passe de fort bons ouvrages, et bien dignes

de mention. Je ferai de même en parcourant l'hôtel du duc de Sutherland.

Cet hôtel, appelé Stafford-House, passe pour la plus splendide des résidences de l'aristocratie anglaise à Londres. Il est, en effet, aussi vaste, aussi riche qu'un palais de roi ; et l'on raconte que la reine Victoria, prenant congé de la duchesse de Sutherland qu'elle avait visitée : « Il faut à présent, lui dit-elle, que je quitte votre palais pour retourner dans ma maison. » Ce qui le rend surtout remarquable entre tous, c'est son magnifique escalier, chose rare et presque inconnue en Angleterre, où tous les édifices, palais, hôtels, maisons, pèchent par ce côté. L'un des nombreux salons est disposé en galerie de tableaux.

L'école espagnole y domine. Les places d'honneur sont occupées par deux grandes toiles de Murillo, transportées de Séville à Londres en traversant la collection du maréchal Soult, Abraham accueillant les trois anges, et le Retour de l'Enfant prodigue. On les a décorées d'encadrements superbes, où sont incrustés les versets des Ecritures qui en expliquent le sujet, et que surmontent les bustes dorés du peintre, dont la vie fut si simple et si peu fastueuse. C'est justice, car ce sont deux pages admirables dans l'œuvre de Murillo. L'Enfant prodigue est, toutefois, bien supérieur à l'Abraham. Ce groupe du fils, sordide et repentant, qui s'agenouille aux pieds du père, noble et affectueux ; ce groupe de serviteurs qui s'empressent d'apporter des aliments et des habits ; jusqu'au petit chien de la maison qui vient reconnaître et caresser le fugitif, jusqu' au veau gras qu'on va tuer en réjouissance, tout cela est grand et merveilleux, par la composition ingénieuse, par l'expression puissante, par l'incomparable coloris. Le pendant de ce grand chef-d'œuvre, Abraham et les trois anges, gagnerait à en être séparé. S'il l'égale par la couleur, par le travail du pinceau, il lui cède au moins sous un important rapport, l'intérêt de la scène, et, comme conséquence, la force et la noblesse d'expression.

Le nom de Velazquez est en face de celui de Murillo, sur un cadre venu aussi de la galerie Soult, et qui représente je ne sais quel prince ou seigneur reçu par des moines à la porte d'un couvent. Mais, hélas ! ce tableau n'est pas plus de Velazquez à Londres qu'à Paris. Il n'est pas même de l'école de Séville, d'où Velazquez est sorti et qu'il continua fidèlement à la cour ; mais de la pure école de Madrid, celle des Carducho, des Rizi, des Pereda, des Escalante. Si le duc de Sutherland doute de ma critique, il n'a qu'à comparer son prétendu Velazquez à celui de la National Gallery, ou bien encore à une autre Chasse de Philippe IV, que le comte de Clarendon a rapportée de son ambassade en Espagne.

Il en est de même du nom de Ribera, mis sous un Christ à Emmaüs ; ce tableau ne peut être que de ses élèves napolitains. Quant à Zurbaran, c'est bien de lui que sont quelques figures de moines, fortes, sombres et austères, allongées dans des cadres étroits, ainsi qu'une charmante Madone avec l'Enfant-Dieu et le jeune Précurseur, laquelle, chose rare et presque unique, est signée du maître, avec la date de 1653, lorsqu'il avait cinquante-cinq ans.

L'école italienne n'a guère dans la galerie de Stafford-House qu'une page vraiment capitale. Elle est de Guerchin, et représente l'apothéose, ou la canonisation (c'est tout un) de je ne sais quel pape béatifié, saint Léon ou saint Sixte. Composition vaste et grandiose, elle est de la plus puissante exécution, et vraiment digne du coloriste éminent qui fut nommé le Magicien de la peinture. Vient ensuite une Education de l'Amour par Titien. C'est la même composition que celle de Corrége à la National Gallery ; l'Amour, entre autres, est identique dans les deux tableaux. Il y a donc à faire entre eux une curieuse comparaison, cette fois à l'avantage de Corrége, dont le tableau, certainement antérieur, est de plus haute importance dans son œuvre entière. Il faut citer encore une belle Sainte Famille de Ludovic Carrache, et trois précieux tableaux en figurines : un Christ à Emmaüs, de Véronèse, une

Circoncision, de Bassano, une Sainte Catherine d'Alexandrie, de Dominiquin. Ce dernier surtout est admirable par l'énergie et la puissance du clair-obscur. Il faut citer enfin divers portraits de Titien, de Véronèse, de Parmigianino, celui du pape Benoît XIV (Lambertini, le philosophe, à qui Voltaire dédia son Mahomet), par Subleyras, et, pour terminer par le meilleur, un excellent portrait d'homme (n'est-ce pas l'Arétin ?), de Morone, qui, cette fois et ici, a surpassé ses maîtres, en s'élevant plus haut que Véronèse et Titien.

De rares échantillons représentent seuls l'école flamande à Stafford-House. Le plus important est un Christ devant Caïphe, par Honthorst, très-bel ouvrage dans le genre ordinaire du peintre delle notti, qui, trouvant sans doute la lumière du soleil chose commune et triviale, n'a guère éclairé ses tableaux qu'avec des lampes et des chandelles. C'est ainsi qu'il s'est fait dans l'art un domaine et un nom propres. Ce tableau fut peint à Rome vers 1615, et lorsque l'artiste n'avait guère plus de vingt ans. Il ne l'a surpassé depuis ni dans la beauté morale, ni dans l'énergie pittoresque. Deux beaux portraits d'hommes, par Van Dyck, un autre, presque égal, par Philippe de Champaigne, et une Sainte Famille de Rubens, œuvre peu noble et fort ordinaire, complètent la maigre part des Flamands.

Plus pauvres encore, les Français n'ont que deux morceaux, l'un ancien, l'autre moderne. L'ancien est une des mille Bacchanales de Nicolas Poussin, où l'on voit une nymphe enivrant un satyre, charmante composition d'une forte couleur ; le moderne est Slafford allant ait supplice, par M. Paul Delaroche. Comme le duc de Sutherland se fait honneur d'être le descendant du ministre de Charles II, cet ouvrage est, dans sa maison, un tableau de famille. Mais voyez comme la jalousie et la malice britanniques trouvent toujours moyen de s'exercer contre nous ! on a mis le Stafford de M. Delaroche à côté de Murillo, en face de Titien et de Guerchin, exposé au voisinage écrasant de ces

grands coloristes. Pouvait-on lui jouer un plus méchant tour ?

Puisque nos voisins, — qui connurent avant nous la liberté et ses garanties, mais pour qui l'égalité est un mot à peu près vide de sens, — sont encore soigneusement parqués en castes, et que leur société se compose de couches superposées, nous allons, comme ils diraient en leur patois, descendre de la nobility à la gentry, de la noblesse à la bourgeoisie.

A l'époque où le comte de Caylus faisait son voyage de curieux (on nommait alors ainsi les amateurs), c'est-à-dire en 1722, il ne trouvait en Angleterre d'autres collections d'art, après celles de Windsor et de Hampton-Court, que chez le duc de Devonshire, le duc de Somerset, lord Chandos et lord Pembrocke ; encore étaient-elles fort pauvres. Il en trouverait aujourd'hui de plus riches même chez de simples marchands de la cité. Dans le second rang social (nous sommes en Angleterre), je prendrai d'abord pour exemple d'un cabinet d'amateur la collection de M. Samuel Rogers, le banquier-poëte.... pardon, le poëte-banquier, car il faut au moins mettre les qualités dans leur ordre véritable. On dirait que, sentant la situation secondaire où le place l'absence de la syllabe lord ou sir devant son nom, M. Rogers se soit résigné à n'avoir aussi dans sa petite galerie que des objets d'art d'un ordre secondaire. Les tableaux proprement dits y sont rares, au moins les importants. L'on trouve bien quelques œuvres de Reynolds, dont M. Rogers, très-vieux aujourd'hui, fut l'ami de jeunesse, — une Mendiante, un petit Satyre, fort burlesque, une Psyché découvrant l'Amour, en cela semblable au Satyre, etc. On y trouve encore un petit paysage de Claude, un autre paysage de Rubens, assez curieux, un charmant Saint Joseph de Murillo, en petites proportions, et même une répétition du tableau de Velazquez que possède la galerie du marquis de Westminster. Seulement, dans celle-ci, le comte-duc

d’Olivarès manque au groupe placé derrière l’infant don Baltazar. Entre l’original et la copie, était sans doute arrivée la chute du favori de Philippe IV. Enfin l’on trouve chez M. Rogers une œuvre importante de notre Poussin, l’Adoration des bergers, que la noblesse du style, la grandeur de l’expression et même la force du coloris rendent digne d’occuper une place honorable près du Déluge ou de l’Arcadie.

Mais ces tableaux ne composeraient pas un cabinet assez considérable pour que je l’eusse mentionné de préférence. Ce qui distingue celui de M. Rogers, c’est une curieuse et précieuse collection d’esquisses originales, — non pas des cartons, des dessins, mais des esquisses peintes, — et, presque toutes, esquisses de très-célèbres tableaux. Ainsi, j’ai trouvé réunies là : celle de l’Apothéose de Charles-Quint, ce prodigieux chef-d’œuvre de Titien, longtemps oublié dans les catacombes de l’Escorial, et qu’on vient de rendre à la lumière dans le Museo del Rey à Madrid ; — celle du Miracle de saint Marc, chef-d’œuvre aussi de Tintoret, non moins prodigieux, et l’une des gloires de l’Accademia delle Belle-Arti à Venise ; — celle d’un Souper chez Lévy, de Véronèse, qui diffère du grand et célèbre tableau de ce nom, autre gloire de l’Académie vénitienne ; — celle du fameux tableau de Rubens, Mars quittant Vénus, etc. Je n’ai pas besoin de faire remarquer quel vif et juste intérêt offrent ces esquisses, où l’on découvre, où l’on surprend, pour ainsi dire, la première pensée et le premier jet d’un grand génie créant une grande œuvre. Chez les puissants coloristes, surtout, esprits féconds d’habitude ? prompts, rapides et prime-saulthrs, comme dirait Montaigne, rien dans leur art ne plaît et ne charme plus que la vue de ce prime-sault, fait par leur vive intelligence et rendu par leur main hardie.

Du front de Jupiter c’est Minerve élancée.

En réunissant cette collection d’esquisses, M. Rogers a prouvé autant de bon goût que de persévérance et de bonheur. Il est à souhaiter qu’elle passe de ses mains dans quelque galerie nationale qui la conservera tout entière [49].

Puisque j’ai cité en exemples deux galeries parmi celles de la nobility, — outre le cabinet royal de Buckingham-palace, — on me permettra de citer un second exemple des galeries non moins riches de la gentry. Et, dans l’extrême embarras du choix entre celles de Dulwich-College (à quelques milles de Londres), de sir Robert Peel, de M. Holford, de M. Sheepshanks, de M. Ellis, de M. Thomas Baring, etc., je prendrai cette dernière, où sont réunis près de trois cents cadres, en me bornant à la plus rapide indication des principales œuvres qui la composent. Je passerai entièrement sous silence toutes les œuvres de l’art anglais moderne, car, pas plus en Angleterre qu’en France, je n’aime à parler des vivants.

Parmi les italiens : un Christ au jardin, du vieux Padouan Andrea Mantegna, remarquable surtout par l’admirable groupe des trois apôtres endormis ; — une énergique Salomé, du grand Giorgion ; une Sainte Famille au commettant, de son illustre élève Sébastien del Piombo, belle noble, austère, autant que celle des Capi d’opera au musée de Naples, et qui semble dessinée par Michel-Ange sous sa couleur vénitienne ; — un Baptême du Christ, de Paul Véronèse ; — une Madone, d’Andréa del Sarto, et un portrait d’homme que je crois du même maître florentin, bien qu’il porte sur son cadre le nom de Raphaël ; — une charmante Vue de Venise, par Guardi, aujourd’hui le rival de Canaletto, etc.

Parmi les espagnols : le portrait d'un petit prince (n'est-ce pas Philippe III enfant ?), par Sanchez-Coello, le peintre familier de Philippe II ; — une Sainte Famille, de Ribera, grande de style, belle d'exécution, parfaitement conservée, et non dans la manière sombre de Caravage, mais tout à fait dans le goût suave de Corrége ; — l'une des mille Conceptions de Murillo, sans importance, avec le portrait en pied de l'Homme au gros chien, que nous avons vu dans la collection de Louis-Philippe, et une superbe esquisse des Aumônes de saint Thomas de Villanueva. Cette composition me semble devoir faire le pendant de Saint François guérissant un paralytique, que Munich a recueilli dans sa riche Pinacothèque ; c'est du moins la même forme, la même combinaison d'ombre et de jour, la même hauteur d'expression, la même exécution merveilleuse.

Parmi les français : quatre Paysages de Claude, formant une double série, et dont les deux plus petits me semblent les plus grands ; — deux autres Paysages, de Gaspard Poussin ; — et une Procession de comédiens de campagne, par Jacques Callot, l'un des très-rares ouvrages que le grand peintre à l'eau-forte ait demandés à son pinceau.

Parmi les flamands-hollandais : un petit Saint Jérôme en cardinal, attribué à l'illustre Jean Van Eyck ; — une petite Madone, qui porte (à tort, je crois) le nom de son digne rival, l'Hemling de Bruges ; — une autre Madone, de Mabuse (Jean Gossaert, de Maubeuge) ; — une Diane, de Rubens, dame flamande entourée de nymphes du même pays, que lutinent des satyres ; et, de Rubens aussi, un excellent petit Paysage ; — divers sujets, dans leurs genres ordinaires et connus, de Gérard Dow, Gérard Terburg, Gaspard Netscher, Philippe Wouwermans, parmi lesquels brille au premier rang l'un des plus charmants chefs-d'œuvre de Gabriel Metzu, l'Indiscret ; — quelques bonnes pages d'Adrien Van de Velde, d'Adrien Ostade, et un grand Paysage d'hiver, par Isaac ; — une Fète, une Danse, des Buveurs, des Singes, par David Téniers, pages choisies que

surpasse encore un Marchand de cochons dans ses plus beaux tons argentés ; — une Noce et le Médecin-apothicaire, charmantes bouffonneries de Jean Steen, dans sa plus fine manière ; — un bel Intérieur, de Nicolas Maës ; — un excellent Manége en plein air de Karel-Dujardin ; — des Paysages importants de J. Wynants, des frères Both, de Nicolas Berghem, de Pynacker, d'Asselyn ; — un Fleuve agité, œuvre prodigieuse de Jacques Ruysdaël, parmi trois ou quatre paysages terrestres également dus au grand portraitiste de la nature du Nord ; — un Fleuve calme, par Albert Cuyp, autre œuvre non moins prodigieuse, au-dessus de laquelle il ne faut rien chercher dans ce genre de peinture. Ces deux Marines, des deux illustres rivaux, ont à elles seules la valeur d'une galerie et méritent l'hommage de tout ami des arts ; — deux Mers calmes, par W. Van de Velde ; — un Clair de lune, par Van der Neer ; — une Vue de ville hollandaise, par Van der Heyden ; — un Taureau, par Paul Potter, qui a mis en action la fable de la Grenouille et le bœuf, etc.

Le cabinet de M. Thomas Baring est bien, comme on voit, un véritable musée. Là aussi, rien de douteux, rien de médiocre ; et, bien que décorant une simple habitation bourgeoise, il égale par l'importance et le choix des œuvres, en la surpassant par la variété ; la galerie même du palais de Buckingham.

A propos des galeries particulières, je terminerai par une observation critique à laquelle il en est peu qui puissent échapper. Les Anglais, si libres par la loi, se sont faits esclaves de l'usage. Or, l'usage à Londres proscrit les tableaux des salons. Trouvez à cela un motif, un prétexte, une excuse ; je vous en défie. Mais l'usage est un tyran : sic pro ratione voluntas. Les tableaux occupent donc, non point les salles du premier étage, mais les salles basses que l'on nomme le parlour et le dining-room. Ce sont naturellement les plus obscures de la maison ; et, dans le pays le plus brumeux du monde, où le soleil est toujours voilé et sa

lumière toujours pâle, ce sont précisément celles qu'on choisit pour loger ces objets précieux entre tous, qui, plus que tous, ont besoin de lumière et de soleil, qui ne valent, qui n'existent, qu'à la condition d'être bien vus, les tableaux. Protestons contre l'usage, en cela comme en bien, d'autres choses.

On sera sans doute surpris qu'il ne se trouve pas dans cette revue succincte des plus riches galeries de Londres, y compris le musée national, un seul mot sur la sculpture. Que voulez-vous ? où il n'y a rien, le roi perd son droit, et la critique aussi. Sauf une pauvre statue en marbre du peintre David Wilkie, la National Gallery ne contient encore que des tableaux, et je n'ai vu dans aucune galerie, cabinet ou salon, une œuvre quelconque de la statuaire qui méritât d'être citée. Dans les jardins publics, les places et les squares, pas davantage. Irai-je faire, par exemple, une description de la statue en bronze et équestre de lord Wellington, qu'on a récemment élevée, dans Piccadilly, en face de son hôtel, en face de l'autre statue, pédestre et grotesque, toute nue et toute noire, qui représente Sa Grâce en Achille combattant ? Posée de profil et non de face, c'est-à-dire posée à l'envers, sur le maigre arc-de-triomphe qui lui sert de piédestal, elle semble l'image de polichinelle monté sur l'ânesse de Balaam. C'est du moins ainsi que le Punch l'a popularisée. Elle appartient en propre au spirituel Charivari de Londres, et sort de mon domaine. En somme, la vue de quelques ouvrages de la statuaire que l'on trouve à Londres achève de prouver, si je ne m'abuse, que, dans les beaux-arts, les Anglais ne cultivent avec un goût véritable et un succès évident que les genres secondaires. Dans la peinture, c'est l'aquarelle, ou tout au plus l'anecdote et le portrait ; dans la gravure, la taille-douce, le keepsake ; dans la sculpture, le portrait en buste. Nous allons trouver des preuves à cette dernière

assertion dans le vrai musée national de sculpture, l’abbaye de Westminster.

L’ABBAYE DE WESTMINSTER.

La cathédrale de Saint-Paul, que les Anglais appellent et croient la rivale de Saint-Pierre de Rome, quoique beaucoup moins vaste que l’ancienne église du même nom, bâtie à la fin du onzième siècle et détruite dans l’incendie de 1666, est sans contredit le plus grand monument de Londres, et probablement des trois royaumes. Cependant, de tous les temples, l’abbaye de Westminster me paraît le plus beau, comme, de tous les palais, le château de Windsor. C’est qu’ils sont l’un et l’autre mieux appropriés à leur destination, à la matière qui les forme, aux objets qui les entourent, et surtout au climat sous lequel ils sont construits.

La vue de ces deux églises, Westminster et Saint-Paul, dont l’une est franchement gothique, tandis que l’autre a la prétention d’être italienne, réveille une réflexion qui poursuit le voyageur à chaque pas qu’il fait dans Londres et dans tout le pays ; c’est que les beaux-arts, tels qu’on les y pratique aujourd’hui, ne sont point, comme diraient les géographes, autochtones en Angleterre. Ils y sont venus du dehors, par importation, comme des objets de curiosité et de mode, pour satisfaire plutôt les caprices de la richesse oisive que l’habitude et le besoin du goût national, du sentiment populaire ; ils y végètent comme les plantes du tropique dans une serre chaude, artificiellement, et ils trouvent à pénétrer dans l’esprit et la vie des masses la même résistance, la même impossibilité, que les fruits des régions tempérées à vivre en pleine terre sur ce sol humide et froid. Qu’on examine sans prévention l’état de la peinture, de l’architecture, de la musique, de tous les arts en Angleterre, et l’on sera frappé de cette absence de goût naturel, d’affection innée, de sentiment instinctif ; on sera

frappé du travail obstiné, des efforts continuels et louables que fait une population persévérante pour acclimater chez elle ces productions exotiques, pour exciter des vocations rebelles, pour faire descendre enfin, et presque violemment, jusqu'au fond du peuple immobile sur sa terre natale, les goûts, les penchants, les connaissances que rapportent du continent les classes élevées et voyageuses.

Il suffit, en vérité, d'un coup d'œil pour former cette opinion et pour en trouver les preuves autour de soi. Certes, le premier aspect de Londres est magnifique. Rien de beau, de noble, d'imposant, de grandiose comme la vue de cette immense cité, deux fois plus peuplée et presque trois fois plus vaste que Paris, la première du monde par l'étendue de son enceinte et le nombre de ses habitants, par la richesse et le luxe, par le travail et l'industrie, par le bon ordre et la sécurité. On regarde avec admiration ces grandes rues, ces rues infinies qui se prolongent en ligne droite tant que la vue peut s'étendre ; ces chaussées à la Mac-Adam, sans pavés et sans bruit, et ces larges trottoirs en dalles de granit, qui offrent aux voitures et aux piétons toutes les commodités désirables. Mais si l'on passe à l'analyse de ce spectacle magique, si l'on dé- - taille cet admirable ensemble, si l'on cherche enfin les édifices au milieu de ces lignes de maisons noires, enfumées, uniformes, et l'art au milieu du comfort ; alors, quel désenchantement pénible suit la première admiration ! ce n'est plus vraiment qu'un ramas confus, capricieux, désordonné , sans choix et sans goût, de tous les styles, de toutes les époques, de tous les pays. On verra, par exemple, un toit de pagode indienne sur un temple égyptien ayant pour entrée un péristyle grec, pour ouvertures des ogives gothiques, pour ornements des colonnettes arabes et des cariatides de la Renaissance. C'est là ce qu'on appelle un monument.

Rien n'est pire que cette confusion des genres, que cette introduction forcée et violente de l'architecture d'un climat

dans un climat différent. L'Angleterre démontre victorieusement cette vérité trop peu respectée. Il est reconnu, par exemple, que les colonnes sont la plus noble et la plus gracieuse partie de l'architecture. Or, elles sont employées à Londres avec une incroyable profusion, à ce point que l'on en compterait davantage dans telle paroisse, dans telle rue, que dans Rome entière. Croit-on qu'elles parent et ennoblissent la ville ? croit-on que cette foule de chapiteaux doriques, ioniens, corinthiens, composites, soient un embellissement pour les édifices et les maisons ? Loin de là ; je ne vois rien de plus burlesque et de plus attristant. Pourquoi ? parce qu'à Londres la colonne est un contre-sens. La colonne, grecque ou arabe, est faite pour le pays où elle fut inventée, pour l'Orient ; elle doit conserver, sous l'azur foncé d'un ciel pur, la blancheur du marbre et de l'albâtre. Mais imaginez, je vous prie, des colonnes en brique ou en fonte, incessamment souillées par le brouillard qui les humecte, par la fumée de la houille qui s'y attache et les noircit ! Peuvent-elles ressembler en rien aux colonnes du Parthénon ? Je fus bien choqué tout d'abord, et comme par instinct, de leur aspect étrange ; mais ensuite la réflexion m'indiqua par quelle cause physique et palpable elles sont proprement défigurées. L'effet combiné du brouillard et de la fumée les rend noires par-devant et seulement grisâtres par derrière.. Ainsi l'ombre se trouve au premier plan et la lumière au second ; en d'autres termes, le devant de la colonne paraît derrière et le derrière devant. C'est le renversement complet des lois de la perspective et des lois de la lumière ; c'est une monstruosité.

La seule architecture possible sous le climat de l'Angleterre, c'était celle de la féodalité et de la foi du moyen âge : de larges tours, d'épaisses murailles, des créneaux, des pont-levis, ou bien de hautes nefs, des voûtes élancées, des clochers perdus dans les airs, l'architecture enfin des forteresses et des églises, Windsor ou

Westminster. Mais celle des palais et des temples, des édifices légers faits pour un climat chaud et sec, pour un peuple habitué à vivre en plein air et n'ayant d'autre feu que son soleil, en vérité, celle-là n'est point permise aux Anglais. Et pourtant, — sauf quelques judicieuses exceptions, comme le Penitentiary, Bedlam, le Mint (hôtel des Monnaies), l'école gratuite appelée Christ church, le nouvel hospice des aveugles, etc., — tous leurs édifices publics et privés sont des imitations gauchement déguisées des édifices du Midi. Ainsi le Colosseum est une lourde copie du Panthéon d'Agrippa ; ainsi Saint-Paul est à peu près calqué sur Saint-Pierre de Rome, de sorte qu'il ne lui reste guère d'autre mérite que la grandeur et la solidité ; encore je ne parle que de l'extérieur : le dedans, complètement nu, n'offre ni pavés de marbre, ni statues, ni dorures, ni mosaïques, ni fresques, ni vitraux. C'est un temple protestant sous l'enveloppe d'une église catholique.

L'on ne finirait point s'il fallait citer tous les emprunts qu'ont faits les Anglais à l'art étranger, emprunts bien permis assurément quand ils sont heureux, mais qu'on doit réprouver dès qu'ils sont impropres et maladroits. Cette manie d'associer l'art d'autres siècles et d'autres contrées aux exigences locales, aux nécessités actuelles et domestiques, produit les plus bizarres résultats. Voyez, par exemple, le Mansion-House, l'hôtel de ville de Londres, où réside le lord-maire dans toute la magnificence d'un roi bourgeois. La façade est un péristyle grec, avec ses colonnes en saillie et son fronton triangulaire, assez semblable à celle de notre Chambre de représentants. Eh bien, au-dessus de l'attique qui surmonte le fronton, un second édifice s'élève, non plus un temple grec, mais une maison anglaise, et posée, non dans le sens du premier édifice, mais en travers, de manière que le premier étage du monument est une façade à colonnes, et le second étage, le mur latéral d'une maison. Voilà comment on a compris l'union du beau et de l'utile, l'art mis en pratique.

C’est à n’y pas croire, à moins de l’avoir vu. Au reste, ce goût bizarre, disons mieux, cette absence de goût, se retrouve même dans les édifices qui se prétendent consacrés exclusivement à l’art. Il suffit de voir la colonne élevée au duc d’York par ses amis du torysme, cette espèce de grosse borne en pierre brute, sans proportions et sans grâce, quoique imitée de la colonne Trajane, qu’on a encaissée entre deux maisons, tandis qu’on avait pour la placer isolée, d’un côté Waterloo Place, de l’autre Saint-James[1] Park. Elle est plus ridicule encore par sa forme que par sa destination, bien qu’elle porte la statue du prince qui conduisit la honteuse campagne de Hollande, et qui mourut en faillite ; car l’inscription : Au père de l’armée anglaise, annonce du moins que ses bienfaits ont effacé ses défaites, et qu’il s’est ruiné en bonnes œuvres. Il suffit de voir à l’autre extrémité de cette magnifique chaussée bordée de palais qu’on appelle Regent-Street, l’église des Ames (Al-Souls), qui lui fait face. Qu’on se représente un grand cône, un entonnoir renversé, un bonnet de magicien, un pain de sucre, un éteignoir, je ne sais quoi dire, enfermé à sa base et à son milieu dans deux cercles de colonnes, et se terminant en pointe aiguë : voilà le monument. C’est si étrange, si ridicule, si insensé, que je m’étonne qu’on n’ait point condamné l’architecte, comme le voulait une caricature du temps, à être juché au sommet de son aiguille de pierre, pour y subir, en expiation d’un tel forfait, le supplice des Turcs. Mais d’autres aussi auraient dû en porter la peine ; car si un tableau, une statue, sont bien l’œuvre individuelle d’un seul artiste, qui en demeure seul responsable, tant de personnes concourent, au moins par le choix et l’adoption des plans, à l’érection d’un monument public, que le pays entier est en quelque sorte complice de ses défauts.

« Un monument public de mauvais goût, dit Vasari,
« élevé dans un temps où il existe d’habiles artistes, est

« une injure faite à la nation et au siècle qui le voient
« élever, un sujet éternel de honte pour ceux qui l'ordon-
« nent. »

On ferait une curieuse revue critique des monuments de Londres, depuis le misérable amas de masures en briques qu'on appelle Palais de Saint-James, et qui ressemble bien plus à des tuileries que le magnifique palais élevé par Philibert Delorme pour Catherine de Médicis, jusqu' aux deux statues, pédestre et équestre, élevées à la gloire du duc de Wellington. Je veux seulement faire comprendre, par deux exemples, l'un d'ensemble, l'autre de détail, la pensée générale que j'exprimais tout à l'heure.

Pour donner une apparence monumentale à ces petites maisons exactement uniformes, — dans lesquelles s'isole et s'enferme chaque famille, et qui font de Londres comme un grand couvent divisé en cellules, où les mêmes choses se font aux mêmes heures et de la même façon, — l'on a eu l'idée de réunir dix, vingt, quarante maisons, afin de leur faire une espèce de façade commune, et de singer ainsi le monument. Jusque-là tout est bien ; l'idée est bonne, et c'était peut-être l'unique moyen de donner aux habitations une sorte de grandeur d'accord avec celle des rues et des places. Mais bientôt l'usage, le droit et le goût individuels viennent tout gâter. Ces maisons, réunies par un simple dessin architectural, sont à plusieurs propriétaires. L'un badigeonne sa demeure cette année, l'autre la badigeonnera l'an prochain ; l'un choisit une couleur, l'autre une autre ; adieu le pompeux monument, ce n'est plus qu'une ridicule arlequinade. Second exemple : Il y a, dans Piccadilly, un temple égyptien (Egyptian-hall), ou du moins la façade d'un temple, car la grande salle qu'elle cache, et qui sert maintenant à des ventes, expositions, lectures et assemblées, ressemble à toutes les autres salles. Pourquoi un temple égyptien dans Piccadilly ? je n'en sais rien ; mais supposons que ce soit une singularité calculée, comme l'étaient les ci-devant Bains-Chinois sur le

boulevard des Italiens, une sorte d'enseigne permanente, et acceptons le temple égyptien. Il est évident qu'on a copié l'entrée de quelque édifice de la vieille Égypte, mais avec certaines variantes. Les deux cariatides qui supportent la fenêtre centrale ne sont plus ces personnages parfaitement égaux, roides, graves, immobiles, paraissant rassembler toutes leurs forces et toute leur attention pour soutenir le poids énorme qui charge leurs épaules. Ici, l'un est homme, l'autre femme ; ils tournent la tête l'un vers l'autre, se saluent de la main avec une aisance parfaite, et échangent un amoureux sourire. L'architecte, comme on voit, peut prendre un brevet d'importation et de perfectionnement.

L'abbaye de Westminster (j'y reviens enfin par ce long détour) est heureusement exempte de ces taches originelles. Quoique élevée, comme la plupart des édifices considérables, par fragments et à plusieurs reprises, quoique ne formant pas un corps exactement régulier, elle a conservé dans toutes ses parties le caractère général de son ensemble. C'est bien un monument de ceux qu'on appelle gothiques, non que les Goths en aient jamais élevé de semblables, mais peut-être parce que les Arabes, qui donnèrent en partie le modèle du genre à l'Europe chrétienne, habitaient l'Espagne, où les Goths avaient longtemps régné. Il est sans doute inutile de vérifier si l'abbaye primitive fut bâtie au commencement du septième siècle, par Sebert, roi des Saxons de l'est. L'abbaye actuelle doit sa fondation à Édouard le Confesseur, qui, relevé d'un vœu téméraire par Léon IX, consacra à cette œuvre pie, sur l'ordre du pontife, la dîme de tous ses biens. Commencé en 1050, le vaisseau principal de l'abbaye était achevé quinze ans après. Il semble que les grandes constructions du moyen âge fussent des œuvres communes, où toutes les têtes s'employaient comme tous les bras ; on n'en connaît pas les auteurs. L'architecte de Westminster est resté inconnu comme les autres, et, parmi la foule de mausolées qui remplissent les nefs et les chapelles, on chercherait

vainement le sien : moins heureux en cela que l'architecte de Saint-Paul, sir Christopher Wren, qui repose au centre de son édifice, sous une simple pierre, il est vrai, mais où l'on a gravé cette magnifique parole : Si requiris monumentum, circumspice.

Depuis le saint Confesseur, plusieurs souverains ont pris à tâche d'agrandir et d'embellir Westminster : Henri III d'abord, puis les trois Édouard, Richard II, l'odieux Richard III et son vainqueur Henri VII. Pape de la religion anglicane et grand destructeur de couvents, Henri VIII chassa les moines, que sa fille Marie la Catholique rétablit un moment ; et enfin Élisabeth fit une église collégiale, sous l'invocation de saint Pierre, de l'ancienne abbaye, qui, malgré cette métamorphose, a conservé son nom primitif. Les princes de la maison de Brunswick ne l'ont point non plus négligée. Ce fut sous Georges II que l'on recontruisit en entier la grande fenêtre de l'ouest, et que l'on acheva les deux tours de la façade du même côté, commencées par Christopher Wren. Sans s'accorder parfaitement avec le style des constructions anciennes, ces deux tours ne causent pas du moins de disparate choquante, et de loin, au contraire, elles donnent un grand caractère à l'édifice, dont la façade, ainsi terminée, rappelle beaucoup celle de Notre-Dame de Paris. Enfin Georges III ordonna la restauration complète de Westminster, qui s'est achevée récemment.

Je n'entreprendrai pas la description architecturale de ce monument ; les simples voyageurs la trouveraient trop longue, les hommes de l'art trop courte, et tous imparfaite. Il suffit de dire que l'église, dont la longueur totale dépasse 500 pieds dans œuvre, se compose d'une nef principale et de deux ailes formant la croix latine ; que les deux rangs d'arcades superposées qui soutiennent les toits s'appuient sur des pilastres où se réunissent en faisceaux un gros pilier central et quatre petits qui l'entourent ; qu'à ces pilastres correspondent des arcades circulaires qui divisent le toit en une foule de voûtes ogivales décorées par des

galeries, des colonnettes, des sculptures et des arêtes dorées ; que les quatre grandes fenêtres tournées aux quatre points cardinaux, aidées de celles des murailles latérales, donnent tout le jour désirable, et qu'enfin il serait difficile de rencontrer dans un autre monument du même style, avec une symétrie mieux entendue, plus de délicatesse, d'élégance, de force et de majesté.

Cela dit sur l'ensemble, entrons dans les détails.

La plus ancienne partie de l'édifice, conservée dans son état primitif, est la chapelle du fondateur de l'abbaye, d'Édouard le Confesseur, espèce de massif en maçonnerie élevé à l'est du chœur, derrière l'autel. Alentour règne une frise composée de quatorze bas-reliefs grossiers, représentant des légendes. Au milieu se trouve le tombeau, ou plutôt la châsse du Confesseur, autre massif plus petit, qui renferme ses cendres recueillies dans une caisse en bois. Ce massif, presque nu maintenant et tout dégradé, porte encore quelques vestiges d'une riche mosaïque d'émaux et de métaux précieux dont il était entièrement revêtu. On en estimait le travail, et la matière valait, dit-on, cinquante mille livres sterling. Pendant les révolutions politiques et religieuses, faites contre le roi et contre le pape, on a détruit cette mosaïque et volé ses débris. Autour de la châsse d'Édouard sont divers autres tombeaux, très-simples, très-nus, très-misérables : celui de sa femme Édith ; celui de Henri III, le plus riche de tous, parce qu'il est orné de lames de porphyre poli ; ceux de Henri IV, de Henri V, d'Édouard I^{er} et de sa femme Éléonore, d'Édouard III et de sa femme Philippe, que les Anglais nomment l'Héroïne, de Richard II et de sa femme Anne. C'est là qu'on montre l'épée d'Édouard I^{er}, longue de six pieds, et qu'on maniait à deux mains, ainsi que le bouclier de Henri V, qui est tout simplement un cuir collé sur des bandes de fer entre-croisées. Pour donner plus de prix à ces reliques guerrières, le gardien cicerone ne manque pas de vous dire

que ce sont le bouclier et l’épée que portait Édouard III lors de son entrée triomphale dans Paris. Ce petit mensonge flatte les visiteurs, qui ne semblent pas se rappeler que cet Édouard Plantagenet, venu seulement sous Paris, était lui-même Français d’origine, et menait une armée plus qu’à demi-française.

Mais les plus précieuses curiosités de la chapelle d’Édouard le Confesseur sont les fauteuils du couronnement. Édouard I^{er} rapporta d’Écosse, dans l’année 1297, une grosse pierre, entièrement brute et informe, mais que la tradition populaire disait avoir été l’oreiller de Jacob lorsqu’il eut ce songe symbolique raconté dans l’Écriture. C’est sur cette pierre que l’on couronnait de temps immémorial les rois d’Écosse. On en fit le siège d’un fauteuil, c’est-à-dire d’un escabeau en bois, avec un dossier triangulaire,. ayant pour bras deux planches garnies d’un bourrelet de grosse toile. Ce fauteuil patriarcal devint celui du couronnement des rois d’Angleterre. On en construisit un autre semblable pour Marie, femme de Guillaume III, qui sert depuis lors pour la reine, quand le roi est marié. Victoria a été couronnée assise sur l’oreiller de Jacob.

La cérémonie du couronnement, dont l’Angleterre a eu le dernier spectacle en 1838, ne se fait pas, toutefois, dans la petite chapelle d’Édouard, mais dans le chœur, beaucoup plus vaste. C’est le seul endroit de l’édifice où le public soit admis sans payer le schelling d’entrée par personne, encore n’est-ce que pendant l’office divin. Il y a quelque chose qui attriste, humilie et révolte dans ces habitudes fiscales de l’Angleterre, poussées à ce point que, pour visiter une église et des tombeaux, il faut payer un droit d’accise, comme si l’on buvait àla taverne un broc de porter ou de gin[50]. Ce chœur privilégié, espèce d’asile momentané contre le fisc, est de forme octogone et entouré de huit petites chapelles uniformes. Les ornements, récemment restaurés, sont délicats et de bon goût. On admire surtout

le pavé en mosaïque, qu'un ancien abbé de Westminster, Richard Ware, riche comme un souverain, fit exécuter à ses frais, dans l'année 1272. Cette mosaïque, qui malheureusement s'altère et se dégrade, est formée d'une infinité de petites pièces en marbre, en jaspe, en albâtre, en porphyre, en lapis, en serpentine, en pierres ponces, composant des dessins ou arabesques d'une grande variété et d'une exécution fort ingénieuse.

La chapelle de Henri VII, la plus vaste et la plus ornée, est un véritable édifice ajouté au vaisseau principal, dont il augmente la longueur d'au moins 120 pieds. Elle est surmontée, à l'extérieur, par quatorze tourelles gothiques, très-fines, très-légères, qu'unissent au corps principal un nombre égal d'arcs-boutants d'une grande hardiesse. La toiture, presque plate, repose sur les voûtes de fer de la. nef, que soutiennent des piliers finement ciselés. Comme l'église elle-même, cette chapelle est formée d'une nef et de deux petites ailes en croix ; elle se termine par un décagone présentant cinq petites chapelles ou retraites. On y arrive sous un péristyle orné, par un escalier de marbre noir et trois portes de bronze doré travaillées avec un art et une délicatesse admirables. Au centre de chaque panneau l'on voit alternativement la-rose blanche des Lancaster et la herse des Beaufort, emblèmes qui se retrouvent encore dans quelques vitraux des quatre rangées de fenêtres. Le milieu de la chapelle, pavé en carreaux de marbre noir et blanc, est occupé par le tombeau de son fondateur. Ce tombeau, en basalte noir et en forme d'autel, chargé d'ornements divers, entouré d'une riche et solide balustrade de bronze ciselé, sur lequel Henri VII repose, ayant à ses côtés sa femme Élisabeth, est l'ouvrage du célèbre Florentin Pietro Torregiani, celui qui fut, dès l'atelier, le rival de Michel-Ange, et à qui la jalousie fit quitter son pays pour courir la France, les Flandres, l'Angleterre, l'Espagne, où il a laissé les meilleures œuvres de son ciseau.

Les murailles de la nef et des ailes sont ornées d'une multitude de figurines fort estimées, qui représentent des patriarches, des prophètes, des martyrs, des saints de toute espèce. Mais la principale décoration de cette fameuse chapelle de Henri VII vient de la destination nouvelle qu'on lui a donnée. C'est là que sont armés les chevaliers de l'ordre du Bain, rétabli par Georges I^{er} en 1725 et dont le dernier chapitre s'est tenu, je crois, en 1812, sous Georges III, ou plutôt le régent, depuis Georges IV. De chaque coté de la chapelle, règne un double rang de siéges ou stalles, en bois sculpté, pareils à ceux des chanoines dans le chœur d'une église catholique. Les stalles supérieures sont celles des chevaliers ; les stalles inférieures, celles des écuyers. Toutes portent, sur des écussons en cuivre gravés, les armoiries du titulaire. Les stalles des chevaliers sont surmontées en outre de trophées d'armes fort curieux, car on y voit des casques avec panaches, dragons, griffons, lions, lionnes, chimères, bras menaçants, tout l'attirail des vieux blasons. Enfin, par-dessus les trophées, s'étendent des bannières pendantes, rangées comme les drapeaux des Invalides, et qui portent les noms des chevaliers, inscrits sous leurs armoiries. Parmi les noms que j'ai lus en courant se trouvait celui de sa Grâce le duc de Wellington, qui, après les deux campagnes de Portugal, n'était déjà plus sir Arthur Wellesley, mais qui, avant les campagnes des Pyrénées et de la Belgique, n'était encore que Earl of Wellington.

Je ne ferai pas la revue méthodique des dix ou douze chapelles qui resteraient encore à nommer : celle de Henri V, de Saint-Paul, de Saint-Benoît, de Saint-Edmond, de Saint-Érasme, etc. Il vaut mieux, j'imagine, indiquer brièvement les principaux tombeaux que renferme l'abbaye, non suivant la place qu'ils y occupent, mais suivant celles qu'occupèrent dans le monde les morts illustres dont ils couvrent la cendre.

Pour achever d’abord la liste des souverains, nous citerons, après ceux dont les noms précèdent, la grande Élisabeth, portant encore sur sa figure de marbre, dans ses yeux ronds et son nez crochu, l’air sec, impérieux, altier, qui convenait à son caractère de Reine-Vierge ; — Marie-Stuart, plus belle, plus tendre et plus faible ; — Édouard V et son frère Richard, tous deux assassinés ; — Charles II le restauré, non loin duquel est son restaurateur, le général Monk ; — Guillaume III, qu’appela au trône la révolution glorieuse, et qui sut fonder sa dynastie sur les vrais intérêts du pays ; — sa femme Marie ; — la reine Anne ; et enfin Georges II, qui avait lui-même préparé son sépulcre dans les caveaux de la chapelle de Henri VII. Plusieurs de ces souverains et quelques autres personnages, tels qu’Élisabeth, la reine Marie, la reine Anne, une duchesse de Buckingham, une duchesse de Richmond, Charles II, Chatham, Nelson, sont représentés une seconde fois, en cire, avec les habits de leur temps ; et bien que ces poupées, dressées dans des armoires comme les figures d’un cabinet de curiosité, paraissent un peu bouffonnes en un tel lieu, on y retrouve avec intérêt la parfaite ressemblance des traits et l’exactitude des costumes.

Westminster n’est pas seulement le Saint-Denis de l’Angleterre, il en est encore le Panthéon ; tous les hommes qui ont rendu de grands services à ce pays, ou qui l’ont illustré par leurs travaux, y partagent les honneurs et l’empire de la célébrité avec ceux qu’a jetés sur le trône le hasard de la naissance. Les hommes de guerre n’y sont pas en grand nombre. On cherche vainement le prince Noir, Talbot, Marlborough ; Nelson, plus funeste encore à la France, est à Saint-Paul, presque seul. Westminster compte moins de grands généraux de terre et de mer que de simples officiers morts en combattant. A côté de l’amiral Cornwallis et de son monument fastueux, où l’on voit, au pied d’une pyramide ombragée de palmiers, d’élégantes marines en bas-relief, sont le général Wolf, lord Ligonier, le

major André, de simples capitaines. Un étranger se trouve parmi eux : c'est le général corse Pasquale Paoli, celui dont le nom excitait l'enthousiasme de Napoléon enfant, et auquel les Anglais ont donné l'hospitalité jusque dans leur temple.

Les hommes d'État sont plus nombreux, là, comme dans l'histoire d'Angleterre. Je ne citerai pas plusieurs anciens chanceliers des Tudor et des Stuarts ; mais, à notre époque contemporaine, lord Stanhope, — lord Mansfield, dont le magnifique mausolée fut érigé, en 1801, par Flaxman, ce grand dessinateur de Dante et d'Homère ; — le comte de Chatham, père de Pitt ; — les deux illustres rivaux, William Pitt, ennemi acharné de la France, de sa révolution, de ses principes, et Charles Fox, qui ne put faire prévaloir une politique plus sage, plus humaine, plus utile aux deux pays ; — l'orateur Grattan ; — enfin, Georges Canning, héritier de Fox et vainqueur des tories.

Au milieu de cette foule de monuments funéraires et de noms peu connus au delà du détroit, on rencontre quelques célébrités européennes devant lesquelles l'étranger s'arrête avec plus de respect. Tels sont Campden, le savant antiquaire ; — Gottfried Kneller, qui fut peintre sous cinq rois, de Charles II à Georges I^{er}, et qui a rempli de portraits historiques tous les châteaux de la Grande-Bretagne[51] ; — l'ingénieur Telford ; — le chimiste Humphry-Davy, à qui l'industrie et l'humanité sont aussi redevables que la science ; — James Watt, qui n'inventa pas la vapeur, il est vrai, mais qui en régla l'application et l'usage ; — Wilberforce, homme excellent, vrai philanthrope, que l'on n'aurait pas dû séparer de Howard, déposé à Saint-Paul ; — enfin, le grand Isaac Newton, qui devrait avoir son tombeau, comme Dieu son sanctuaire, non dans un édifice, non dans une contrée, mais dans l'univers, dont il a reconnu et posé les lois. En examinant sa statue, fort bien exécutée par un sculpteur dont je n'ai pu découvrir le nom,

l’on est frappé de sa ressemblance avec un autre homme aux grandes vues et aux grandes œuvres, Michel-Ange. La figure de Newton est plus belle sans doute, car il n’eut pas, comme Michel-Ange, le nez brisé dans sa jeunesse par un rival colérique ; elle est aussi plus douce, plus réfléchie ; mais pourtant, je le répète, la ressemblance est frappante dans la charpente générale de la tête, dans les lignes du visage, dans les traits, dans la physionomie. On a inscrit, sous la statue de Newton, ces paroles belles et justes : Sibi gratulentur mortales tale tantumque exstitisse ; et plus bas : Humani generis decus.

De toutes les parties de l’église, celle que j’ai visitée avec le plus de soin, de recueillement et d’amour, c’est l’extrémité méridionale qu’on appelle le coin des Poëtes (Poet’s corner). Devant les effigies des rois et des politiques, on n’éprouve qu’une curiosité froide ; mais, au milieu de cette académie funéraire et silencieuse, parmi ces hommes dont le souvenir est toujours vivant, dont on peut même évoquer la présence, et qui parlent encore dans leurs ouvrages, le cœur s’échauffe ainsi que la pensée, et l’on se croit en présence de leur assemblée imposante, on se croit sous le regard de ces maîtres incontestés, qu’on admire, qu’on révère et qu’on aime. Là sont réunis, groupés, pressés dans un étroit espace, presque tous les écrivains qui ont illustré la riche et puissante littérature anglaise, et que nous connaissons au moins par les travaux de nos traducteurs et de nos critiques : le vieux Ben-Johnson, Chaucer, appelé l’Ennius anglais, Spencer, William Shakspeare, John Milton, Thomas Gray, Butler, W. Congrève, Mason, Gay, Wyatt, Isaac Casaubon, Dryden, Pope, Addison, Olivier Goldsmith, Rowe, Thompson, Shéridan. On regrette l’absence de Swift, de Fielding, de Hume, de Richardson : mais, parmi les plus grands, il ne manque guère que quatre hommes, deux des temps passés, deux des temps modernes : d’une part, Roger Bacon, le savant

moine, et François Bacon, le grand chancelier ; d'autre part, Byron et Walter Scott.

L'auteur immortel du Paradis perdu n'a pas une place digne de lui : un petit tombeau tout près de la porte, pressé entre d'autres tombeaux, est trop mesquin pour un si grand nom. Est-ce que le souvenir du pamphlétaire républicain aurait nui au poëte religieux ? Shakspeare est plus dignement traité. Son mausolée, œuvre distinguée de Sheemakers, nous offre sa statue entière, sur un piédestal orné d'attributs et d'allégories. Il y a, dans cette statue, de la noblesse naturelle sans roideur théâtrale ; mais le visage me semble trop rond et trop épanoui. On voudrait au grand poète dramatique cette figure longue, austère, méditative, que lui donnent ses portraits gravés. Aux pieds de Shakspeare, sous une simple dalle de marbre noir, repose Shéridan, qui pouvait avoir sa statue parmi les hommes d'État, et qui a mieux aimé rester parmi les poëtes ; puis, en face, un homme qui écrivit peu, mais qui fut comédien comme Shakspeare, et sans doute plus grand comédien, David Garrick. Sa présence là pourrait prouver la tolérance des anglicans, au moins pour le théâtre, tolérance si démentie sur tout autre point ; mais le chœur seul de l'ancienne église catholique est consacré au culte, le reste n'est qu'un édifice profane.

Nous avons vu, parmi les hommes de guerre, un général étranger, le Corse Paoli, et, narmi les savants, le Suisse Casaubon. Nous trouvons aussi, dans le coin des poëtes, un autre étranger, grand poëte en effet, quoiqu'il n'ait écrit ni en anglais ni en aucune langue parlée, le Saxon Georges-Frédéric Haendel. On sait que, né le 23 février 1684 (suivant l'inscription de son tombeau) à Halle, entre Leipzig et Magdebourg, Haendel est mort à Londres le 14 avril 1759. Il était dès longtemps fixé dans cette ville, où il composa, avant la cécité qui affligea sa vieillesse, la plupart des œuvres considérables qu'il a laissées, à savoir quarante-cinq opéras, vingt-six oratorios, un Te Deum, des

antiennes, des motets, des cantates, des sonates d'instruments, dont le recueil forme environ quatre-vingts volumes. Reconnaissants envers ce grand homme, que beaucoup d'entre eux croient très-naïvement leur compatriote, les Anglais ont toujours conservé le culte de sa musique. Maintenant encore une espèce de corporation, composée presque en entier d'amateurs enthousiastes (Sacred Music Society), exécute les grandes œuvres de Haendel, et celles de Haendel presque seul, dans la vaste salle d'Exeter-Hall, avec des chœurs de cinq cents voix et un orchestre de deux cents instruments. Il faut avoir entendu là quelque oratorio comme the Messiah, Judas Macchab rus, Samson, Israel in Egypt, pour se faire une idée de ce compositeur prodigieux, immense, qui mérite d'être appelé le Michel-Ange de la musique ; car il manie aussi des masses, des foules de peuples, pareilles à celles du Jugement dernier. Je croirais volontiers que, par une sorte de réaction comme l'esprit de contradiction en fait souvent naître, même dans les choses d'art, le grand et légitime engouement des Anglais pour Haendel lui a nui quelque peu dans l'opinion des autres peuples. Mais tout homme impartial qui lira ses œuvres avec un peu de connaissance et de goût reconnaîtra que, placé dans l'ordre des maîtres entre Marcello, mort avant lui, et Mozart, né avant qu'il mourût, Haendel a opéré en musique l'heureuse fusion des styles de l'Église et du théâtre, et que, hormis les rhythmes, qui sont la création la plus personnelle du compositeur, il a transmis à ses successeurs la science complète, mélodie et harmonie, à laquelle on n'a rien ajouté d'important depuis ses ouvrages, où tous, même les plus grands, ont puisé à pleines mains. L'œuvre de Haendel est une encyclopédie de la musique.

Son monument, élevé par le sculpteur Roubilliac, est plus bizarre et plus théâtral que vraiment beau. Dans une espèce de niche ou de cabinet en marbre, on voit Haendel composant, debout devant une table où sont épars des

cahiers de musique et des instruments, entre autres un cor, sans doute pour indiquer qu'il introduisit le premier, dans son orchestre, les instruments de cuivre connus de son temps. Le plus grand reproche que j'adresserais au sculpteur, c'est d'avoir trop déprimé le front, trop écrasé la vaste tête de son modèle ; et j'en aurais le droit, non-seulement en vertu de la science phrénologique, suspecte à bien des gens, mais pour avoir vu un portrait de Haendel jeune, où se découvrent clairement toute la vivacité de son humeur un peu fantasque, toute l'énergie de son caractère opiniâtre, tout le feu de son génie créateur et fécond.

S'il fallait maintenant, laissant à part la célébrité plus ou moins grande des personnages admis à Westminster, m'occuper-uniquement du mérite des mausolées comme objets d'art, j'aurais peu de choses à dire. Il y a plus d'étendue dans certains monuments que de vraie grandeur, plus de bizarrerie dans d'autres que de variété. Les meilleurs sont les plus simples, des statues ou des bustes. Je ne crois pas qu'aucun d'eux puisse être comparé aux tombeaux des Médicis à Florence, de Paul III ou de Rezzonico à Rome, de Turenne à Paris, du maréchal de Saxe à Strasbourg. D'ailleurs, j'ai déjà nommé les principaux : parmi les anciens, celui de Henri VII, par Torregiani ; parmi les modernes, ceux de lord Mansfield, par Flaxman, de lord Cornwallis, de Newton, de Shakspeare, par Sheemakers, et la statue de Watt, par Chantrey, dont la ressemblance est, dit-on, parfaite. Il y a pourtant deux autres tombeaux, et tous deux de femmes, que je dois mentionner, au moins pour la célébrité dont ils jouissent. L'un, celui d'Élisabeth Warren, exécuté par Westmacott, est une statue de jeune fille à demi nue, et presque accroupie comme la Madeleine de Canova. Cette figure m'a paru bien étudiée, bien rendue ; mais peut-être que ce qu'on y admire le plus, c'est l'imitation en marbre d'une chemise en grosse toile, de laquelle on compterait les fils, puérilité qui rappelle le Christ sous le Suaire et le

Péché dans le filet, de la chapelle della Pietra de’ Sangri, à Naples [52]. Quant à l’autre tombeau, je n’ai pu savoir ni le nom du sculpteur qui l’a fait, ni celui de la personne à laquelle il est consacré ; car les ciceroni de Westminster, peu complaisants, quoique grassement payés et par avance, font passer les tombeaux devant les yeux d’un étranger comme le médecin de Sancho Pança faisait passer les plats sur la table du gouverneur. Tout ce que j’ai pu comprendre, c’est qu’il s’agit d’une dame qui, longtemps enfermée dans un cachot, mourut en revoyant le jour, lorsque son mari venait de la délivrer. Cette scène est représentée sur la partie élevée du monument. Au-dessous, la Mort décharnée, franchissant la porte entr’ouverte de la prison, se retourne et touche du bout de sa faux la prisonnière expirante. Comme on voit, c’est une composition étrange, théâtrale, prétentieuse. Mais il faut convenir qu’elle offre de belles parties d’exécution. Le squelette de la Mort, entre autres, est vigoureusement rendu dans ses détails et dans son mouvement. A l’heure où les ténèbres commencent à descendre des vastes nefs, il doit former une effrayante apparition.

A côté de l’église proprement dite, religieusement conservée dans son intégrité, sont encore quelques beaux débris du Monastère de l’Ouest (West-Minster). On ne trouve plus, il est vrai, ni l’ancien sanctuaire, lieu d’asile inviolable, où plusieurs rois ont cherché un refuge, ni la vieille aumônerië, restée célèbre parce qu’en 1474, William Caxton y établit les premières presses connues en Angleterre, et y imprima son livre du Jeu, des Échecs. Mais, en sortant de l’église par les bas côtés du sud, deux portes donnent accès dans les cloîtres qui subsistent encore. Suivant l’usage, c’est un grand carré, formé de quatre longues avenues recouvertes par des arcades. Leur pavé et leurs parois latérales sont presque uniquement composés de pierres tumulaires qui couvrent, si je puis accoupler ces

deux mots, plusieurs générations de moines. On retrouve aussi quelques-uns des anciens caveaux, aux murailles de dix-huit pieds d'épaisseur, dont les voûtes massives, qui ont caché sans doute bien des mystères hideux, portaient les vastes dépendances du chapitre. La grande salle, à laquelle on arrive par un riche portique gothique, et qui fut construite en 1220, présente une forme ingénieuse et singulière. C'était un octogone parlait, au centre duquel s'élevait un unique pilier, solide, orné, majestueux, sur lequel venaient aboutir en s'amincissant les huit voûtes en ogive qui partaient des murailles. Cette salle, dont il est difficile à présent de bien saisir l'ensemble, a été transformée en galeries où sont déposées les archives de la couronné. C'est dans ces archives, curieuses à plus d'un titre, que l'on conserve le grand cadastre d'Angleterre, dressé sous Guillaume le Conquérant, immédiatement après le partage des terres entre ses barons. On l'appelle the Doom's day book, mot à mot, le Livre du Jour du Jugement (Liber diei magni Judicii), nom qui lui fut donné par les Saxons, parce qu'il contenait, dit M. Augustin Thierry, leur sentence d'expropriation irrévocable. Ce sont, m'a-t-on dit, deux gros volumes in-4°, bien entiers et fort lisibles encore, quoique écrits depuis bientôt huit siècles. Cette ancienne salle du chapitre, aujourd'hui défigurée par sa nouvelle destination, reçut en 1377, avec la permission de l'abbé, la Chambre des communes, qui l'occupa près d'un siècle, jusqu'au règne de Henri IV, lorsqu'elle transporta le lieu de ses séances à la chapelle Saint-Étienne, où elle est restée sans interruption jusqu'à l'incendie du 16 octobre 1834.

Si quelque chose est plus antipathique et plus insupportable que le faste des vivants, c'est le faste des morts. Rien ne me paraît plus ridicule et plus choquant qu'une pompeuse sépulture. La pyramide de Djizeh n'a pas rendu plus grand le pharaon inconnu dont elle couvre les cendres, et je ne crois pas que la reine Artémise ait montré

plus de vraie douleur et de regrets sincères pour avoir élevé, aux frais des Cariens, le fameux monument de son époux Mausole. Mais s'il est permis, s'il est utile et noble d'entourer les morts d'éclat et de grandeur, c'est assurément lorsqu'une nation choisit ses hommes d'élite, les réunit dans un temple, consacre leur mémoire par des inscriptions et par des statues, en fait ses dieux domestiques ; lorsqu'elle les présente avec orgueil aux nations étrangères, el excite chez les générations nouvelles la louable émulation d'en augmenter le nombre. Voilà ce qui doit faire absoudre Westminster aux yeux des plus rigides ; voilà ce qui peut faire désirer que l'on élève aussi parmi nous le Panthéon de la France.

LES MUSÉES DE BELGIQUE.

BRUGES.

Si l’on se rappelle le sens primitif du mot seigneur (senior, le plus vieux, l’ancien), on peut dire hardiment, en parlant de Bruges : A tout seigneur tout honneur. Ce n’est pas seulement le commerce et la politique qui ont donné à Bruges ce droit d’ainesse parmi les villes de Flandre, c’est l’art également. Elle doit à jamais conserver la gloire d’avoir été la mère de toutes les écoles flamandes. A Bruges donc le premier rang. L’ordre historique, aussi bien que la justice et le respect, veut qu’elle précède ici, non-seulement son actuelle supérieure, Bruxelles, ville neuve à son égard, et que la Sainte-Alliance a faite capitale d’un royaume improvisé, mais Anvers même, sa fille déjà vieille, sa fille puissante, qui lui a ravi tout à la fois la suprématie dans le commerce, dans la politique et dans l’art.

Aussitôt qu’un voyageur a parcouru quelques rues et quelques places de Bruges, et qu’il a retrouvé, avec une surprise pleine de charme, toute une ville du moyen âge, presque sans altération ni changement, sa première visite, a première station de religieux amateur des arts doit appartenir à l’hôpital Saint-Jean. Qu’il n’espère pas toutefois trouver dans cet amalgame de masures en briques, n’ayant ni forme, ni style, ni caractère, quelque monument architectural ou même quelque curiosité archéologique. L’édifice n’est qu’une enveloppe trompeuse. Mais quand il aura courbé la tête sous une porte basse, quand il aura traversé deux ou trois petites cours tortueuses, pavées de cailloux pointus, quand il aura frappé à la porte d’une espèce de petite vieille chapelle, qui n’a plus dès longtemps, au dedans et au dehors, que ses quatre murailles noircies par les années ; alors il trouvera, sous la garde inoffensive d’un flegmatique infirmier, un trésor

aussi digne de renommée et de convoitise que celui des antiques Hespérides, protégé par le dragon, ou celui de la riche Venise, que défendait la garde esclavone. Il faut raconter d'abord, avec la tradition, l'origine de ce trésor sans prix.

En 1477, un soldat blessé (probablement à la bataille de Nancy, où périt Charles le Téméraire) fut apporté dans l'hôpital Saint-Jean. C'était un homme de moyen âge, que la misère, après une jeunesse agitée, avait jeté dans le métier des armes. Du reste, l'on ne savait, et l'on ne sait encore aujourd'hui, ni quelle était précisément sa patrie, ni même quel était son nom. Les uns le font naître à Dammes, dans les environs de Bruges, d'autres à Cologne, d'autres à Constance, d'autres à Brème [53] ; quelques-uns supposent qu'il est allé mourir en Espagne, où on l'aurait connu sous le sobriquet de Flamingo. Son prénom était Jean (Hans ou Ian) ; mais, quant à son nom de famille, plusieurs savantes dissertations n'ont pu jusqu'à présent éclaircir pleinement les doutes. A Bruges, où la tradition parle à défaut de preuves écrites, on l'appelle, on l'a toujours appelé Hemling, ce qui lui donnerait une origine allemande ; à Anvers, où les antiquaires ont fait des recherches d'érudition, il est appelé Memelinck, ce qui le rendrait Flamand de naissance. Dans cette dispute, personne jusqu'à présent n'a cédé ; et le même homme, dans la même contrée, se trouve avoir deux noms fort différents. C'est un point dont il est bon d'instruire les voyageurs. Si j'osais, pour mon compte, émettre une opinion, je me rangerais à la croyance traditionnelle des habitants de Bruges ; je l'appellerais Hemling ou Memling [54], et je le croirais Allemand d'origine. Il me semble, en effet, à l'attentive observation de ses ouvrages, qu'il appartenait à la vieille école de Cologne, où venaient de briller meister Wilhelm et meister Stephan, et que, soit artiste, soit soldat, il avait visité en Italie les écoles florentine et ombrienne, à

l’époque de Verocchio et de la jeunesse du Pérugin, un quart de siècle avant Léonard et Raphaël. Quoi qu’il en soit de toutes ces conjectures, le soldat malade avait été peintre. Le goût de son art lui revint dans les loisirs d’une longue convalescence. Reconnaissant d’ailleurs des soins qu’on lui avait prodigués, se trouvant bien du paisible régime de la maison, où le retenait, dit encore la légende, son amour pour une jeune sœur hospitalière, il y passa quelques années, payant son écot en monnaie d’artiste. Voilà comment ses plus belles œuvres appartiennent à l’hôpital Saint-Jean. Elles furent faites là, elles sont toujours restées là, malgré les guerres, les conquêtes, les pillages ; ce qui explique leur merveilleuse conservation après bientôt quatre siècles ; et sans doute elles resteront là des siècles encore, si le pauvre hôpital continue à défendre fièrement son trésor contre les riches amateurs et les musées royaux, dont les offres brillantes lui permettraient pourtant de changer en palais de marbre ses masures de briques.

Le plus renommé des ouvrages d’Hemling est la Châsse de sainte Ursule. C’est un morceau d’orfèvrerie orné de ciselures et de peintures, alors destiné à contenir des reliques. L’intérieur est vide aujourd’hui ; mais l’extérieur garde bien, en effet, les saintes reliques du peintre qui en fit les ornements. Qu’on se représente une petite chapelle gothique, formant un carré long, et n’ayant pas deux pieds de hauteur entre sa base et le sommet de son toit aigu. Les deux façades, si l’on peut se servir de ces grands mots d’architecture, les murs latéraux et la toiture même, forment, de leurs bordures d’or, finement découpées, les cadres des peintures d’Hemling, plus fines et plus précieuses encore, qui sont les fresques de ce temple en miniature.

Sur l’une des façades est représentée la Madone, entre deux religieuses qui l’adorent. C’est une figure d’un pied de haut, et les religieuses sont plus petites de moitié. Sur

l’autre façade, est sainte Ursule, grande comme la Vierge, tenant à la main la flèche, instrument de son martyre, et cachant sous son ample manteau une foule de jeunes filles rapetissées à la taille des religieuses. Elle représente ainsi ce personnage des comédies enfantines qu’on appelle la mère Gigogne. J’ai compté dix jeunes filles abritées sous son manteau, et sans doute ce n’est point par hasard que le peintre s’est arrêté à ce nombre. La sainte faisant la onzième, leur groupe entier comprend symboliquement les onze mille vierges [55]. Les deux pentes du toit contiennent chacune trois cadres ronds : l’un au centre ; les autres, plus petits, sur les côtés. Sainte Ursule est peinte dans les deux cadres du milieu : là, parmi ses compagnes, qu’elle semble mener, sa flèche en main, à la gloire du martyre ; ici, agenouillée entre le Père et le Fils qui la couronnent, tandis que l’Esprit-Saint plane sur sa tête. Les petits cadres latéraux contiennent quatre anges, qui forment un concert céleste. L’un joue de la mandoline, l’autre du violon, ou plutôt d’une guitare à archet ; celui-là d’un orgue portatif, celui-ci d’un instrument inconnu de nos jours, espèce d’armonica à cordes pincées. Enfin, sur les deux flancs de la châsse, divisés en six compartiments, qui ont la forme d’arceaux en ogive, est représentée toute la légende des Vierges de Cologne. D’un côté, leur départ de cette ville, leur arrivée à Bâle sur de gros bateaux ronds, puis leur entrée à Rome, et la réception que leur y fait le pape sous le péristyle d’un temple ; de l’autre, leur départ de Rome, ramenant le pape au milieu d’elles, leur retour à Cologne, et leur martyre enfin, sous les coups des soldats, qui les percent à coups de flèches, de lances et d’épées.

Dans les six chapitres de cette légende peinte, il y a bien deux cents figurines en action, dont les plus grandes, celles des premiers plans, n’ont pas au delà de quatre pouces ; et je ne compte point dans le nombre les personnages microscopiques des derniers plans, qui n’atteignent pas six

lignes de hauteur. Il faudrait une forte loupe pour contempler à l'aise ce monde lilliputien. Je n'ai pas besoin de dire que le peintre a transporté l'histoire de sainte Ursule, des commencements du christianisme à son époque : édifices, paysages, costumes, armures, tout est du quinzième siècle. On reconnaît sans peine dans ses personnages une foule de portraits. Ursule et son armée de vierges sont de belles filles flamandes, blondes, fraîches, gracieuses, élégamment parées ; et, certes, ce dut être sans beaucoup de peine qu'Hemling trouva tant de charmants modèles dans une ville riche alors, largement peuplée, et qui comptait la beauté des femmes parmi ses titres de gloire : formosis Bruga puellis[56].

On devrait croire, en lisant cette courte description, que la peinture d'Hemling, au moins sur cette châsse de sainte Ursule, n'est rien de plus qu'un chef-d'œuvre de patience, de fini, de léché, de minutieuse perfection dans tous les détails ; on se tromperait. C'est un grand et magnifique ensemble, plein de vigueur, de noblesse, d'expression religieuse et pathétique. Pour comprendre ce travail surprenant, qu'on se figure des tableaux d'histoire sacrée qu'aurait conçus Fra Angelico dans son plus haut style, qu'aurait exécutés Gérard Dow dans sa plus fine manière. Et c'est encore trop peu dire : car, en réunissant à lui seul dans ses ouvrages, sans effort et sans contraste, la touche de Gérard Dow à la pensée de Fra Angelico, Hemling les a faits plus naïfs, plus forts et plus complets.

Mais ce n'est pas seulement de la miniature qu'il a peinte, et la châsse de sainte Ursule ne forme pas tout le trésor de l'hôpital Saint-Jean. Cette châsse porte la date de 1480. L'année précédente, Hemling avait achevé une œuvre plus capitale peut-être au point de vue purement artistique, et dans les plus grandes proportions dont on usât alors, puisque les personnages sont au moins de demi-nature. C'est un triptyque, c'est-à-dire un tableau en trois

compartiments, fermés par des volets extérieurs. Le panneau central représente le Mariage mystique de sainte Catherine. La Madone, comme les Vierges glorieuses de Francia ou du Pérugin, est assise sous un dais magnifique, les pieds sur un riche tapis de Flandres, qui produit, par le coloris et la perspective, un effet prodigieux. Deux anges sont à ses côtés pour la servir ; l'un tient un livre dont elle tourne les feuillets, l'autre joue d'un petit orgue. Sur le premier plan, à gauche, se trouve sainte Catherine, très-richement parée, qui reçoit, à genoux, l'anneau nuptial des mains du saint Bambino. En face d'elle est sainte Barbe ; un peu en arrière, saint Jean-Baptiste, d'un côté, saint Jean l'Évangéliste de l'autre. L'histoire de ces deux derniers forme le sujet des peintures latérales : à gauche, la Décollation de saint Jean-Baptiste devant Hérodiade ; à droite, le jeune saint Jean à Pathmos, auquel apparaissent les visions apocalyptiques. Enfin, sur les volets extérieurs, sont les admirables portraits de deux frères de l'hôpital, avec les images symboliques de leurs patrons, saint Jacques et saint Antoine, et de deux sœurs religieuses, avec leurs patronnes, sainte Agnès et sainte Claire.

Cette grande composition, aussi merveilleusement conservée que merveilleusement peinte, passe unanimement pour l'œuvre capitale de son auteur. Là brillent, en effet, toutes ses qualités, depuis la calme et sainte majesté du style, jusqu'à l'infinie délicatesse de la touche. Cependant, tout en déclarant cette œuvre la première pour l'importance, je lui donnerais du moins une rivale pour la perfection. Dans cette même année 1479, Hemling a peint tous les compartiments d'un second triptyque, mais beaucoup plus petit, puisque les figures n'ont pas plus de huit à neuf pouces. Les volets extérieurs représentent saint Jean et sainte Véronique ; les volets intérieurs, à gauche la Crèche, à droite la Présentation au Temple ; le panneau du centre, l'Adoration des Mages. On lit au-dessous, en manière de légende, l'inscription suivante

écrite en flamand : « Cet ouvrage fut fait pour frère Ian Floreins, alias Van-der Rüst, frère profès de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges. Anno 1479. — Opus Johannis Hemling. » S'il est vrai, comme on l'affirme, que cette inscription fut tracée par le peintre lui-même, elle déciderait de l'orthographe de son nom, et même, jusqu'à un certain point, du lieu de sa naissance. Dans la partie gauche du tableau central, à une fenêtre, se voit le portrait de ce Ian Floreins, agenouillé et vêtu de noir. C'est une tête charmante, et d'un homme encore jeune ; car le chiffre 36, écrit au-dessus de lui sur le mur, indique son âge. En face, une figure de paysan, qui regarde par une lucarne derrière le roi nègre, passe pour être le portrait d'Hemling. Il porte une petite barbe, des cheveux épais ; et sa figure, un peu fatiguée, est pleine de douceur et d'intelligence.

De tous les ouvrages d'Hemling, ce triptyque est celui qui a le plus de charme pour moi. Peut-être, s'il me ravit plus encore que le Mariage de sainte Catherine, est-ce parce que le genre de cette peinture et son extrême finesse conviennent mieux aux sujets de petite proportion. Mais enfin, c'est devant cette Adoration des Mages que j'ai le plus adoré l'étonnante perfection du peintre de l'hôpital Saint-Jean. Je ne suis pas le seul, sans doute. Un de mes amis, me parlant de l'impression que ce tableau lui avait fait éprouver, me racontait qu'il avait eu, en l'admirant, une de ces terribles tentations de larcin, de vol, que donne quelquefois la vue des belles choses. Je ne sais quel serpent lui disait à l'oreille : « Tu es seul avec ce pauvre infirmier ; assomme-le d'un coup de poing ; de l'autre main, décroche la boite ; cours au chemin de fer, pars ; et te voilà possesseur d'un des plus merveilleux chefs-d'œuvre qu'ait enfantés la peinture. »

Un troisième triptyque, portant la date de 1480, mais de figures encore plus petites, car elles n'ont pas au delà de six à sept pouces, représente la Déposition de Croix. On y voit la Vierge soutenant le corps du Christ, le jeune saint

Jean portant son manteau rouge traditionnel, que les Flamands n’ont jamais oublié, et la Madeleine, non pas à demi nue, mais vêtue au contraire des plus riches étoffes de soie et d’or. Sur le volet de gauche, est peint le commettant du tableau, frère Adrien de Ryns, escorté de son patron, saint Adrien, qui porte ses insignes, l’enclume et le marteau. En face, se trouve sainte Barbe ; sur les volets extérieurs, sainte Hélène et la vraie croix, et sainte Marie Égyptienne, presque nue, avec ses trois pains symboliques.

Ce n’est pas encore le dernier ouvrage d’Hemling. Il a laissé à l’hôpital Saint-Jean une Sibylle Zambeth ou persique, en haut bonnet et en costume flamand, qui n’est qu’un portrait baptisé d’un nom de fantaisie, et portant la même date que la châsse de sainte Ursule, 1480. Il a laissé aussi un diptyque où se trouve le portrait d’un jeune homme de vingt-trois ans, nommé Martin de Newenhoven, adorant la Madone, qui occupe le second panneau. Ce diptyque est daté de 1485, ce qui semble indiquer, ou qu’Hemling a fait un long séjour à l’hôpital, ou qu’il y est revenu après quelque absence. Mais peut-être est-ce tout simplement un don fait plus tard à l’hôpital par les héritiers ou les acquéreurs du tableau.

Il y a, en effet, dans ce petit sanctuaire de l’hôpital Saint-Jean, quelques autres cadeaux de la même espèce : un assez vigoureux Samaritain de je ne sais quel maître, trois ou quatre tableaux des Van Os père et fils, et même une belle Sainte Famille de Van Dyck, où l’on admire surtout le Jésus endormi. Mais à peine, pour voir tout cela, dérobe-t-on quelques regards aux œuvres d’Hemling. Hemling a toute l’attention comme tout l’enthousiasme. Ce qui rend plus étonnant encore l’effet irrésistible que cause la vue de ses ouvrages, c’est qu’ils ne sont pas peints à l’huile. Quoique leurs dates les fassent postérieurs d’environ soixante ans à l’invention des frères Van Eyck, il est évident qu’Hemling ne se servit pas de leurs procédés. Il peignit

simplement à la détrempe, en employant pour fixer ses couleurs la gomme ou le blanc d'œuf. Mais sans doute il faisait usage de quelque encaustique à la manière des Byzantins ; car son coloris a une vigueur, une netteté, une conservation qui ne s'expliqueraient point autrement. L'un des panneaux, par exemple, de son Adoration des Mages, celui de la Présentation au Temple, est d'un ton chaud et doré qui rappelle les plus excellentes toiles de Titien. Cette circonstance singulière peut faire ranger Hemling parmi les maîtres antérieurs à la peinture à l'huile, dont il serait ainsi le dernier dans l'ordre des dates, mais l'un des premiers à coup sûr dans l'ordre du mérite.

Au sortir de l'hôpital Saint-Jean, il faut se rendre au musée de Bruges. Mais que ce mot, ici fort mal appliqué, n'aille pas tromper le voyageur, et lui causer ensuite le déplaisir du désappointement. Il ne s'agit que d'une école gratuite de dessin, décorée du nom pompeux d'académie, qui se compose d'une grande salle bien éclairée, et d'une antichambre assez obscure. C'est dans l'antichambre qu'est le musée de Bruges, c'est-à-dire une dizaine de tableaux de diverses époques. Je ne ferai que mentionner les portraits de Van Os père et fils, peints par le père, et deux belles toiles en pendant, de Claïs, qui représentent l'histoire du juge prévaricateur : d'un côté, son jugement rendu contre lui-même ; de l'autre, son supplice. J'arrive tout de suite aux ouvrages importants, précieux, inestimables, que renferme cette sombre antichambre, où l'on voit côte à côte, et comme aux prises, les deux grands rivaux de la primitive école flamande, Jean Van Eyck et Jean Hemling.

Commençons par le premier, qui a sur l'autre au moins le droit d'aînesse.

Son plus ancien ouvrage est une Tête de Christ, vue de face, et portant l'inscription suivante, que je copie fidèlement : Joh. de Eyck inventor. Anno 1420, 30 january. Ce mot d'inventor, cette date minutieuse, semblent

s’appliquer moins au tableau lui-même qu’aux procédés de peinture qui s’y trouvent employés. Probablement cette Tête de Christ, de contours un peu secs et d’une couleur rougeâtre, est un des premiers essais de la peinture à l’huile, dont Jean Van Eyck (que nous nommons Jean de Bruges) fut, comme chacun sait, sinon l’inventeur véritable, au moins le vulgarisateur. Cette circonstance, qui me paraît très-admissible, reculerait de quelques années l’invention de la peinture à l’huile, qu’on s’accorde à placer vers 1410. Elle expliquerait mieux aussi la lenteur singulière que cette invention mit à se répandre, puisque, aucun Italien n’en fit usage avant l’année 1445.

Un autre petit ouvrage de Van Eyck, sans date, est le portrait de sa femme, blonde Flamande, coiffée d’un étrange bonnet blanc, relevé au-dessus des tempes par des nattes de cheveux qui ressemblent à deux cornes. Elle n’est ni jeune ni belle ; elle a le nez pointu, les yeux perçants, les lèvres minces, et c’est une figure qu’on pourrait bien prêter à la femme de Socrate.

Mais l’ouvrage capital de Van Eyck à Bruges, et que rien sans doute ne surpasse dans son œuvre entière, c’est une Vierge glorieuse, traitée à la manière de Francia, du Pérugin, de Cima da Conegliano et des autres maîtres de leur époque. Elle est datée de 1436, c’est-à-dire du temps où Van Eyck avait atteint à la fois la plénitude de son talent et la perfection de ses procédés. A gauche de la Madone qui siège sur son trône, se tient saint Donat (Donatianus) en grand costume d’archevêque ; à droite, saint Georges, convert d’une riche et complète armure. Un peu derrière lui, se voit, agenouillé, le commettant du tableau, de qui lui vient son nom populaire, — le chanoine de Pala (George Van der Paele), — vieux, gros, gras et pelé. Cette composition, très-vaste pour le temps, car les personnages sont de demi-nature, est vraiment prodigieuse par son extrême vigueur, par l’étonnant fini de tous les détails, et aussi par sa conservation singulière. Avant de la voir,

j’avais plus admiré dans Van Eyck l’inventeur que le peintre ; mais à présent je n’hésite point à dire qu’eût-il simplement profité , comme ses successeurs, des découvertes d’un autre, il mériterait encore, pour ses seuls travaux d’artiste, une place très-éminente parmi les premiers maîtres de l’art.

Après avoir cité cette œuvre capitale, il ne faut point oublier une petite Adoration des Mages, de son frère Hubert Van Eyck. C’est une peinture assurément beaucoup moins finie et moins complète, assombrie d’ailleurs par le temps, au point d’être à peine visible, mais précieuse, parce que les œuvres d’Hubert sont plus rares encore que celles de Jean, et parce que son auteur, l’aîné des deux, mit sans doute son frère cadet sur la voie de sa grande invention.

Pour lutter contre Jean de Bruges, Hemling apporte au concours un grand triptyque, dont le panneau central représente le Baptême du Christ. Au-dessus du groupe principal plane le Saint-Esprit, et plus haut encore le Père éternel-. Au fond, en petites figurines, se voit la prédication de saint Jean dans le désert. Sur les deux volets sont peints les commettants : à gauche, le mari avec son patron et un fils ; à droite, la femme avec sa patronne et quatre filles. Cette mère est encore représentée avec une de ses filles sur les volets extérieurs, adorant la Madone. Ce tableau d’Hemling égale (c’est tout dire) ceux de l’hôpital Saint-Jean. Même naïveté, même grâce, même finesse prodigieuse, mêmes expressions charmantes. Le Précurseur est une figure sublime, et ces jeunes filles groupées sont aussi ravissantes par la délicate carnation de leur teint que par leur candeur virginale.

Au-dessus de ces deux grandes pages, la Vierge glorieuse de Van Eyck (qu’on appelle plutôt le Chanoine de Pala) et le Baptême d’Hemling, on a placé cinq autres tableaux de la même époque, dont trois réunis en triptyque. Le sujet principal est un Saint Christophe, le disciple-géant, que l’on

voit, suivant la légende, traverser une rivière, ayant un tronc de chêne pour bâton, et portant l'enfant-Dieu sur ses larges épaules. Comme d'habitude, les deux volets sont des portraits de commettants : à gauche, un homme mûr et cinq garçons ; à droite, une matrone et douze filles. Ces dix-neuf personnes ne sont-elles qu'une seule famille ? On peut le croire d'après l'arrangement des groupes. Les cinq tableaux sont attribués par les plus hardis à Hemling, par les plus réservés à quelque maître sorti de son école. Il y a effectivement entre leur faire et le sien propre une grande analogie. Je crois aussi, du moins autant qu'on en peut juger à cette distance, qu'ils sont peints, comme ses tableaux, à la détrempe. Mais la date inscrite au bas du panneau central renverse toutes ces suppositions. Si j'ai bien lu, c'est l'année 1434. Hemling n'était pas né sans doute. Il faudrait donc attribuer ces belles et curieuses peintures à quelque autre grand artiste, qui, au moment où se répandait l'invention de Van Eyck, se montrait, comme le fut encore Hemling un demi-siècle plus tard, fidèle aux vieux procédés byzantins.

Après la station fort courte qu'exige le petit musée de Bruges, le voyageur artiste doit continuer son pèlerinage en visitant l'église Notre-Dame. Là, ce ne sont plus des œuvres de peinture qui appellent son attention et méritent son enthousiasme, bien qu'il y trouve une fort belle Adoration des Mages de Gérard Seghers, une Adoration des Bergers de Crayer, et une Cène de François Porbus, datée de 1562. C'est la sculpture qui tient le premier rang à l'église Notre-Dame.

Les gardiens vous conduisent d'abord aux célèbres tombeaux de Charles le Téméraire et de sa fille Marie de Bourgogne, dont ils enlèvent les enveloppes en châssis mobiles avec grande précaution et grand apparat. Ces deux tombeaux sont tout simplement des socles en marbre noir, sur lesquels sont couchées des statues en cuivre doré. Charles est en costume de guerre, avec une belle armure

ciselée. Il porte la couronne ducale et l'ordre de la Toison d'or ; son casque, ses gantelets sont posés à ses côtés, et ses pieds reposent sur un lion. Alentour de la frise sont rangées les armoiries de ses divers États ; sur les flancs du socle, celles de tous les souverains de son temps, empereur, rois, ducs, comtes, prélats couronnés, etc. ; et, sur la face se lit la devise de ce prince aventureux et tenace : le lay ampris, bien en aviengne. On eut bien fait de graver aussi sur son tombeau les paroles que prononça le duc René de Lorraine, lorsque le cadavre de Charles fut retrouvé après la bataille de Nancy : « Votre âme ait Dieu, beau cousin, car vous nous avez fait moult maux et douleurs. » Marie de Bourgogne appuie sa tête sur un vaste coussin, et ses pieds sur deux petits chiens. Cette statue est surtout remarquable par la délicate ciselure des étoffes de ses vêtements. Le tombeau de Marie (qui mourut, comme on sait, à vingt-cinq ans, d'une chute de cheval), fait plusieurs années avant celui de son père, est aussi le meilleur des deux. Les rameaux d'arbres en cuivre, les figurines d'anges en même métal qui supportent les armoiries, tous les ornements, enfin, sont d'une exécution plus délicate. Mais ce tombeau même de Marie est loin d'égaler celui de son fils, Philippe le Beau, et de sa bru, Jeanne la Folle, qui est dans la cathédrale de Grenade, et surtout ceux de ses aïeux, les ducs de Bourgogne, Jean sans Peur et Philippe le Hardi, qui, de la Chartreuse de Dijon, sont passés au musée de cette ville. Ceux-là sont vraiment admirables, et surtout dans leurs ornements. Tous les détails de ces édifices en miniature, ces ogives hautes de trois pieds, ces cloîtres où se promènent des personnages de quinze pouces, ces clochetons, ces angelots, ces dentelles de marbre et d'albâtre, réunissent le fini le plus pur, la plus étonnante perfection du travail, à l'élégance du dessin, à l'harmonie des proportions, à l'heureuse combinaison des parties. Les statuettes de pleureurs surtout, c'est-à-dire de moines et d'officiers du palais qui prient ou se lamentent, sont

vraiment merveilleuses. Il y a là quatre-vingts figurines dont chacune, prise isolément, est un petit chef-d'œuvre ; et leur réunion en augmente encore, par l'effet du contraste, la mérite et la beauté. La variété singulière de leurs poses, toujours naturelles, de leurs expressions, toujours vraies et profondes, le caractère des têtes, le jet des draperies, la délicatesse du ciseau, surpassent véritablement tout ce qu'on peut attendre. Ces tombeaux, dont les détails sont comparables aux bas-reliefs de Ghiberti et de Jean Goujon, me semblent les plus précieuses reliques de l'époque qui précéda immédiatement la Renaissance.

Il est vrai que le premier des deux, celui de Philippe le Hardi, terminé en 1404, est l'ouvrage de trois artistes flamands, de Claux Sluter, aidé de son neveu Claux de Vousonne et de Jacques de Baerz, tous trois ymaigiers du duc de Bourgogne. Le tombeau de Jean sans Peur fut élevé, quarante ans plus tard, par un artiste espagnol, Juan de la Huerta, natif de Daroca en Aragon, qui fut aidé par deux ouvriers bourguignons, Jehan de Drogués et Antoine Lemouturier. Je n'ai pu connaître à Bruges quels étaient les auteurs des tombeaux de Charles et de Marie. Leurs noms sont peut-être oubliés.

De la chapelle latérale qui renferme ces deux tombeaux, il faut s'approcher du chœur de l'église, faire déranger quelques cierges et un grand crucifix de bois doré, puis admirer à l'aise, sur le maître autel, la fameuse Madone dite de Michel-Ange. Dans le Nord, où la statuaire fut toujours faible, où manque d'ailleurs sa principale matière, le marbre, cette Madone ne pouvait manquer de causer une immense admiration. C'est, en effet, un très-beau groupe, d'un style élevé, noble, saint. La Vierge, assise, est couverte jusqu'au cou par sa robe, et jusque sur la tête par son voile, comme le serait une madone byzantine ; mais toutes ces draperies sont légères, fines et charmantes. L'enfant Jésus est debout entre ses jambes, comme celui de

Raphaël, dans le tableau de la Vierge au Chardonneret de Florence ; il est nu ; son mouvement est plein de grâce, sa chair parfaite. A tout prendre, l'on peut donner à ce beau groupe le nom trop prodigué de chef-d'œuvre.

Mais est-il de Michel-Ange ? Ici le doute est plus permis, et, pour mon compte, je n'hésite point à douter. Qu'un beau morceau de sculpture italienne arrive dans les Flandres, qu'on l'admire avec enthousiasme, et qu'on l'attribue tout de suite au plus grand des statuaires italiens, cela est parfaitement naturel. Mais où est la preuve historique ? Les œuvres de Michel-Ange, depuis le masque de Faune qu'il sculptait à quinze ans, jusqu'à la coupole de Saint-Pierre, qu'il terminait à quatre-vingt-sept ans, sont toutes connues dans son pays, et mentionnées par ses biographes. La Madone de Bruges n'est nommée nulle part. Dit-on, du moins, avec preuves justificatives, comment elle est venue dans cette ville ; qui l'envoya, ou qui l'acheta ; qui en fit présent à l'église Notre-Dame ? Point du tout. On raconte bien je ne sais quelle histoire d'un corsaire algérien qui l'aurait prise lorsqu'elle allait en bateau d'une ville d'Italie à une autre, et qui fut pris à son tour par un vaisseau hollandais. Mais dans quel titre authentique, ou seulement dans quel écrivain cette histoire est-elle consignée ? Ce n'est qu'une de ces vagues traditions beaucoup plus faites pour accréditer une fable que pour conserver une vérité.

Si la preuve historique manque ; celle de l'art existe-t-elle au moins ? La Vierge de Bruges porte-t-elle l'empreinte du maître, cette marque indélébile que laisse à ses œuvres un génie original et puissant, et qui, bien plus que les signatures et les monogrammes, atteste le nom de leur auteur ? Pas davantage. Dans ce groupe, si beau qu'il soit, je ne retrouve pas Michel-Ange. Sans doute, il est encore plus difficile de reconnaître la touche du ciseau que celle du pinceau, et d'affirmer sûrement quel est l'auteur d'un morceau de sculpture ; aussi ne me hasarderai-je point à dire par qui fut faite la Madone de Bruges. Mais il est plus

permis de nier, de douter au moins, que tel ouvrage soit de tel statuaire. Ici, assurément, le ciseau se montre plus doux, plus fin, plus délicat que celui de Michel-Ange, c'est-à-dire aussi moins énergique et moins puissant. Si, par impossible, ce groupe était de Michel-Ange, il appartiendrait à sa jeunesse, lorsque le triple artiste mettait à ses travaux plus de patience et de soins minutieux que de fougue et de hardiesse ; car la Madone de Bruges ressemble bien plus au Bacchus de Florence qu'au Moïse de Saint-Pierre-aux-Liens ou à la Notre-Dame-de-Piété de Saint-Pierre du Vatican. Mais une autre observation, qui porte sur un fait matériel et palpable, doit, à mon avis, trancher la question ; et je m'étonne que personne encore ne l'ait faite devant cette Madone, pour révoquer en doute l'opinion commune qui l'attribue à Michel-Ange. C'est que ni la Vierge ni l'Enfant n'ont de prunelles aux yeux, et je ne crois pas qu'il y ait, dans l'œuvre entière du grand Florentin, une tête quelconque de statue ou de buste qui soit sans prunelles. Cette remarque me paraît décisive. Comme le style du groupe, quoique plein de noblesse et de dignité, n'est pas extrêmement sévère, qu'il y a dans plusieurs détails une délicatesse un peu coquette, je ne crois même pas qu'il soit de l'époque terminée par Michel-Ange, et qu'on puisse l'attribuer, par exemple, à Donatello, à Della Bobbia, à Jean de Boulogne. Il ressemble davantage aux œuvres de Sansovino, renommé pour la légèreté des draperies, pour la finesse des têtes de femmes et d'enfants ; il ressemble surtout aux œuvres de l'époque un peu postérieure, celle qui est comprise entre Michel-Ange et le Bernin [57].

L'hôpital, l'académie et l'église ne sont pas les seuls monuments de Bruges qui aient donné asile aux beaux ouvrages du temps de sa grandeur. Il faut visiter encore le palais de justice. Là, dans la salle qui sert aux délibérations des jurés pendant les assises, se trouve la fameuse

cheminée en bois sculpté et ciselé dont la moulure est maintenant à Paris. Cette cheminée a aussi sa légende. On raconte qu'un certain Hermann Glosencamp, condamné à mort pour je ne sais quel méfait, demanda la faveur de faire un dernier ouvrage de son métier. Il était sculpteur ou ymaigier en bois. Aidé de sa fille, il entreprit cette cheminée fameuse, qui lui valut, comme de raison, grâce de la corde et indulgence plénière.

Les statues qui la décorent sont presque de grandeur naturelle. Au centre se tient Charles-Quint, debout, en costume de guerre, portant d'une main l'épée nue, de l'autre le globe ; à droite est son bisaïeul, Charles le Téméraire, avec Marguerite d'Angleterre, sa troisième femme ; à gauche, Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche. Des génies, des amours, des armoiries, des ornements divers, réunissent ces cinq statues et complètent la décoration générale, que termine la frise de la cheminée. Celle-ci, représentant l'Histoire de Suzanne en bas-reliefs d'albâtre, a pour auteur un certain Guyot de Beaugrant. Il est difficile de pousser plus loin le bon goût de l'arrangement et la perfection du travail. Même pour sauver sa tête, aucun artiste n'aurait mieux fait qu'Hermann Glosencamp ; je me garde bien de dire, ne ferait pas mieux, car cet art de la sculpture sur bois est à peu près perdu, et, quand on voit les belles œuvres qu'il a produites, on sent plus vivement le regret de le voir si complétement abandonné. Cet art est surtout espagnol, et ce sont probablement les Espagnols, par lesquels il était cultivé de temps immémorial, qui l'ont introduit dans les Flandres. Il n'y a pas un canton de la Péninsule, pas une église de village qui n'ait quelque bel échantillon de sculpture sur bois. C'est en bois (mais je ne dis pas en bois seulement) qu'ont travaillé tous les grands statuaires de l'Espagne, Berruguete, disciple de Michel-Ange dans les trois arts du dessin, fondateur de l'école de Madrid, et qui a rempli de ses œuvres Grenade, Valladolid et Tolède ;

Becerra, son continuateur, auteur de la Notre-Dame de la Solitude ; et même Alonzo Cano, dont le père était un de ces charpentiers-ciseleurs, artisans par le métier, artistes par le goût, qui dressaient la charpente des chœurs, des autels, et de ces immenses retables qui sont, dans les églises d'Espagne, de véritables monuments. Ce fut pour faire à lui seul l'ouvrage dont son père ne faisait qu'une partie, qu'Alonzo Cano devint peu à peu, comme l'avaient été Berruguete et Becerra, architecte, sculpteur et peintre.

En terminant cette courte notice sur les œuvres d'art que Bruges possède encore, il est juste de mentionner les échantillons que nous avons en France du merveilleux talent de ce grand artiste, si longtemps obscur, qui tient la première place dans mon travail, comme dans son époque et son pays, de Ian Hemling, ou Memling.

Au milieu de la salle principale du petit musée de Douai, on a placé une espèce de triptyque, peint sur ses deux faces, d'un côté en couleur, de l'autre en grisaille. Il est fort délabré ; et peut-être devrait-on essayer une restauration qui me semble possible, et qui le conserverait, du moins, comme il est aujourd'hui. Quoique faits dans le même temps et dans le même style, les deux côtés de ce triptyque ne paraissent pas de la même main. La grisaille est supérieure à la peinture ; et c'est elle qu'on peut principalement attribuer à Hemling, dont elle rappelle pleinement la manière et les qualités. Mais, dans la même ville de Douai, il est un autre morceau d'une bien autre importance, et qui mériterait une place, non point au musée de la sous-préfecture, mais au musée du Louvre, à Paris. Il appartient à M. le docteur Escalier, et tient la place d'hon. neur dans un assez riche cabinet, rempli de curiosités diverses et de quelques bons tableaux, flamands pour la plupart. Celui-là n'est pas un triptyque ; car il se compose d'un panneau central et de quatre volets doubles, ce qui forme deux séries de peintures, sur un total de neuf volets. C'est un ouvrage considérable, une galerie entière ;

et quand on pense que ce précieux ensemble, sorti de l’abbaye d’Anchin, avait été dispersé pendant la révolution, on admire le zèle qu’a mis M. le docteur Escalier à en rechercher toutes les pièces, et le rare bonheur qu’il a eu de réussir à les rassembler.

Les personnages de cette grande composition sont de taille intermédiaire entre ceux du plus grand triptyque de l’hôpital Saint-Jean, le Mariage de sainte Catherine, et du second, qui représente l’Adoration des Mages. Mais elle renferme un sujet plus vaste et plus compliqué. Dans le panneau central est peinte la Trinité, dont les trois divines personnes siègent réunies sur un trône d’or, au centre d’un magnifique palais, que des groupes de petits anges remplissent de leurs célestes concerts. Sur les deux côtés, sont distribués une foule de sujets divers, pris dans les légendes de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, des prophètes et des apôtres, ainsi que la personnification des mystères et des sacrements ; c’est, enfin, une espèce d’histoire générale de la religion chrétienne. On voit, sur les deux volets extrêmes extérieurs, les portraits des commettants de ce tableau multiple, c’est-à-dire du prieur et de quelques moines de l’abbaye d’Anchin. Il est probable qu’après s’être fait connaître par ses travaux de Bruges, Hemling aura été appelé à l’abbaye d’Anchin, peu éloignée de cette ville, pour y exécuter cette grande page de peinture. En tout cas, il me semble hors de doute qu’Hemling en est l’auteur.Vainement montrerait-on quelques détails terminés avec moins de délicatesse que ses petits chefs-d’œuvre de Bruges. On pourrait d’abord en montrer d’autres qui les valent ; puis on dirait que, dans un travail de si longue haleine, il était impossible que toutes les parties fussent achevées avec la même patience ; on dirait aussi qu’un peintre ne fait pas toutes ses œuvres également parfaites, et qu’Hemling, hors de son pays, employé par des étrangers, ne travaillait plus avec autant d’amour que pour son cher hôpital Saint-Jean. Mais ensuite le mérite de ces

tableaux, faits pour l’abbaye d’Anchin, est encore si grand, si prodigieux, on y retrouve si clairement son haut style et sa ravissante manière, que le doute, en vérité, n’est pas permis. Voici, d’ailleurs, des preuves en quelque sorte matérielles et positives. Ces tableaux n’ont point de date ; mais un portrait de l’empereur Maximilien I^{er}, déjà mûr, indique suffisamment qu’ils ne furent pas faits avant l’année 1493. D’un autre côté, ils sont peints à la détrempe, comme l’a reconnu M. le docteur Escalier par quelques analyses chimiques. Or, je crois bien qu’à cette époque, Hemling était le seul artiste au monde qui n’eût pas encore adopté les procédés de Van Eyck, la peinture à l’huile. Si, malgré cela, quelqu’un doutait encore, on pourrait lui demander de qui est, de qui peut être un tel ouvrage, et le défier de répondre à cette question. Il est d’Hemling, parce qu’il ne peut être que d’Hemling. Nous souhaitons vivement que ce vaste et magnifique échantillon de l’art flamand, au quinzième siècle, ne sorte des mains de M. le docteur Escalier que pour venir prendre place dans notre grande collection nationale [58].

ANVERS.

MUSÉE.

Berceau de l’art en Flandre, Bruges a religieusement conservé quelques précieux échantillons des vieux maîtres dans les lieux mêmes où ceux-ci les produisirent ; mais n’ayant rien pris hors de chez elle, hors d’une école qui ne fit que naître dans son sein, pour grandir et se développer ailleurs, elle n’a pu former aucune collection d’art. Il faut aller dans les hôpitaux, les académies, les églises et les prétoires de justice pour y trouver les rares monuments d’une importance rapidement passée. Héritière de sa puissance qu’elle a conservée plus longtemps, et de son école dont elle a vu les divers développements et transformations jusqu’à la décadence, Anvers n’a manqué ni du temps ni des moyens nécessaires pour former cette collection dont Bruges est restée dépourvue. Anvers a donc un véritable musée.

Il n’est pas fort considérable quant au nombre des objets ; la sculpture s’en trouve exclue, sauf quelques portraits en bustes ; la gravure également, et, même en réunissant aux tableaux proprement dits, de toutes dimensions, les esquisses, dessins, répétitions et copies, on n’atteindrait pas, sur un catalogue complet, le chiffre 300[59]. Il est tel riche amateur qui a deux fois plus de cadres dans les galeries et les appartements de son hôtel. En revanche, le musée d’Anvers, comme devrait faire toute

collection publique et nationale, rachète ce défaut de quantité par la qualité des œuvres. Elles sont généralement rares, précieuses et choisies. Une autre circonstance où les uns trouveraient matière à reproche, les autres à louange, où l'on pourrait voir également un signe de pauvreté et un signe de richesse, mais de laquelle, dans tous les cas, Anvers peut justement et hautement se glorifier, c'est que toutes ces œuvres, à peu d'exceptions près, lui appartiennent autrement que par droit d'héritage ou d'acquisition ; elles sont de l'école que son nom désigne ; elles ont été faites dans ses murs, et par ses enfants. Comme l'Accademia delle belle arli de Venise, qui est un musée tout vénitien, celui d'Anvers est un musée non-seulement tout flamand, mais tout anversois.

La mention des ouvrages étrangers sera bientôt faite.

Le plus ancien est un Calvaire gothique, ou plutôt byzantin, sur un fond d'or, qui porte, à ses deux angles supérieurs, comme les tableaux de la lanterne magique, monsieur le soleil et madame la lune. Viennent ensuite deux petits pendants, aussi sur fond d'or, très-noirs, très-enfumés, dont l'un représente saint Paul, l'autre saint Nicolas de Myre et une religieuse. Comme une grande partie des cadres du musée d'Anvers, et notamment tous les ouvrages des vieux maîtres, ne sont point portés sur le livret[60], on a mis, au bas de ces deux pendants, sur une étiquette en papier, le nom de Giotti. L'auteur de ces étiquettes a voulu dire Giotto, et ne s'est point rappelé que le nom traditionnel du petit pâtre de Vespignano, devenu l'élève de Cimabuë, et bientôt le chef de la première école purement italienne affranchie de l'art byzantin, était un prénom (Angiolo, Angiolotto, Giotto). Mais qui peut assurer qu'il n'y a d'autre erreur que dans l'orthographe du nom ? N'y en a-t-il pas dans le nom même ? Ces figurines, presque effacées par le temps, sont-elles bien l'œuvre du grand Giotto ? Le doute est encore permis pour quatre petits

panneaux, également à fond d’or, qui portent le nom de Simone Memmi, de Sienne, ainsi que pour un petit tableau, daté de 1387, et toujours sur un fond d’or, où l’on voit l’empereur Othon III s’humiliant devant saint Romuald, après le meurtre du sénateur Crescentius. On l’attribue à Fra Giovanni, de Fiesole ; mais rien dans ce petit cadre ne m’a rappelé l’artiste pieux et passionné que l’admiration de ses contemporains avait dès lors surnommé Fra Angelico.

Après ces deux Florentins, vient, dans l’ordre des dates, le Sicilien Antonello de Messine, devenu si célèbre pour avoir communiqué à ses compatriotes d’Italie, et d’abord à son ami Domenico de Venise, l’invention de Van Eyck, la peinture à l’huile. Il a laissé à Anvers deux ouvrages, peints sans doute en Flandre, lorsqu’après avoir vu l’Adoration des mages que Van Eyck avait envoyée au roi de Naples Alphonse V, il vint dans ce pays pour acheter, en échange d’un grand nombre de dessins italiens, la connaissance des procédés du peintre de Bruges. Ces deux ouvrages, précieux par leur mérite autant que par les circonstances que je viens de rappeler, sont le portrait d’un homme inconnu, vêtu de noir, tenant une médaille à la main, que quelques-uns croient être Antonello lui-même, et un Calvaire d’une singulière composition. Le Christ est attaché au faîte d’une haute croix, et les deux larrons, dont les os ont été brisés par la torture, sont bizarrement perchés et contournés sur des branches d’arbres. Ce n’est point, d’ailleurs, l’aride Golgotha qui forme le lieu de la scène, mais un fin et gracieux paysage que termine une vue lointaine de la mer. L’artiste exilé avait mis là un souvenir de sa belle Sicile.

D’Antonello de Messine il faut sauter jusqu’à Titien, le fécond, l’inépuisable Titien, qui a laissé partout des échantillons de son œuvre immense. Le roi Guillaume a donné au musée d’Anvers un tableau de la jeunesse du peintre centenaire, où l’on voit le pape Alexandre VI présentant à saint Pierre l’évêque de Paphos, Giovanni

Sforza, l’un des maris de sa fille Lucrezia, qu’il vient de nommer général de ses galères. Quel étrange amalgame de mots et de choses ! Le Borgia qui fait de son gendre l’évêque de Paphos, et qui, de cet évêque ou prêtre de Vénus, fait un amiral, et qui lui fait donner par saint Pierre en personne l’étendard de sa capitane !

Ces cinq ou six tableaux, tous petits, sauf le dernier, sont toute la part des Italiens au musée d’Anvers.

L’école allemande n’est pas plus richement dotée. Voici, je crois, les seules œuvres qui la représentent : d’Albert Durer, une Vierge des sept douleurs, placée au centre de la composition, et entourée de sept petits cadres explicatifs ; ce tableau, sur cuivre, est très-beau, très-achevé, et d’une parfaite conservation ; — de Lucas Kranach, Adam et Ève, espèce de miniature très-finement touchée ; — de Holbein, un petit portrait de François II, lorsqu’il était dauphin de France[61], et un portrait d’Érasme de demi-grandeur, dur, sec, et des commencements de l’artiste. Ce dernier fut peint sans doute à Bâle, avant que les conseils du célèbre apologiste de la Folie, et plus encore l’humeur acariâtre de sa femme, eussent décidé Holbein à se réfugier en Angleterre. J’ai découvert dans un coin du musée un autre petit portrait, peut-être de Thomas Morus, sans nom d’auteur, qui est certainement d’Holbein, et de sa dernière époque. Celui-ci rappelle ses meilleurs œuvres d’Hampton-Court.

Arrivons enfin aux Flamands, en les rangeant, autant que possible, dans l’ordre que leur assignent le temps et les transformations de l’école.

Un des plus anciens ouvrages que possède le musée d’Anvers est un tableau peint dans la manière appelée gothique, et représentant la fête du Serment des archers d’Anvers (Jungen Handboog). Ce sont de curieux mémoires historiques sur l’époque où il fut fait, qui est sans doute la fin du quinzième siècle, car les armes d’Espagne et

d’Anvers, qu’on voit réunies en plusieurs endroits du tableau, semblent rappeler les fêtes qui eurent lieu pour le mariage de l’archiduc Philippe d’Autriche avec Jeanne la Folle, héritière des rois catholiques et mère de Charles-Quint. Ce tableau, qu’on a longtemps attribué au vieux maître Hans Verbeeck, ou Hans de Malines, est maintenant sans nom d’auteur, ainsi qu’une Adoration des mages, fine, douce, et charmante, qui a passé pour l’œuvre de Josse Van Cleef, surnommé le Fou.

Le premier par ordre de dates des ouvrages signés est un vieux et curieux triptyque de Ian Von Calcar, représentant une Sainte Famille au centre, et sur les volets, la famille des commettants père, mère, fils et fille. Viennent ensuite quelques ouvrages du grand Van Eyck : trois beaux portraits, d’un magistrat, d’un moine en prières, et d’un moine grand seigneur ; puis la répétition de cette Vierge glorieuse, appelée quelquefois Saint Donatien et plus communément le Chanoine de Pala, dont nous avons vu l’original au petit musée de Bruges ; puis enfin un grand triptyque qu’on peut ranger parmi les œuvres capitales de son auteur. La composition en est singulière : c’est un Calvaire, — c’est-à-dire le Christ en croix, entouré de la Vierge, de la Madeleine et de saint Jean — placé au milieu d’une vaste église gothique, où sept autres groupes, de proportions plus petites, mettent en action les Sept sacrements. Ce tableau, d’architecture et d’histoire, renferme dans ses plans divers plus de soixante figures. Tout ce grand ensemble est d’un travail admirable, d’un effet prodigieux, et, sauf le point culminant des nefs de l’église, qui a souffert quelque dégradation, d’une conservation parfaite. Il ne faut que la vue d’un tel ouvrage pour connaître, pour apprécier le célèbre artiste qui l’a produit[62]. Cependant, même après avoir admiré cette composition capitale, qu’on n’oublie pas de chercher soigneusement un tout petit dessin, en grisailles, qui est

conservé sous verre. Ce dessin représente l'édification d'une église gothique par des personnages tellement lilliputiens, qu'on dirait moins un amas d'hommes qu'une fourmilière en travail. Sur le premier plan, se tient assise une sainte, sans doute la titulaire de l'église en construction, qui semble présider aux travaux, comme ferait l'architecte du monument. Il est impossible de pousser plus loin que dans ce dessin précieux la patience du travail, la finesse de la touche, la puissance des effets. On lit cette légende sur le cadre en marbre rouge : IOHES DE EYCK ME FECIT. 1435.

Ce n'est pas Jean de Bruges seulement, c'est toute sa famille qui est représentée au musée d'Anvers. D'Hubert, son frère aîné, il y a une Vierge allaitant, entourée de deux portraits, homme et femme ; et de Marguerite Van Eyck, leur sœur, restée fille pour rester artiste, un Repos en Égypte, c'est-à-dire la Vierge en voyage avec son fils et son mari, s'arrêtant au milieu d'un gras et frais paysage flamand. C'est une tavola très-finement touchée, que rendent d'autant plus précieuse le nom de l'auteur et l'extrême rareté de ses œuvres.

A côté du grand Van Eyck, nous retrouvons ici, comme à Bruges, le grand Hemling, appelé par les Anversois Memelinck ou Memmelinghe. Sa part n'est assurément ni aussi nombreuse ni aussi importante qu'à l'hôpital Saint-Jean ; mais elle suffit néanmoins pour lui assurer, au milieu de tous les peintres des Flandres, une place digne de lui. C'est d'abord un portrait de religieux, demi-nature ; puis une Annonciation, fine comme les peintures de la châsse de sainte Ursule ; puis une Crèche, où les bergers accourent se mêler à un chœur d'anges qui adorent l'Enfant-Dieu ; puis enfin deux pendants, en très-petites proportions, qui représentent la Vierge couronnée se promenant dans une église, et un Abbé mîtré de l'ordre de Citeaux, en prières dans son oratoire. Tous ces ouvrages, les deux derniers surtout, sont de prodigieux tours de force, où l'on ne sait ce

qu’il faut le plus admirer, de l’extrême délicatesse du travail, de la singulière beauté des types, de l’effet saisissant des compositions. Précurseur non surpassé des Gérard Dow, des Slingeland, des plus patients Hollandais, Hemling, dans sa noble naïveté, les surpasse tous par la supériorité des sujets et l’élévation du style.

Lucas de Leyde (Lucas Dammesz ou Jacobz) n’a, au musée d’Anvers, que de petits tableaux, sans grande importance et constestés pour la plupart ; mais Gérard Van der Meer, qu’il faut rattacher à l’école de Bruges, a quelques bons et curieux ouvrages, entre autres un Calvaire fort remarquable, et Jean Schoreel, qui tient aux écoles de Leyde et de Nuremberg, une Madone avec l’enfant, tous deux blancs comme du marbre, au milieu d’un chœur d’anges rouges comme du granit : étrange contraste, qui n’empêche pas cette peinture d’être travaillée et précieuse. Schoreel nous ramène à son maître direct, Jean Gossaert, appelé Mabuse ou Mabuge, parce qu’il était de Maubeuge, et qui mérite une mention moins succincte. Né dans la Flandre française, élevé à l’école de Leyde, mais corrigé de la roideur allemande par le goût italien, car il visita Florence et Rome au temps de Léonard et de Michel-Ange, et talent très-sérieux malgré, la légèreté de ses mœurs, Maubeuge a commencé peut-être cette espèce de compromis entre les deux écoles du midi et du nord, qui a formé la seconde époque de l’art flamand. Un Ecce Homo très-petit et très-fin, et surtout une Vierge au Calvaire que soutient saint Jean et qu’entoure un groupe de saintes femmes, ouvrage d’un sentiment profond, d’une beauté complète et d’une conservation singulière, donnent un bel échantillon du talent de cet artiste, si important dans l’histoire traditionnelle de l’art.

Nous n’avons trouvé jusqu’à présent, parmi ces vieux maîtres, que des noms étrangers à Anvers, Jean de Bruges, Hemling, Lucas de Leyde, Jean de Maubeuge. Voici enfin un Anversois, et des plus grands, Quintin Metzys, ou plutôt

Massys (vers 1460-1531). On l’appelle communément le Maréchal d’Anvers, parce qu’en effet, et par amour, dit-on, il se fit de forgeron peintre, comme à Naples le Zingaro, et pour la même cause, se fit peintre de chaudronnier ambulant, et parce qu’il se montra d’abord artiste dans de véritables ciselures en fer où se révéla son talent[63]. Quintin Metzys commence la série des artistes illustres qui élevèrent l’école d’Anvers à un tel degré de supériorité, que toutes les autres écoles flamandes vinrent s’y réunir et s’y confondre.

Il était naturel que la ville natale du maréchal d’Anvers eût conservé ses meilleurs ouvrages. Rien de plus précieux, en effet, de plus complet, de plus achevé, de plus grand, en un mot, dans toute son œuvre, que le fameux triptyque qui représente, au centre, la Mise au tombeau ; sur le volet droit, la Tête de saint Jean-Baptiste présentée à Hérode ; sur le volet gauche, Saint Jean l’Évangéliste dans l’huile bouillante. Ces trois vastes compositions, réunies seulement par la forme ordinaire des tableaux de cette époque en Flandre, et dont les personnages sont de grandeur naturelle, furent commandées au peintre, en 1508, par la corporation des menuisiers d’Anvers, qui les paya 300 florins. En 1577, sur les instances de Martin de Vos, et pour les enlever à la reine Élisabeth d’Angleterre, qui en offrait jusqu’à 5000 nobles à la rose (plus de 40 000 florins), elles furent achetées 1500 florins par le magistrat de la ville. Ce triptyque est certainement le chef-d’œuvre du maître, et je crois qu’on peut ajouter hardiment que c’est un des chefs-d’œuvre de la peinture. Là se montre, dans tout son éclat, le travail patient au service d’une vive intelligence. Chaque cheveu, chaque fil de vêtement, chaque brin d’herbe, est rendu avec une fidélité merveilleuse, et pourtant, malgré ce minutieux fini des détails, l’ensemble est du plus puissant effet. On peut regarder ce tableau également de près et de loin, avec une

loupe ou un télescope. C’est la nature même, qui se prête à tous les points de vue. Mais le travail matériel du pinceau n’est pas seul admirable ; la pensée ne se montre pas moins haute et profonde. A la vigoureuse couleur de Van Eyck, Quintin Metzys réunit cette fois la naïveté noble d’Hemling. Mouvement de scène, puissance d’expression, variété des attitudes et des physionomies, toutes les grandes qualités se trouvent dans cette œuvre, où les groupes de saints et de bourreaux montrent encore le sublime et le grotesque rassemblés sans effort et s’augmentant par le contraste.

Huit autres ouvrages, tous de choix, et récemment donnés au musée d’Anvers, y complètent la part du célèbre forgeron : un Ecce Homo ; une jeune fille jouant avec un vieillard ; quatre petits volets sur fond d’or, un Calvaire, une Descente de Croix, une Madone et un Ange ; puis le Christ et la Vierge, deux pendants d’un fini prodigieux, mais d’une couleur douce et pâle, et qui semblent de ses premières œuvres ; puis enfin un Christ aux Épines, autre merveille de patience, de vérité et d’effet. Quand on a vu, dans quelque galerie d’amateur, un de ces Avares ou Peseurs d’or que Quintin Metzys a tant de fois répétés pendant sa longue vie, comme des ouvrages de pacotille, et presque toujours dans le style sec et plat des Allemands, on n’a de ce grand artiste qu’une idée bien incomplète et bien fausse. C’est à Anvers qu’il faut aller pour l’étudier et le connaître. Comme Raphaël est à Rome, Corrége à Parme, Andrea del Sarto à Florence, et Lesueur à Paris, c’est à Anvers qu’est le Maréchal d’Anvers.

Pour rester dans les Flamands purs, il faut citer à présent un Portement de croix du vieux Pierre Breughel, composition curieuse et singulière, où plus de cent personnages, vêtus comme au seizième siècle, remplissent un vaste paysage terminé par une ville flamande. Le Christ et son entourage ne sont qu’un petit épisode de la scène générale. Il faut citer ensuite un double Ex-Voto d’Adrien-Thomas Keh, ouvrage froid, sec et pourtant curieux, puis

une Prédication de saint Éloi, de François Pourbus, grande page où l'artiste a rassemblé une foule de beaux portraits pour en composer l'auditoire du saint argentier de Dagobert.

Michel Van Coxcie, ou Coxcyen, qu'on appelle le Raphaël de Flandre, nous ramène à l'imitation des Italiens, et nous rentrons pleinement avec lui dans cette seconde époque de l'art flamand que Jean de Maubeuge avait au moins annoncée. Son maître, Bernard Van Orley, s'était déjà rangé parmi les disciples du chef de l'école romaine, comme le prouve, à Anvers même, la vue d'une Madone qui lui appartient. Mais Michel Coxcie alla plus loin dans l'imitation et dans le mérite de l'imitation. Son Christ ressuscité, assis sur le tombeau, et ses deux Martyres de Saint-Georges, pourraient passer à coup sûr pour d'excellents ouvrages des disciples immédiats de Raphaël, tels que le Fattorino ou Perin del Vaga [64].

François de Vriendt, qu'on appelle communément Franz Floris, et qui partagea le surnom déjà donné de Raphaël flamand, a suivi la même voie. d'imitation, au moins dans le style, mais avec une certaine force d'exécution, imitée de Michel-Ange, qui le rend plus original. Anvers a de lui une Adoration des Bergers, un Saint Luc peignant, assisté de son broyeur et de son bœuf qui lui sert de marchepied (ou plutôt le portrait de son ami Ryckhaert, dit Ryck-Metter-Stelt, qu'il a paré des insignes du premier peintre chrétien), et enfin la Chute des Anges rebelles. Ce dernier ouvrage est très-beau, quoique très-bizarre. Les démons ont des têtes de tigres, de boucs, de sangliers, des queues, des griffes, des pieds fourchus. Mais les anges fidèles sont d'une noblesse toute romaine, et l'on reconnaît, dans l'ensemble, une composition sainte et sérieuse, bien qu'un peu traitée comme une Tentation de saint Antoine.

Ce dernier sujet est le plus important des nombreux ouvrages laissés à Anvers par Martin de Vos, chef de cette

famille de peintres, où nous trouverons plus tard Corneille et Simon. Martin de Vos a peint dans ce cadre plus que la Tentation du saint anachorète, il a peint presque sa vie entière ; car on le voit aussi visiter Paul, le premier des ermites, et creuser sa tombe, aidé par deux lions. Du reste, différent en cela de Franz Floris, dont il fut l'élève en Flandre, Martin de Vos est entré pleinement dans le burlesque, et son tableau semble un Téniers avec des personnages grands comme nature. Il a de plus jusqu'à douze compositions : un Christ ressuscité, un Baptême du Christ, un Christ devant les Pharisiens, un Saint Thomas, le Denier de la veuve, le Baptême de Constantin, l'Édification de Sainte-Sophie, Saint Luc peignant la Vierge, tableau où le peintre a laissé son portrait et celui de sa femme, etc. Dans tous ces ouvrages, qui sortent de plus en plus de la sécheresse primitive, et qui se recommandent par un coloris presque vénitien, on reconnaît le disciple de Tintoret, que Martin de Vos alla effectivement étudier dans sa patrie. De retour dans la sienne, il occupa le premier rang entre l'époque de Bernard Van Orley et celle d'Otto Venius.

Après lui vient une autre famille de peintres, les Franck ou Francken, père, oncles, fils et petits-fils. Les principaux sont Ambroise, le vieux, et François, le jeune. Une Cène, en panneau central de triptyque, avec le Christ à Emmaüs et l'Élection de Pau et Barnabé, en volets, forment le principal apport d'Ambroise Franck, auxquels il faut ajouter les Martyres de saint Georges, de saint Sébastien, de sainte Catherine, enfin de saint Crépin et saint Crépinien, composition pleine de noblesse et d'une vigoureuse exécution. François Franck, le jeune, connu surtout par ses petites peintures en figurines sur cuivre, a laissé cependant au musée d'Anvers un grand triptyque, à volets doubles, où, retraçant toute la légende des Quatre couronnés, il s'est fait l'égal de son oncle Ambroise.

Il faut citer, pour compléter l'époque des Franck, c'est-à-dire la seconde moitié du seizième siècle, une Multiplication des pains de Hans Van der Elburcht, qu'on appelle aussi Klein Hans Ken, puis une Prédication de saint Luc et un Passage de la mer Rouge, par Martin Pepyn, qui, né Flamand, se rendit en Italie jeune encore, et, comme Poussin ou Claude, y passa le reste de sa vie. Ces artistes secondaires, qui servent tous de passage, de transition entre l'époque purement flamande, qu'on pourrait appeler celle de l'art du Nord, et la seconde époque mêlée d'italien, qu'on pourrait appeler celle de l'art du Midi, nous amènent enfin au premier peintre éminent de cette seconde grande période, au maître de Rubens, Octavio Van Veen, qu'on nomme communément Otto Venius.

Celui-ci déjà n'a plus rien conservé de cette simplicité naïve, de cette touche patiente, et si l'on veut de cette roideur un peu froide des maîtres de Cologne et de Bruges. Élève de l'Italie, où il séjourna cinq ans sous la direction de Federico Zucchero, il a le savoir, l'ampleur, l'aisance des Italiens, lorsque finissait l'école de Venise et commençait l'école de Bologne. Pour comprendre que la révolution commencée dès Jean de Maubeuge est pleinement accomplie, il suffit de jeter les yeux sur un ouvrage d'Otto Venius. Anvers en possède six : un portrait de Jean Mircœus (Le Mire), quatrième évêque de cette ville ; Saint Luc devant le proconsul, Zachée sur le figuier, deux Charités de saint Nicolas et la Vocation de saint Matthieu. Cette dernière composition, à laquelle on peut reprocher, comme à celle de Paul Véronèse, par exemple, la trop grande modernité des personnages, me semble la plus belle des six ; mais elles sont toutes précieuses, et non moins par leurs propres mérites que par le rôle important qu'a joué leur auteur dans l'école.

Par lui, j'arrive enfin à Rubens, qui fut son élève après avoir été celui d'Adam Van Noort, et qui est, non pas le chef des Flamands, comme on a l'habitude de le dire, mais

leur héritier suprême ; absolument comme Murillo, qu'on appelle aussi improprement le chef de l'école espagnole, en est la dernière expression dans le double sens du mot. Après eux et leurs disciples immédiats, Anvers et Séville ont cessé d'être.

Mais avant d'entrer dans le détail des œuvres léguées par Rubens à sa patrie (car on doit le tenir pour Anversois, quoique né accidentellement soit à Cologne, soit plutôt à Siegen, dans le duché de Nassau), il faut parler de lui d'une manière plus générale et plus absolue. Rubens est le drapeau, l'idole, le dieu des coloristes exclusifs, comme Raphaël est le drapeau, l'idole, le dieu des dessinateurs exclusifs. Ni l'un ni l'autre, sans doute, n'a prétendu à l'étrange honneur qu'on leur fait aujourd'hui : Rubens a souvent cherché la pureté du dessin, et l'a souvent rencontrée, et Raphaël, j'imagine, surtout vers la fin de sa trop courte vie, avait acquis un coloris fort supportable. Leur exemple même prouve donc la futilité de ces distinctions qui amusent notre âge, où, à la différence des âges précédents, l'on raisonne beaucoup plus sur l'art qu'on ne le pratique. Pour moi, de même que la musique se compose nécessairement et inséparablement de la mélodie et de l'harmonie, de même la peinture se compose nécessairement et inséparablement de la ligne et de la couleur. Mais, comme il s'est trouvé des connaisseurs musiciens pour nier la mélodie, qui est le dessin de la musique, il s'est trouvé des connaisseurs peintres pour nier la ligne, qui est la mélodie de la peinture. Ils ont dit, par exemple, qu'en peinture, la ligne n'a point d'existence réelle, qu'elle est la délimitation de la couleur, et rien de plus ; que la durée d'un son forme la mesure, et que l'étendue de la couleur forme le dessin. Ce raisonnement, qui repose sur un fait extérieur et accessoire, non intime et fondamental, à savoir que la peinture proprement dite est toujours coloriée, me paraît tout au plus spécieux et ne laisse pas la moindre conviction dans mon esprit. On peut

répondre, avec beaucoup plus de raison, je crois, que la ligne, indépendamment de la couleur, existe dans la nature et dans l'art. Qu'on regarde à l'horizon une chaîne de montagnes, une scie (sierra) comme disent les Espagnols, détachant sur un ciel clair ses noires ondulations, niera-t-on la ligne, la ligne pure ? Claude et Poussin connaissaient bien celle-là. Qu'on regarde tous les corps, à tous les plans : peut-on les isoler de la ligne ? Peut-on les voir ou les comprendre sans la ligne ? Mais les nuages mêmes, avec leurs images fugitives et vaporeuses, tracent des lignes dans l'espace, par la raison fort simple que la ligne est la forme. Que sera-ce si de la nature nous passons à l'art ? Nier la ligne, c'est nier d'un seul coup le dessin proprement dit et la gravure, qui ne se composent que de lignes, c'est nier l'architecture, qui a plus de lignes que de plans, c'est nier la sculpture, qui n'a point de couleur. A ceux qui doutent qu'avec la ligne seule l'art peut s'exprimer dans sa langue complète, qu'il a l'invention, la beauté, le sentiment, l'idéal, il suffit de montrer un carton de Raphaël. S'ils ne se convertissent à cette vue, s'ils ne confessent leur erreur avec repentir, ce sont des pécheurs endurcis.

J'avoue maintenant, pour revenir à Rubens, que les raisons qui le font adorer par l'école, je me trompe, par le parti des coloristes exclusifs, sont précisément celles qui me forcent à lui refuser ma complète adoration. Je trouve sa fécondité un peu furieuse, comme le disaient de celle de Tintoret ses propres amis ; il est souvent obscur et confus dans la composition, souvent lâche et mou dans le faire : la vérité, pour lui, semble trop fréquemment exclure la noblesse, et la réalité physique le sentiment moral ; son coloris même, si justement célèbre, me paraît inférieur d'habitude à celui de Titien, et quelquefois à celui de Rembrandt, de Velazquez ou de Murillo. Enfin, même quand il est excellent, irréprochable, merveilleux, comme dans quelques ouvrages d'élite, il appartient toujours à l'école du pur naturalisme, sans jamais paraître inspiré par

le souffle divin de l’idéal, qui seul enfante le sublime dans l’art.

Je confesse donc, sans prendre aucun parti dans cette vaine guerre que se livrent les deux camps opposés sous les bannières de Rubens et de Raphaël, que je préfère Raphaël à Rubens, non-seulement l’homme à l’homme, mais plus encore le style au style, et la manière à la manière. Après ce préambule et cette déclaration, nous pouvons entrer dans le détail des œuvres qu’Anvers a conservées du plus illustre de ses enfants.

Elles sont au nombre de dix-huit. La plus vaste est un immense Calvaire, destiné sans doute à quelque haute muraille d’église, car les figures sont colossales. Prise d’ensemble, cette grande composition est d’un effet très-vigoureux. Le Christ, qui reçoit le coup de lance au côté, et plus encore les deux larrons qui l’accompagnent, sont, dans leurs genres opposés, trois superbes académies ; mais le groupe inférieur, de la Vierge, la Madeleine et saint Jean, me semble beaucoup plus faible et plus froid. L’Adoration des Mages est une autre composition non moins vaste, que la gravure a reproduite, et qui est facile à distinguer parmi toutes les autres (car Rubens a souvent traité le même sujet) au groupe de chameaux qui termine la scène. Tout en reconnaissant la force et l’éclat de cette grande page, on peut reprocher au peintre d’y avoir amoncelé ses figures jusqu’à produire la confusion, et d’y avoir prodigué, outre toute mesure et toute raison, des types si bizarres, si peu nobles, qu’ils touchent à la caricature. Dans sa Dernière communion de saint François, autre composition de même importance, Rubens commet la même faute que Dominiquin dans sa Dernière communion de saint Jérôme : le saint agonisant est complètement nu au milieu des moines habillés. Mais cette circonstance étudiée, qui donne quelque chose d’étrange au premier aspect du tableau, est bien vite oubliée devant la majesté de la scène et la

splendeur du coloris, que Rubens n’a peut-être surpassé dans nul autre ouvrage[65].

Après ces trois immenses toiles, il me reste à citer, parmi les meilleures, une bonne répétition en proportions réduites de la fameuse Descente de croix, que nous trouverons à l’église Notre-Dame ; un Christ en croix, autre belle académie d’une touche à la fois fine et forte ; deux excellents portraits, ceux du bourgmestre Nicolas Rockox, intime et digne ami du peintre, et de sa femme Adrienne Perez, qui formaient les volets d’un triptyque ayant pour panneau central un Saint Thomas touchant les plaies ; enfin, trois curieuses esquisses, sur bois brut, des arcs de triomphe élevés pour l’entrée solennelle de l’archiduc Ferdinand. Il est sans doute inutile de donner minutieusement le détail des huit ou dix autres tableaux de Rubens. Toutefois, après les excellents, est-il bon de citer les médiocres. L’appréciation est ainsi plus complète et plus utile. L’Éducation de la Vierge, la Sainte Thérèse intercédant pour les âmes du purgatoire, et la Trinité, où l’on voit le Christ mort dans les bras du Père, me semblent pouvoir être appelés sans injustice des ouvrages de pacotille, qui montrent, avant Luca Giordano, l’abus des grandes facultés réduites à une funeste habileté de main, et qui mériteraient aussi quelquefois à leur auteur le triste surnom de Fa presto. Le corps du Christ, dans la Trinité, forme un raccourci forcé, disgracieux, défectueux peut-être, en ce sens du moins qu’un raccourci, quand le peintre l’emploie, doit être fait avec tant de justesse et de naturel qu’on ne sente même pas la difficulté vaincue. Rubens est pourtant d’une habileté prodigieuse pour tous ces tours de force du métier ; mais il prouve là, par son propre exemple, le plus grand qu’on puisse invoquer, que l’habileté, même prodigieuse, est impuissante, si elle n’est toujours guidée par l’application et par cette sévérité pour soi-même, qui est chez les artistes le sentiment de leur dignité.

Parmi les contemporains de Rubens, dont le musée d'Anvers possède des échantillons, on voit une lutte assez curieuse entre le style d'imitation italienne adopté par Michel Coxcie, Franz Floris, Otto Venius, et le nouveau style, issu de l'union des deux écoles, mais émancipé et libre, que professait triomphalement l'illustre novateur. D'un côté, Henry Van Balen, élève d'Adam Van Noort qui fut aussi le premier maître de Rubens, et lui-même premier maître de Van Dyck ; puis Abraham Janssens, auteur d'une Sainte Famille tout à fait dans le goût et le sentiment italiens ; puis son élève Théodore Rombouts. De l'autre côté, Gaspard de Crayer, lequel, bien que disciple de Raphaël Coxcie, fils du Raphaël flamand, marchait parallèlement dans la même voie que Rubens ; puis Corneille et Simon de Vos, devenus imitateurs de ce dernier ; puis, enfin, ses grands disciples, Jordaëns et Van Dyck.

Corneille et Simon de Vos ont tous deux au musée d'An. vers quelques ex-voto, c'est-à-dire des portraits, soit d'une personne, soit de deux époux, soit d'une famille entière, en prières devant quelque sainte image. Tous ces tableaux sont d'une belle peinture, ferme et finement travaillée. Il faut mettre au premier rang la Famille Snoeck offrant des ornements d'église à l'abbaye de Saint-Michel, par Corneille de Vos. Ce même maître, duquel on regrette de ne trouver aucune composition proprement dite, a encore le portrait d'un certain Abraham Graphens, concierge de la corporation de Saint-Luc, espèce de vieille femme aux yeux rouges et éraillés, vêtu d'un costume bizarre, tout chamarré de médailles, et rangeant sur une table placée devant lui les coupes et gobelets de vermeil dont plusieurs souverains avaient fait présent à la corporation. C'est un curieux et magnifique portrait d'un être horrible.

Des cinq ou six ouvrages de Jacques Jordaëns, qui dépassa, qui exagéra la chaude manière de son maître, et dont la touche enflammée, rougeâtre, semble toujours

donner des reflets d’une fournaise, il n’y a guère à citer qu’une Cène, grand sujet, peu noble de style, mais d’une extrême vigueur d’exécution. Peut-être a-t-il peint ce tableau lorsqu’il célébra lui-même la Cène dans sa maison, après avoir quitté la religion catholique pour embrasser la luthérienne. Quant aux œuvres d’Antoine Van Dyck, autre élève de Rubens, devenu son rival et la seconde gloire d’Anvers, elles n’ont ni le nombre ni l’importance qu’on pourrait leur désirer dans la patrie du grand artiste, qui, pendant une courte vie de quarante-deux ans, sut joindre à tous ses mérites celui d’une étonnante fécondité. Un Christ en croix, entre saint Dominique et sainte Catherine de Sienne, simple, calme, noble, plein de majesté religieuse (ce tableau, peint par Van Dyck pour accomplir un vœu de son père mourant, appartient à l’année 1629, la trentième de sa vie) ; — un Christ mort sur les genoux de la Vierge (ce que les Italiens nomment une Pieta), grande composition, un peu froide, quoique d’une touche moelleuse et puissante ; — le même sujet répété avec quelques changements, et d’un ton plus chaud, plus énergique, car il fut, dit-on, peint en Italie ; — un petit Christ en croix, doux et fin ; — le beau portrait du cinquième évêque d’Anvers, appelé Jean Malderus ; — enfin, le portrait encore plus excellent et plus prodigieux de l’Italien César-Alexandre Scaglia, l’un des négociateurs de l’Espagne au congrès de Munster, — voilà toute la part de Van Dyck au musée d’Anvers. Mais, bien qu’insuffisante, elle permet cependant d’apprécier dans ses deux genres principaux, la composition religieuse et le portrait, le maitre illustre qui termine dignement et semble couronner la grande école flamande.

Qui citerai-je après lui ? Gérard Seghers, auteur d’un Stanislas se faisant jésuite, d’un Mariage de la Vierge, etc., ouvrages où l’élève de l’Italie et de l’Espagne se rapproche insensiblement du maître universel ; puis Corneille Schut et Théodore Van Thulden, l’un et l’autre condisciples de Van

Dyck dans l'atelier de Rubens, appartiennent à son époque. Il en est de même de François Sneyders, l'excellent peintre d'animaux vivants et morts. Nous avons donc à descendre, pour en faire une simple mention, à son élève T. Boeyermans, qui rappelle assez bien, dans les allégories et des portraits de famille, les qualités du maître ; à Raphël Van Orley, auteur d'une Procession triomphale où l'on voit le pape et Charles-Quint ; à Jean Fyt,. auteur d'un bon tableau de chiens et de gibier ; enfin, aux deux Erasme Quellin, père et fils, parmi les œuvres desquels se distingue la Piscine de Bethsaïde, de Quellin jeune, cadre immense d'au moins trente pieds carrés, mais composition surchargée, confuse, qui ne répond ni par l'ensemble ni par les détails à de si fastueuses proportions.

Si nous trouvions tout à l'heure la part de Van Dyck insuffisante dans le musée de son pays, que dirons-nous d'un autre célèbre enfant d'Anvers, de David Téniers ? Lui, si laborieux et si fécond pendant soixante années, lui dont les œuvres remplissent toutes les galeries publiques et tous les cabinets d'amateurs de l'Europe, lui qui a, par exemple, * dans le seul musée de Madrid, plus de soixante ouvrages, David Téniers n'en avait pas un seul, il y a vingt-cinq ans, dans celui de sa ville natale. Depuis lors, le musée d'Anvers a reçu en cadeau deux ouvrages de ce peintre éminent, qui, à force d'esprit, joint à la touche la plus vigoureuse et la plus délicate, a élevé les petits sujets au rang des grandes œuvres. L'un d'eux est un vrai Téniers, un groupe de fumeurs dans un paysage ravissant, qu'illumine un coup de soleil à travers les nuages. C'est un de ces bijoux que les amateurs couvrent de dix couches d'or. Quant à l'autre, jamais, à voir le sujet, l'on ne se douterait qu'il est de la même main que les Buveurs de bière, les Kermesses et les Tentations de saint Antoine. Ce n'est rien. moins qu'un tableau d'Histoire, Valenciennes secourue. Cette place, qui appartenait encore à l'Espagne, vivement pressée, en 1656, par Turenne et La Ferté, fut débloquée par le second don

Juan d’Autriche, fils naturel de Philippe IV et de la comédienne Maria Calderon. Le tableau de Téniers n’est guère qu’un plan de la ville assiégée, avec les positions des troupes ; mais autour de ce plan se déroulent, en forme d’arc de triomphe ou de trophée militaire, une foule d’armes ou d’armures d’une merveilleuse exécution, et, sur chaque côté, une série de médaillons qui renferment les portraits des généraux vainqueurs. On y voit avec peine, si ce n’est avec surprise, celui de Condé, qui s’était mis alors au service des Espagnols, comme un déserteur qui passe à l’ennemi.

Il ne faut pas quitter le musée d’Anvers sans donner un coup d’œil à deux curiosités artistiques qu’on a placées au fond de la grande galerie. L’une d’elles est la chaise en cuir noir doré qu’occupa Rubens lorsqu’il fut nommé doyen de la corporation de Saint-Luc, en 1631. L’autre sont les précieuses tables où furent successivement inscrits les noms de tous les doyens de cette corporation des peintres d’Anvers, depuis sa fondation, en 1454, jusqu’à son extinction, en 1778. Deux noms seulement, dans cette longue liste, sont inscrits en gros caractères : celui de Rubens, sous la - date de 1631, et celui de Van Dyck, sous la date de 1634. Ces tables, proprement encadrées, devraient faire le pendant de la chaise de Rubens. Mais il fallait ménager une place d’honneur à un mauvais buste en plâtre du roi Léopold ; on les a donc reléguées dans un coin.

ÉGLISES.

Bien qu’Anvers, qui diffère en cela de Bruges, ait un véritable et complet musée, il faut cependant, comme à Bruges, aller chercher dans les églises le complément des œuvres d’art qu’enferment ses murailles. La cathédrale, ou Notre-Dame, célèbre par son antiquité, sa tour

merveilleuse, sa grosse cloche et son carillon, est la plus richement dotée, bien que Rubens ait fait à peu près seul tous les frais de la décoration. C'est dans la cathédrale qu'est la fameuse Descente de croix, qui passe unanimement pour la plus belle page de son œuvre immense. Allons donc sur-le-champ nous prosterner devant ce chef-d'œuvre ; mais n'oublions pas qu'il faut être en garde contre les exigences de l'imagination, qui, pour les choses très-vantées, veut toujours plus que le possible, et que ne satisfait pas la première vue, même des Alpes et de l'Océan.

La Descente de croix — faite pour payer à la confrérie des arquebusiers d'Anvers un terrain dont Rubens avait besoin pour agrandir sa maison — est le panneau central d'un vaste triptyque, encore conservé sous cette forme, qui offre sur ses deux volets la Présentation de la Vierge et la Présentation de Jésus. Ce tableau se voit mal ; il est placé un peu trop haut, et reçoit des reflets de jour qui ne permettent pas d'en saisir d'un coup d'œil tout l'ensemble. Cette disposition défectueuse exige d'autant plus l'attention du spectateur, réclamée d'ailleurs tout entière par l'importance de l'ouvrage, qui gagne à une longue et profonde contemplation. Il est inutile de détailler le sujet, que tout le monde connaît au moins par la gravure. C'est une grande scène de grand caractère, où l'on sent une conception plus sévère et plus haute, un travail plus réfléchi et plus achevé que d'habitude, de la sagesse et du calme au milieu d'un mouvement énergique, et, pour cette fois, non moins de noblesse que de fougue et d'emportement. La composition se recommande par la plus parfaite unité. Tout se meut autour du centre, le corps de Jésus, corps merveilleux, adorable, plein de morbidezza, bien lourd, bien flasque, bien mort (trop mort peut-être, car il n'annonce pas la résurrection prochaine), et conservant néanmoins une dignité qu'on peut appeler majesté divine. Le saint Jean en manteau rouge, qui, fièrement campé,

soutient les restes inanimés du Sauveur ; la Vierge, absorbée par sa douleur profonde, et la Madeleine, dont les pleurs augmentent la grâce et la beauté, forment, au pied de la croix, un admirable groupe. Je ne parle ici que de la composition et du style ; à quoi bon louer la couleur dans le chef-d'œuvre de Rubens ?

On a placé dans l'autre grande nef de la cathédrale, et pour faire pendant à la Descente de croix, un second grand triptyque, d'égale dimension, que Rubens avait peint pour le maître autel de l'église Sainte-Walburge. Celui-là représente la Mise en croix, dans son panneau central : sur le volet de droite, un centurion romain faisant enchaîner des prisonniers ou des martyrs ; sur le volet de gauche, un groupe de disciples et de saintes femmes regardant le supplice du Sauveur. Au centre de ce groupe, est une superbe vieille, le plus beau personnage, à mon avis, de la triple composition. Quant au tableau central, beaucoup de gens le placent au niveau de la Descente de croix, lui trouvant même plus de verve, de chaleur et d'entraînement. Je ne puis partager cette opinion, et la Mise en croix me semble fort inférieure à son célèbre pendant. Le sujet est confus, dispersé ; et au lieu de cette fougue si vantée, je trouve plutôt un abus de la force corporelle en jeu, un abus des muscles tendus, de la chair nue et remuante. Toutefois, le corps du Christ est encore d'une grande beauté dans ce tableau, où le public ordinaire de la paroisse admire en outre le portrait du chien de Rubens, qu'il y plaça, longtemps après coup, à la demande du curé de Sainte-Walburge.

Sur le maître autel de cette cathédrale d'Anvers, dédiée à Notre-Dame, Rubens a placé une grande Assomption de la Vierge, sujet traité aussi sur le fond de la conpole par Corneille Schut. Ce tableau renferme au moins trente personnages : cependant Rubens l'acheva complètement en seize jours ; et comme il évaluait, dit-on, à cent florins par jour le travail de son pinceau, il se contenta de seize cents

florins pour prix de cette grande toile. Tout en conservant ses fraîches carnations et son naturel souvent trop vulgaire, Rubens a vraiment ennobli dans ce tableau ses ordinaires modèles ; il a jeté sur toute la composition un parfum de poésie et de sainteté qui n'est pas commun dans ses œuvres. La Vierge est mieux qu'une blonde et rose Flamande, et les groupes d'anges qui la couronnent, ou qui poussent dans l'espace le nuage sur lequel la mère du Sauveur monte aux cieux, ne sont pas seulement de gros garçons joufflus. Cette composition, du style le plus noble qu'ait atteint Rubens, est aussi d'un coloris éblouissant. Et cependant (l'identité du sujet provoque cette comparaison) je ne crois pas qu'elle égale l'Assomption de Titien, qui occupe la place d'honneur au musée de Venise ; je ne trouve dans l'œuvre du Flamand ni la même conception, ni la même vigueur, ni la même sublimité.

Ce n'est pas encore tout ce que Rubens a laissé à la cathédrale d'Anvers. La seconde chapelle à droite du chœur renferme, avec le tombeau de Jean Moretus, un beau portrait de ce typographe célèbre, et un autre triptyque de petites proportions, où l'on voit, sur les deux volets, Saint Jean-Baptiste et Sainte Catherine, et, sur le panneau du centre, la Résurrection. C'est une œuvre de moyenne beauté, recommandable cependant par les deux qualités qui ne sont pas les plus ordinaires chez Rubens, la sagesse de la composition et la correction du dessin.

Dans l'église Saint-Paul, qu'on appelle aussi les Dominicains, parce qu'elle appartenait à cet ordre, et le Calvaire, à cause d'une ridicule représentation du Golgotha sur un rocher en coquillages, se voit un autre célèbre et excellent tableau de Rubens, la Flagellation. Il est difficile de trouver, même dans les œuvres de son pinceau, une scène plus vigoureuse et de plus merveilleuse couleur. Les bourreaux frappent bien, et avec rage. Le Christ est patient, résigné ; et son beau corps blanc, tout ensanglanté, est un prodige de modelé ferme et savant.

Mais on voudrait, dans son regard et dans son attitude, une expression plus haute et plus céleste. Il ressemble trop à un soldat passé par les armes.

La vue de cette Flagellation, justement fameuse, ne doit pas tellement absorber le visiteur de l'église Saint-Paul qu'il ne donne quelques regards et quelque admiration à d'autres bons ouvrages qu'elle renferme ; entre autres, un très-beau Portement de croix, de Van Dyck ; un Christ en croix, de Jordaëns, fort et commun suivant son usage, et un Saint Dominique, de Gaspard de Crayer, tableau allégorique, symbolique, mystique, mais fort remarquable, même auprès de Rubens, dont il rappelle la manière et les qualités.

C'est surtout à la modeste église Saint-Jacques que doivent se rendre en pieux pèlerinage les admirateurs du grand peintre d'Anvers. Là se trouve son tombeau, son portrait et l'un de ses chefs-d'œuvre. Le tombeau, dessiné par Rubens lui-même, remplit une petite chapelle derrière le chœur de l'église. Son corps repose au centre de cette chapelle, sous une vaste pierre tumulaire, que foulent aux pieds les dévots et les touristes, et qu'on a surchargée d'une longue inscription latine où sont rappelés en style lapidaire tous les noms, titres et mérites du défunt. Il suffisait d'inscrire ce seul mot : Rubens. « Veux-tu vanter César ? dit Shakspeare, appelle-le César, et restes-en là. » Le tableau qui orne l'autel réunit, sous le prétexte d'une Sainte-Famille, toute la famille du peintre. Saint Georges le guerrier est Rubens lui-même ; saint Jérôme, son père ; le Temps, son grand-père ; un ange, son plus jeune fils ; Marthe et Madeleine, la femme qu'il avait eue et celle qu'il avait alors. Quant à la Vierge, on croit que c'est une demoiselle Lunden, qui lui servit de modèle en plusieurs occasions, et qu'on appelait communément le Chapeau de paille, depuis que Rubens l'avait peinte avec la coiffure qu'indique ce surnom. Cette prétendue Sainte-Famille, qui, par le nombre des personnages, sort beaucoup des

dimensions ordinaires, est un tableau magnifique, d’une composition ingénieuse et facile, d’une couleur incomparable, d’un effet ravissant, et d’une conservation parfaite. De toutes les grandes œuvres de Rubens que j’ai vues, dans les Flandres, en France, en Angleterre, en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Russie, je n’en connais point de supérieure à cette simple réunion de portraits. Cependant Rubens ne mit que dix-sept jours à la peindre. C’était quinze ans avant sa mort, arrivée en 1640.

BRUXELLES.

MUSÉE.

Les Belges, qui vantent beaucoup, et non sans justice, les collections d’art que renferment Anvers et Bruges, ainsi que les riches cabinets d’amateurs formés, non-seulement dans ces deux villes, mais encore à Louvain, à Liége, à Gand, à Malines, affectent une sorte de mépris pour le musée de Bruxelles, qu’ils trouvent tout à la fois indigne de Bruxelles et indigne du nom de musée. Il est sûr que, si l’on considère l’importance actuelle de cette ville, et l’importance de la grande école qui naquit et se développa dans les provinces dont se compose aujourd’hui la Belgique, il est sûr que le musée de Bruxelles paraîtra bien insuffisant, bien mesquin, pour la capitale des Flandres. Cependant, si l’on compte tous les cadres, — grands, moyens et petits, — vieux, intermédiaires et modernes, — achetés, échangés et donnés, — l’on arrivera bien au chiffre 400, ce qui est un nombre fort respectable ; et si, dans cette masse, à la vérité fort mêlée, l’on cherche avec patience et discernement, il se trouvera d’assez belles œuvres pour ôter tout regret de la peine prise et tout prétexte à ce mépris systématique. En somme, le musée de Bruxelles vaut mieux que sa réputation.

Commençons, suivant notre usage, par les écoles étrangères. La revue en sera bientôt passée, car les œuvres de ces écoles sont peu nombreuses, et plus faibles encore que rares.

Il faut d’abord citer, par exception à cette espèce de règle générale, un admirable petit portrait du chancelier Thomas Morus (More), par Holbein. C’est la perle de cette partie du Musée, et peut-être du musée tout entier. Si l’on passe de ce précieux, mais unique échantillon de l’école allemande, aux écoles italiennes, on trouve d’abord deux portraits attribués à Titien, que je ne crois de lui ni l’un ni l’autre. Celui du jeune homme, vêtu en soie noire, qui porte le n° 156, me semble d’un de ses élèves, de Palma, Morone ou Bonifazio ; celui du vieillard, en toge bordée de fourrures, n° 157, de Tintoret. Vient ensuite une belle esquisse de Paul Véronèse, celle de son grand tableau des Noces de Cana, sujet qu’il a fort augmenté entre la première idée et la dernière exécution. Une autre vaste et singulière composition de ce maître, Sainte Catherine adorant Jésus, dans laquelle on voit, au milieu de la sainte Famille, non-seulement la martyre de Sienne, mais encore l’Espagnole sainte Thérèse, est au moins de son école, et peinte dans son atelier, où de nombreux élèves, ayant à leur tête Benedetto, son frère, et Carletto, son fils, l’aidaient à couvrir les immenses toiles que se sont partagées les galeries de l’Europe.

Voilà pour l’école de Venise. Celle de Parme n’a qu’un assez pauvre Baroccio, le Christ appelant saint Pierre, et celle de Rome qu’une Daphné de Carlo Maratta ; car la Madone attribuée à Sasso-Ferrato est une œuvre apocryphe, une imitation, une copie. Les Bolonais sont un peu mieux partagés. Un Ex-Voto, de Guerchin, où l’on voit un jeune homme placé sous la protection de la Vierge par ses quatre patrons, saint Nicolas, saint Louis, saint François et saint Joseph, est un excellent tableau qui réunit au plus heureux arrangement la plus brillante exécution. Le groupe supérieur est surtout d’une grande beauté. Le rival ordinaire de Guerchin, Guide, a une Fuite en Égypte, signée, mais peu digne de lui ; Albane, un Adam et Ève, tableau qu’à ses proportions et à son faire, on pourrait

croire plutôt de Guide que du peintre des petits amours. Le Calabrais (Mattia Preti) représente seul l'école napolitaine. Son Job visité par ses amis, et je ne sais quel autre indéchiffrable sujet, sont deux pages vigoureuses qui rappellent Guerchin, le modèle ordinaire du peintre des Calabres, et sans grande infériorité. Ajoutez à cette courte liste un Saint Sébastien de César Procacini, plus un petit Canaletto, faible et sans finesse, et vous aurez tous les Italiens du musée de Bruxelles.

Quant aux Français, j'ai quelque honte d'en parler. Un très-faible échantillon de Lesueur, le Sauveur donnant sa bénédiction ; un petit Saint Charles Borromée, de Simon Vouet, et un Choc de cavalerie, du Bourguignon (Jacques Courtois), voilà toute la part d'une école qui a produit, dans le dix-septième siècle, Claude et Poussin, et qui forme aujourd'hui presque tout l'art moderne. On pourrait cependant y comprendre Philippe de Champaigne, lequel, bien que né Flamand, mais ayant passé presque toute sa vie en France, appartient évidemment à l'école qui réunit Poussin, Lebrun et Lesueur. Les Italiens, les Anglais, les Allemands, le classent toujours parmi les Français. Il a, au musée de Bruxelles, une Sainte Geneviève, un Saint Joseph, un Saint Étienne, un Saint Ambroise, un Saint Charles Borromée, et enfin une Présentation au Temple, dans laquelle il a glissé , sous le costume de quatre docteurs juifs, les portraits de Pascal, d'Arnauld et de deux autres solitaires de Port-Royal, ses amis. Cette composition est pleine de noblesse et délicatement touchée. Cependant on peut lui reprocher, outre la froideur habituelle au maître, une certaine crudité de tons, surtout dans des manteaux bleus qui blessent vraiment le regard.

Venons aux purs Flamands.

Privé de Van Eyck et d'Hemling, le musée de Bruxelles a pourtant quelques tableaux du quinzième siècle, de ceux qu'on appelle gothiques. Les plus anciens me paraissent une Annonciation (n° 286) et un diptyque sur fond d'or dont

les volets intérieurs représentent la Flagellation et la Résurrection. Ces tableaux, précieux par leur âge, et quelques autres de la même époque, sont sans noms d'auteurs. Le premier maître connu est l'excellent Jean de Maubeuge (Jean Gossaert, appelé d'habitude Mabuge ou Mabuse). Son grand triptyque, dont le sujet principal est le Christ chez Simon, peut justement passer pour une de ses œuvres les plus considérables et les plus parfaites. Deux circonstances font aisément reconnaître cette vaste composition, dont tous les détails sont précieusement finis. La Madeleine se glisse sous la table, comme le ferait un enfant qui marche à quatre pattes, pour laver et parfumer les pieds du Sauveur ; et la tête du Christ est le portrait d'un homme beaucoup plus âgé que la tradition ne représente le Fils de Marie à l'époque de sa prédication. Les deux volets, aussi finement achevés que le panneau central, contiennent la Résurrection de Lazare et la Madeleine conduite au ciel par un ange. Une Descente de croix, de Jean Van Hemmisten, rappelle tout à fait Maubeuge par la naïveté noble du style et par la délicatesse du pinceau. On peut faire à peu près le même éloge d'un triptyque de Jacques Grimner, où se trouvent rassemblés en plusieurs petits groupes tous les épisodes de la vie de saint Hubert, le patron des Ardennes et des chasseurs.

En ajoutant aux œuvres de Maubeuge et de son école deux précieux volets du vieil Hemskerk (Martin Van Veen), réunissant plusieurs sujets, entre autres un Portement de croix et un Calvaire, puis deux vigoureux portraits de Pierre Meer, nous continuons de passer des Flamands primitifs aux maîtres de la seconde époque, aux imitateurs des Italiens, dont Maubeuge a commencé la liste. Un Miracle de saint Benoît, de Jean Van Conixloo, et plus encore une Sainte-Famille, grande et belle composition du même maître, bien que conservant encore la forme flamande, puisque ce sont des triptyques à volets, accusent

déjà nettement l'étude et l'imitation des maîtres de l'école florentine-romaine. Mais le sentiment italien est encore plus clair, plus évident et mieux compris dans un grand ouvrage de Bernard Van Orley, disciple direct de Raphaël. Je ne parle point d'une Sainte-Famille qui est à peu près une copie de son maître, tant l'imitation est flagrante, mais d'un Christ mort, entouré de la Vierge, de la Madeleine, de saint Jean, et de quelques autres saints personnages. C'est encore, je le répète, la forme flamande, un triptyque, qui porte sur les volets la nombreuse famille des commettants : d'un côté, le père et sept fils, sous l'invocation de saint Jean-Baptiste ; de l'autre, la mère et cinq filles, sous l'invocation de sainte Marguerite. La peinture intérieure est même exécutée sur un fond d'or, bizarrement moucheté de petites taches noires. Mais cette peinture, dans toutes ses parties, arrangement des groupes, expression, attitudes, draperies, finesse d'exécution, dans tout ce qui constitue le style et la manière, rappelle parfaitement les premières œuvres de Raphaël. C'est dire combien elle est précieuse, en elle-même et comme monument historique de cette introduction de l'art italien dans les Flandres, qui forme la seconde époque de l'art flamand.

De la même époque d'imitation, Bruxelles nous offre encore une Cène, de Michel Coxcie, celui qui fut appelé le Raphaël flamand, et un Jugement dernier, de Franz Floris, que le petit livret nomme, je ne sais pourquoi, Florus Franck, ce qui placerait ce maître dans la nombreuse famille des Franck, Ambroise, François, Jérôme, Antoine, etc., tandis que son vrai nom est François de Vriendt. Il s'y est peint lui-même sortant d'un tombeau dont le Temps soulève la pierre.

Otto Venius (Octavio Van Veen), de qui nous trouvons un portrait par sa fille Gertrude, marque la transition à la troisième époque, lorsque les Flamands, sous Rubens et Van Dyck, sans répudier l'héritage des Italiens, reprennent toutefois une originalité nouvelle. Le musée de Bruxelles

possède trois ouvrages intéressants de ce maître, dont Rubens fut élève : une Sainte-Famille, qu'on appelle communément le Capucin d'Arenberg, parce qu'un prince de cette maison, enrôlé dans la milice mendiante de saint François, s'y trouve peint en commettant ; un Portement de croix, où se voit l'histoire de sainte Véronique et de son linge ; enfin un Calvaire, grand triptyque dont les volets représentent le Christ aux Oliviers et le Christ au tombeau. Ce dernier tableau, sans contredit l'un des plus importants de son auteur, est une composition puissante, dont tous les détails sont vigoureusement rendus, et qui se recommande surtout par l'heureux contraste qu'offrent le bon et le mauvais larrons.

Sept vastes toiles forment la part de Rubens, auquel nous arrivons naturellement par son maître. Il y en a quatre, le Martyre de saint Livin, l'Adoration des Mages, la Station du Christ montant au Calvaire, et le Christ au tombeau, qui ont été faites évidemment, non pour un musée, où le spectateur les touche de la main, mais pour des églises, où le point de vue est non-seulement plus éloigné, mais encore dirigé de bas en haut. Enlevées ainsi à leur vraie place et à leur vrai jour, ces quatre grandes pages ressemblent trop à des esquisses, à des ébauches, exécutées à larges traits comme des décorations de théâtre. Toute l'ampleur de la composition, tout le mouvement des groupes, toute l'énergie des expressions et des gestes, cessent d'être bien compris ; et le coloris même, dont les combinaisons se trouvent en quelque sorte détruites, perd son effet et sa puissance. On voudrait, pour leur rendre pleinement la beauté et la vie, reporter ces tableaux sous les hautes nefs auxquelles ils furent destinés.

Quoique appartenant aussi à la peinture d'église par leurs sujets, leurs dimensions et leur faire, les trois autres compositions me semblent mieux résister au désavantage du faux point de vue où elles sont placées. La plus capitale est, je crois, un Saint François sauvant le monde, sujet

traité dans le genre chéri du peintre, en allégorie. Le Christ, irrité des crimes de la terre, qu'on voit indiqués dans le lointain, se prépare, malgré les pleurs de sa mère et les prières des anges, à foudroyer ce monde impie, figuré par un globe qu'étreint un énorme serpent. Mais saint François se jette sur ce globe, le couvre de son corps, et le préserve ainsi des coups de la vengeance divine. Cette allégorie mystique est d'un grand effet, trop grand peut-être, ou du moins un peu outré. Peut-être aussi est-elle trop mythologique. Le Christ est l'exacte reproduction de l'Apollon Pythien, que Rubens a placé aussi dans un de ses tableaux composant l'histoire de Marie de Médicis (le Gouvernement de la reine), aujourd'hui dans notre musée du Louvre. L'Assomption ne rappelle que par son sujet et ses larges dimensions le fameux maître autel de la cathédrale d'Anvers. Celle-ci, dont l'arrangement est moins heureux, est en même temps d'une exécution plus dure et plus froide. On est surpris de rencontrer, dans une œuvre de Rubens, des groupes de petits anges pâles et délavés. Mais le grand coloriste prend bien vite sa revanche, et se montre tout entier dans un autre tableau qui peùt faire le pendant de cette Assomption attiédie, le Couronnement de la Vierge. Là se trouvent d'autres groupes d'anges, aussi éclatants, aussi harmonieux, aussi beaux de tout point que ceux d'Anvers, aussi beaux que Rubens peut les concevoir et les exécuter.

L'autre grand Anversois, celui qu'un spirituel touriste appelle la lune du soleil de Rubens, Antoine Van Dyck, n'a pas une part aussi importante dans le musée de Bruxelles, au moins par la dimension des œuvres. Mais il s'en trouve quatre, sur le nombre, qu'on peut appeler de premier ordre : le portrait d'un bourgmestre d'Anvers nommé La Faille ; un petit Christ en croix, noble, énergique et saint ; un Silène ivre, soutenu par une bacchante et un berger, vigoureux morceau de peinture purement naturaliste ; enfin le Martyre de saint Pierre, qui réunit à l'énergie un

peu brutale du Silène toute la grandeur, toute la dignité, tout l'idéal qu'exige impérieusement un sujet sacré.

Je crois que de tous les disciples de Rubens, le plus illustre, après Van Dyck, est Jacques Jordaëns. Bruxelles a de lui deux compositions qui n'ont assurément, l'une d'elles entre autres, ni supérieure, ni rivale peut-être, dans toute son œuvre. La plus considérable, puisqu'elle réunit dix à douze personnages de grandeur naturelle, est un Miracle de saint Martin, qui guérit un possédé devant le proconsul Tesrade. Il y a, comme toujours, de la fougue et de la puissance dans cette composition ; mais, comme d'habitude aussi, elle est peinte de ce ton enflammé, de ce ton de fournaise ardente, qui caractérise Jordaëns. L'autre sujet, allégorie des occupations et des dons de l'automne, est d'une couleur beaucoup plus sage, bien qu'elle ne perde rien de sa force et de son éclat. Il me semble qu'on peut nommer ce tableau de l'Automne le chef-d'œuvre de Jordaëns ; du moins je n'ai vu nulle part un ouvrage de ce maître qui l'égale, et je n'en ai jamais entendu mentionner d'autre avec les éloges que mérite celui-là. Le paysage, les fruits, les acteurs de la scène, surtout un satyre qui porte un petit faune sur ses épaules, et plus encore une nymphe toute nue, qu'on voit par derrière sur le premier plan du tableau, sont d'une extrême vigueur et d'un effet prodigieux : c'est Caravage ou Ribera avec la couleur de Rubens.

Sans avoir été condisciple de Jordaëns et de Van Dyck, qu'il a précédés d'une douzaine d'années, et sans avoir eu d'autre maître que le fils du Raphaël flamand (Raphaël Coxcie), Gaspard de Crayer se trouve avoir marché, comme aussi Corneille de Vos, dans la même voie que Rubens, soit que la supériorité de ce maître, leur contemporain, les eût entraînés l'un et l'autre dans l'imitation, soit qu'alors toute l'école flamande eût été poussée par une espèce de loi, de force des choses, vers la manière dont Rubens fut la suprême expression. Gaspard de Crayer, quoique Anversois

aussi, a laissé au musée de Bruxelles une grande partie de son œuvre. On peut dire qu'il est à Bruxelles, comme Holbein, né à Augsbourg, est au château d'Hampton-Court, comme Schidone, né à Parme, est au musée de Naples. Treize ouvrages y forment sa part : la Pêche miraculeuse de saint Pierre, l'Assomption de sainte Catherine, le Martyre de saint Blaise, le Martyre de sainte Apolline, la Conversion de saint Julien, l'Apparition de la Vierge à saint Bernard, etc. A ces compositions, dont les deux premières me semblent les plus recommandables, il faut ajouter une espèce d'Ex-Voto provenant de l'église supprimée du Béguinage, et qui représente le chevalier Donglebert et sa femme en adoration devant le Christ mort. Je crois que Gaspard de Crayer s'est élevé dans ce dernier ouvrage à toute la hauteur qu'il lui a été donné d'atteindre. Sa manière, comme je l'ai dit, est absolument celle de Rubens, qu'il égale presque dans l'entente, sinon dans la puissance du coloris ; et de plus il a gardé des leçons de Coxcie un bon goût, une noblesse qui montrent clairement le disciple des Italiens non révolté contre ses maîtres. On comprend devant cette belle page l'éloge que laissa un jour échapper Rubens : « Crayer, Crayer, personne ne chantera mieux que vous[66]. »

Rembrandt n'a rien de plus qu'un portrait d'homme à mi-corps, signé, daté, et digne en tous points de son nom. Comme toujours, c'est la vie portée sur la toile. Mais il est en quelque sorte continué par un fort bon tableau de son élève Ferdinand Bol, où l'on voit une espèce de sorcier étudiant entre une sphère et une tête de mort. Le Siége de Tournay par Louis XIV, l'une des plus vastes et des plus belles compositions de Van der Meulen, où il a le mieux réussi à peindre les mouvements d'une armée, nous conduit, comme par un intermédiaire qui réunit les deux genres, des grands aux petits Flamands.

Parmi ces derniers, qui ne s’élèvent point au-dessus du tableau de chevalet et du sujet anecdotique, le plus ancien, je crois, est Breughel le vieux. Il a laissé au musée de Bruxelles un Massacre des Innocents, fort curieux, fort bizarre. Non-seulement les acteurs de cette vaste scène portent les costumes de son temps, mais, chose non moins étrange quand il s’agit de la Judée, la scène se passe au cœur de l’hiver des Flandres et sur la glace d’une rivière. Comme les Innocents se fêtent le 28 décembre, il a cru compléter ainsi la vérité historique. De cette époque du vieux Breughel, sont deux volets d’un triptyque peint par Jacques Mostard (ou Mostert), élève de Joachim Patinier, et dont le panneau du centre est malheureusement perdu. Fort remarqués, et fort remarquables, en effet, par leur touche délicate, par leur couleur harmonieuse et puissante, et par le sentiment naïf et vrai qui règne dans toute la composition, ces volets, auxquels on a donné le nom populaire du Tamis brisé, semblent avoir fait partie d’une espèce d’ex-voto, offert à quelque patron de quelque abbaye en expiation d’une faute amoureuse. Sur un volet, du moins, une jeune fille qui pleure et un jeune homme qui prie, les mains jointes, près des débris du tamis brisé ; sur l’autre volet, deux religieux agenouillés, qui mêlent leurs prières à celles du coupable repentant, indiquent assez clairement quels étaient le sujet et l’objet de l’ouvrage tout entier.

La Procession du corps des métiers, celle appelée de l’Ommegang, et la Fête du tir à l’arbalète, peintes par Antoine Sallaert dans les premières années du dix-septième siècle, sont pour Bruxelles des espèces de mémoires historiques, comme le sont pour Venise les tableaux anecdotiques de Gentile Bellini, et pour Madrid quelques vues de Velazquez. On peut dire la même chose d’un tableau de Tilbourg, plus moderne cependant, qui représente je ne sais quelle cérémonie où paraissent cinq chevaliers de la Toison d’or, à cheval, et suivis de leur

cortège. Après ces ouvrages, dont les sujets peuvent aisément s'indiquer, et quand on arrive à la foule des petits Flamands, il devient impossible de mentionner, même par un simple titre, tous ces tableaux que la mode peut-être, non moins que leur vrai mérite, a rendus de nos jours si chers et si goûtés. Il faut se borner au nom des auteurs. On trouve à Bruxelles Breughel de Velours, Téniers, Wynants, Ruysdaël, Cuyp, Berghem, Peter Neefs, Backuysen, Moucheron. Mais il n'y a, de tous ces maîtres, que des échantillons très-faibles, dont nul cabinet d'amateur ne se ferait gloire. Voici, parmi les tableaux de chevalet, ceux qui me paraissent mériter une mention spéciale et l'attention des visiteurs : un Carnaval sur la glace, d'Adrien Van Nieuwlandt ; un Chimiste ou Alchimiste, de David Reykaert ; un tableau de Nature morte, de Sneyders ; un Effet de lumière factice, de Skalken, véritable tour de force ; le Portrait de Dietrich, par lui-même, peint dans la manière de Gérard Dow ; enfin, un merveilleux petit cadre de Gérard Dow lui-même, où il s'est aussi représenté dessinant une statue de l'Amour à la lueur d'une lampe. C'est un de ses chefs-d'œuvre de patience, de finesse, de grâce et de prodigieuse vérité.

Tout compte fait, on voit, comme je l'ai dit au début de ce chapitre, que le musée de Bruxelles vaut mieux que sa réputation. Il en est d'autres plus renommés qui ne méritent pas cet éloge.

LES MUSÉES DE HOLLANDE.

« L’art, a dit le grand chancelier Bacon, c’est l’homme ajouté à la nature, ars est homo additus naturæ[67]. Il est impossible de mieux définir l’art panthéiste de la Hollande. Tous les peintres, dans cette patrie de Spinosa, semblent s’être bornés à voir la nature, à l’aimer, à la comprendre et à la traduire, chacun avec son sentiment et son goût, en s’y ajoutant. Ceux mêmes d’entre eux qui ont étendu jusqu’à l’Italie le cercle de leurs études, Both, Berghem, Pynacker, Karel-Dujardin, n’ont fait, au retour, que mêler et fondre le souvenir des contrées méridionales avec les vues réelles qu’ils retrouvaient sous leurs yeux. Mais cette espèce de règle commune est plus frappante encore chez les peintres hollandais qui n’ont point cherché hors de leur pays des inspirations et des modèles. Pour en trouver une preuve manifeste et palpable, il suffit de traverser, par divers temps et à diverses heures du jour, quelques sites de la Hollande.

Rencontrez-vous, par une journée sombre, un paysage austère où la nature du nord étale ses duretés et ses tristesses, avec un ravin, une cascade, un vieil arbre abattu, sans troupeaux, sans bergers, montrant à peine, au lointain, quelque chétive cabane, isolée, solitaire, où l’on aurait regret à vivre ? Vous dites aussitôt : « Ah ! voici l’amant de la mélancolie, Jacques Ruysdaël. » Vous trouvez-vous, peu après l’aurore, sur les bords d’un fleuve ou d’un canal où glisse une voile blanche ; au delà, s’élèvent l’église et les maisons d’une petite ville ; en deçà, de grosses vaches paresseuses ruminent dans l’herbe grasse des prairies, tandis qu’à travers des lambeaux de nuages déchirés, les rayons du splendide soleil matinal inondent

tous les objets de leurs feux ? Vous vous écriez : « Voici le créateur de la lumière, Albert Cuyp. » Un peu plus tard, pendant le repos de midi, vous apercevez un verger paisible et verdoyant, où chaque arbre étend son ombre sur la pelouse, où, sous chaque ombre, repose une vache, un cheval, un âne, une chèvre, un mouton, dans leurs attitudes les plus naïves et les plus naturelles ; et vous dites, à cette vue : « Voici La Fontaine devenu peintre, voici l'inimitable portraitiste des bêtes, Paul Potter. » Plus tard encore, dans la soirée, vous traversez une contrée riante, où paît à l'abandon un gras bétail, dont les pasteurs, embouchant leurs pipeaux sub tegmine fagi, semblent chanter leurs rustiques Amaryllis ; vous avez enfin sous les yeux une idylle, comme l'écrirait un Théocrite ou un Virgile néerlandais, et vous dites à l'instant : « Voici le peintre de la nature aimable et sereine, Adrien Van de Velde. » Plus tard encore, la lune vient à s'élever au-dessus d'un trône de nuages, mirant son disque argenté sur la face immobile d'un étang sinueux, qu'entourent quelques chaumières cachées dans l'ombre des aunes et des peupliers ; et vous dites : « Voici le peintre et le poëte des nuits, Arendt Van der Neer. » Une plage d'où s'étend à perte de vue, soit une nappe d'eau calme et transparente sur laquelle se balancer paiement au soleil des embarcations pavoisées, soit le cent gaiement au soleil des embarcations pavoisées, soit le flot noirâtre de la mer du Nord tourmentant quelque navire en détresse : c'est Guillaume Van de Velde. Un fleuve qui se perd à l'horizon, réfléchissant la couleur monotone d'un ciel gris, terne, brumeux : c'est Van Goyen. Une forêt aux futaies gigantesques, aux profondes et lointaines percées : c'est Waterloo.

J'ai cité seulement ce que voit à chaque pas le voyageur, la terre, l'eau et le ciel ; j'ai cité seulement le paysage et la marine. Mais la vérité n'est pas moins frappante, n'est pas moins vraie, quand il s'agit des habitants de la contrée, et, par l'artiste hollandais, l'homme est aussi bien rendu que

les animaux ou les plantes. Sans doute, grâce aux caprices de la mode qui emporte et renouvelle chaque année nos enveloppes visibles, ne laissant d'identité complète qu'aux bêtes et aux choses, sans doute je ne puis plus trouver précisément dans les rues d'Amsterdam la Ronde de Rembrandt, ou, dans son hôtel de ville, le Banquet de Van der Helst, ou les longues robes en satin de Terburg, ou les gentilshommes empanachés de Wouwermans, ou les paysans avinés d'Ostade. Mais cependant, si, traversant une cité, je vois une jeune fille se pencher d'un air curieux sur la vieille balustrade d'une fenêtre entourée de lierre et de géranium, je reconnais Gérard Dow. Dans ce paisible intérieur de maison gothique où file une bonne vieille, et qu'illumine à midi un de ces chauds rayons de soleil que le peintre a vus peut-être à Java, je retrouve Pierre de Hooghe. Ce canal bordé d'arbres, dans une ville propre et comme toujours endimanchée, où je compte chaque pavé de la rue, chaque tuile des toits, chaque brique des murailles, c'est Van der Heyden ; et le Marché aux herbes d'Amsterdam témoigne encore pour la fidélité de Metzu.

Nous arrivons donc, cela saute aux yeux, dans l'empire du naturalisme, après avoir laissé celui du spiritualisme en Italie. Nous entrons dans l'art protestant, dans l'art bourgeois, populaire, après avoir laissé l'art des grands temples et des grands, palais. Les artistes du Nord, comme on l'a dit sans malignité, ressemblent aux amants rebutés de Pénéloppe : ne pouvant posséder la maitresse, ils se contentent des suivantes. Mais est-ce à dire que nous ne devions trouver ici qu'un réalisme brutal, matériel et grossier, qui fait flèche de tout bois et ventre de toute paille, qui, ne prenant que la surface et l'enveloppe des choses, ne s'adresse qu'aux yeux, et ne sait jamais pénétrer jusqu' au sentiment intérieur, jusqu'à l'âme ? Là serait une complète erreur, une grave injustice. De même qu'en Italie, les plus subtils, les plus mystiques des spiritualistes ont su revêtir leurs idées d'un corps apparent, c'est-à-dire les

exprimer par des formes claires, exactes, précises, et les embellir par tout le charme du pittoresque ; de même, en Hollande, les réalistes décidés, les simples imitateurs du simple vrai, ont su glisser dans les humbles sujets de leurs compositions tant de goût, de sentiment et de poésie, qu'ils les relèvent aux yeux de l'esprit jusqu'à les porter au niveau des grandes pages de l'art. « Il faut, écrivait Paul Delaroche, qu'un artiste oblige la nature à passer à travers son intelligence et son cœur. » C'est ce qu'ont fait les Hollandais. D'ailleurs, la seule perfection du travail suffit bien à émouvoir l'âme, ne serait-ce que par l'admiration. Il y a tel arbre mort de Ruysdaël qui touche le cœur, telle vache de Paul Potter qui parle éloquemment, telle cuisine de Kalf qui renferme un poëme. Lorsque Pascal dit cette parole : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! » il est peut-être philosophe et surtout chrétien ; mais il n'est pas artiste. En un mot, les peintres hollandais se sont mis aussi bien tout entiers dans leurs petits cadres que les peintres italiens dans leurs toiles gigantesques, et ils ne méritent pas moins que, devant leurs œuvres, on dise avec Bacon : Ars est homo additus naturæ.

Comment s'est formé, un peu tard, cet art réaliste et panthéiste des Hollandais ? Ici je vais laisser répondre un écrivain qui pense ce que je pense, et ce qu'ailleurs déjà j'ai essayé de dire, mais qui le dira mieux que moi. Il y aura, d'ailleurs, à lui transmettre la parole, l'avantage et la force de toute citation bien placée, qui renferme toujours deux opinions et comme deux témoignages, celui de l'écrivain cité s'ajoutant à celui de l'écrivain qui l'invoque.

« La même révolution religieuse qui a créé une Hollande politique, dit M. Edgard Quinet (Religion, politique et art des Gueux ; dans Marnix de sainte Aldegonde) a créé l'art hollandais.... Depuis la réforme, les scènes de la Bible n'apparaissent plus à travers les traditions accumulées de

l’Église… ; plus de pompe, plus de fêtes ; à peine un reste de culte ; le christianisme interprété, non par les docteurs ou les pères, mais par le peuple… ; d’où la simplicité des Écritures poussée jusqu’à la trivialité…. Là est la révolution du seizième siècle, là est aussi la peinture hollandaise. Comment les biographes de Rembrandt et ses interprètes ont-ils oublié jusqu’ici son caractère de réformé[68] ?… Sa bible est la bible iconoclaste de Marnix ; ses apôtres sont des mendiants ; son christ est le christ des Gueux [69].

« Quant à la magie du coloris sous un ciel de plomb, une pareille contradiction entre la nature et l’art est unique dans le monde. Pourquoi la pâleur ascétique de Lucas de Leyde, et tout à coup l’éclat fulgurant de Rembrandt[70] ?

« Ces contradictions ne peuvent s’expliquer aussi que par le principe même de la vie nationale. La Hollande a une double existence, à la fois européenne et orientale ; elle vit surtout par les Indes, par ses colonies égarées à l’extrémité de l’Asie…. Les colonies conquises dans un autre hémisphère, ce fut là le foyer éloigné et comme le verre ardent où s’alluma l’art hollandais…. Un coin du ciel des Maldives se reflète dans un taudis des Flandres…. Java éblouit Amsterdam…. De là l’effet fantastique et réellement magique de cette lumière composée qu’aucun œil n’a vue et que la nature n’a pas produite. Ce coloris flamboyant paraît sans cause, parce que la cause est éloignée…. Les peintres bataves n’ont pas vu eux-mêmes la terre de la lumière ; mais ils voient chaque jour les vaisseaux, les matelots, les indigènes qui en arrivent ; ils touchent les productions, les draperies, les costumes qu’on en rapporte, et qui tous gardent un rayon d’un ciel étranger. La pauvre, froide, triste nature du Nord est amoureuse de ce soleil entrevu…. Je voudrais définir la peinture hollandaise : une aspiration vers la lumière du fond de l’ombre éternelle. »

ROTTERDAM.

Je dois toujours supposer que le voyageur ami des. arts auquel j'ouvre la porte des musées d'Europe part de la France. Ce sera donc, en Hollande, celui de Rotterdam qu'il rencontrera le premier. Cependant, lorsqu'après avoir enjambé en chemin de fer, à travers Bruxelles et Anvers, le trajet de Paris au Moerdyck, il viendra s'embarquer là pour descendre jusqu'à Rotterdam le cours tranquille et charmant de la Meuse, tant de fois reproduit par les paysagistes hollandais, je lui conseille de faire à Dordrecht une courte station. Il reconnaîtra de loin cette vieille ville à son clocher en forme de tour carrée qu'il aura vu souvent dans les tableaux des peintres du pays. C'est là qu'est né Albert Cuyp, aux débuts de ce puissant dix-septième siècle, le siècle d'or de l'art hollandais ; puis, de nos jours, l'illustre et regrettable Ary Scheffer, devenu Français. Il y trouvera, parmi divers petits cabinets d'amateurs, la belle collection de M. de Kat, formée avec intelligence et bon goût, riche également en œuvres anciennes et modernes ; et qui sera peut-être un jour le musée de Dordrecht[71].

Rotterdam aussi est une ville ancienne, fort petite d'abord et fort humble, qui se composa, dans l'origine, de quelques maisons posées sur la digue (dam) du ruisseau le Rotter, mais depuis toujours grossissante, toujours ambitieuse, toujours attirant dans ses bassins et ses canaux le grand commerce de la Hollande. Elle a maintenant plus de cent mille habitants, et, chose étrange ! exemple unique, mais décisif ! pas la moindre garnison. Elle était toujours troublée par des querelles de soldats et de matelots ; l'on a eu le bon esprit d'éloigner tous les soldats, et la paix s'est rétablie. Aujourd'hui quelques policemen suffisent pour le

bon ordre et la tranquillité publique. Rivale d'Amsterdam en population et en richesse, il était naturel que Rotterdam eût aussi son musée. Elle le possède enfin, ou du moins elle a les commencements d'un musée qui grossira peu à peu comme elle-même. Mais, à la différence de celui d'Amsterdam, le sien est très-récent, très-nouveau. Il se compose presque entièrement du legs fait à sa ville natale par M. le conseiller Franz-Jacob-Otto Boymans, mort en 1847, qui avait consacré sa vie et sa fortune à se former un cabinet de tableaux et de dessins. Ce cabinet d'amateur, devenu galerie nationale, et nommé par la gratitude publique Musée Boymans, fut transporté dans le Schéelands-Huis, hôtel de la commission de surveillance des digues et canaux. Comme au milieu de cet hôtel, édifice isolé et d'assez riche architecture, se trouve une vaste salle éclairée d'en haut, entourée d'autres pièces à grandes fenêtres, l'on peut dire qu'il forme un aussi bon emplacement de musée que peut l'être une simple maison, non moins supérieur par ce point important au Trippen-Huis d'Amsterdam, que par la bonne tenue et l'ordre parfait qui le distinguent.

L'habile directeur que la ville de Rotterdam a chargé de l'arrangement et de la conservation du legs précieux de M. Boymans, en a d'abord prudemment retiré les morceaux qui n'étaient dignes d'une collection publique sous aucun aspect : excellent exemple, qui devrait être suivi en maint autre musée plus ancien et plus célèbre. Puis tout le surplus se trouve à son tour divisé en trois parties : 1° Les tableaux bons par eux-mêmes, et comme œuvres d'art ; 2° les tableaux utiles ou curieux pour l'histoire de l'art ; 3° les tableaux utiles ou curieux pour l'histoire du pays.

Nous acceptons volontiers cette division, et nous allons indiquer sommairement, dans chaque catégorie, les cadres qui nous paraissent le plus dignes d'intérêt et d'attention, en suivant, cette fois, l'ordre numérique du livret, qui est aussi l'ordre alphabétique.

PREMIÈRE CATÉGORIE : Deux Paysages, de Nicolas Berghem, étoffés de bétail, tous deux fins, élégants et vivement colorés ; — un excellent Paysage italien, de Jean Both, au soleil couchant, dont les feux s'éteignent dans un léger brouillard ; — une Descente de croix, de Gaspard de Crayer, belle par l'expression religieuse, par l'exécution à la Van Dyck, et tout à fait capitale dans l'œuvre du boulanger fait peintre ; — deux pages très-distinguées d'Albert Cuyp, dans ses genres habituels, une Écurie avec une paire de gros chevaux frisons pommelés, puis une Vue des bords d'une rivière, lumineuse et charmante ; nous retrouverons plus loin Cuyp dans des genres différents ; — une Jeune dentellière, par Gérard Dow, joli cadre de ses premiers temps ; — deux bons Portraits, par Govaert Flink, dans la manière énergique de son maître Rembrandt ; — une Marine, ou plutôt une Vue de rivière, par Van Goyen, comme toujours fidèle image de la nature hollandaise, mais pourtant moins terne et moins triste que d'habitude ; le jour où il la peignit, le soleil s'était levé sur les Pays-Bas ; — l'Entrée d'une forêt, par Jean Van der Hagen, œuvre très-importante d'un maître fort peu connu, fort digne de l'être, dans la manière de Ruysdaël et plus encore d'Hobbéma, auquel il ressemble même par un peu de sécheresse et de dureté, et qu'il égalerait sans doute dans l'opinion des amateurs si tout à coup la même vogue s'attachait à son nom ; — un tout petit cadre d'Hobbéma, fort curieux en ce qu'il est le seul échantillon de ce maître hollandais, devenu si célèbre, dans les trois musées de la Hollande : preuve que cette grande célébrité n'est pas fort ancienne. Par son nom, il attire les regards, et il les retient un peu par son mérite, car il est assez lumineux ; mais s'il s'appelait Van der Hagen, on n'y ferait nulle attention ; — un délicieux Paysage italien, de Karel-Dujardin ; — Saint Jean écrivant l'Apocalypse, tableau attribué à Hemling, ou Memmelinck. Derrière l'apôtre se tient le diable, qui jette son écritoire de

dépit. Très-fin, très-soigné, ce petit tableau est peint à l'huile ; il faudrait donc le donner, non à l'Hemling de Bruges, mais à l'Hemling de Munich [72]. Il ne me semble, toutefois, ni de l'un ni de l'autre. C'est évidemment, à mon avis, l'œuvre de Rogier Van der Weyden, que nous appelons Roger de Bruges, et qui est élève de Van Eyck ; — deux bons Paysages italiens, de Lingelbach, qui s'y montre l'heureux imitateur et presque l'égal de Wouwermans ; — une Nuit, de l'inimitable Van der Neer, assez belle et poétique, bien qu'un peu dure, avec un autre clair de lune, augmenté d'un effet d'incendie, plus grand, mais plus faible et plus dégradé. Il est remarquable que le poëte de la nuit n'ait pas une seule œuvre importante dans les trois musées de la Hollande, non plus qu'à Dresde, non plus qu'à Paris ; il faut le cherchera Londres, ou dans les cabinets d'amateurs ; — un Vieillard dans sa chambre d'étude, admirable page d'Adrien Ostade. On lui attribue encore une Famille de musiciens mendiants, dont la touche un peu grosse, et même un peu grossière, me rend cette attribution bien suspecte. Ne serait-ce pas une imitation de ses sujets et de sa manière par Diétrich, le copiste universel ? — un tout petit Paysage, de Paul Potter, où se voit un bœuf blanc à la prairie. Paul Potter ! ce nom dit tout, et ce doit être une perle. Mais pourquoi un tel cadre est-il mal exposé, loin du jour, hors des regards ? serait-ce encore simplement quelque imitation ? Non, c'est bien un original, mais usé, frotté, dégradé, et, ce qui est pire, bêtement réparé. A cause du bœuf blanc, on a désigné ce petit tableau sous le nom de l'Amant de la belle Europe. 0 mythologie ! c'est un bœuf qu'on prend pour Jupiter ravissant la fille du roi de Phénicie, la mère de Minos et de Rhadamante ! — un petit Paysage, d'Adam Pynacker, remarquable par sa lumière brumeuse ; — le très-beau portrait d'un homme très-laid, d'un vrai gueux de mer, à mettre parmi les grands chefs-d'œuvre de Rembrandt ; —

la Vue d’une rivière traversée par du bétail, de Salomon Ruysdaël, excellente pour ce frère aîné de Jacques, qui n’a. pas fait de meilleure œuvre que l’éducation de cet illustre élève ; — de Jacques Ruysdaël lui-même, une grande vue de son cher Château de Bentheim, qu’il a tant de fois reproduit, sous toutes sortes d’aspects, toujours avec amour et un soin prodigieux. Mais que font, au premier plan, ces trois lourdes figures de promeneurs ? Hélas ! quelque barbouilleur d’enseignes s’est imaginé de tracer sur les bords de la Moselle l’épisode évangélique des pèlerins d’Emmaüs. Ce sont le Christ et ses deux disciples. Un si choquant contraste enlèverait au tableau toute sa poésie, partant son premier mérite, si l’on ne se rappelait que notre Claude, tant de fois aussi gâté et déshonoré par ses aides, avait soin de dire qu’il donnait les figures de ses paysages « par-dessus le marché. » On peut admirer sans réserve un simple Champ de blé éclairé par un coup de soleil, ainsi qu’un Chemin dans le bois, sombre et triste ; là Ruysdaël seul a mis sa main et son âme ; — une Fête de saint Nicolas, par Jean Steen. Cette amusante scène de famille, où l’on voit le patron des enfants leur apporter des bonbons ou des verges, est presque égale à l’autre fameuse Saint Nicolas que possède Amsterdam ; puis une autre composition du même peintre humoriste, le Malade imaginaire qui se croit des pierres dans la tête ; puis un Tobie guérissant son père en présence de l’ange Raphaël, scène biblique prise et traitée en charge, et remarquable par le combat de trois lumières, une chandelle, une lanterne et le feu de la cheminée ; — une belle page de David Téniers, fine de touche, argentée de ton, mais toujours cette éternelle tabagie, qu’il se complaisait à peindre comme un Flamand à s’y renfermer ; — (je citerais ici deux petits portraits en pied par Gérard Terburg, qui mériterait une place et une mention en cet endroit, s’ils n’étaient usés et dégradés à ce point qu’ils sont presque invisibles. Terburg manque à Rotterdam) ; — un Atelier de

maréchal ferrant, charmante page d'Adrien Van de Velde, qui sait, comme Albert Cuyp, peindre les animaux hors des champs ; — la Prise et l'incendie d'un village, par le fécond Philippe Wouwermans, composition fine, animée et d'un grand effet ; — enfin deux Paysages, du maitre excellent qui a laissé tant d'excellents élèves, Jean Wynantz.

On pourrait ajouter à ces noms, dans la très-petite part des écoles étrangères, celui d'Albane, si la Danse d'enfants qui lui est attribuée n'était plus que douteuse, et celui de Murillo, sises deux Polissons, en proportions réduites, n'étaient évidemment, non pas l'esquisse, mais la copie très-faible d'un tableau connu.

Mais ce qu'il faut ajouter à cette division des belles œuvres de l'art, ce sont quelques tableaux que des dons ou des achats ont déjà réunis au legs de M. Boymans ; entre autres : une grande Vue de Norvége, site sauvage, montagneux, volcanique, où le digne élève de Pierre Molyn, Albert Van Everdingen, se montre vraiment, pour le faire et la poésie, l'émule de Jacques Ruysdaël, auquel il révéla par ses tableaux la nature du nord ; — une Chasse au sanglier, d'Abraham Hondius. Égale à celles de Sneyders, par le mouvement, l'énergie et la vérité, non moins que par les proportions de grandeur naturelle, cette chasse est assurément l'œuvre principale d'un peintre dont le nom, hors de la Hollande, est presque entièrement inconnu, et dont les autres productions sont habituellement fort loin de valoir celle-ci ; — des Poissons, autre échantillon très-remarquable d'un autre peintre encore plus inconnu, Albert Van Beyeren ; — un très-grand Intérieur, de Pierre de Hooghe, encore très-beau quoique ayant souffert, surtout dans les parties sombres ; — une Jeune fille dans sa chambre, autre excellent intérieur de Nicolas Maës, digne de lutter avec les meilleures œuvres de Hooghe, en s'approchant de Rembrandt ; — une Education de Jupiter, par J. Jordaëns, qu'on pourrait attribuer à Rubens sans nulle injustice ; — une magnifique Corbeille de fleurs,

morceau capital de Rachel Ruysch ; — une belle et profonde Vue de forêt, par Anthony Waterloo ; — un très-grand et très-fin tableau de Nature morte, par Jean Weenix ; — enfin une Famille à cinq personnages, très-beau groupe de portraits, où l'on commence à connaître Barthélemy Van der Helst, de qui Amsterdam nous montrera bientôt les chefs-d'œuvre. Le Louvre, qui n'a de lui qu'une simple réduction, devrait s'estimer très-heureux d'avoir conquis une telle page. En somme, ces récentes et heureuses additions au cabinet légué par M. Boymans, promettent au musée de sa ville natale un brillant avenir par une continuelle extension.

SECONDE CATÉGORIE. Tableaux utiles et curieux pour l'histoire de l'art (et très-utiles, ajouterai-je, à consulter par les amateurs qui veulent clairement reconnaître, dans l'école hollandaise, la différence entre les maîtres et les élèves, entre les modèles et les imitations) : une Scène de village, par Abshoven, que l'on peut prendre pour œuvre de D. Téniers ; — un Paysage-marine, de Henri Van Avercamp, peintre à peu près inconnu, et duquel on ne sait rien, sinon qu'il vivait à l'époque de presque tous les maîtres hollandais, dans le dix-septième siècle ; — des Paysages, d'Abraham Begeyn, rappelant ceux de Nicolas Berghem ; — un Paysage, d'un autre peintre que l'on confond encore avec Berghem, Dirk Van Bergen, lequel ressemble pourtant davantage à Adrien Van de Velde, dont il reçut les leçons ; — un Paysage italien, de Blinkvliet, dont le nom est à peu près inconnu, et les œuvres très-rares, au moins sous son nom ; — deux Portraits d'Arnold Boonen, encore œuvres rares d'un peintre inconnu ; — un Clair de lune, d'Abraham Van Borsum, toujours confondu avec Van der Neer ; — une Scène d'intérieur, de L. Boursse, toujours confondu avec Pierre de Hooghe ; — une Scène de village, de Raphaël Camphuysen, espèce d'Isaac Ostade grossi et alourdi, connu seulement parce qu'il fut le maître de Paul Potter ; —

deux Portraits de Corneille Janson Van Ceulen, dont les ouvrages sont achetés d'ordinaire pour portraits de Van Dyck et quelquefois de Rembrandt ; — divers tableaux d'Albert Cuyp entièrement hors de ses habitudes : des Fruits, brillants et veloutés, moins fins, mais plus chauds, plus colorés que ceux de David de Heem ; du Gibier mort, d'un beau faire, fort différent néanmoins des manières de Weenix et de Fyt ; enfin les portraits en buste d'un homme et d'une femme, et celui d'un homme endormi. En admettant que ces portraits, assez simples, assez beaux, soient réellement dus au pinceau de Cuyp, ce que je n'oserais affirmer, il paraît évident que, s'il se fût adonné exclusivement à ce genre, il n'y aurait pas atteint plus haut que la renommée secondaire de Van Ceulen ou de Van den Tempel ; — un charmant Paysage, de Conrad Dekker, dont les tableaux passent généralement pour œuvres de Ruysdaël ; — une Kermesse, de Corneille Droogsloot, prédécesseur des deux Téniers ; — deux Paysages arcadiens, de Jean Glauber, tout à fait semblables à ceux de Gaspard Poussin ; — un Laboratoire d'alchimiste, de Mathieu Van Hellemont, toujours confondu, comme Abshoven, Molenaer et d'autres, avec David Téniers ; — quelques Paysages d'Italie, très-fins, très-délicats, par Guillaume de Heusch, imitant Jean Both à s'y méprendre ; — deux Paysages, de Jean Van Huysum, devenu le peintre des fleurs ; — une Marine, de Jean Van der Kapelle, semblable à un Calme, de Van de Velde ; — une Vue d'Amsterdam, par Jean Van Kessel, qui pourrait passer pour l'œuvre d'Hobbéma ; — un Paysage hollandais, de Jean Kobell (né en 1782, mort en 1814), très-habile imitateur de Paul Potter ; — des Vues du Rhin, par Philippe de Koning, tout à fait dans la manière de Rembrandt, dont il fut le disciple, avec les mêmes profondeurs éclairées des mêmes coups de lumière : excellents ouvrages d'un maître peu connu, du moins en France, et bien digne de l'être davantage ; — cinq Paysages, de Pierre Van der Leeuw,

dont les tableaux passent et se vendent partout pour des Adrien Van de Velde ; — un Paysage, de Jean Loten, encore semblable à Hobbéma ; — un Paysage animé, de Théobald Michau, encore semblable à Téniers ; — plusieurs Portraits de Paul Moréelse, peu connu chez nous, et pourtant égal à Mirevelt ; — un Baptême du Christ, par Jean Schoorel, lorsqu'il rapportait de l'atelier de Raphaël le style romain, et avant qu'il retombât dans le vieux style flamand très-maniéré ; — un Paysage, de Jacques Van Stry, copiste souvent heureux d'Albert Cuyp ; — deux beaux Portraits d'hommes, par Abraham Van den Tempel, confondu d'habitude avec Van der Helst ; — deux petites Scènes d'intérieur, par Dominique Van Tol, heureux imitateur de Gérard Dow ; — une autre Scène, par Jacques Uchtervelt, dont les ouvrages sont dignes d'être attribués, soit à Metsu, soit à Terburg ; — un Paysage, d'Abraham Verboom, encore imitateur de Ruysdaël et d'Hobbéma ; — un Camp, de Pierre Wouwermans, longtemps attribué au célèbre et fécond Philippe ; — un Paysage dans les Dunes, de Jean Wouwermans, le plus jeune des trois frères, qui n'a laissé que de très-rares ouvrages dans la manière de Wynants, et quelquefois de Ruysdaël ; — une Marine, de Reinier Mons, surnommé Zeeman (homme de mer, marin), rappelant encore les Calmes, de Van de Velde ; — une Réunion d'officiers de la garde bourgeoise, par Ludolf de Jong, très-beau groupe de portraits longtemps attribué à Van der Helst ; — une Sainte Catherine, attribuée à Guerchin, et qui est signée Nicolo Lozet di Simon, de Naples, peintre inconnu ; — enfin une Scène d'intérieur, de Jean-Baptiste Scheffer, intéressante au même titre que les ouvrages de Giovanni Sanzio, parce qu'elle est l'ouvrage du père de notre peintre éminent et regretté, Ary Scheffer.

TROISIÈME CATÉGORIE. Tableaux utiles et curieux pour l'histoire du pays : le portrait en petites proportions de l'historien de la Hollande, Pierre Bor Christiaansozon, par

Franz Hals ; — le portrait de Marie, femme du prince d’Orange Guillaume II, par Guillaume Honthorst, frère de Gérard Honthorst que les Italiens ont nommé delle Notti ; — les portraits de Philippe de Nassau et de quelques autres personnages, par Mirevelt ; — et celui de Guillaume III d’Angleterre, par Constantin Netscher. — J’ajouterai à cette courte liste, et comme tenant aussi à la première catégorie, un portrait de Desiderius Erasme, né à Rotterdam. Que ce portrait soit d’Albert Durer, auquel on l’attribue, ou d’Hans Holbein, qui peignit plusieurs fois le célèbre auteur de l’Éloge de la Folie, il fut très-beau certainement. Mais, fort dégradé par trois siècles, il a bien plus souffert encore des maladroites retouches d’un badigeonneur, auquel le Conseil municipal en avait confié la restauration.

LA HAYE.

Cette ville, née, comme Versailles, d'un caprice de roi, cette ville, qui était, en 1250, un rendez-vous de chasse du comte Guillaume II au milieu de ce Bois devenu l'une des plus belles promenades du monde, et qui est devenue elle-même la capitale politique des Pays-Bas, possédait naguère deux musées. L'un, formé dans le palais de ce Versailles de la Hollande par le roi Guillaume II, a été, depuis sa mort (en 1850), vendu et dispersé. L'autre, propriété nationale, est établi à perpétuité, autant du moins que peuvent l'être les choses humaines, et doit vivre autant que la nation même à laquelle il appartient. Le local qui le renferme se nomme Mauritz-Huis. C'est une maison et non une galerie ; ce sont des appartements préparés, dans l'origine, pour recevoir d'autres hôtes que de muets et immobiles cadres de peinture. Ce local est donc forcément mal conformé et mal éclairé pour sa destination. Mais, si défectueux qu'il soit, il est préférable pourtant à celui que nous trouverons pour le musée d'Amsterdam, en ce sens au moins que les tableaux occupent les salles du premier étage, où ils ont plus d'air et de jour. Les salles du rez-de-chaussée sont remplies par une vaste et riche collection de curiosités, venues surtout de la Chine et du Japon. Qui donc, sinon les Hollandais, pouvaient les premiers faire connaitre à l'Europe l'extrême Orient ? Mais, parmi toutes ces chinoiseries, aujourd'hui si fort à la mode, se trouvent aussi des curiosités européennes, c'est-à-dire historiques ; par exemple, tout l'accoutrement que portait Guillaume le Taciturne le jour où il périt de la main d'un assassin catholique, jusqu'à l'énorme montre qui remplissait sa poche, et le pistolet qui le tua, et la balle extraite de sa blessure, et la sentence qui, par la loi du talion, frappa de

mort le meurtrier. Ce sont là de saintes reliques pour la Hollande, sauvée par son génie, affranchie par son courage et sa persévérance.

Deux noms dominent tout le musée de la Haye : Rembrandt et Paul Potter.

On dirait que Rembrandt a fait une part de ses œuvres entre la Haye et Amsterdam, exactement comme il a fait une part de ses deux manières entre les deux moitiés de sa vie d'artiste. Amsterdam, où il n'alla s'établir que vers quarante ans, où il resta ensuite jusqu'à sa mort, semble avoir uniquement hérité des ouvrages de sa seconde manière, la plus large, la plus osée, la plus savante, celle qu'on peut nommer son grand parti pris. C'est à la Haye, au contraire, où il établit d'abord son atelier et son école, au sortir du moulin de Leydendorp (vers 1630), que le fils du meunier Gerritsen a laissé les meilleurs ouvrages de son premier style, plus timide encore, mais plus étudié et plus délicat. De sorte qu'en le trouvant d'abord à la Haye pour le retrouver ensuite à Amsterdam, on suit Rembrandt dans l'ordre véritable de son œuvre, et comme lui-même, pendant les deux moitiés de sa vie, l'a comprise et formulée. Son histoire peut donc à peu près s'écrire entre les deux villes qu'il habita successivement. Cinq pages de sa première manière sont réunies à la Haye : ainsi, un fin. portrait de jeune homme, très-bien éclairé ; ainsi, un second portrait, d'une finesse encore supérieure, qu'on appelle l'Officier, à cause de son hausse-col militaire, mais qui pourrait bien être celui de Rembrandt lui-même à l'âge de sa première moustache. Il serait alors le premier de cette longue série de portraits autographes où Rembrandt s'est peint chaque année de sa vie, de l'adolescence à la vieillesse. Ainsi encore, la Suzanne au bain, en figurines, datée de 1633, d'un dessin peu noble, d'une couleur déjà prodigieuse ; ainsi, la Présentation au temple, également en figurines, où le groupe principal est éclairé d'un admirable coup de lumière, Comme la Femme adultère de

la National Gallery, qui pourrait en faire le pendant. Cette Présentation, datée de 1631, est la première peinture authentique du maître, qui avait alors vingt-trois ans. Ainsi enfin, le chef-d'œuvre incomparable de cette première époque de la vie de Rembrandt, qu'on appelle la Leçon d'anatomie du professeur Tulp. C'est la dissection d'un cadavre par un célèbre médecin du temps, devant sept autres médecins, desquels on a conservé les noms. Ce sujet est trop connu par les copies, par la gravure, par mille descriptions, y compris celle de Reynolds, pour qu'il faille autrement l'expliquer. Bornons-nous à dire que, n'exigeant point d'invention, point d'idéal, il convenait merveilleusement au génie réaliste et quelque peu grossier du peintre des Gueux. Rembrandt s'y élève à toute la distinction qu'il lui a été donné d'atteindre, car, autour de ce corps mort, tous les personnages vivants ont cette certaine noblesse de maintien et d'expression que donne toujours la science attentive et curieuse. Quant à l'exécution, à quoi bon la louer ? A quoi bon dire que le don de vie est répandu sur cette toile fameuse ? La Leçon d'anatomie passe unanimement pour le plus excellent ouvrage du maitre avant l'époque où, pour excuser la fougue un peu désordonnée de son parti pris et ses audacieux coups de pinceau du premier jet, il disait que la peinture ne doit pas être flairée. « C'est, dit M. Maxime Du Camp, un tableau européen, universel, éternel, qui vivra traditionnellement dans les souvenirs, quand même il devrait être détruit, car c'est une des rares choses sorties des mains de l'homme qui soient belles absolument. » Si l'on pouvait lui trouver un défaut, ce serait celui d'être sans défaut. Voilà en quoi, pour un génie original, créateur, visionnaire, comme celui de Rembrandt, la Leçon d'anatomie est inférieure à la Ronde de nuit.

Venons à Paul Potter.

Il était, comme on sait, un petit gentilhomme campagnard, que la vue de la nature, bien plus que les

conseils de son père ou les leçons d’un certain Raphaël Camphuysen, et cette universelle passion de l’art répandue dans l’air de la Hollande au dix-septième siècle, rendirent peintre de paysages et d’animaux. Dès qu’il fut célèbre, à peine adolescent, et déjà marié à la galante fille de l’architecte Balkenende, Paul Potter, comme Rembrandt, vint s’établir à la Haye, puis à Amsterdam, où l’excès d’un travail opiniâtre le fit mourir, hélas ! à vingt-huit ans, plus jeune de neuf ans que Raphaël. La Haye a gardé de ce précoce génie celle de ses œuvres qui non-seulement passe pour la première, mais qu’on peut déclarer unique en son genre : le paysage où sont réunis un jeune taureau brun, une vache et trois brebis, avec leur pâtre, tous de grandeur naturelle, et qu’on nomme le Taureau de Paul Potter. Il le peignit en 1647, âgé de vingt-deux ans. C’était un incroyable coup d’audace. Par ses proportions inusitées, ce Taureau exigeait un système d’exécution tout différent de celui des maîtres antérieurs, et de Paul Potter lui-même. Il fallait en inventer, en créer un nouveau. C’est ce qu’a fait Paul Potter : il a peint d’abord ce tableau à la manière des grandes Chasses de Sneyders, avec un fort et profond empâtement dans les masses ; puis, sur ces masses empâtées presque jusqu’au relief, il a tracé des détails aussi finement terminés qu’une maison de Van der Heyden, qu’une fleur de Van Huysum, qu’un visage de Denner, aussi terminés que ses propres petits cadres de chevalet. Cette manière d’arriver, par deux systèmes différents fondus en un seul, à l’extrême perfection, est d’une observation pleine d’intérêt pour les artistes, qui ne se lassent point d’en admirer la combinaison et l’effet, et dont plusieurs déclarent que le Taureau de Paul Potter, envisagé dans la pratique, dans le travail du pinceau, est le plus étonnant ouvrage qu’ait produit l’art de peindre.

Devant cette célèbre toile, qui fut payée à son jeune auteur 630 florins, le simple amateur pourra sentir s’éveiller en lui la même admiration que l’artiste. Il faut

seulement qu'il cherche, à quelque distance, le point de vue qui convient le mieux à son œil ; et bientôt il apercevra un spectacle plus étonnant qu'aucun de ceux qu'ait jamais pu lui offrir le diorama : il verra des animaux vivants dans une campagne ouverte. Et pourtant j'oserai dire qu'il ne faut pas approuver l'essai victorieux de Paul Potter, et que tout artiste pourrait se perdre en voulant l'imiter. Qu'un portrait, que des personnages d'histoire soient de grandeur naturelle, bien ; nous avons l'habitude de voir fort près de nous les hommes nos semblables, et de traiter avec eux à portée de la main ; mais, le plus habituellement, nous ne voyons les animaux, les troupeaux surtout, qu'à distance, dans le lointain. Un petit cadre, pour les peindre, est donc mieux adapté au sujet, car il les retrace à nos yeux comme nous avons coutume de les voir ; sans compter qu'un tel sujet ne peut jamais s'élever à la hauteur d'une composition dramatique, que ce n'est pas de l'histoire, pas même de l'anecdote. A l'appui de mon opinion, je n'invoquerai pas le témoignage des peintres d'animaux contemporains de Paul Potter, les Adrien Van-de-Velde, les Berghem, les Karel-Dujardin ; je prendrai simplement celui de Paul Potter. Voyez, dans le tableau même, cet admirable fond, cette vaste prairie bordée d'arbres où paissent d'autres troupeaux ; quelle profondeur de perspective, quelle lumière, quel air, quelle vie de la nature ! On se prend en quelque sorte à regretter que ces grosses bêtes du premier plan, si merveilleusement qu'elles soient reproduites, cachent une trop grande place du paysage ; on voudrait les traiter comme ces personnages souvent inutiles que les aides du Lorrain ajoutaient à ses tableaux ; on voudrait les éloigner pour mieux voir. Cette pensée sera peut-être, par plusieurs, traitée de blasphème ; mais je ne puis la retenir, et peut-être que d'autres l'approuveront. Je les prie seulement, pour qu'ils m'excusent et m'absolvent, de contempler sur-le-champ deux autres paysages de Paul Potter qui sont là, à la Haye, près du Taureau ; entre autres

celui (n° 113 du livret) qu'il peignit l'année suivante, 1648, et qu'on appela, à cause de la flaque d'eau où s'abreuve du bétail, la Vache qui se mire. J'espère que devant cette admirable toile, qui égale les plus célèbres d'Amsterdam, de Londres et de Saint-Pétersbourg, ils reconnaîtront avec moi que, par ses œuvres de petites proportions, Paul Potter ne mérite pas moins que par son Taureau gigantesque le juste surnom que lui ont donné ses contemporains, celui de Raphaël des animaux.

Prenons maintenant la série des maîtres que le musée de la Haye montre avec le plus d'orgueil. Ils sont tous Hollandais de naissance, comme Rembrandt et Paul Potter, ou devenus Hollandais, comme les Ostade de Lubeck et les Netscher de Prague. Nous les nommerons, pour plus d'utilité, dans l'ordre alphabétique du livret.

Ludolph Backuysen : une grande Marine où l'on voit le retour à Maasluis, en 1691, de Guillaume d'Orange, devenu Guillaume III d'Angleterre, et une autre Marine, plus petite, qui réunit deux qualités assez rares dans Backuysen ; elle est claire de ton et simple d'effet. On l'accepterait pour œuvre de Van de Velde. — Nicolas Berghem : d'abord un très-grand Paysage, pris dans les contrées méridionales, où l'on voit, non-seulement des animaux à leur taille naturelle, mais encore une femme nue, peinte à l'italienne. C'est une page unique dans l'œuvre du maître, et très-curieuse à ce titre, mais non de sa meilleure exécution, et dès lors doublement inférieure au Taureau de Paul Potter. Elle montre le danger de telles proportions pour de tels sujets. Puis un Combat de cavalerie dans un défilé de montagnes, qui, non moins curieux par le genre inusité , est très-supérieur comme œuvre d'art. Dans cette page magnifique, étonnante, pleine de mouvement, d'énergie et d'expression farouche, on ne reconnaît plus Berghem qu'à quelques détails secondaires, ses rochers bruns, ses ronces du premier plan. Enfin une Chasse au sanglier, traitée avec toute l'exquise finesse de

Wouwermans. En somme, Berghem est très-grand à la Haye, plus grand, je crois, qu'en nulle autre collection. — Jean Both : un Coucher de soleil, plein de chaleur, de calme, de poésie, et vraiment italien, avec un autre paysage plus petit, italien de même et peut-être plus charmant encore. — Jean Breughel (de Velours) : quelques bons ouvrages faits en collaboration de Van Balen ou de Rottenhammer, et enfin un Paradis terrestre, dans lequel Rubens a peint le groupe d'Adam et Eve avec une finesse et une couleur admirables. Ce Paradis, où, sur un fond de forêt vierge égayée de mille fleurs, apparaissent une foule d'animaux de la terre et de l'air, est une page étonnante, prodigieuse, et d'une perfection que Breughel n'a jamais dépassée. — Philippe de Champaigne : le vivant portrait d'un homme que le livret appelle Joseph Govaerts[73]. — Albert Cuyp : un unique échantillon, Vue prise aux environs de Dordrecht, vaste tableau, et important sans doute, mais où l'on ne trouve pas, il me semble, l'ingéniosité de composition ordinaire à son auteur, et dont l'effet lumineux est altéré par un ton grisâtre, moins doré que d'habitude et moins éblouissant de lumière. — Gérard Dow : l'un de ses plus précieux diamants, une Jeune femme avec son enfant au berceau, devant une fenêtre ouverte. Il ne manque à ce petit cadre, dont la perfection ne peut être surpassée, qu'un nom consacré comme la Femme paralytique ou l'École du soir. — Anthony Van Dyck : six portraits en médaillon de la famille Huyghens ; celui du peintre Quentin Simons, enfin ceux qu'on nomme à tort le duc et la duchesse de Buckingham, en pied. De ces trois derniers l'on peut dire, pour unique et suffisant éloge, qu'ils sont, comme quelques pages d'élite en Angleterre, en Allemagne et en France, le dernier mot de leur auteur, ce qui est presque dire le dernier mot de l'art du portrait. — G. Van Eckout : une Adoration des rois, digne de son maître Rembrandt. — C. Van Everdingen (qu'il ne faut pas

confondre avec son frère Albert, le paysagiste des contrées du Nord) : les portraits de la famille du grand pensionnaire Steyn, réunis dans le sujet de Diogène à la lanterne, ouvrage plus que curieux, vraiment beau. — Gronzalès-Coques : un très-intéressant cadre où le peintre s'est placé entouré de sa famille dans une galerie de tableaux connus. — Van der Hagen, aidé d'Adrien Van de Velde : vue du Rhynpoort à Arnheim, excellente par le naturel et la simplicité. — Corneille de Harlem : un Massacre des Innorents, sujet affreux, plein d'affreux détails, mais assez belle peinture à l'italienne, semblable par le sujet aux Innocents d'Amsterdam, différent par la composition, supérieur par le travail du pinceau. — Van der Heyden : un des plus grands et des plus fameux de ses fins ouvrages, la Vue de l'intérieur d'Anvers, où, comme dans la Vue d'Amsterdam et beaucoup d'autres, Adrien Van de Velde a peint les figures et les animaux. — Hans Hemling : une très-belle Descente de croix lui est attribuée, comme le Saint Jean à Pathmos de Rotterdam ; mais il me semble évident que l'une ainsi que l'autre est l'œuvre de Roger de Bruges, d'ailleurs excellente par la touche, l'expression et la conservation parfaite. — Hoekgeest : un Intérieur de l'Église-Neuve à Delft, qui mériterait d'être attribué, non-seulement à Emmanuel de Witte, comme le sont toutes les œuvres d'Hoekgeest, mais à Cuyp lui-même. — Melchior Hondekoeter : plusieurs tableaux de volatiles, entre autres le Corbeau dépouillé des plumes du paon, et de plus la Ménagerie du Loo, qui comprend, cette fois, bien d'autres animaux qu'une basse-cour. — Samuel Van Hoogstraten : un vaste Portique, très-digne d'être rangé parmi les belles œuvres de son maître Pierre de Hooghe, qui manque à la Haye. — Jacques Jordaëns : un de ses chefs-d'œuvre, digne de Rubens, Vénus suivie de bacchants et de bacchantes. — Th. de Keyser : l'Assemblée des bourgmestres d'Amsterdam, lors de l'arrivée, en 1638, de Marie de Médicis, ouvrage très-distingué d'un peintre presque

ignoré hors des Flandres, et qui devrait, avec de plus nombreux ouvrages, prendre rang parmi les maîtres de son pays. — Van der Meer (né à Delft en 1632) : une Vue de la ville de Delft, prise du côté du canal, œuvre excellente et capitale d'un maître à peine connu, dont les ouvrages sont de la plus extrême rareté, et qu'il ne faut confondre ni avec le vieux Gérard Van der Méer, élève de Van Eyck, que nous avons trouvé au musée de Berlin[74], ni avec Van der Neer, le célèbre peintre des clairs de lune. Dans cette Vue de Delft, le ciel et l'eau sont étonnants. On y trouve, en outre, une lumière jetée à la manière de Pierre de Hooghe sur un paysage traité à la manière de Koning. — Gabriel Metzu : un grand sujet historique, l'Emblème de la Justice, au bas duquel on est bien surpris, sinon bien charmé, de lire le nom de Metzu ; puis un Concert à trois musiciens, et un Chasseur le verre en main, où l'on retrouve avec bonheur le maître qui, par son style et sa touche, peut être appelé le plus grand des petits Flamands. — Franz Miéris : les portraits réunis du peintre et de sa femme, l'un des plus charmants ouvrages de cet excellent émule de Gérard Dow. — M. de Musscher : le peintre, sa femme et son fils, très-intéressant échantillon d'un artiste resté presque inconnu, parce que toutes ses œuvres sont attribuées tantôt à Netscher, tantôt à Maas. — Gaspard Netscher : encore les portraits du peintre. de sa femme et de sa fille, par cet autre élève et rival de Gérard Dow. — Adrien Ostade : deux chefs-d'œuvre, deux adorables pendants, qu'on peut appeler le nec plus ultrà du maître et du genre ; ce sont l'intérieur et l'extérieur d'une maison rustique, très-célèbres et très-connus par la gravure. — A. de Pape : une Scène d'intérieur qui nous révèle, comme les portraits de Musscher, un artiste inconnu, dont les ouvrages prennent partout le nom de son maître et modèle Gérard Dow. — Pierre-Paul Rubens : il semble n'avoir laissé à la Haye, comme Rembrandt, que des œuvres dans sa manière fine et

délicate. Tels sont Vénus et Adonis au milieu d'un paysage ; puis un moine que l'on nomme le Confesseur de Rubens, dont il était l'ami, et que Rubens, en effet, fit nommer à l'évêché de Bois-le-Duc ; puis ses deux femmes, Catherine Brandt et la charmante Hélène Forman. Toutefois, et précisément au rebours de Rembrandt, c'est surtout vers la fin de sa vie, lorsqu'il était fatigué des grandes machines de vingt pieds carrés, que Rubens a peint avec délicatesse, avec amour, de petits sujets en figurines. — Jacques Ruysdaël : une Cascade, un Lointain, un Rivage, trois pages fort belles assurément, surtout la plus petite, qui est une vue de la campagne de Harlem, mais n'ayant pas cependant une suffisante importance pour figurer dans une telle réunion. Ruysdaël, il me semble, n'y occupe pas tout à fait la haute place, la place isolée, à laquelle il doit prétendre partout. — François Sneyders : une grande Chasse au cerf et une Cuisine pleine de gibier, de fruits, de légumes. Rubens a peint dans l'une le paysage, dans l'autre une figure, et cette heureuse association a produit deux œuvres capitales. — Jean Steen : une grande part de six tableaux, tous de choix, parmi lesquels deux chefs-d'œuvre. D'abord la Famille du peintre, groupe vivant d'une douzaine de personnages, éclairés comme l'eût fait Pierre de Hooghe. On y remarque surtout le groupe charmant et caressant d'une vieille aïeule et d'un tout petit marmot : les deux enfances de la vie ; puis une composition fort célèbre sous le nom du Tableau de la vie humaine, qui réunit vingt personnes peut-être, et qui est achevé dans la plus fine manière qu'ait jamais atteinte ce maître irrégulier, que Montaigne eût appelé ondoyant et divers. — David Téniers : deux pages de premier ordre dans l'œuvre immense du maître, l'Alchimiste à son fourneau et la Cuisinière, ou plutôt la Bonne cuisine, car c'est le nom consacré du tableau[75]. — Gérard Terburg : d'abord une Conversation entre un officier et une dame, puis son propre portrait en

pied et en costume de bourgmestre, deux excellents morceaux qui réunissent à la finesse de Gérard Dow la chaleur de Metzu[76]. — Ch. Troost (1697-1750) : de cet artiste singulier, inconnu hors de la Hollande, il n'y a que des dessins à la gouache et au pastel, en deux séries. Mais ces dessins inéritent une mention particulière. Dix d'entre eux représentent des Scènes de comédies hollandaises, que les étrangers ne sont pas obligés de connaître, et cinq autres, les cinq actes d'une Réunion d'amis, dont les sujets sont à la portée de tout le monde. En voici les titres, tels qu'ils sont inscrits en latin de salle à manger : Nemo loquebatur. — Erat sermo inter fratres. — Loquebantur omnes. — Rumor erat in casa. — Ibant qui poterant, qui non potuere cadebant. Né dans la même année que Hogarth, Troost est nommé l'Hogarth hollandais, parce qu'il a le même esprit d'observation, la même gaieté railleuse et le même humour original. — Uchtervelt : une Scène d'intérieur, digne de Terburg, auquel Uchtervelt est toujours sacrifié. — Van den Ulft : des Édifices antiques au milieu d'un paysage, composition dans le genre des Ruines de Pannini, et mieux peinte, qui devrait faire connaître un artiste ignoré. — Adrien Van de Velde : une Vue du rivage de Schéveningue, importante, admirable, fort répandue par la gravure, puis un tout petit et charmant Paysage avec des bestiaux. — Guillaume Van de Velde : deux de ces vues de mer tranquille et de ciel argenté, qu'il aimait tant à reproduire, et qu'on nomme les Calmes de Van de Velde. — Ary de Voys : un Chasseur, digne de Metzu. — Jean Weenix : des Animaux vivants, un cerf, un cygne, avec le fond de paysage, genre de sujet qu'il n'a probablement jamais répété, et un faisan entouré d'autres pièces de gibier mort. Ce dernier tableau, connu sous le nom du Faisan, passe pour l'œuvre capitale de cet éminent peintre de nature morte. — Philippe Wouwermans : neuf pages, toutes bien choisies, entre autres un superbe Paysage connu sous le

nom du Chariot de foin, et surtout une grande Bataille, à laquelle aucun nom propre n’est donné. Des innombrables tableaux de Wouwermans, c’est le plus vaste que l’on connaisse ; c’est peut-être aussi le plus achevé, le plus précieux. Il est composé avec un goût exquis et un bonheur sans égal, couvert de personnages à ne pouvoir les compter, — de deux armées, l’on peut dire — très-énergique et très-puissant d’action, et néanmoins d’une touche aussi fine, aussi élégante que ses plus petites miniatures. Comme son rival Berghem, Wouwermans est très-grand à la Haye ; plus grand, il me semble, qu’à Dresde même, malgré les. soixante-quatre toiles qu’il compte dans cette galerie. — Jean Wynantz : deux Paysages boisés, dont le plus remarquable, à mon avis, porte la date de 1659. — Enfin, pour clore cette longue et trop sèche nomenclature, un portrait doublement précieux : il est peint par Van der Helst, et c’est celui de Paul Potter. Dans ce visage blond, pâle et maigre, on voit bien une nature fragile, qui n’était pas douée d’une longue vie, une de ces natures dévorées par le feu intérieur, desquelles on dit, depuis les Arabes, que la lame use le fourreau[77]

Capitale politique et intellectuelle de la Hollande, la Haye n’a guère dans son musée que des maîtres hollandais. Cependant les écoles étrangères y sont au moins indiquées par quelques échantillons ; l’allemande, entre antres, et c’est naturel à cause du proche voisinage. Les Allemands prétendent même, en exagérant quelque peu la parenté de peuple à peuple, que les Hollandais sont Allemands. Donc, doivent-ils ajouter, la peinture hollandaise tout entière appartient à l’école allemande. C’est un raisonnement commode pour répondre à la question que faisait leur grand Goethe devant les vieilles peintures quasi byzantines de Cologne et de Westphalie : « Je vois bien le bouton, disait-il, mais où est la fleur ? » Cette fleur épanouie un peu tard, au dix-septième siècle, serait l’école hollandaise. Mais

alors que devient sa filiation avec Anvers et Bruges, avec Rubens et Van Eyck ? Les Flamands, ses vrais pères, sont-ils aussi des Allemands ? Laissons ces vains propos, ce regret et cette envie mal déguisés ; appelons les Flamands Flamands, les Hollandais Hollandais, et cherchons ce qu'au musée de ceux-ci ont légué les vrais Allemands.

D'abord deux portraits d'hommes par Albert Durer. Ils sont beaux, et on les dit authentiques. Puis quatre portraits par Holbein fils, tous excellents : celui du chancelier Thomas Morus, petit et fin ; celui du fauconnier Robert Cheseman, non moins délicatement touché, bien qu'en grandes proportions ; celui de Jeanne Seymour, la troisième des six femmes d'Henri VIII ; enfin celui d'une dame inconnue, fin, doux et transparent. Ces quatre superbes portraits, peints en Angleterre, appartiennent au meilleur temps et au meilleur style de Holbein. Le dernier se rapproche même tellement du style et du faire de Léonard, qu'on aurait pu, aussi bien que l'argentier Thomas Morrett de la galerie de Dresde, l'attribuer au grand Florentin.

L'école française n'a qu'un paysage de Claude, si faible qu'auprès de lui une Tempête et une Cascade de Joseph Vernet sont deux merveilles. L'école espagnole, ô prodige ! offre un Murillo, un véritable Murillo. C'est une Madone avec l'Enfant-Dieu, de grand style et de puissante couleur. Et même un Velazquez, le portrait si souvent répété d'un fils de Philippe IV, l'infant don Baltazar, mort avant l'âge d'homme ; et enfin une blonde et belle Madeleine en adoration, de Mateo Cerezo, bien faite pour grandir le nom de ce maître secondaire. Quant aux Italiens, dès qu'on a admiré quelques bons paysages de Salvator Rosa, entre autres les deux petits Déserts où se trouvent la Madeleine et saint Jérôme ; dès qu'on a jeté, en passant, un coup d'œil sur l'Allam et Ere de Cignani, dans le genre encore affadi de Guide, on peut se dispenser de regarder tout le reste. C'est un fatras sans nom. J'aimerais mieux chercher dans ce qu'on appelle les maîtres inconnus. Il s'y trouve

plusieurs portraits des princes de la maison d’Orange, ainsi qu’une tête de Charles-Quint, copiée, je crois, du grand portrait équestre de Titien à Madrid, et, sinon précieuse pour l’art, vraie du moins pour l’histoire. On y reconnaît une ressemblance sans flatterie.

AMSTERDAM.

Plus ancien que la plupart des autres musées de l’Europe, le ’s Rijks museum, ou musée royal des Pays-Bas, fut établi, dès l’origine, dans une ancienne maison nommée Trippen-Huis[78]. Il s’y trouve encore. Ai-je besoin d’ajouter que cet emplacement est très-défectueux, comme toute habitation privée que l’on destine après coup, et sans nouvelle appropriation, à une collection d’oeuvres d’art ? que là manquent nécessairement l’espace, l’air et le jour ? Comment la Hollande, qui fut l’une des premières nations à fonder un musée public, reste-t-elle la dernière à le bien loger ? Il est fort à souhaiter que cette belle et riche ville d’Amsterdam, où l’on compte plus de deux cent mille habitants, se décide enfin, comme Madrid, Munich, Berlin, Saint-Pétersbourg et Diesde, à faire construire une véritable galerie. Non-seulement sa précieuse collection de tableaux aurait un abri plus digne d’elle, plus digne de la grande cité dont elle est la propriété et l’ornement, mais encore on pourrait notablement l’accroître en y réunissant les tableaux de l’hôtel de ville, et d’autres encore, dispersés, faute d’autre place, dans quelques institutions publiques. Pour son honneur, et pour celui des artistes illustres qu’a produits la Hollande, Amsterdam se doit cet édifice national.

Semblable en cela à ceux de la Haye et de Rotterdam, mais plus exclusif encore, le petit musée rassemblé dans Trippen-Huis est tout hollandais, comme celui de Venise est tout vénitien, comme celui d’Anvers est tout anversois. A peine y peut-on rencontrer çà et là quelques échantillons faibles et douteux de quelques maîtres étrangers. Plusieurs sont de simples copies. Encore ces maîtres sont-ils si mal

connus dans le pays que, sur le petit livret, leurs noms sont étrangement défigurés. On y lit Morillos (pour Murillo), Velasque (pour Velazquez), Spagnoletti (pour Ribera lo Spagnoletto), Cyrus Ferrus (pour Ciro Ferri), etc.[79]. Dans les rares et pauvres échantillons des écoles étrangères, il ne se trouve rien de plus à citer, ce me semble, que quatre portraits attribués à Holbein le jeune. On les nomme Érasme, Robert Sidney (quel est ce personnage ?), Charles-Quint et l'empereur Maximilien. Pour ce dernier, un doute est plus que permis. Maximilien II ne fut empereur que dix ans après la mort de Holbein, et Maximilien Ier mourut en 1519, alors que Holbein, né en 1498, n'avait que vingt et un ans. Il est difficile de croire qu'avant cet âge, et encore inconnu, Holbein eût reçu la mission de reproduire son visage impérial. Si ce portrait était celui de Maximilien, il devrait être l'ouvrage de Holbein le père. Mais, comme celui d'Érasme, il est d'une exécution supérieure, admirable, qui dément une telle attribution. Laissons-lui donc, pour la vérité de l'art, le nom de Holbein fils, en lui ôtant, pour la vérité de l'histoire, le nom de Maximilien. Et recommandons à tous les rédacteurs de catalogues et livrets, puisque cette nouvelle occasion se présente, de toujours consulter les dates : elles font toucher du doigt une foule d'erreurs, accréditées par la tradition.

Amsterdam n'a donc qu'un musée hollandais. Mais avec des maîtres si nombreux, si laborieux et si féconds, la Hollande seule doit suffire. En effet, il n'y a pas moins de quatre cent trente numéros sur le catalogue général.

Pour cette raison, qu'une seule école est représentée, comme à Rotterdam et à la Haye, nous ne suivrons pas non plus l'ordre chronologique dont nous nous sommes, partout ailleurs, fait une habitude et un devoir. Marchant, non plus par rang d'âge, mais par rang de mérite, nous indiquerons d'abord les maîtres qui ont laissé là des œuvres capitales, hors de ligne comme hors de question, de vrais chefs-

d’œuvre enfin ; puis ceux dont les ouvrages distingués, excellents, méritent qu’on les recherche avec soin, qu’on les contemple avec amour. Je me garderai bien de dire

Le reste ne vaut pas l’honneur d’être nommé ; mais puisque je n’inscris pas une liste, puisque je ne dresse pas un catalogue, je me dispenserai d’en faire mention.

En tète de la première classe, celle des grands chefs-d’ œuvre, deux noms se présentent d’abord, comme à la Haye, Rembrandt encore et Van der Helst.

Rembrandt est le plus grand des peintres hollandais, des peintres protestants, réalistes, et aussi le plus grand des poètes par le seul emploi de l’expression, du mouvement et de la lumière. Il a longtemps vécu à Amsterdam, qui vient de lui élever une statue sur l’une de ses places[80], et il y est mort, à soixante et un ans, dans une petite maison que l’on voit encore à l’entrée du quartier des juifs[81]. Il était juste qu’Amsterdam recueillît son œuvre capitale, celle qu’on place au premier rang de toutes ses œuvres. Réunissant jusqu’à vingt-trois personnages de grandeur naturelle, ce tableau fameux représente un peloton de la garde civique d’Amsterdam, officiers, soldats, étendard et tambour, faisant une patrouille dans les rues. On le nomme la Garde ou la Ronde de nuit. Et ce nom est défectueux, car c’est une ronde faite en plein jour. Mais le nom et l’erreur populaires viennent de ce que le sujet est traité, par exemple, comme le petit Atelier de menuisier du Louvre, de ce que les tons lumineux et transparents, les grands effets de clairs et d’ombres, semblent être produits plutôt par une lumière factice que par celle du soleil. « A vrai dire, ce n’est là qu’un rêve de nuit, et personne ne pourrait décider quelle est la lumière qui tombe sur les groupes de figures. Ce n’est ni la clarté du soleil, ni un rayon de la lune, ni la lueur des flambeaux ; c’est un éclair du génie de Rembrandt. » (Charles Blanc). La Ronde de nuit (il faut bien lui laisser ce nom consacré), chef-d’œuvre de la

seconde époque, comme la Leçon d’anatomie avait été le chef-d’œuvre de la première, est peinte tout entière dans la manière prodigieuse de l’Ecce Homo des princes Esterhazy, à Vienne, et de la Danaë de Saint-Pétersbourg[82]. Mais elle l’emporte sur l’Ecce Homo et sur la Danaë, d’abord par l’importance de la composition et le nombre des personnages qu’elle renferme ; ensuite, et surtout, parce que le sujet n’exigeant que la vérité vraie, sans noblesse, sans beauté, sans idéal, sans aucune des hautes qualités qui manquaient à Rembrandt, l’admiration n’est pas troublée par le regret, et l’on y trouve avec bonheur, avec ravissement, dans la pure et simple reproduction du réel, le triomphe de la peinture.

Il faut regarder Rembrandt comme l’autre grand réaliste, l’Espagnol Velazquez ; il faut le regarder longtemps, et que chacun choisisse bien la vraie place qu’exige sa vue pour apprécier à la fois les détails et l’ensemble. Alors il se fait une illusion singulière, effrayante, une véritable apparition. Tous ces personnages prennent corps et vie ; on les voit, on les entend, on va les toucher. C’est le cas de s’écrier comme Luca Giordano devant le Portrait de famille de Velazquez : a Voilà la théologie de la peinture ! [83] »

Cette garde civique, telle qu’il plaît à Rembrandt de nous la montrer, ne ressemble guère aux troupes d’aujourd’ hui : aucun ordre, aucun uniforme ; la plus complète liberté d’action et d’équipement ; un bizarre mélange de gens, d’attitudes, de costumes militaires et bourgeois ; d’armes dépareillées, arquebuses, lances, piques, hallebardes, épées, casques et chapeaux, cuirasses et pourpoints. Rien de plus pittoresque. C’est la preuve évidente de la règle posée par Boileau,

Souvent un beau désordre est un effet de l’art.

Plusieurs défauts, d'ailleurs, sautent aux yeux des moins clairvoyants. Cette dame, très-éclairée au second plan, qui porte une poule pendue à sa ceinture (est-ce une allégorie pour signifier la sécurité des transactions sous la protection de cette primitive garde nationale ?) est assurément trop petite. C'est, par la taille, une fillette de douze ans. Et pourquoi cette espèce de Thersite qui court follement dans l'ombre, au coin à gauche, en pendant du tambour de droite ? pourquoi ? nul ne le sait. Mais qu'importe ? Le bel officier vêtu en velours noir avec écharpe rouge, son compagnon en soie jaune, qui balance une hallebarde, le porte-étendard, et, pour ainsi dire, toutes ces franches et martiales figures nous offrent-elles moins le vrai type de ces héros populaires, de ces vaillants Gueux, qui arrachèrent la Hollande à l'Espagne catholique ? Ils posent devant nous, ils agissent, ils vivent, sous les étranges rayons de ce soleil intérieur créé par l'artiste, le soleil de Rembrandt. Ils vivent, c'est assez, et lux in tenebris lucet. (Saint Jean [84].)

Un autre tableau de Rembrandt, les Staalmeesters ou Maîtres au plomb (il faut traduire les Syndics de la corporation des marchands de drap d'Amsterdam), quoique simple réunion de portraits, et vus seulement jusqu'aux genoux, partage et balance la renommée de la Ronde de nuit. Ce tableau n'a pas reçu, à l'étranger du moins, de nom populaire, de nom court et consacré, et, par cette raison, il est moins cité que le précédent. Mais, parmi les artistes et les connaisseurs, il en est qui le préfèrent et le portent plus haut encore. Ce sont, peuvent-ils dire, les mêmes qualités avec moins de défauts ; c'est une perfection plus complète, plus mûre et plus sûre d'elle-même. Tous ces braves marchands de draps regardent en même temps du même côté, comme si quelqu'un venait interrompre la lecture, commencée entre eux, d'un registre

de la corporation. Ce mouvement uniforme et naturel anime la composition, loin de l'alourdir. Ce ne sont pas six portraits, ce sont six vivants, conservés depuis deux siècles, comme dans un château enchanté, par le magicien dont la puissante baguette les a fixés sur une toile immortelle.

A propos de Van der Helst, il faut répéter une observation dont nous avons eu souvent l'occasion de reconnaître la justesse : que certains maîtres sont en certains endroits, c'est-à-dire que, là seulement, on peut pleinement les connaître et les apprécier. Tel est Barthélemy Van der Helst (1612-1670). Inconnu en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre, en Belgique même, à peine deviné en Allemagne par quelques portraits égarés dans les galeries de Munich, de Dresde, de Berlin et des princes Lichtenstein à Vienne, il ne se trouve vraiment qu'au musée d'Amsterdam. Van der Helst n'était qu'un peintre de portraits ; il n'a jamais fait autre chose, et l'on peut d'abord, ici même, en admirer, comme superbes, comme excellents, plusieurs qu'il a faits isolés. Par exemple, ceux de Marie-Henriette Stuart, de l'amiral Van Es et de sa femme, du vice-amiral Kortenaar, du fils d'André Bicker (grosse figure de femme joufflue), etc. Mais, en réunissant, en groupant plusieurs portraits dans un même cadre, à propos d'un même sujet, Van der Helst est arrivé à faire des tableaux d'histoire. Tels sont les Marguilliers de Saint-Sébastien, qu'on appelle aussi les Chefs de la Confrérie des Arbalétriers, dont nous avons, au musée du Louvre, une répétition en figurines, ou plutôt une copie réduite, qui ne peut donner une suffisante idée du merveilleux original. Tel est enfin le célèbre Banquet de la garde civique d'Amsterdam. Ce banquet fut mémorable, dit-on, parce qu'il fêtait le fameux traité de Westphalie, ou Paix de Munster, qui mit fin à la guerre de Trente ans et consacra l'indépendance des Provinces-Unies. Si ce sujet est bien réellement celui du tableau de Van der Helst (la tradition est unanime sur ce point), comme la paix de Munster fut

signée en 1648, et que lé peintre était né en 1612, il avait trente-six ans lorsqu'il entreprit ce vaste et magnifique travail, où les personnages, au nombre de vingt-cinq, sont de grandeur naturelle.

On a dit de cette foule de portraits rassemblés sur la même toile par Van der Helst, qu'ils sont parfaits à ce point que l'on peut facilement reconnaître dans chacun d'eux la condition sociale, le caractère, le tempérament du personnage représenté. J'ajouterai, pour me faire mieux comprendre de mes compatriotes, que l'ensemble du tableau forme comme une œuvre de Philippe de Champagne, mais plus forte, plus chaude, plus achevée, plus élevée surtout, et dans laquelle Philippe de Champagne aurait montré un de ces élans d'audace et de génie qui ont toujours manqué à sa froide et correcte manière.

Si, par une comparaison avec le musée de Dresde, on peut dire que la Ronde de nuit est la Vierge sixtine de celui d'Amsterdam, le Banquet de la garde civique en est la Vierge de Holbein. Il a, il mérite le second rang. On a placé ces deux grandes œuvres en face l'une de l'autre, dans le salon d'honneur, de même que, dans la principale des Stanze du Vatican, l'École d'Athènes est en face de la Dispute sur l'Eucharistie. C'est justice. Ces vingt-cinq excellents portraits, disposés et groupés avec un art infini, s'ils ne forment pas un ensemble aussi prodigieux que la Ronde, parce qu'ils manquent de cette lumière créée qui l'illumine, sont plus simples et plus vrais que les fantômes de l'apparition rembranesque. Dans ce Banquet, Van der Helst se montre le modèle du genre, de celui qui consiste à garder la mémoire d'une action et de ses acteurs,. Il est plus modèle même que Rembrandt et que Véronèse ; il l'est comme Velazquez : il a peint les hommes et la vie du temps. « C'est une peinture, dit M. Edmond Texier, merveilleusement appropriée aux gens qu'elle représente, calme, digne, honnête et forte. » Et Josuah Reynolds avait

dit avant lui : « C’est peut-être le plus beau tableau à portraits qui existe. »

Amsterdam possède encore l’œuvre capitale d’un peintre qui a précédé d’un demi-siècle Rembrandt et Van der Helst, et qui, en cela semblable au dernier, n’est guère connu hors de sa patrie ; c’est Corneille Van Haarlem (1562-1638). Son grand Massacre des Innocents, où les nus sont nombreux et les gens de taille naturelle, deux choses rares poux son temps et pour son pays, doit le placer haut dans l’estime des amateurs. Le dessin de Van Haarlem est maniéré et pédantesque, mais très-énergique. A ce caractère, comme à son style et à l’ampleur de sa composition, l’on reconnaît aisément un de ces peintres du Nord qui prirent, comme Van Orley, Maubeuge, Hemskerck, Lambert Lombard, les leçons de l’Italie. Seulement, il est clair que Van Haarlem s’est fait plutôt le disciple de Michel-Ange, et le disciple exagéré, que celui de Raphaël ou de Léonard.

Nous ne sommes pas au bout des œuvres capitales. Voici encore celle de Govaert Flink, et c’est encore, comme dans les chefs-d’œuvre de Rembrandt et de Van der Helst, une Assemblée de gardes civiques, « après conclusion de la paix de Munster, en 1648, » ajoute le livret. Né en 1615, Govaert Flink n’avait alors que trente-trois ans, et, comme Van der Helst, c’est bien jeune encore qu’il a fait son principal ouvrage. Ce tableau célèbre est naturellement peint dans la manière de Rembrandt, dont Flink fut l’un des principaux élèves ; mais là, il l’emporte par un point sur Rembrandt lui-même : ainsi que Van der Helst, il est plus simple, plus vrai, plus exempt de recherche et d’invention, plus exempt de ces grands effets de clair-obscur, toujours un peu forcés, si merveilleux qu’ils soient, puisqu’ils vont jusqu’à faire prendre le jour pour la nuit.

C’est encore à Amsterdam que Karel-Dujardin a laissé ses œuvres les plus importantes et les plus singulières. On y trouve, outre son portrait et celui d’un certain Reynst, qui fut son protecteur et son ami, un tableau des Syndics d’une

confrérie hollandaise, autre vaste réunion de portraits en grandeur naturelle. Est-il besoin de faire observer combien l'artiste sortait de ses habitudes, et pourtant, dans cette œuvre pour lui nouvelle et d'un ordre supérieur, on le tient pour l'émule en quelque sorte de Rembrandt, de Flink, de Van der Helst. Peut-être eût-il pu se frayer dans ce genre une carrière glorieuse. Karel-Dujardin revient à ses moutons dans un paysage où il imite Paul Potter, puis dans deux Entrées d'auberges, où ; tout à fait lui-même, il se montre plus fin, plus léger, plus charmant que lorsqu'il cherche à prendre la vigueur d'autrui.

Voici maintenant de Gérard Dow, le chef d'école des petits Flamands, un tableau non moins renommé que notre Femme hydropique du Louvre, — et c'est tout dire, — l'Ecole du soir. Dans celui-ci, mis sous verre comme une relique dans sa châsse, les figures sont plus nombreuses sans que le travail soit moins achevé, et la manière est peut-être plus large, plus ample, plus magistrale. Il offre en outre cette curieuse bizarrerie qu'il est éclairé par quatre lumières, trois chandelles et une lanterne. L'effet est un peu puéril, sans doute, et d'une recherche pénible qu'il ne faut point admettre dans les arts ; mais la difficulté vaincue est prodigieuse. C'est de ce tableau, je suppose, qu'est sortie « l'éternelle chandelle » de Sckalken [85]. Un second tableau, de très-simple sujet, — ce sont un seigneur et une dame se promenant, suivis de leur chien, dans la campagne, — offre une seconde bizarrerie non moins heureuse : les personnages sont de Gérard Dow et le paysage de Berghem. Un tel mélange n'implique point de disparate, la partie la plus finement touchée étant les êtres vivants ; et, dans cette lutte des deux maîtres, leurs styles différents, bien mis en harmonie, forment une page très-précieuse, très-admirée et très-admirable.

Gomme les précédents, le patient Van der Heyden a doté son pays de la plus étonnante de ses œuvres, une Vue de

ville hollandaise. Par l'excessive finesse de la touche, par la ravissante harmonie des tons, ce tableau est, en vérité , d'un effet prodigieux. Adrien Van de Velde en a peint les figures, comme dans deux autres Vues d'autres villes de Hollande ; et ces trois pages importantes offrent justement cette lutte heureuse, ce contraste harmonieux que nous venons de signaler dans une œuvre commune de Berghem et de Gérard Dow.

Là, toutefois, Adrien Van der Velde n'a que le second rôle. Mais il se montre seul, et tout entier, et non moins prodigieux dans ses deux admirables Paysages, l'un avec du bétail, l'autre avec une chaumière. Lui aussi semble avoir voulu donner à sa patrie ses plus excellents ouvrages. — Et son frère Guillaume (Wilhem) semble l'avoir imité dans cette intention. Rien n'est plus grand, plus beau, plus magnifique, parmi toutes ses Marines, non-seulement que la Vue d'Amsterdam prise à l'Y, toile d'une dimension inusitée pour le genre, mais surtout que les deux scènes, en pendants, de la Bataille navale dite des Quatre jours, gagnée par Ruyter sur les Anglais, en 1660. Van de Velde assistait à cette bataille, dont il est ainsi l'historien autant que le peintre. Ces deux grandes pages marquent vraiment, en cette partie de l'art, le point extrême de la perfection. Ils font comprendre, sans le justifier précisément, le mot de sir Josuah Reynolds, qui prétendait qu'un autre Raphaël naîtrait peut-être un jour, mais qu'on ne reverrait plus un autre Van de Velde.

L'on tient encore pour de vrais chefs-d'œuvre dans les genres cultivés par leurs auteurs : une Réunion villageoise et un Atelier de peintre dans un grenier (le sien peut-être), par Adrien Ostade ; — une Conversation de deux dames et un gentilhomme, par Gérard Terburg ; — un Combat de soldats et de paysans, par Philippe Wouwermans ; — du Gibier mort, dans un paysage, par Jean Wéenix ; — une Chute d'eau à la sortie d'un ravin boisé, dont les deux bords escarpés portent de vieux châteaux, par Jacques

Ruysdaël, œuvre grande, superbe, digne de lutter avec les plus fameuses pages de Vienne ou de Dresde ; et, de Ruysdaël encore, une Vue du château de Bentheim, qu'il a tant de fois montré sous tous ses aspects. Ce dernier paysage est petit, très-fin, d'une certaine gaieté, éclairé par un joyeux coup de soleil. Il fut peint dans un jour de bonne humeur ; — enfin la Fête de saint Nicolas, très-célèbre scène d'intérieur, par Jean Steen. Les enfants sages reçoivent des jouets ; le paresseux trouve une verge dans son soulier, et tout le monde le raille. Puis l'Arracheur de dents, puis cinq ou six autres sujets, parmi lesquels l'excellent portrait que Jean Steen a fait de lui-même. Cette figure douce, sérieuse, presque mélancolique, qui n'a rien d'un cabaretier ni d'un ivrogne, montre bien, comme celle de notre Molière, le vrai caractère des comiques de profession : ils font rire, et ne rient point.

Mais de qui peut être cette affreuse décoration appelée Chasse d'ours ? Voilà une espèce de hussard hongrois qui vient à cheval, tête nue, et armé d'un sabre innocent pour attaquer ces terribles animaux ; il est parfaitement ridicule. Les ours sont faux, les chiens extravagants. Il y a des membres déchirés, des lambeaux sanglants, de l'horreur, du dégoût ; peu de mouvement véritable, peu d'effet dramatique. Pourquoi donc une place d'honneur à cette grande vilaine machine, cent fois surpassée par les Chasses de Sneyders ? Hélas ! on lit au bas, avec un étonnement douloureux, le nom vénéré de Paulus Potter et la date de 1649. Il avait vingt-quatre ans alors ; c'était deux ans plus tôt qu'il avait peint le Taureau de la Haye. N'ai-je pas eu raison d'affirmer, même devant ce dernier chef-d'œuvre, que de telles proportions conviennent peu au sujet, et nullement au maître ? Et Paul Potter n'eut-il pas raison, pendant les quatre années qui restèrent encore à sa trop courte vie, dé ne plus jamais les employer ? Il va nous répondre lui-même, car, aux salles des petits cadres, nous retrouverons notre chère idole, et digne de l'encens que

nous lui brûlons. Voici un tableau de l'année suivante, 1650 ; il se nomme Orphée domptant les animaux. Merveille, merveille ! Il égale les plus excellents de la Haye, de Saint-Pétersbourg et de Londres (que ne puis-je dire aussi de Paris, qui ne connaît pas Paul Potter !). Au pied d'une colline boisée, dans une fraîche et verte clairière, Orphée est assis, en roi David, une harpe dans les mains, mais habillé à la wallonne. Autour de lui rangés se tiennent une foule d'animaux, non-seulement les bêtes familières à Paul Potter : vache, chèvre, mouton, âne, chien, cheval, mais encore des animaux sauvages ou d'autres climats : lion, éléphant, chameau, buffle, ours, sanglier, loup, cerf, lièvre, singe, écureuil, même une licorne (c'est-à-dire un cheval blanc avec une corne d'antilope au front), serpent, lézard et grenouille. Que l'on compare froidement ce petit panneau à la grande toile précédente, qu'on examine surtout la partie droite où se trouvent le loup et la licorne, et que l'on prononce sur la question que j'ai posée.

Voici une autre œuvre datée de 1651. C'est tout simplement du Bétail à la prairie ; mais c'est beau comme l'Orphée, plus beau peut-être par sa couleur énergique. Paul Potter monte encore à cet âge si tendre. Puis encore une Bergerie plus petite, datée de 1645. Celle-ci prouve la précocité de Paul Potter : il avait alors vingt ans. Puis un Hacheur de paille, charmante figurine dans le genre de Metzu, qui prouve à son tour qu'avec une vie plus longue, Paul Potter eût pu joindre la variété des genres à la perfection des œuvres.

Après ces divers ouvrages, qu'on peut tous appeler hors ligne, il en vient une foule d'autres excellents, toujours de la même école, qui feraient partout l'honneur d'un cabinet et même d'une galerie. Je vais les mentionner rapidement sous le nom de leurs auteurs, et, cette fois encore, pour suivre l'ordre numérique des cadres, je prendrai l'ordre alphabétique des noms.

Jean Asselyn : un cygne aux ailes déployées, défendant son nid contre une bête carnassière : emblème de la vigilance du grand pensionnaire Jean de Witt[86]. De grandeur naturelle, et peint comme l'eût fait Hondekoeter ou Véenix, ce cygne emblématique est hors des habitudes du maître. — Ludolph Backuysen : Embarquement de Jean de Witt sur la flotte hollandaise, Vue du Port-aux-Moules sur l'Y, à Amsterdam, et Mer houleuse ; trois grandes et belles marines finement terminées. Backuysen a peint encore de vraies marines pour le fond des portraits de l'amiral Van Es et de sa femme, par Van der Helst : autre exemple, autre preuve de l'assistance que se prêtaient fraternellement les peintres hollandais. — Beerstraaten : Combat naval du 12 juin 1666, entre les flottes de Hollande et d'Angleterre, page très-remarquable, par sa vigoureuse couleur à la Rembrandt, d'un maître fort peu connu hors de son pays. — Corneille Béga : quelques petites Scènes d'intérieur qui méritent d'être citées après les Ostade, à côté de Dusart. — Nicolas Berghem : plusieurs pages, l'une singulière, Ruth et Booz, d'autres fort belles, Paysage d'Italie, Paysage montagneux, Paysage d'hiver, et surtout le Bac, fin, lumineux, excellent. — Ferdinand Bol : trois beaux portraits, le sien propre, celui de l'amiral Michel-Adrien Ruyter et celui de l'architecte Arthur Quellinus. — Jean et André Both : deux Paysages, l'un grand, l'autre petit, italiens comme toujours, et comme toujours charmants. On peut les ranger parmi les meilleures productions de cette association fraternelle. — Jacques de Bray, Dirk de Bray, Van Gating et de Jong : voilà quatre artistes qui se sont associés pour peindre sur la même 'toile les portraits réunis des Membres de la confrérie de Saint-Luc d'Harlem. — Jean Breughel (de Velours) : plusieurs fins bijoux, entre autres un Paysage marécageux où l'on voit Latone changer en grenouilles les paysans qui l'injurient. — Albert Cuyp : un Paysage coupé par une rivière, dans son grand style

habituel et sa couleur lumineuse, mais non pourtant de premier ordre ; et un Combat de cavalerie dans sa troisième manière, ou manie plutôt, c'est-à-dire sombre et noir : faible part pour un tel maître dans un tel lieu, même en y ajoutant une Famille hollandaise par son père Jacques Gerritz Cuyp, dont il fut l'élève. — Simon Van der Does : deux ou trois Paysages mythologiques, fins et élégants comme ceux de Karel-Dujardin. — Corneille Dusart : une Poissonnerie qui passe pour le tableau capital du peintre, dans le genre de son maitre Adrien Ostade. — Hubert et Jean Van Eyck : un Temple gothique et une Madone que l'on a cru des œuvres faites en commun par les deux frères (évidemment elles ne sont ni de l'un ni de l'autre, ni d'aucun de leurs grands élèves), et une petite Adoration des mages attribuée à Jean de Bruges seul, mais que nie également, peut-être avec raison, M. W. Burger, après M. Michiels. — Jérôme Franck (ou Francken) : l'Abdication de l'empereur Charles-Quint à Bruxelles, grande page historique en petites figures, peinture importante et très-bien conservée. Déjà la mythologie s'y trouve mêlée à l'histoire, comme elle le sera plus tard dans Rubens, et le Neptune du vieux Franck semble avoir servi de modèle au fameux Quos ego que nous avons admiré dans la galerie de Dresde. — Jean Van Goyen : une belle et importante Vue de rivière, moins terne et moins monotone que ne les fait d'habitude ce trop exact portraitiste de la nature etde l'atmosphère hollandaises. — Jean Hackaert : un charmant Paysage, illustré par des figures d'Adrien Van de Velde. C'est un honneur qui prouve qu'Hackaert était alors plus célèbre qu'aujourd'hui, et qu'on n'essayait pas de faire passer ses œuvres pour celles de maîtres mieux notés dans le commerce. — Jean Van der Hagen : un autre Paysage, égal à ceux d'Hobbéma. — Franz Hais : son portrait et celui de sa femme, figures vraies et justes de joyeux et insouciants compères. — Melchior Hondekoeter : une série de Basses-cours et de Volières, excellentes dans le genre,

entre autres celle qu'on nomme la Plume flottante. Elle est sur une mare où barbottent des canetons. « Ne soufflez pas sur cette plume, dit M. W. Burger, elle s'envolerait. » — Pierre de Hooghe : charmant Intérieur, éclairé d'un de ces prodigieux coups de lumière qui sont le cachet et l'honneur du maître. — Jean Van Huysum : un fin Paysage et d'admirables Bouquets de fleurs. — Ludolph De Yong : autres portraits de l'amiral Van Es et de sa femme, capables de lutter même contre ceux de Van der Helst, et qui prouvent que, dans le siècle d'or, jusqu'à ces rudes marins hollandais étaient épris des beaux-arts. — Philippe de Koning : un de ces grands et magnifiques Paysages compris et traités à la Rembrandt, où les profondeurs sans terme d'une plaine unie, d'une steppe hollandaise, semblent vouloir donner l'idée de l'infini. — Jean Lingelbach : un Port de mer italien et une composition à la Wouwermans, le Manège, qui est comme le dernier mot de cet habile imitateur. — Nicolas Maës : une Jeune fille à la fenêtre, dans le meilleur style de Rembrandt, avec la meilleure lumière de De Hooghe. Il n'est pas étonnant que les Hollandais le nomment Rembrandsche Maas, Maas le Rembranesque. — Gabriel Metzu, Franz Miéris et Gaspard Netscher : chacun deux excellents échantillons de la manière si connue et si célèbre de ces trois disciples et rivaux de Gérard Dow. — Arendt Van der Neer : un charmant Paysage d'hiver, mais point de clair de lune. — Adam Pynacker : grand et superbe Paysage montagneux, œuvre de premier ordre. — Godefroid Schalken et Pierre Van Slingelandt : quelques jolis échantillons de leur touche fine, patiente, achevée. — David Téniers : un fort beau Corps de garde, parmi deux ou trois autres cadres de très-faible mérite. — Abraham Verboom : vaste Paysage, où l'on trouve l'imitation réunie de Ruysdaël, de. Roth et de Moucheron. — Ludolph Verschuur et Simon De Vlieger : des Marines que l'on croirait de Van der Kapelle et presque d'Albert Cuyp. — Ary de Vois : un joyeux Ménétrier qu'il

faut citer ici parce qu'il fait honneur à un peintre trop peu estimé, dont les bons ouvrages sont attribués d'habitude à d'autres élèves de Gérard Dow. — Jean Wéenix : deux tableaux de nature morte, beaux sans doute, mais trop grands pour le genre et trop semblables d'arrangement. C'est toujours, au beau milieu, le lièvre pendu par la patte, flanqué de bécasses et de perdrix. — Philippe Wouwermans : un Manége, une Prise du cerf, une Chasse au faucon, et encore cinq ou six autres pages de moindre valeur. — Jean Wynants : une admirable Vue des Dunes, où Van de Velde a peint les figures.

A tous ces noms hollandais l'on pourrait ajouter ceux de plusieurs grands Flamands, Rubens, Van Dyck, Jordaëns, Sneyders, Honthorst, etc. Mais, en vérité, leur apport au musée d'Amsterdam n'a pas assez d'importance pour qu'il faille encore rappeler ici ces maîtres, tant de fois nommés dans ce livre et partout si renommés. On pourrait également rencontrer quelques noms des écoles du midi, Velazquez, Murillo et Ribera, Garofalo, Allori, Guide et Lanfranc ; mais à quoi bon signaler de simples copies, ou des œuvres indignes de titres qu'elles ont usurpés ?

Dans le volume des Musées d'Italie, en terminant le chapitre consacré à Venise, j'ai fait remarquer, par l'exemple de cette puissante république, ajouté à l'exemple contemporain de Florence indépendante, à celui, plus ancien, d'Athènes et de la Grèce entière, que la forme monarchique n'était nullement indispensable à la culture des arts, pas plus qu'à la gloire et à la fortune des artistes. Ainsi, tandis qu'un pape, comme Adrien VI, chassait les arts et les artistes de Rome, Venise était le refuge et le séjour préféré d'une foule d'artistes, nés hors de son sein, mais qui disaient avec le sculpteur-architecte Sansovino : « qu'ayant le bonheur de vivre dans une république, ce serait folie d'aller vivre sous un prince absolu. »

La Hollande offre un exemple encore plus récent, plus complet et plus décisif. Depuis sa révolte contre le roi d'Espagne, en 1572, jusqu'à la paix d'Utrecht, en 1713, la Hollande eut un gouvernement purement populaire, purement électif, puisqu'elle n'obéit qu'à ses stathouders et à ses grands pensionnaires, ou syndics salariés. C'est, néanmoins, pendant cette époque de pleine liberté, comme d'entière indépendance, alors que la Hollande portait si haut son jeune drapeau, alors qu'elle résistait successivement à l'Espagne, à l'Angleterre, à la France, et qu'elle devenait l'arbitre des grands États, c'est pendant cette époque glorieuse que fleurit aussi son école de peinture, depuis Lucas de Leyde jusqu'à Van Huysum[87].

De Venise et de Florence on pouvait dire qu'à défaut de monarchie, ces deux États avaient des aristocraties héréditaires, riches et puissantes, bien des palais de patriciens, à défaut d'un palais impérial, royal ou papal, et bien des petites cours seigneuriales à défaut d'une cour souveraine. Mais en Hollande, plus de cours, plus de palais d'aucune espèce : une simple bourgeoisie, vivant du commerce, de la pêche et du bétail. Et cependant, quel pays, sur une si mince étendue de territoire, et avec une si faible population, a jamais produit un si grand nombre d'artistes éminents ?

Le premier regard fait deviner pour quels nouveaux commettants travaillaient ces artistes. Ce ne sont plus de grandes fresques ou de grandes toiles, destinées aux nefs d'église, aux galeries de palais et de châteaux ; mais de petits cadres de chevalet, qui peuvent entrer et se placer dans le plus étroit cabinet d'amateur. Ce ne sont plus des sujets de haute poésie, sacrée ou profane, dont l'appréciation demande des connaissances étendues et un goût formé ; mais de vulgaires sujets pris dans la vie commune, que chacun a chaque jour sous les yeux, et qui n'ont de secrets pour personne. Si, par hasard, il se peint

un grand tableau, c’est pour l’hôtel de ville, et sur l’histoire de la commune. Tout le surplus s’adresse à la bourgeoisie, au peuple même, et l’artiste parle simplement à ses égaux la langue habituelle du pays[88]. Ce sont pourtant ces petits tableaux de genre et de chambre, ces petits sujets populaires, que leur mérite et le goût général ont portés aujourd’hui à une valeur énorme, à des prix fabuleux. Encore une fois, que les artistes se rassurent donc, devant l’exemple de la Hollande, comme devant celui de Venise ou d’Athènes, sur les changements que l’esprit du siècle peut opérer dans les institutions politiques. Sous la démocratie athénienne, sous le patriaciat vénitien, sous la bourgeoisie hollandaise, ils trouveront toujours, aussi bien que sous la monarchie, la gloire et la fortune, avec l’indépendance de la dignité.

LES MUSÉES DE RUSSIE.

SAINT-PÉTERSBOURG.

GALERIE DE L’ERMITAGE.

Lorsque, par delà l’extrême frontière allemande, après un long voyage de trois cents lieues à travers un pays dépeuplé, qui n’offre à la vue que des villages en bois et pour abri que des relais de postes, on trouve tout à coup, au 60^{e} degré de latitude, une grande ville de cinq cent mille âmes, la seconde du continent européen par le nombre de ses habitants, et la première par l’étendue de son enceinte, qui semble attendre un accroissement infaillible et gigantesque de population ; — lorsqu’on voit ses places immenses, ses rues droites, longues et larges, ses quais solides enfermant et resserrant le grand fleuve qui la traverse, ses nombreux canaux intérieurs, ses ponts plus nombreux encore, ses vastes édifices, ses splendides hôtels, son industrie, son commerce, sa richesse et son luxe, — on est saisi d’étonnement, non moins que d’admiration. Mais l’admiration redouble, ainsi que l’étonnement, quand on se rappelle que cette cité magnifique n’a qu’un siècle et demi d’existence ; — quand on se dit qu’en 1703, dans la vieillesse de Louis XIV, et vingt-cinq ans après que Versailles était achevé, il n’y avait là qu’un grand marais, caché six mois dans la neige, abandonné le reste du temps aux oiseaux de passage, là où s’élèvent maintenant, sur une rive de la Néwa, le palais d’hiver, l’amirauté, l’église Saint-Isaac, sur l’autre, la

Bourse et les académies ; — et que les trois grandes voies de communications qui, partant de ce point central, traversent toute la ville en lignes divergentes, en patte d'oie, à savoir la rue Voznecenski, la rue Garochovaia et la grande Perspective-Newski, n'étaient que des percées ouvertes dans une profonde forêt de pins et de bouleaux. Comment, au premier aspect de Saint-Pétersbourg, peut-il y avoir place dans l'âme pour d'autre sentiment que celui d'une admiration stupéfaite, devant l'homme à la volonté de fer qui a fondé une telle ville par des efforts opiniâtres, tyranniques, sanguinaires, devant la puissance du peuple dont elle est devenue la nouvelle capitale [89] ?

Je dis au premier aspect, car il arrive, à Saint-Pétersbourg comme à Londres, à qui la vue de l'ensemble est aussi plus favorable que celle des détails, qu'en y prolongeant son séjour, un homme des vieux peuples européens tombe, par une pente facile, de l'esprit d'analyse à l'esprit de dénigrement. On fera remarquer, avant tout, l'histoire à la main, qu'en son impatiente ambition, le tzar Pierre a commis une faute grande comme son œuvre ; — que les besoins du présent lui ont caché les avantages de l'avenir ; — que, pour tenir les Suédois en échec et communiquer directement par la Baltique avec l'Europe occidentale, il a attiré la Russie, ou du moins son centre d'action, loin du côté où la font pencher son origine et sa nature, où l'appellent ses desseins, ses intérêts, ses nécessités, loin du monde oriental ; — et que si jamais, avec ou malgré l'Europe, le tzar envoie ses armées au delà des Balkans et sa flotte au delà du Bosphore, si jamais il s'empare de Stamboul-la-bien-gardée et replace la croix grecque sur les dômes de Sainte-Sophie, de ce jour, ayant deux têtes, l'une au midi, l'autre au nord, la Russie doit se couper en deux parties, comme fit le monde romain sous le fondateur de Constantinople. Tout cela peut être vrai, mais n'est point ici de mon ressort ; je ne vois pas, et je ne fais

pas voir Saint-Pétersbourg en politique, mais en artiste voyageur.

Restant donc dans ce simple rôle, voici, si je ne m'abuse, les principaux reproches qu'adressent à la ville de Pierre le Grand les touristes de profession, qui, résistant au plaisir d'être étonnés et satisfaits, font leur métier avec la sévère et consciencieuse exactitude d'un critique. D'abord, le climat est si rigoureux, le froid si prolongé, la neige si tenace et si profonde, que tous les édifices ont à souffrir d'annuelles injures du temps, et qu'il faut, chaque été, réparer les dégâts de l'hiver. C'est là, il est vrai, un grand inconvénient de la position géographique ; mais que prouve-t-il, sinon une patiente constance après une grande audace, et la puissance de l'homme qui lutte avec courage, avec succès, contre une implacable nature ? — Ensuite, quoique les murailles des quais, les trottoirs des rues, les assises des grands édifices, les colonnes monumentales des temples et des palais soient en granit de Finlande, Saint-Pétersbourg est une ville bâtie en bois et en briques. Ceux qui parlent des maisons de bois sont d'anciens voyageurs, tout au moins du siècle dernier, car dès longtemps il n'est plus permis de construire, ni même de réparer une habitation en bois dans l'enceinte de la ville ; on ne trouve plus guère qu'aux extrémités des faubourgs ces vestiges de la cité primitive. Quant à ceux qui parlent des maisons de briques, il faut nécessairement que ce soient des Français, ou des Écossais, ou des Napolitains. De quelle autre contrée les habitants auraient-ils le droit de faire un tel reproche à la capitale de la Russie ? quelle grande ville de l'Europe, en exceptant Paris, Édimbourg et Naples, est construite en pierres de taille ? n'est-ce pas en briques aussi (je veux dire que la brique est la commune matière de construction) que sont bâties Londres, Dublin, Bruxelles, Amsterdam, Berlin, Vienne, Munich, Milan, Rome, Madrid et Lisbonne ?[90]. — On dit enfin que l'architecture est toute

d’importation étrangère à Saint-Pétersbourg, et qu’on y trouve réunis tous les arts du monde, sauf l’art russe. Dans ce dernier reproche, il y a certes plus de vérité, comme plus de sens, que dans les autres. Il est évident que l’on peut dire de Saint-Pétersbourg, absolument comme de Londres, que l’architecture dominante, l’architecture adoptée, prodiguée, appliquée à tous les édifices publics ou particuliers, a été faite pour d’autres climats et pour d’autres matériaux. Que devient la colonne, par exemple, la colonne si belle en marbre blanc, sous le ciel de la Grèce, et pour un peuple vivant en plein air, lorsqu’il faut péniblement la construire en briques taillées et rajustées, la crépir chaque année à la chaux vive, et la dresser sous des portiques ouverts, où, durant plus de six mois, souffle une bise glaciale, où s’amoncellent d’épaisses couches de neige ? Bien qu’elle ne soit pas noircie à Saint-Pétersbourg, comme à Londres, par le brouillard et la fumée, bien qu’elle ne présente pas ce bizarre renversement des lois de l’optique et de la perspective que j’ai précédemment signalé[91], la colonne, en tant qu’ornement extérieur, ne forme pas moins, dans la nouvelle capitale russe, un véritable anachronisme, une anomalie et un contre-sens.

Jusque dans les édifices du culte, plus habituellement préservés des défauts de l’imitation étrangère, se fait sentir l’absence d’un art national, qu’il faut chercher plutôt dans les pauvres villages en bois, peuplés de serfs indigents, que dans la splendide capitale de l’empire. L’église cathédrale elle-même, Notre-Dame de Kazan, n’est qu’une copie gauche et écourtée de Saint-Pierre de Rome, et c’est sur la métropole de la papauté latine qu’a été calquée la métropole du schisme grec. On y a petitement imité, au dedans et au dehors, l’audacieuse coupole de Michel-Ange, tandis que la grande place en face du péristyle est enceinte également par l’hémicycle à colonnes qu’ajouta le Bernin au plan de Bramante. Il est vrai que l’église impériale de

Saint-Isaac, que vient d'élever un ingénieur français, est aussi supérieure à Notre-Dame de Kazan par sa beauté architecturale que par la richesse et la solidité des matériaux. On y a du moins employé, et à profusion, le granit, le marbre et le bronze. Toutefois elle rappelle dans son ensemble le Panthéon de Paris, mais privé de la longue nef qui forme le bas de la croix latine, et présentant, dans sa masse carrée qui forme la croix grecque, quatre faces égales et également monumentales. La seule église qui puisse à peu près s'appeler grecque, qui reproduise à peu près l'architecture de Byzance, où prit naissance le grand schisme réfugié maintenant en Russie, est celle qu'on nomme Cathédrale de Smolna, située dans l'ancien village de ce nom, qu'a englobé depuis l'enceinte toujours agrandie de.Saint-Pétersbourg. L'architecte italien Rastrelli, qui la construisit dans le siècle dernier, sous le règne d'Élisabeth, en entourant son dôme élancé de quatre minarets à l'orientale, lui a donné le caractère originel du culte dont elle est le temple, et a su produire, par cet accouplement heureux des formes de l'Asie et de celles de l'Europe, un effet charmant, pittoresque, sensé, qu'augmentent encore les constructions circulaires élevées autour de l'église pour un vaste couvent, occupé maintenant par un institut de jeunes orphelines et un asile de veuves. Mais dans l'intérieur du temple, achevé récemment avec un grand luxe, et dont les voûtes, les parois, les piliers, sont entièrement revêtus de stuc blanc, on retrouve encore, en petites proportions, l'éternel dôme du Saint-Pierre romain.

Saint-Pétersbourg est donc réellement une ville italienne, française, anglaise, allemande, et non point une ville russe. Moscou seul peut s'appeler de ce nom. Mais, ainsi créé, et entouré du reste de l'empire, Saint-Pétersbourg donne l'image fidèle de toute la nation, de toute la société russe, telle que l'ont faite la nature, l'histoire et les institutions. Cette grande ville toute moderne, tout européenne, jetée

au milieu d’un pays presque asiatique, mal peuplé, mal cultivé, arriéré par les lois, les mœurs, les arts, les coutumes, n’est-ce pas cette société réunissant les deux extrêmes sans intermédiaires, dépourvue de toute classe moyenne, de toute transition, de tout lien, présentant une caste de nobles au milieu d’un peuple de serfs, la richesse excessive au sein de l’excessive pauvreté, la science de quelques-uns parmi l’ignorance commune, la civilisation entourée de la barbarie, le dix-neuvième siècle dans le treizième ?

Fondé par le pouvoir et la force, devenu capitale par usurpation, imposé pour modèle au peuple russe par ses souverains, qui le poussent violemment de l’Asie dans l’Europe, et lui commandent de se civiliser, Saint-Pétersbourg ne pouvait manquer de réunir, presqu’à son origine, tous les établissements de sciences, arts et belles-lettres qu’ont laborieusement élevés dans leurs capitales les vieilles nations européennes. On y trouve donc toutes sortes d’instituts d’éducation pour les deux sexes, colléges, écoles militaires, écoles des mines, de la marine, du commerce, de l’agriculture, — Université impériale, — Académie de Médecine, — Académie russe, — Académie des Beaux-Arts, occupant le bel édifice construit, sous la grande Catherine, par l’architecte Kakorinoff, d’après les dessins de Lamotte et de Velten ; — Académie des Sciences, dont Leibnitz, déjà fondateur de celle de Berlin, donna l’idée à Pierre le Grand, et qui comprend toutes les collections relatives à son objet, bibliothèque, observatoire, musée asiatique, musée égyptien, musée ethnographique, musée numismatique, musée zoologique, botanique et minéralogique, musée de physique et de chimie, etc. ; — Bibliothèque impériale, contenant au moins 400 000 volumes et manuscrits ; elle eut pour premier noyau la célèbre collection des comtes Zalouski, de Varsovie, devenue bibliothèque publique, et dont Catherine II s’empara lors de la première prise de cette ville par

Souvaroff, en 1794 ; elle s’augmenta encore des autres dépouilles de la triste Pologne, à qui ses maîtres n’ont rien laissé de ce qui fait un peuple, et de quelques importantes acquisitions, entre autres celle du musée de Doubrowski, si riche en précieux documents sur l’histoire de France, recueillis, pendant la révolution, à la Bastille et à l’ancienne abbaye Saint-Germain[92] ; enfin elle s’enrichit récemment des bibliothèques orientales prises dans le mausolée des rois de Perse à Ardébil, dans la mosquée d’Ahmed à Akhaltsikhé, dans Erzeroum et Bayezid, et des présents faits aux tzars victorieux par les schahs et les sultans vaincus.

Mais ce n’était point assez. Dans cette magnifique capitale, il fallait un palais qui, pour le moins, égalât en magnificence tous ceux du reste de l’Europe, et, dans ce palais, tout ce qui constitue la richesse souveraine ; il fallait une galerie de tableaux. Ce fut la grande Catherine qui, pour orner ses petits appartements de l’Ermitage, en commença la collection. Outre les membres de sa diplomatie, elle entretenait dans les grandes villes de l’Europe des espèces de commissaires, Grimm, Reifenstein, Raphaël Mengs, avec la mission de lui proposer toutes les belles œuvres qui se trouvaient à vendre. Ses successeurs, les empereurs Paul, Alexandre et Nicolas, n’ont cessé d’accroître la galerie, non-seulement par de nombreuses acquisitions partielles, mais par l’adjonction d’autres galeries entières, que désignaient au choix des monarques russes leur célébrité européenne. Telles sont, depuis 1768, les collections de sir Robert Walpole, du comte de Brühl, du célèbre curieux Pierre de Crozat, du comte de Choiseul, de M. Tranchini, de M. Coswelt, de la Malmaison, des princes Griustiniani, de M. Hope, de la duchesse de Saint-Leu, du prince de la Paix. Aujourd’hui le musée de l’Ermitage renferme plus de 1700 tableaux, sans compter ceux qui ornent les appartements particuliers de la famille

impériale. En effet, le catalogue dressé en 1838 porte déjà à 1692 leur nombre total, savoir : 472 des écoles italiennes, 110 des écoles espagnoles, 222 de l'école française, 75 de l'école allemande, 302 de l'école flamande, 482 de l'école hollandaise, 6 de l'école anglaise, et 23 de l'école russe. La galerie de l'Ermitage ne le cède donc, pour le nombre des cadres pris en masse, qu'aux seuls musées de Paris, de Madrid et de Dresde ; elle l'emporte sur tous les autres de l'Allemagne, de l'Italie, de l'Angleterre et des Flandres.

Le palais d'hiver, élevé sous Élisabeth par l'Italien Rastrelli, entièrement détruit par l'incendie de 1837, et reconstruit en dix-huit mois sur les mêmes plans, mais avec plus de luxe et de solidité, est un grand parallélogramme à quatre faces, ayant environ 150 mètres de longueur sur 115 de largeur. Si on le compare aux autres résidences royales de l'Europe, c'est avec le palais de Madrid qu'il a le plus de ressemblance. Même forme générale : un carré long, quatre façades, deux étages à colonnes superposées, une cour intérieure, point de jardin. Beaucoup plus spacieux, le palais de Saint-Pétersbourg est en briques ; celui de Madrid, en granit et en marbre. Mais le palais de Madrid donne sur l'humble Manzanarès, celui de Saint-Pétersbourg sur l'orgueilleuse Néwa. Et ce dernier rachète encore l'infériorité de sa matière et la pesanteur de sa forme par la magnificence inouïe des appartements intérieurs. Le grand escalier, en marbre incrusté d'or, la salle blanche, en stuc, où se donnent des festins de huit cents couverts, la salle Saint - Georges, aussi vaste et toute en marbre de Carrare, n'ont rien à envier, même aux splendides prodigalités du grand roi. Des quatre façades de cette somptueuse demeure, l'une s'ouvre sur la Néwa, en face de la Bourse, des académies et de la forteresse intérieure qui renferme, dans l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, la sépulture impériale. Obligés d'être moins faibles d'esprit que Louis XIV, qui ne voulait point voir la flèche de Saint-Denis, les autocrates de Russie, au sein des pompes

de leur cour, ont ainsi toujours devant les yeux la fin et le néant des grandeurs humaines. La seconde façade du palais donne sur la place de l'Amirauté, d'où la vue s'étend jusque sur la grande place d'Isaac, que domine, du haut d'un rocher de granit, la belle statue équestre en bronze que Catherine II fit élever à Pierre le Grand par le sculpteur Falconet[93]. Sur la place du Palais, en face de l'hémicycle formé par les bâtiments de l'état-major général, s'ouvre la troisième façade. C'est là, au centre de la place, que l'architecte de Saint-Isaac, M. de Monferrand, a élevé un monument qui rappelle ceux de l'antique Égypte, la Colonne d'Alexandre. Semblable par son objet et par sa forme aux colonnes de Trajan, de Marc-Aurèle et de Napoléon, mais portant à son faîte, au lieu de l'image du prince qu'elle doit rappeler, une statue symbolique de la Religion, elle se distingue encore plus par sa matière, qui n'est ni le bronze fondu, ni le marbre sculpté, et surtout par sa taille gigantesque. Le fût de la colonne est formé d'un seul morceau de granit rouge poli, tiré des mines de Finlande, qui a quatorze pieds de diamètre et quatre-vingt-quatre d'élévation. C'est assurément le plus grand monolithe qu'ait jamais taillé et dressé la main des hommes. Enfin le quatrième côté du palais d'hiver (ce n'est plus une façade) n'est séparé que par une étroite rue du palais de l'Ermitage, auquel le relient trois galeries ou passages couverts jetés de l'un à l'autre édifice, au premier étage, comme le Pont-des-Soupirs, à Venise, entre le palais ducal et la prison d'Etat.

Construit successivement sur les dessins de Lamotte, de Velten et de Guarenghi, par ordre de Catherine II, qui, à la mode des grands seigneurs du dix-huitième siècle, en avait fait sa petite maison, l'Ermitage échappa à l'incendie de 1837, et les tableaux de la galerie n'eurent pas même à souffrir un déménagement précipité. Ils ne sont pourtant

pas tous dans ce sanctuaire intime dont ils devaient faire l'ornement exclusif ; un grand nombre, d'écoles et d'époques diverses, ornent aussi quelques parties du palais d'hiver. Sans compter les antiques et saintes images byzantines, qui, suivant l'usage de l'église grecque, sont appendues, comme autant de talismans religieux, aux angles de toutes les pièces, grandes ou petites, de la demeure impériale, il y a, par exemple, dans les appartements de l'impératrice, plusieurs précieuses toiles italiennes, entre autres le célèbre saint Jean l'Évangéliste de Dominiquin ; et, dans la galerie latérale supérieure de la grande salle blanche, où l'on a empilé, loin du monde et loin du jour, comme en un garde-meuble, des tableaux de rebut, j'ai découvert une belle et importante composition de Poussin (le sujet ne m'est pas resté dans la mémoire) et une Annonciation de Murillo, si charmante, si parfaite, qu'elle peut rivaliser avec celles du musée de Madrid. De telles œuvres et quelques autres, victimes d'une erreur évidente, doivent être tirées de ces limbes de l'art, dès qu'un sauveur y descendra. Puissé-je, nouveau précurseur, lui en montrer le chemin !

La peinture moderne est surtout assez nombreuse au palais d'hiver. On y trouve une espèce de salle des maréchaux, où sont les portraits en pied des plus célèbres capitaines qui ont occupé l'emploi de feld-maréchal, unique en Russie, et qui répond à notre ancienne charge de connétable : Souwaroff, surnommé , à la manière des Scipions, Rimnikski et Italinski, à cause de ses victoires du Rimnik et de Novi ; Roumantzoff Zadonnaïski, le Trans-Danubien ; Koutouzoff Smolenskoï, ainsi nommé à la retraite de 1812 ; Diebitsch Zabalkanski, le passeur des Balkans ; Paskewitsch Erivanski, le vainqueur d'Erivan, depuis prince de Varsovie, vice-roi de Pologne. Près de ces portraits sont quelques tableaux militaires : le Combat de la Fère-Champenoise, en 1814, où l'empereur Alexandre arrête une charge de cavalerie pour laisser passage à un

convoi de blessés français ; la Prise de Kars, en 1828, et la Prise d’Erzerum, en 1829, par le maréchal Paskewitsch. Le premier de ces tableaux, peint dans la manière d’Horace Vernet, ayant du mouvement, de la vie, un effet pittoresque et puissant, est de Willebald ; les deux autres, du même style, mais d’un travail plus dur, d’une couleur pâle et violette, offrant, dans un ensemble faible, des détails bien étudiés, sont de Soudokolski. Mais la salle dite d’Alexandre renferme une curiosité tout à fait particulière, et certainement unique en son genre. C’est la réunion des portraits de tous les généraux russes qui ont pris part aux guerres contre la France. Autour des portraits à cheval de l’empereur Alexandre et du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III, par Krüger, de celui de l’empereur François d’Autriche, par je ne sais quel autre peintre allemand, et de ceux du grand-duc Constantin, de Koutouzoff, de Barclay de Tolly et de Wellington, par l’Anglais George Dawe, sont distribués en divers grands panneaux, sur cinq de hauteur, les portraits en buste de trois cent quarante-deux généraux. Ils sont tous de la main du même George Dawe, auquel ils furent payés mille roubles pièce, et qui en commença la série en 1829, copiant les vivants sur nature, les morts sur d’autres portraits. On les tient pour fort ressemblants, et, quoique faits un peu en décoration, dans la manière affaiblie de Reynolds et de Gainsborough, ils ne manquent assurément ni de vigueur, ni de variété.

Dans le palais de l’Ermitage, où se trouve la collection de tableaux, il faut bien se garder de chercher un musée proprement dit, ni même une galerie. Formée par Catherine pour la décoration de sa demeure particulière, où elle cessait d’être impératrice pour devenir femme spirituelle et galante, accrue par ses héritiers, mais toujours suivant leur goût et pour leur usage, cette collection, comme celle du palais Pitti, d’Hampton-Court, du Belvédère, n’est qu’un cabinet d’amateur, le cabinet des tzars ; seulement il est grand, vaste, gigantesque, comme

leur palais, comme leur empire. Cela est si vrai, qu'on n'est admis à le visiter qu'avec des cartes d'entrée, et qu'il faut être vêtu presque du costume de cour. Un homme n'est admis qu'en frac ; et que les étrangers n'oublient pas cette prescription de l'étiquette, car les gardiens sont impitoyables. J'ai déjà dit, à propos d'Hampton-Court et du Belvédère, ce qu'est une galerie de tableaux dispersée dans les diverses pièces d'une habitation, fût-elle princière, royale, impériale. Il ne faut attendre, dans leur placement, ni ordre, ni goût, ni intelligence, mais, au contraire, ignorance complète des plus simples règles. On est sûr de trouver à la fois désordre moral, c'est-à-dire époques transposées, écoles confondues, copies mêlées aux originaux, médiocrités aux chefs-d' œuvre ; et désordre matériel, c'est à-dire des ébauches présentées à hauteur d'appui et des miniatures hissées au plafond, des tableaux dans l'ombre, ou en plein soleil, ou à contre-jour, ou sans le dévers qu'il leur faut. Ce double désordre semble encore plus grand à l'Ermitage qu'en nul autre des palais convertis en galeries. Rien de plus capricieux que l'arrangement adopté, rien de plus affligeant que l'incroyable pêle-mêle qu'il offre aux yeux et à l'esprit. On dirait, en vérité, que les tableaux n'ont été mis là que pour leurs cadres, sans acception des toiles, symétriquement rangés dans les panneaux des murailles, comme de simples ornements d'intérieur, de tenture, comme des meubles meublants, selon le mot du Code. Presque tous sont placés trop haut, même les plus petits et les plus fins ; presque tous sont hors du jour qui leur convient, qui leur est nécessaire. Aux meilleurs, aux plus célèbres, on a cru donner les places d'honneur en les accrochant vis-à-vis des fenêtres, et ils sont là sans point de vue possible, frappés des rayons de lumière qui s'y confondent et s'y reflètent ; ils sont, à bien dire, invisibles.

Quand on possède deux mille tableaux, il faut leur donner un abri convenable ; quand on a un empire dont la

longueur équivaut au diamètre de la terre, et sur lequel jamais le soleil ne se couche, une nation de soixante millions d'âmes, une capitale de trois myriamètres de circonférence, et dans cette capitale, des bibliothèques et des académies, il faut avoir un musée. J'ai ouï dire, avec la joie d'un sincère ami des œuvres de l'art, qu'il est question d'élever, à la suite du palais désert de Catherine, un édifice spécialement consacré à cette destination, une véritable galerie. J'ai ouï dire avec la même joie que l'on confierait l'érection de cette galerie à l'architecte de la Pinacothèque de Munich, M. Léon de Klenze. Personne en Europe ne peut, plus que lui, offrir un talent à l'épreuve : pour bien faire, il n'a qu'à se répéter. Qu'on me permette, à ce propos, de rappeler une anecdote prise dans l'histoire de Russie. Après avoir fait construire, dans le Kremlin de Moscou, la belle église orientale de la Protection de la Vierge (Pakrofskoï ou Vazillii Blagennoï) Ivan le Terrible manda, dit-on, l'architecte qui en avait tracé les plans et dirigé les travaux ; et, louant avec enthousiasme la beauté de son œuvre, il lui demanda s'il croyait pouvoir en faire une autre plus belle encore. L'architecte, avec la conscience de son talent grandi par une première épreuve, répondit sans hésiter qu'il en était sûr. Alors Ivan lui fit crever les yeux, soit pour le punir de n'avoir pas fait tout d'abord cette œuvre plus belle, soit pour empêcher que l'église construite fût jamais surpassée[94]. Assurément, s'il promet une galerie plus belle que la Pinacothèque, M. de Klenze n'a pas à craindre pour sa vue ni pour sa vie ; le roi de Bavière n'imitera pas Ivan le Terrible ; mais on peut se contenter, je crois, qu'il en promette une semblable. Il serait même plus prudent, à mon avis, de ne lui rien demander au delà : le mieux est quelquefois l'ennemi du bien [95].

Pour donner une description sommaire de la collection de l'Ermitage, je n'aurais pu suivre, même de loin, l'espèce

d’ordre et d’arrangement (si ces mots peuvent s’employer pour leurs contraires) adoptée dans le classement des tableaux. Mais cette heureuse circonstance de la prochaine érection d’une galerie spéciale me met complètement à mon aise. Je vais supposer la galerie construite et les tableaux, non point placés déjà, mais à placer dans leur nouveau temple ; je vais supposer (il n’y a pas de présomption dans un rêve) qu’on veut bien prendre mon avis sur l’ordre à suivre pour ce placement, et que j’ai, comme on dit, voix au chapitre. Si je suppose encore la division matérielle faite, ainsi qu’à Munich, de grandes salles éclairées par le haut et de petits cabinets éclairés latéralement, — pour faire marcher de front, dans chaque école, les tableaux d’histoire et les tableaux de chevalet, les Rubens et les Gérard Dow de chaque pays, — voici dans quel ordre je rangerais les diverses écoles dont se compose la collection : d’abord l’école russe, je dirai tout à l’heure pourquoi ; — puis l’allemande, sa plus proche voisine ; — puis la flamande, et sa fille la hollandaise ; — puis, allant toujours du nord au midi, la française, les espagnoles et les italiennes. Parmi les différentes écoles d’une même contrée, comme l’Espagne ou l’Italie, je suivrais, quand elles naissent l’une de l’autre, le rang de filiation ; quand elles sont sœurs, le droit d’aînesse ; parmi les maîtres, l’ordre chronologique. On voit ainsi, pour toutes les écoles passées, l’origine, le progrès, la perfection, la décadence et l’extinction totale.

ÉCOLE RUSSE.

Si je place au premier rang l’école, russe, ce n’est pas seulement parce qu’elle est celle du pays ; ni davantage parce que, dans son infériorité manifeste, il ne faut pas l’exposer, après d’autres, à d’écrasantes comparaisons. C’est encore, et surtout, parce qu’un lien direct, immédiat,

la rattache aux origines communes de toute la peinture moderne, à l'art byzantin. Je voudrais donc que la nouvelle galerie, comme celle du Louvre à Paris, degl' Uffizi à Florence, delle Belle-Arti à Venise, commençât par quelques œuvres byzantines, afin qu'on vît d'abord les maîtres ; puis, par d'anciens ouvrages des Russes copiant les Byzantins, pour qu'on vît ensuite les élèves, dans le dogme et dans l'art. Malheureusement la collection de l'Ermitage n'a pas aujourd'hui le moindre échantillon de ces deux époques, également dignes d'intérêt. Il faudrait en emprunter aux églises, qui sont suffisamment riches. A partir des premiers villages de la Courlande, jusqu'à la cathédrale de Saint-Pétersbourg, j'ai trouvé partout, soit des Vierges noires, des Christs, des Évangélistes, purement byzantins, soit des imitations russes faites dans le temps passé. Celles-ci se reconnaissent à une circonstance bien frappante, à un mélange de la peinture et de l'orfévrerie. Généralement les têtes et les mains sont seules peintes ; les vêtements, les couronnes, les auréoles, tous les accessoires sont en métal, en feuilles d'or ou d'argent, ciselées ou battues, et plaquées en relief sur le fond du tableau.

C'est à Moscou, la vieille ville sainte, qu'on trouverait surtout de ces primitives peintures, passées, avec le culte, de Byzance en Moscovie. Il y a, par exemple, de très-curieuses fresques dans l'église de l'Assomption, — bâtie sous Ivan III, vers 1475, par le Bolonais Ridolfo Fioravanti, qu'on nomma à Moscou Aristotil, — telles qu'une Vierge noire, si vieille, qu'on la dit peinte par saint Luc, et un Christ assis tenant l'Evangile de saint Jean, que la tradition attribue à l'un des empereurs grecs du nom d'Emmanuel, soit Comnène, soit Paléologue. Parmi les saints du christianisme peints à l'Assomption, on rencontre Pythagore, Socrate, Aristote, Ménandre même, et d'autres sages de l'antiquité païenne, qui portent sur les épaules la

chlamyde grecque, sans avoir sur la tête le nimbe des bienheureux.

Pour suffire à l'usage universel de placer de saintes images dans les angles des habitations, — usage qui atteint sans distinction empereur et sujets, seigneurs et serfs, riches et pauvres, — une fabrique de peintures byzantines est dès longtemps établie à Souzdâl, petite ville du gouvernement de Vladimir, qui n'a pas aujourd'hui plus de 6000 âmes, mais dont Moscou fut originairement une colonie. Les produits de cette fabrique, où l'on ne fait que d'immuables copies, comme jadis dans la Thèbes égyptienne, comme à Byzance depuis Constantin, comme en Chine aujourd'hui, se nomment dans toute la Russie Peintures de Souzdâl. Je n'ai pas besoin de dire que l'art est pleinement étranger à ce travail tout manuel. C'est un métier exercé par des artisans. Depuis quelque temps néanmoins, l'art commence à pénétrer jusque dans les temples, j'entends l'art moderne, émancipé, délivré des langes du dogme qui le retenait dans l'enfance. Entrez à Notre-Dame de Kazan, dans la cathédrale de Smolna, dans toutes les églises de quelque importance, et voyez, en avant de la balustrade qui ferme le sanctuaire aux profanes, notamment aux femmes, les deux bannières portant la Face du Christ et son Baptême, puis, au-dessus de la porte du sanctuaire, la Sainte-Cène, puis, à droite de cette porte, l'image du saint patronymique ; — ce sont des peintures de notre temps, et traitées dans le style moderne. Se borne-t-elle aux sujets ordinaires, consacrés, indispensables, la peinture est permise dans les temples du rite grec, mais non pas la statuaire. Les Russes sont encore iconoclastes à demi. Lorsqu'il s'est agi de commander les ornements de Saint-Isaac, de l'église impériale, le synode assemblé n'a permis que des statues d'anges, et seulement à l'extérieur, autour de la coupole ; à l'intérieur, pas une seule image plastique. On se croirait dans une mosquée arabe.

L’Ermitage ne contient qu’une vingtaine de tableaux russes, ou plutôt peints par des Russes en imitation des écoles modernes. Aucun n’est antérieur au règne d’Alexandre I^er^. En général on les prendrait pour les ouvrages d’artistes allemands de second ordre, étudiant en Italie. Parmi les sujets historiques, on peut remarquer un épisode du siège de Kiew, en 933, par André Ivanoff, qui semble un élève faible de David, et un Noli me langere, en grandes proportions, de M. Alexandre Ivanoff, fils du précédent, qui a aussi le style froid et guindé de notre école actuelle académique[96] ; — parmi les tableaux de chevalet, une Jeune bacchante enivrant un enfant, par M. Féodor Bruni, très-joli groupe, bien composé et d’une agréable couleur ; et un jeune paysan italien au repos, appelé le Jardinier, ouvrage gracieux et finement touché de M. Oreste Kipraïnski, lequel a mis encore plus de coloris et de vigueur dans le portrait de son père. Le reste se compose presque uniquement de Vues prises dans diverses contrées : une Vue du Colysée, par Silvestre Schedrine, ouvrage fort distingué d’un artiste mort à la fleur de l’àge ; une Vue des cascatelles de Tivoli, par Féodor Matveieff ; une Vue de Crimée, par Ivan Martinoff ; une Vue du pont de pierre à Moscou, par Féodor Alexéieff ; quelques Vues de la Judée (le souterrain de Bethléem, l’église de Golgotha, la chapelle de Sainte-Hélène, le portail de l’église de la Résurrection à Jérusalem), par M. Maxime Vorobieff ; enfin la Vue intérieure d’un goumno, ou grange à battre le blé , par M. Alexis Venetzianoff. Ce dernier tableau, auquel je donnerais la préférence dans toute la collection, comme plus curieux, plus original, plus russe que tout autre, est une peinture fort sèche assurément, sans beaucoup de relief et d’effet, mais bien étudiée, pleine d’heureux détails, où la vérité, la naïveté même, n’excluent pas le sens et la recherche du beau. On y trouve un peu le sentiment de Léopold Robert[97].

ÉCOLE ALLEMANDE.

On n’avait pas fait aux maîtres allemands l’honneur de réunir leurs œuvres dans une salle particulière. Elles étaient dispersées au travers de toutes les autres écoles, dans les cinquante salles du palais de l’Ermitage, et quiconque voulait les chercher dans ce dédale immense, devait parcourir d’un bout à l’autre les deux étages consacrés à la collection des tableaux. Parmi ces œuvres, dont le nombre n’est pas fort grand d’ailleurs, je ne vois guère à citer que les noms d’Albert Durer, de Kranach et de Holbein dans la première époque ; dans la seconde, ceux de Rotterhammer, Denner, Dietrich, Raphaël Mengs et Angelica Kaufmann.

Encore je dis les noms, car tel des maîtres cités n’a sans doute pas autre chose. C’est ce que je crois notamment d’Albert Durer. Il me semble fort difficile d’adopter pour sien le triptyque ayant au centre l’Adoration des Mages, à droite le Massacre des Innocents, à gauche la Circoncision ; et le Jésus aux Oliviers, qu’on voit mal, n’est rien de plus, si je ne me trompe, qu’une de ces contrefaçons très-fréquentes dans les œuvres du peintre de Nuremberg, que l’on faisait en collant sur cuivre les gravures qui étaient ensuite passées aux couleurs et au vernis. Quant aux portraits d’homme et de femme, en gratifier Albert Durer, c’est vraiment lui faire une injure sanglante ; ils ne sont ni de lui, ni de sa manière, ni de son temps. Reste le portrait de l’électeur de Saxe, Jean-Frédéric le Magnanime ; mais celui-là est évidemment de Lucas Kranach ; et le nom seul du modèle, qui fut le constant protecteur du peintre saxon comme de son ami Luther, aurait dû mettre en garde contre une erreur qui saute aux yeux. On pouvait encore s’éclairer par des comparaisons, puisque, outre ce portrait, Lucas Kranach en a deux à l’Ermitage, catalogués sous son nom, celui d’une

jeune fille de Weimar dont il fut épris, dit-on, et celui d'un cardinal signé du petit dragon ailé qui lui servait de monogramme. Pour Holbein (il s'agit du fils), sur les huit cadres où se lit son nom, la moitié seulement me paraissent dignes de le porter. Par exemple, le portrait d'Érasme, placé hors de la vue, ne doit être qu'une répétition, ou même une copie, de celui qu'Holbein porta de Bâle à Londres et qui lui gagna, avec l'amitié du chancelier Thomas Morus, les bonnes grâces d'Henri VIII. Mais on trouve Holbein, le vrai, le grand Holbein, d'abord dans deux pendants d'assez vastes dimensions qui réunissent les portraits à mi-corps d'un gentilhomme avec ses trois fils et d'une dame avec sa fille ; puis encore dans deux autres petits portraits, en pendants, d'un jeune homme en manteau fourré et d'une jeune dame coiffée de perles. Ces derniers surtout sont excellents, de la meilleure époque du maître, et de son meilleur style.

En passant de l'école allemande, que laissèrent périr les élèves d'Albert Durer, aux artistes allemands devenus imitateurs des étrangers, on trouve à l'Ermitage quelques pages de Rottenhammer, qui se fit Vénitien, et de Dietrich, le Luca fa presto du Nord, qui se fit copiste universel. Il n'y a rien de notable dans ces imitations. Mais un artiste éminemment original par l'excès du fini, et qui a vaincu en patience tous les Flamands et tous les Hollandais, Balthazar Denner, a laissé à l'Ermitage un morceau qui peut s'appeler le chef-d'œuvre du genre. Ce n'est ni une tête de vieillard, ni une tête de vieille femme, rangées sous les nos 5 et 20 dans la salle XXXI ; celles-là sont très-faibles, quoique honorablement placées ; je parle du portrait en buste d'un vieillard misérablement vêtu, les cheveux et la barbe en désordre, espèce de saint Jérôme en redingote, qui tient une tête de mort à la main. Il est considérable pour Denner, qui mettait dans de petits cadres des figures coupées au-dessous du menton ; il est excellent, superbe, merveilleux, dans ce genre de peinture faite à la

loupe, et qu'il faut regarder au microscope. Mais on l'a relégué dans les combles, avec des toiles de rebut, et accroché si haut qu'on ne peut le voir sans le secours d'une échelle. J'espère qu'on lui a rendu, dans la nouvelle galerie, une place digne de lui.

De Raphaël Mengs et d'Angelica Kaufmann, les œuvres ne sont pas fort importantes, quoique assez nombreuses. Ils ont tous deux leurs portraits, et c'est, de tous deux, la meilleure page. Cependant il serait injuste d'oublier quelques épisodes du Voyage sentimental de Sterne, peints dans de petits cadres ronds, par l'élève ; et, par le maître, un Persée délivrant Andromède, un Saint Jean dans le désert, et une Allégorie sur la gloire de Catherine II. Le Persée est copié de l'Apollon du Belvédère, et l'Andromède, d'un bas-relief de la villa Panfili. Le saint Jean est trop gros, trop gras et trop vieux. Est-ce là le compagnon d'enfance du Christ, qu'il précéda de peu d'années dans la prédication ? est-ce là l'austère mangeur de sauterelles exténué par le jeûne et la solitude ? et avec cet aspect d'un homme en démence, ne parait-il pas plutôt possédé du démon qu'inspiré du ciel ? Raphaël Mengs, qui copiait tout à l'heure l'antique, ne s'est plus souvenu ici de soir modèle et de son parrain, l'autre Raphaël de Rome. Quant à la Catherine allégorique, pour excuser la faiblesse de cette page décolorée, le catalogue dit que c'est un ouvrage de la vieillesse de Mengs. Comment un artiste mort à cinquante ans peut-il avoir une vieillesse ? Pour ceux qui ont vécu davantage, Michel-Ange, Titien, Poussin, Rubens, Murillo, ç'a été l'âge des chefs-d'œuvre.

ÉCOLE FLAMANDE-HOLLANDAISE.

Dans le catalogue du musée de l'Ermitage, rédigé avec soin, avec ampleur, avec discernement, et qui fait honneur aux lumières de son éditeur, M. de Labinski, on a séparé

cette école en deux parts, on en a fait deux écoles. Sans doute, en inscrivant, salle par salle, et dans un ordre numérique, des tableaux capricieusement rangés, rien de plus facile que de les nommer flamands ou hollandais ; il suffit de connaître le lieu de naissance de leurs auteurs. C'est comme si l'on disait de Poussin qu'il est Normand, de Claude Gelée qu'il est Lorrain, de Jacques Courtois qu'il est Bourguignon. Mais si l'on veut ranger ces mêmes tableaux dans une galerie, méthodiquement, suivant l'ordre historique, la question change, et je ne conçois plus cette division arbitraire entre les deux parties des anciens Pays-Bas, qui n'ont, en définitive, qu'une même et commune école. Est-ce que le ruisseau de Moërdyck, inventé sur les cartes actuelles, est une frontière comme les Pyrénées ou les Alpes ? Qu'un maître soit né à Anvers ou à Rotterdam, sur les bords de l'Escaut ou de la Meuse, cela change-t-il son rôle dans l'histoire et la filiation de l'art au point de lui ôter ses ancêtres et ses descendants ? Comment enlever Lucas de Leyde à l'école sortie des Van Eyck, comment le séparer de Quintin Metzys et de Maubeuge, dont il est l'intermédiaire par l'époque et par le style ? Comment séparer Rubens de ses élèves, de ses aides, Diepenbeck et Van Thulden ? Comment séparer les Ostade des Téniers ? Encore une fois, et malgré l'introduction en Hollande du protestantisme qui ne pouvait pas ôter beaucoup d'idéal à un art déjà essentiellement naturaliste, toutes les Flandres n'ont eu qu'une seule et même école, qui se nomme flamande. J'aime bien mieux la division des grands et des petits Flamands. Celle-là, du moins, sépare la peinture de haut style de la peinture anecdotique, et les grandes toiles monumentales des petits cadres de chevalet ; celle-là justifie, dans la galerie projetée, cette division par salles et cabinets, qui devient l'effet dont elle est la cause.

Je crois donc qu'en subordonnant le classement matériel des tableaux dans l'une ou l'autre catégorie à la dimension du cadre, au choix du sujet, au style de la peinture, aux

exigences du point de vue, je crois qu'il ne faut faire qu'une seule et même série de toute l'école flamande, soit belge, soit hollandaise. C'est ainsi que je vais procéder pour indiquer sommairement de quoi se compose cette partie du musée de l'Ermitage, la plus riche assurément, car elle comprend, à elle seule, la moitié du nombre total des tableaux, et, dans cette moitié, les plus importants de toute la collection. Je ferai seulement trois groupes principaux : peinture d'histoire, comprenant le portrait ; — peinture anecdotique ou de genre, comprenant les intérieurs ; — paysages, marines, animaux, fleurs et fruits ; puis je citerai, comme d'habitude et par ordre chronologique, parmi les maîtres, les plus dignes de renommée ; parmi leurs œuvres, les plus dignes de mention.

Peinture historique. A défaut des Van Eyck, dont les œuvres et le nom même manquent à l'Ermitage, le premier maître de la vieille école flamande est Quintin Metzys, le maréchal d'Anvers, né dix-neuf ans après la mort de Jean de Bruges. Ses deux tableaux de Peseurs d'or sont tout à fait de pacotille. Vient ensuite Corneille Engelbrechtsein, que le livret fait à tort élève de Van Eyck, mort vingt-sept ans avant sa naissance, mais dont il fut l'imitateur, et qui, en formant son compatriote Lucas de Leyde, a fait pénétrer l'école de Bruges en Hollande. Ses portraits de Confédérés suisses et de Confédérés hollandais, réunis en groupes de neuf et de dix-sept personnages, sont curieux par le sujet, le style et l'exécution. On attribue à Lucas de Leyde une Conversion de saint Paul en figurines, et une petite Sainte Famille, sur fond d'or, où le saint Joseph est un portrait du temps. Ce sont, en tout cas, des ouvrages de bien faible importance.

Après ces Flamands primitifs, et en entrant dans l'époque de l'imitation italienne, on trouve successivement : une. Annonciation de Michel Coxcie dans le goût de l'école romaine après Raphaël, — un Calvaire en triptyque de Hemskerck (Martin Van Veen), — une Allégorie de Franz

Floris, représentant les trois époques de la vie de l'homme, et non moins romaine que l'Annonciation de Coxcie, — enfin une Madone en demi-nature de Maubeuge. Le livret dit : « Ce tableau est d'un artiste contemporain de Lucas « de Leyde : son nom de famille est Mabuse. » Son nom est Jean Gossaert ; s'il fut appelé Mabuse, ou plutôt Mabuge, c'était par corruption du nom de sa ville natale, Maubeuge, et parce qu'il signait quelquefois en latin Johannes Malbodius. Deux portraits en pendants de Mirevelt, quelques morceaux de l'un des Franck, et trois fragments d'un tableau de François Porbus le jeune, où l'on voit Henri IV, le duc d'Épernon, le chancelier Duvair et les échevins de Paris, complètent l'époque antérieure à Rubens.

Ici, dans cette importante période, je dois avouer qu'il m'est plus facile de citer les ouvrages que de les juger, si une humble opinion personnelle peut jamais se nommer un jugement. Lorsque j'ai visité l'Ermitage, des réparations, des bâtisses, exécutées dans les cours intérieures du palais, avaient fait fermer les fenêtres des salles qui portent les noms de Rubens et de Van Dyck parce quelles renferment plus spécialement les œuvres très-nombreuses de ces deux maîtres. Ce qu'on voyait malgré l'obscurité pouvait faire conjecturer néanmoins qu'il n'y a peut-être ni de l'un, ni de l'autre, ni de toute leur école, aucune page vraiment capitale, comme à Anvers, à Madrid, à Munich, à Vienne, mais seulement plusieurs excellents échantillons. De Rubens d'abord, et parmi les cinquante-quatre tableaux ou esquisses qui portent son nom : quelques paysages, — l'un traité largement, à la vénitienne, où deux chasseurs sont à l'affût ; — un autre, au contraire, délicatement fini ; c'est une route sur le bord d'un bois ; je crois que le paysage est de Jean Breughel, et que les figures seulement sont de Rubens ; — un autre encore plus important, et certainement du maître, qui a très-heureusement rendu l'effet de l'arc-en-ciel, où les troupeaux sont gardés par des bergères grandes dames, des bergères habillées de satin,

comme celles de Watteau, etc. ; — quelques portraits : ceux de Sneyders, de Philippe IV d'Espagne et de sa femme Élisabeth de France ; du comte de Bucquoy, peint en grisaille avec une admirable maestria, d'Élisabeth Brandt, première femme du peintre, etc. ; — quelques belles esquisses terminées, entre autres celles de la grande Adoration des mages d'Anvers, des plafonds de Saint-James et de Whitehall, etc. ; — enfin, plusieurs sujets d'histoire profane ou sacrée, le Fleuve Tigre, Persée et Andromède, le Départ d'Adonis que veulent en vain retenir Vénus et l'Amour ; une Charité romaine, pleine d'expression et de pathétique ; un Silène ivre, entouré de satyres d'une vérité trop crue, trop basse, trop dégradée ; un Bacchus servi par une de ses prêtresses, où plus de décence, de retenue et de bon goût font mieux valoir une verve plus étincelante encore ; — puis une Descente de croix, qui fut donnée par la ville de Bruges à l'impératrice Joséphine ; Jésus et saint Jean, charmant groupe d'enfants dans un frais paysage ; enfin, le Souper chez Simon le Pharisien, où l'on voit la Madeleine se jeter aux pieds du Sauveur, qu'elle arrose de parfums et de larmes. Cette vaste composition, qui réunit quatorze figures de grandeur naturelle, décrite par de Piles, copiée par Van Dyck et plusieurs fois gravée, est un tableau de premier ordre, où Rubens montre et déploie largement toutes ses merveilleuses facultés.

Les dates amènent après lui François Sneyders, son ami et si souvent son collaborateur, Sneyders, l'excellent peintre des animaux, qui a élevé leurs faits et gestes jusqu'au rang de l'histoire. Des ouvrages nombreux et choisis ont fait donner son nom à l'une des plus vastes salles de l'Ermitage, et cet honneur est une justice. Parmi plusieurs tableaux de nature morte, des Chasses au cerf, aux ours, au tigre, et des Loups dévorant un cheval marquent la perfection de l'artiste et du genre. Gérard Honthorst, le peintre delle notti, est honorablement représenté par un Christ devant Pilate, vigoureuse scène

de nuit qu'éclaire un seul flambeau, par la Fileuse à son rouet, d'un effet semblable, et quelques morceaux de moindre importance. Viennent ensuite, et ensemble, les deux grands élèves de Rubens, dans l'un desquels il a trouvé son rival, Jordaëns et Van Dyck. Parmi les dix ouvrages du premier, les plus importants, les plus recommandables, sont le Satyre et le Passant, sujet qu'il a maintes fois répété ; Argus endormi, motif d'un grand paysage marécageux ; un groupe de portraits composant la Famille de Rubens, quand il était encore époux d'Elisabeth Brandt ; enfin la Prédication et le Miracle de saint Paul à Lystres. Ces deux derniers sont peints dans la plus énergique manière de Jordaëns, et l'on ne saurait s'étonner que le second ait été longtemps attribué à son maître. Sauf le ton général, trop rougeâtre, trop flamboyant, Rubens n'en aurait pas désavoué l'exécution, et l'absence de noblesse, de grandeur morale, ne suffirait peut-être point pour désigner exclusivement l'élève.

Quant à Van Dyck, si l'on compare sa courte vie de quarante et un ans aux soixante-trois ans de la vie de Rubens, dont elle est seulement la moitié en les prenant tous deux hommes faits, sa part à l'Ermitage, composée de quarante morceaux divers, semblera plus considérable encore que celle de son maître ; et l'on se demandera de nouveau, avec une surprise toujours croissante, comment, en une vingtaine d'années, et d'années de jeunesse, le second peintre d'Anvers a pu remplir le monde de ses productions. Il est vrai pour Saint-Pétersbourg, que, sur les quarante pages de Van Dyck,, quelques-unes pourraient lui être contestées. La figure allégorique de la Vanité est probablement de Philippe Van Dyck, peintre d'Amsterdam, né dix-neuf ans après la mort d'Antoine, et je demande si la copie avec variantes du Souper chez Simon, de Rubens, n'est pas plutôt de Jordaëns que de Van Dyck ? Il est encore vrai que celui-ci a quelques simples esquisses parmi ses tableaux ; telles que le Sacrifice d'Abraham et la Famille

d’Arundel, l’une très-finie, l’autre très-négligée ; ou des études comme cette magnifique Tête de vieillard à cheveux blancs et à manteau rouge, qu’il peignit dans l’atelier de Rubens, et qui rappelle par sa vigueur le Gevartius de Londres. Il est enfin vrai qu’il a beaucoup plus de portraits que de tableaux d’histoire. De ces derniers, le plus considérable est une Sainte Famille, qu’on a gravée sous le nom de la Vierge aux Perdrix. Belle et sainte, aussi grande par le style que par la merveilleuse exécution, cette Vierge faisait l’honneur de la célèbre galerie de sir Robert Walpole, acquise en entier par l’impératrice Catherine. Tout en l’admirant, qu’on n’oublie pas le Saint Sébastien secouru par deux anges, et la Mort d’Adonis, que pleurent amèrement Vénus et l’Amour. Cette dernière composition, placée près du Départ d’Adonis, de Rubens, en complétant le sujet, offrirait une intéressante comparaison entre le maître et le disciple. Mais la collection des portraits ne se recommande pas seulement par leur nombre. Presque tous sont du plus grand choix, de la plus excellente manière ; presque tous appartiennent à la dernière époque de la vie de Van Dyck, lorsqu’il habitait Londres, sous Charles Stuart jusqu’au Long-Parlement. Nous pouvons particulièrement désigner les portraits en pied et en pendants de Charles Ier à trente-cinq ans et de Henriette de France à vingt-six, l’un en armure de guerre, l’autre en habit de cour. Ils sont magnifiques l’un et l’autre. Van Dyck a répété Henriette de France dans un second cadre, mais à mi-corps, et avec sa belle-sœur Élisabeth Stuart. Deux autres dames, qui forment leurs pendants, sont appelées la femme et la fille de Cromwell. Je crois qu’on fait erreur dans cette dernière désignation, aussi bien qu’en donnant le nom de Cromwell à un petit portrait de guerrier tenant le bâton de général. Van Dyck est mort en 1641. A cette époque, Cromwell, encore peu connu, entrait comme député dans le Long-Parlement ; la guerre n’éclata que plus tard, et il ne fut nommé général de cavalerie qu’en 1644. Comment Van

Dyck pouvait-il lui donner le bâton de commandement, et comment le peintre de Charles I^{er} aurait-il mis en pendant de la femme et de la sœur du roi, la femme et la fille de l'un des meneurs du Parlement ? Une autre erreur a été commise au sujet d'un portrait d'homme qu'on dit être sir Thomas Chaloner, mort en 1615, étant gouverneur du prince Henri de Galles. Van Dyck n'avait alors que seize ans, et étudiait à Anvers dans l'atelier de Rubens. Au reste, ce portrait n'en est pas moins admirable, ainsi que ceux du comte de Danby, du vieux lord Wandesford, de l'archevêque de Cantorbery William Laud, de lady Philadelphie Warton, de son jeune fils Philippe, de ses filles enfants, et d'une famille entière de sept personnes, que l'artiste a représentées à la promenade. Mais tous sont surpassés, je crois, — même un autre, encore excellent, du jeune prince d'Orange Guillaume II, — par celui d'un certain Van der Wouwer, que les uns disent ministre d'Espagne dans les Pays-Bas, d'autres directeur des finances, et qui était peut-être, en conciliant tout cela, ministre des finances pour l'Espagne dans les Pays-Bas. Celui-là, peint en 1632., peut disputer le premier rang même au Wallenstein si c'est lui) de la galerie Lichtenstein, de Vienne, qui ne put être peint beaucoup plus tard, puisque ce triste héros de la guerre de Trente ans périt en 1634. En quittant les rois, les ministres et les généraux, en arrivant aux artistes, nous trouvons une autre série non moins intéressante : Sneyders, avec sa femme et son enfant ; Jean Breughel, celui qu'on appela de Velours, parce que, en peintre grand seigneur, il portait habituellement des habits de cette étoffe ; le sculpteur Gabriel Gibson, enfin Van Dyck lui-même, debout contre une colonne, encore imberbe et plus jeune que dans son buste de Paris. On lui attribue de plus un beau portrait de la belle Hélène Forman, seconde femme de Rubens, en riche toilette flamande. Il est vrai que Van Dyck aurait pu le peindre, car cette fois Hélène Forman n'est pas en Vénus

ou en Diane ; elle a des robes, quoique fort décolletées. Mais la touche du tableau indique Rubens lui-même, et je crois qu'il y a seulement erreur de nom sur le catalogue.

Philippe de Champaigne, Flamand de naissance et Français de style, viendrait jeter quelque variété dans l'école ; mais il n'y a qu'un Moïse à mi-corps. Nous passons donc de Van Dyck, le dernier des grands Flamands, au plus célèbre des Hollandais, au fils du meunier des environs de Leyde, à Paul Rembrandt, qu'on a nommé Rembrandt du Rhin (Van Ryn). Nulle ville, Amsterdam, la Haye, Munich même, ne peut se glorifier d'avoir une aussi nombreuse collection des œuvres de Rembrandt que Saint-Pétersbourg. L'Ermitage en contient quarante-trois ; et, dans cette quantité, se trouvent tous les genres qu'a cultivés un artiste aussi universel que Rubens. Voulez-vous le paysage ? voici une Vue de Judée, une campagne aride où se promène le Christ entre les disciples d'Emmaüs. Voulez-vous la marine, sujet encore plus rare dans l'œuvre de Rembrandt ? voici la Vue d'une plage de Hollande, d'un ton chaud, doré, lumineux, où le ciel et l'eau vont se perdre et se confondre, par une savante dégradation, dans un horizon lointain. Voulez-vous le portrait ? ici l'on n'a d'autre embarras que de tout voir, et de faire un choix avec discernement et justice. Voici d'abord la mère du peintre, Cornélie Wilhems, de Zuitbroek, qu'il a répétée quatre fois. C'est tantôt une bonne vieille, souriante, tantôt une pieuse chrétienne en méditation sur la Bible. Ces deux portraits, dont le dernier est daté de 1643, sont merveilleux par le fini, l'éclat et la vérité.Voilà ensuite la femme de Rembrandt, deux fois répétée. Pourquoi la couvre-t-il, avec une sorte d'affectation, de broderies, de velours, de fourrures ? Veut-il faire oublier qu'elle était une simple paysanne du village de Rausdorf ? Quant à Rembrandt lui-même, qui s'est peint, je crois, chaque année de sa vie, il n'est pas à l'Ermitage. Un portrait, à la vérité, porte son nom, mais évidemment ce n'est pas lui ; ce n'est pas sa

figure si connue, ronde, large, au nez épaté, aux yeux à fleur de tête, dont il semble avoir fait le commun type de ses personnages. Parmi tous les autres portraits faits hors de sa famille, on distingue quelques figures de différents âges et sans noms historiques, entre autres la jeune fille à corset rouge, celle qui tient un œillet, celle qui se penche à la fenêtre, un collier de perles à la main, et deux ou trois portraits de ces riches juifs hollandais qui se paraient de costumes orientaux si favorables à la peinture. L'un d'eux, le plus beau, le plus excellent peut-être, porte le grand nom de Jean Sobieski, sans doute parce qu'il est coiffé d'une espèce de toque polonaise, car en quel lieu pouvaient se rencontrer le héros de Vienne, toujours occupé à l'orient de l'Europe, et le peintre d'Amsterdam, qui n'a jamais quitté les lagunes de sa patrie ? Un autre excellent portrait est donné pour le théologien Arminius (Jacques Hermann), qui fonda le schisme protestant des Arméniens. Mais ce rude adversaire des doctrines de Calvin sur la prédestination était mort en 1609, lorsque Rembrandt avait trois ans. Ce ne pourrait donc être qu'une tête d'étude, ou la répétition d'un autre portrait antérieur. Il en est de même, je crois, du portrait de vieillard appelé Thomas Parr, lequel mourut à Londres en 1634, âgé de cent cinquante-deux ans. Rembrandt n'avait que vingt-trois ans alors ; où et comment aurait-il rencontré pour le peindre le centenaire anglais ?

Voulez-vous maintenant des tableaux d'histoire ? vous en avez de sacrés et de profanes. Je dis sacrés en les jugeant sur le titre, car personne n'ignore que, d'après les traditions catholiques et le noble style italien, rien n'est moins pieux, moins recueilli, moins idéal, moins sacré enfin que la peinture de Rembrandt. Pour le juger, pour le comprendre, il ne faut jamais perdre de vue que, protestant et républicain, Rembrandt a rendu les sujets religieux d'une façon toute nouvelle, et, sinon moins expressive, plus familière et plus triviale, qu'il a toujours traduit la Bible

populaire de Marnix, la Bible des Gueux. C’est sous cette forme toute hollandaise qu’il faut chercher ses qualités personnelles, le mouvement, l’action, l’expression un peu grossière mais d’une extrême vivacité, enfin la perfection pittoresque. On éprouve le sentiment de la difficulté vaincue, la surprise et le plaisir de trouver dans le rendu des objets une vérité singulière, enfin l’éblouissement que causent les jeux bien entendus de la lumière, les savantes oppositions de jour et d’ombre, le triomphe du clair-obscur. Cela convenu, nous pouvons, en toute liberté de conscience, admirer dans ce qu’ils ont de vraiment admirable : — un grand et vigoureux Sacrifice d’Abraham ; — un Retour de l’Enfant prodigue, de proportions plus colossales encore et dont les figures sont encore plus bizarrement accoutrées ; ce tableau serait d’un puissant effet s’il était mieux placé, mieux visible, bien éclairé d’en haut au bout d’une profonde reculée ; — Jésus chez Marthe et Marie, en figurines, tableau d’intérieur très-lumineux ; — l’Éducation de la Vierge par sainte Anne, c’est-à-dire une vieille religieuse faisant lire une jeune fille, ses lunettes à la main ; — une Sainte Famille, c’est-à-dire la famille d’un charpentier dans son établi, où viennent voltiger quelques anges comme des chauves-souris lumineuses ; c’est une absurde composition, d’après son titre, mais un tableau superbe par la vérité, l’éclat, la splendeur du coloris ; — Saint Pierre au prétoire, reniant le Christ, autre composition non moins absurde, mais d’un merveilleux effet de lumière factice ; — une Descente de croix, dans la dimension et la forme de celle de Munich, inférieure sans doute, mais très-belle toutefois, et présentant un autre prodigieux effet de lumière dans la nuit.

Rembrandt, qui traitait les sujets bibliques à peu près comme des scènes d’intérieur et de cabaret, ne s’est point fait faute de mettre la mythologie au même régime. On sait quelle incroyable gaucherie, quelle repoussante vulgarité distinguent trop souvent ses héros, ses nymphes et ses

déesses. Il n’y a qu’un seul échantillon mythologique à l’Ermitage, mais peut-être le plus complet qu’il puisse donner de lui-même, de ses défauts saillants et de ses incomparables mérites. C’est une Danaë, que le sujet peu décent et la manière moins décente encore de le traiter,. ont fait reléguer loin de la foule des visiteurs, dans les combles du palais. Sur un lit que domine la statue de l’Amour en or massif, et dont une vieille servante ouvre les rideaux à la pluie d’or, une femme est couchée toute. nue, faisant face au spectateur. Voilà le motif du tableau qu’on peut apprécier en deux paroles : horrible nature, art incomparable. D’un côté, comment concevoir le caprice du maître des dieux pour une créature si peu digne de plaire, ou le caprice du peintre pour un modèle si défectueux ? De l’autre, où trouver plus de lumière, de transparence, de relief, de vie, d’illusion complète, ou plutôt d’effrayante réalité ? Quoique la peinture ait souffert en quelques parties, cette Danaë est assurément le chef-d’œuvre de Rembrandt à l’Ermitage, et peut-être le chef-d’œuvre de la galerie tout entière.

Parmi les élèves de Rembrandt dans la grande peinture, deux seulement tiennent là une place honorable près du maître : Govaërt Flinck, avec les portraits réunis du petit prince d’Orange Guillaume II, et de son précepteur Jacques Catz ; Ferdinand Bol, avec les figures allégoriques de la Charité et de l’Abondance, ainsi que plusieurs portraits entre lesquels on distingue une princesse de Nassau-Siegen, un vieillard qu’on croit être le père de Rembrandt, le meunier Gerretz, et un savant désigné naguère sous le nom de Christophe Colomb. Quelle idée ! le découvreur de l’Amérique, mort en 1506, qui se trouve peint par Ferdinand Bol, né en 1610 ! Contemporain des élèves de Rembrandt, Barthélemy Van der Helst semble avoir échappé à l’influence de sa manière. Il reste fidèle aux procédés plus anciens et plus sévères des Porbus. Deux grands tableaux de famille et le portrait de son ami Govaërt

Flinck recommandent honorablement à Saint-Pétersbourg l'auteur du célèbre Banquet de la garde civique d'Amsterdam. Van der Meulen, qui se fit Français après Philippe de Champaigne, pour devenir peintre historiographe de Louis XIV, termine la liste des grands Flamands. Il serait difficile de trouver dans son œuvre nombreuse une seule page supérieure à ses deux Combats de cavalerie. Variété sans confusion, épisodes intéressants, beaux groupes, action vive, tumultueuse, pleine de feu, dessin châtié, couleur juste, rien ne leur manque pour en faire les modèles du genre.

Peintures anecdotiques. Pour procéder avec plus de rapidité dans cette partie de l'école flamande où les détails sont à peu près impossibles, où les maîtres, d'ailleurs, ont chacun une manière très-connue et presque uniforme, je vais me borner à donner la liste chronologique des principaux maîtres représentés, avec l'indication succincte de leurs principaux ouvrages,

Jean Breughel, de Velours : une dizaine de fins et charmants paysages animés où souvent les figures sont d'une autre main, telles qu'une Vénus dans un parterre, d'Henri Van Balen ; une Diane surprise par Actéon, de Lemoine ; deux Ermites devant une grotte, de David Téniers. — Péter Neefs : quelques Intérieurs d'églises, ordinairement avec les figures de François Franck ; il y en a deux excellents qui proviennent de la Malmaison. — Corneille Poelenbourg : douze ou quinze paysages animés par des sujets sacrés ou mythologiques, dont il faisait toutes les parties sans recourir à l'aide de personne. Dans un Repos en Égypte, il s'est peint sous la figure du berger appuyé contre un arbre. — David Téniers le père : la plupart des sujets dont il a donné l'exemple à son fils, fumeurs, alchimistes, kermesses. — Adrien Brauwer, l'autre maître de Téniers le fils : quelques scènes grotesques, genre où son élève ne l'a également surpassé qu'en l'imitant.

A David Téniers, il faut faire une pause. Son nom est trop grand partout, ses œuvres trop considérables à l'Ermitage, pour qu'on en fasse un simple article dans la série commune, que nous reprendrons après lui. Sur les quarante-sept tableaux qui composent sa part, on trouve tous les genres divers qu'il a traités, ou plutôt tous les divers sujets qu'il a traités dans le même genre, paysans, cabarets, tabagies, kermesses, corps de garde, tentations de saint Antoine, intérieurs, scènes grotesques, musiciens, alchimistes, pêcheurs, ivrognes, fumeurs et singes ; on y trouve même des sujets rares et exceptionnels dans son œuvre, un marché de bestiaux, un portrait (celui d'un prélat) en très-petites proportions, et une marine enfin, traitée un peu à la manière de Claude, mais dont Téniers n'a peut-être fait que les figures. Cependant, jusqu'à l'achat par l'empereur Alexandre I^{er} du cabinet de la Malmaison, l'on n'aurait pu citer dans ce nombre une seule page vraiment capitale. Beaucoup de petits cadres n'étaient que des Après-dîner, de ceux que Téniers terminait dans une soirée. Les seuls ouvrages saillants eussent été jusque-là deux grandes Fêtes villageoises, provenant du cabinet de Voyer d'Argenson, un très-beau Corps de garde, où, près d'un amas d'armes, jouent un groupe de soldats, l'Intérieur d'une cuisine, pleine de gibier, de poisson, de légumes, dans laquelle Téniers a peint son père en vieux pêcheur aveugle et lui-même en fauconnier, enfin une belle et curieuse Vue de sa maison (qu'on appelait le château des Trois-Tours) dans le village de Perck, entre Anvers et Malines, où il étudiait à son aise les mœurs et les usages de ses personnages habituels qui posaient naturellement devant lui, où il pouvait, comme disait Fontenelle, prendre la nature sur le fait. Mais la Malmaison a livré à l'Ermitage une œuvre hors ligne, une œuvre sans prix. C'est un grand tableau d'environ quatre pieds de hauteur sur sept à huit de largeur, qui fut peint en

1643 pour la confrérie de l’Arbalète, et qu’on appelle les Arquebusiers d’Anvers. Sur la grande place de cette ville, où, parmi la foule des curieux, défilent en habits de parade les différents corps de métiers, s’est rassemblée toute cette compagnie de l’Arbalète. Quarante-cinq personnages, en figurines de huit à dix pouces, sont réunis au premier plan ; tous sont terminés avec le soin le plus minutieux, et dans un style qui, sans s’éloigner du naturel, s’éloigne au moins du grotesque. L’arrangement de cette foule en perspective est merveilleux, comme le rendu de tous les détails. L’air circule parmi ces groupes animés, où l’on croit surprendre le mouvement et la vie. Descamps a raison de nommer cet ouvrage « le plus beau tableau de Téniers, » car rien de plus considérable et de plus parfait n’est sorti du pinceau de ce maître fécond, qui avait trente-trois ans lorsqu’il le fit, et qui devait travailler sans relâche encore un demi-siècle.

Reprenons après lui la série chronologique. Adrien Ostade : jusqu’à vingt ouvrages, parmi lesquels une série des Cinq sens, et quelques charmantes Scènes d’intérieur. — Isaac Ostade : l’Été et l’Hiver, et d’autres scènes familières dans le style de son frère aîné, qui fut son maître. — Pierre de Laar, le Bamboccio : des Haltes de chasseurs, où il imite tantôt Wouwermans, tantôt Téniers. — Gérard Terburg : six de ces petits sujets fort simples, — un militaire en armure, une dame en robe de satin, — où il excellait par le naturel des poses et la perfection des détails. Le plus considérable et le plus excellent est un groupe de trois personnes, un gentilhomme et deux dames, assis autour d’une table. — Gérard Dow : quinze petits cadres, quinze petits chefs-d’œuvre : la Liseuse, la Dévideuse, la Marchande de harengs, le Solitaire, le Philosophe, le Portrait du peintre, jouant du violon dans son atelier, un Baigneur et deux Baigneuses, sujets rares, et peut-être les seules figures nues qu’il ait jamais peintes, enfin l’Empirique dans son cabinet de consultation,

ouvrage de haute importance, presque égal à la Femme hydropique qui, très-connue à Paris, me sert habituellement par ce motif de terme de comparaison. — Gabriel Metzu : quelques petits sujets dans les genres de Terburg et de Gérard Dow, ses deux maîtres, qu'il surpasse quelquefois en réunissant les, qualités de l'un et de l'autre ; comme le premier, une jeune dame élégamment vêtue à qui l'on présente un plat d'huîtres ; comme le second, un Repas de famille, auquel prennent part le stathouder Guillaume II, sa femme Marie d'Angleterre et leur jeune fils, depuis Guillaume III.

Laborieux et fécond autant que Téniers, dans une vie de moitié plus courte, Philippe Wouwermans mérite aussi une mention toute spéciale. A l'Ermitage, comme Téniers, comme Rembrandt, comme Rubens, il a une salle à lui, et c'est un honneur, un droit, qu'il achète suffisamment par la réunion de quarante-neuf ouvrages. On connaît les sujets ordinaires de Wouwermans, qui prenait ses personnages, non parmi les paysans, mais parmi les gentilshommes : des combats de cavalerie, des haltes, des camps, des chasses, des auberges, des écuries, des manèges, des abreuvoirs, toutes les espèces de paysages animés où se peuvent placer des chevaux. Aucun d'eux ne manque à l'Ermitage, et voici, dans ce demi-cent de cadres, ceux que je recommande le plus à l'attention des visiteurs : une grande Chasse aux cerfs, charmante composition, pleine d'heureux détails ; — une Mêlée de cavaliers sur le bord d'une rivière ; — un autre combat, nommé le Moulin brûlé, très-vif, très-animé, où des masses de verdure mêlées aux tourbillons de flammes forment, suivant la remarque du livret, le plus harmonieux contraste ; — une Écurie d'auberge ; — un Hiver ; — une Chasse au héron ; — un Manége en plein air, d'une belle et vigoureuse couleur ; — la Vue d'une grande plaine avec trois chevaux au pré, resserrée dans un panneau de six pouces sur quatre, très-curieuse miniature ; — enfin, le Carrousel flamand, dans

une plaine spacieuse, au milieu d'une foule de spectateurs ; un chat pendu par les pattes à une corde tendue sert de but aux lances des cavaliers. Pleine de mouvement et de gaieté, cette scène est vraiment superbe ; rien, j'en suis convaincu, rien ne la surpasse, ni dans la collection, ni dans l'œuvre entière de Wouwermans. A voir où souffle la vogue, ce Carrousel flamand doit avoir une énorme valeur.

Revenons aux élèves de Gérard Dow, dont il a coupé la série, et d'abord aux Miéris, qui se trouvent tous les quatre à l'Ermitage. François Miéris le père : son portrait et celui de sa femme en fine grisaille, et diverses petites Scènes d'intérieur où l'on reconnaît le premier disciple du maître. — Guillaume et Jean Miéris, ses fils, et François Miéris le jeune, son petit-fils : d'autres scènes du même genre, du même style, où ils suivent pieusement leur père et leur aïeul, mais comme Ascagne suivait Énée, non passibus æquis. — Gaspard Netscher : divers portraits, et une seule Scène d'intérieur, où l'on retrouve clairement les leçons de Gérard Dow. — Godefroy Sckalken et Pierre Slingelandt : chacun un simple échantillon de faible valeur.

— Jean Steen : la Partie de trie-trac, où il s'est peint avec sa femme, et quelques scènes comiques, un cabaret, un fumeur, un goutteux, de la plus franche gaieté, de la plus belle couleur, enfin un Assuérus touchant Esther de son sceptre d'or, sujet que le peintre a sans doute voulu traiter sérieusement, noblement, et qui se trouve plus comique néanmoins qu'aucun autre. — Pierre De Hoogh : le Retour du marché, autre scène familière, mais très-finie, très-lumineuse, parfaite, excellente, et donnant la plus haute idée d'un maître longtemps méconnu, dont les ouvrages, maintenant appréciés et recherchés, sont malheureusement fort rares. — Adrien Van der Werff : plusieurs sujets sacrés, Sainte-Famille, Assomption, Descente de croix, toujours trop relevés pour sa manière fine, léchée, minutieuse, qui ne convient (si elle convient à quelque chose) qu'aux petites scènes flamandes, et son

portrait, où il s’est représenté complaisamment devant son chevalet, sa palette à la main, ayant près de lui le sablier du Temps et une tête de mort couronnée de laurier : nouvel indice de la présomption d’un peintre qui annonce lui-même son immortalité.

Paysages et animaux. L’Ermitage réunit à peu près tous les paysagistes des Flandres, depuis Paul Brill, l’un des créateurs du genre, qui précéda d’un demi-siècle en Italie notre Claude le Lorrain, jusqu’à Van Huysum, qui termine et couronne avec ses fleurs la longue série des petits Flamands. Je vais me borner, comme tout à l’heure, à donner une liste chronologique des maîtres, avec l’indication sommaire de leurs principaux ouvrages.

Paul Brill : l’Europe et l’Afrique, personnifiées par des paysages composés, et diverses Vues d’Italie, invariablement terminées par des lointains bleuâtres. Dans les figures de quelques-unes, on croit reconnaître la main d’Annibal Carrache et de Dominiquin. — Jean Wynantz : la Cour d’une métairie, l’une des œuvres les plus considérables du maître éminent sous les leçons duquel se sont formés Berghem, Cuyp, Wouwermans, et quelques pages plus petites où l’on trouve à peu près toujours un chemin tournant, et d’habitude près de quelques mamelons sablonneux. — Albert Cuyp : rien de très-important pour un tel maître ; de petites marines, un Coucher de soleil sur une prairie terminée par la mer, et la Porte d’une auberge, près de laquelle un jeune valet d’écurie tient en bride le cheval gris pommelé aussi cher à Cuyp que le cheval blanc à Wouwermans. — Jean Both, d’Italie : quelques chaudes vues de la nature méridionale. — Salomon Ruysdaël : une Forêt et une Rivière, où l’on pressent le frère immortel, Jacques Ruysdaël, qu’a formé Salomon, comme on pressent Téniers le fils dans son père. — Nicolas Berghem : dix-huit toiles, presque toutes réunies dans une salle qui porte son nom. Il y en a de très-importantes, et même de trop ambitieuses : l’Enlèvement d’Europe, la Sainte-Famille au

repos, l’Ange annonçant aux bergers la naissance du Christ. Il faut oublier la composition pour n’en voir que l’entourage, la campagne et les animaux. J’aime mieux, parce qu’ils sont plus parfaits, le Paysage italien au soleil couchant, très-chaud, très-lumineux, et surtout la grande Halte de chasseurs sur le bord d’une rivière, au pied d’une masse de ces rochers rougeâtres, si affectionnés de l’artiste. Il la peignit pour disputer à Both d’Italie un prix de 800 florins proposé par le bourgmestre de Dordrecht, qui acquit les deux tableaux en doublant la somme. Cette Halte de chasseurs passait, au dire de Descamps, pour le chef-d’œuvre de Berghem. — Jean Weenix : deux tableaux de nature morte, touchés avec la plus minutieuse délicatesse.

A Paul Potter, comme tout à l’heure à David Téniers, il faut faire une pause. Tous les musées publics, tous les grands cabinets d’amateurs se disputent le moindre échantillon de ce maître illustre, devenu original dans des sujets communs à force de perfection, et qui, si l’on admet avec Descamps qu’il ait, à quatorze ans, commencé de peindre, n’eut que quatorze autres années de vie d’artiste, puisqu’il mourut à vingt-huit ans. De ses très-rares ouvrages, le cabinet impérial a pu en réunir jusqu’à neuf ; et, répétant l’observation déjà faite, que la plupart des maîtres ont comme une patrie posthume pour être, là mieux que partout ailleurs, connus et appréciés, l’on peut dire que Paul Potter est à l’Ermitage [98]. Quelques-uns de ses tableaux, tels qu’un Bœuf au pré, un Chien à l’attache, un Savetier sur sa porte, un Jeune berger gardant un cheval, sont trop petits et trop simples pour exiger d’autre description que le nom même. De la Vue d’un cabaret, devant lequel sont arrêtés un chasseur et son valet, tous deux à cheval, et de la Vue d’une chaumière, devant laquelle une jeune paysanne trait sa vache, que peut-on dire de plus, sinon que l’une est datée de 1650, l’autre de

1651, et que l’une et l’autre sont de petites merveilles, peintes comme sont écrites les fables de La Fontaine, avec autant de grâce et d’esprit ? mais il faut s’arrêter un peu plus longtemps sur les trois œuvres principales.

L’une semble avoir réalisé le vœu du lion :

Si nos confrères savaient peindre !

C’est le procès de l’homme par les animaux. Cette composition singulière, qui ressemble aux travaux multiples des Byzantins et des plus anciens maîtres de la Renaissance, forme quatorze compartiments, dont douze plus petits encadrent les deux plus grands. Mais ce n’est pas Paul Potter seul qui a peint tous les chapitres de ce long apologue. L’histoire d’Actéon est de Poelenbourg ; une autre (je crois celle de saint Hubert) est peut-être de Téniers. Ce qui appartient incontestablement à Paul Potter, c’est le tableau principal, qu’il a signé, la Condamnation de l’homme par le tribunal des animaux. Les cases du bas ne sont ni de Paul Potter, ni de ses vrais émules ; une main plus malhabile les a terminées, sans doute après la mort si précoce et si regrettable du principal auteur.

Plus important, et de Paul Potter seul, vient ensuite un grand Paysage, daté de 1650. A travers un bois épais, près d’une pièce d’eau cachée dans l’ombre, passe une route que le soleil éclaire ou plutôt illumine de sa plus radieuse lumière. Un voyageur à cheval, deux pêcheurs, un pâtre et ses vaches étoffent ce paysage (comme disent les catalogues belges), étoffé surtout par cette magnifique opposition de jour et d’ombre. Il est aussi grand, aussi beau, aussi prodigieux que le paysage si célèbre de la Dulwich-Gallery près de Londres, que le meilleur de la collection de Buckingham-Palace, que la Vache qui se mire,

de la Haye ; et, s’il peut être surpassé, ce n’est que par le plus célèbre de tous, celui qui porte le nom fort ridicule, mais consacré, de la Vache qui pisse. Paul Potter peignit ce dernier tableau en 1649, ayant vingt-quatre ans. Il lui était commandé par une comtesse douairière Émilie de Zolms, née princesse de Nassau. Mais cette grande dame aimait sans doute la peinture à la façon de Louis XIV, qui repoussait avec horreur les magots de Téniers. Elle refusa, comme inconvenant, indécent et blessant, le tableau de Paul Potter, qui passa aux mains d’un échevin d’Amsterdam, puis dans la galerie de Hesse-Cassel, puis à la Malmaison, puis à l’Ermitage. C’est un paysage plat, un vaste pâturage, en plein soleil, sans masses d’ombre, sans clair-obscur, sans repoussoirs d’aucune sorte. Seulement de grands arbres, dispersés çà et là, ombragent une ferme et du bétail au repos. Mais, dans ce cadre si simple, Paul Potter a réuni, outre ses chères vaches, à peu près tout ce qui peut animer un paysage, chevaux, ânes, chèvres, moutons, poules, chien, chat et gens. C’est l’œuvre capitale du maître, et c’est le chef-d’œuvre du genre. Nous connaissons Paul Potter au Louvre sur de si faibles échantillons qu’il est bien permis de s’étonner que tant de renommée s’attache à son nom et tant de prix à ses ouvrages. On accuse, avec une sorte de raison, l’engouement des amateurs, qui payent un tableau comme une tulipe, uniquement pour la rareté. Mais, devant un tel prodige de l’art, il faut bien changer d’avis, il faut bien convenir qu’en le couvrant de monceaux d’or, en le payant comme une seigneurie [99], on ne fait que lui rendre justice et le mettre à son prix.

Jacques Ruysdaël aussi mérite un article à part. S’il n’a pas à Saint-Pétersbourg, comme Paul Potter, la plus grande collection de ses œuvres et les plus magnifiques, treize pages cependant, dont plusieurs sont excellentes, supérieures, forment une part assez belle pour que

l’Ermitage n’ait point à porter envie aux autres collections de l’Europe. On reconnaît quelquefois, dans les figures de ces paysages, la main d’Adrien Ostade et d’Adrien Van de Velde, ce qui augmente, s’il est possible, leur attrait et leur valeur. Quatre d’entre eux m’ont surtout frappé d’admiration. L’un est petit et très-simple : un site sablonneux, une route tortueuse, un paysan suivi de son chien ; rien de plus. Mais sur cela un voile de mélancolie qui touche et serre le cœur autant que la scène la plus pathétique. Un autre, qu’on a hissé au-dessus de la porte d’entrée comme des Amours de Vanloo ou des Bergères de Boucher, est d’aussi simple composition, quoique de dimension bien plus vaste : un sentier dans un bois, et, sur le bord d’une eau dormante, un grand hêtre que les ans ont à demi dépouillé de ses rameaux. Dans le troisième, très-grand aussi, le principal personnage, si l’on peut ainsi dire, est encore un vieux hêtre, l’arbre chéri de l’artiste, brisé par la foudre et tombé dans les eaux d’un torrent qui forme, en roulant sur des masses de rochers, une magnifique nappe d’eau. Le quatrième semble réunir les deux autres. C’est aussi dans une forêt profonde un grand hêtre abattu ; c’est une flaque d’eau dormante, cachée presque sous les larges feuilles des nénufars. Deux ou trois oiseaux d’eau, perchés sur leurs longues pattes, un passant dans le lointain, voilà tout ce qui anime cette solitude ; mais l’aspect en est plein de silence, de mystère, de douce tristesse, et jamais Ruysdaël, le peintre mélancolique, n’a mieux parlé aux âmes tendres et rêveuses.

On lui trouve un émule dans un beau paysage de Minderout Hobbéma, qui, à l’opposé de son condisciple, est toujours resté dans la nature riante et sereine ; mais après Ruysdaël et Hobbéma, je ne puis plus citer que par leur nom les autres paysagistes de l’école, Pynacker, Moucheron, Van der Neer, Everdingen, Karel Dujardin, et je passe aux sujets d’une autre espèce. Melchior Hondekoter : le Combat d’un coq et d’un dindon dans une basse-cour,

grand, fini et vrai comme les animaux morts de Veenix ou de Fyt, mais qui a de plus le don de la vie. — Jean Van der Heyden : trois Vues, prises au milieu de la ville de Harlem, sur un canal d'Amsterdam et dans la cathédrale de Cologne, avec des figures d'Adrien Van de Velde. Ces trois vues, dont la dernière est fort pâle, mais les autres d'une plus énergique couleur, offrent également ce fini prodigieux dans les moindres détails des choses inanimées, qui ne peut se comparer qu'au fini de Denner dans les visages. Ils sont les deux héros de la patience ; mais Van der Heyden a composé ou copié d'assez vastes ensembles, ce qui est le grand mérite des peintres qui travaillent à la chambre claire et qu'on regarde à la loupe, tandis que Denner, faible dessinateur, n'a jamais réuni deux figures dans le même cadre. — Adrien Van de Velde : un précieux Paysage animé, tout à fait dans le genre de Paul Potter, mais où les personnes et les animaux sont de proportions plus grandes. — Jean Van Huysum : quelques excellents tableaux de fleurs et de fruits, sujets où nul ne le surpasse, et même deux paysages du genre pastoral. Mais il se pourrait fort bien qu'il eût seulement placé des corbeilles de fleurs dans deux paysages de son père, Juste Van Huysum. Il termine ainsi, dans les dernières délicatesses du naturalisme, la liste des anciens Flamands, qui remonte sans interruption jusqu'aux Van Eyk.

ÉCOLE FRANÇAISE.

En voyant la composition du musée de l'Ermitage, on se demande avec surprise comment il est possible d'y trouver réunis deux cent vingt-deux tableaux français, lorsque tous sont antérieurs au présent siècle, à l'école féconde outre mesure, en artistes et en ouvrages, que l'on fait commencer seulement avec Louis David. Assurément, Catherine II, qui faisait pénétrer dans son empire les

usages, l’esprit et le goût français, à qui Voltaire adressait ses plus fines flatteries, et qui entretenait à Paris toute une diplomatie au petit pied, toute une légation de commissionnaires en modes, livres et tableaux ; assurément, dis-je, là Sémiramis du Nord a beaucoup mieux que nous-mêmes colligé et conservé toutes les productions artistiques, ou soi-disant telles, de notre pays pendant les deux siècles passés. Qu’elle ait eu tort ou raison, nous lui devons pleinement cette justice. En effet, l’on ne trouve pas seulement dans les salons et les boudoirs de son Ermitage les quelques noms illustres de notre ancienne école, dont nous parlerons tout à l’heure ; ni même ceux des artistes secondaires qui ont laissé, sinon de la renommée, au moins de la réputation, tels que Vouet, La Fosse, Santerre, La Hyre, Lemoine, Lefèvre, Chardin, Lancret, Natoire, les Vanloo, les Coypel, les Boullogne, les de Troy, tous plus ou moins peintres d’histoire ; tels que Desportes, l’habile peintre d’animaux, Robert, l’habile peintre de ruines, Patel, l heureux imitateur de Claude, ou Largillière, les frères Lenain, Toqué et Mme Lebrun, qui ont réussi dans le portrait ; c’est encore une foule absolument nouvelle, des gens morts de toutes façons, dont personne ne parle plus, dont personne n’avait peut-être parlé, Verdier, Sylvestre, Pesne, Raoux, Moitte, Lemaire, Pierre, Demachy, Colombel, Cousin, Delacroix, Hallé, Jeaurat, Pater, Licherie, Galloche.

Si j’en connais pas un, je veux être pendu.

Certes, nous ne nous doutions pas en France, oublieux que nous sommes, d’avoir eu cette innombrable pléïade de peintres, contemporains de Lebrun, de Watteau et de Greuze ; il faut aller en Russie pour apprendre seulement

leurs noms. C’est du Nord aujourd’hui, etc. Nous voudrions bien, pour reconnaître ce galant procédé, pouvoir exhumer des tombes de l’oubli quelque artiste ou quelque œuvre digne de souvenir. Mais vainement avons-nous cherché par toutes les salles, dans tous les cadres, sous tous les numéros ; il faut se borner prudemment aux douze ou quinze noms déjà consacrés par le suffrage universel.

Nicolas Poussin est partout le premier des peintres français. Mais, dans les vingt-trois compositions qui lui sont attribuées à l’Ermitage, il en est peu qui révèlent pleinement l’illustre auteur du Déluge et de la Femme adultère. Le Cacus et le Polyphême me paraissent des copies de ceux du Louvre et du Museo del Rey de Madrid ; le Testament d’Eudamidas est seulement l’esquisse du tableau que possède l’Angleterre ; et les deux Victoires de Josué, ainsi que les deux épisodes de la Jérusalem délivrée, sujets confus, faiblement touchés, d’une couleur crue et monotone, sont probablement des essais de jeunesse. Je ne retrouve, je ne reconnais notre grand Poussin, notre peintre poëte et philosophe, que dans une belle Amphitrite portée sur les eaux ; — dans une Esther évanouie devant Assuérus, peinture très-assombrie, mais noble et forte composition, où l’on ne peut trop admirer le groupe des femmes ; — enfin, dans une Visitation de sainte Elisabeth, très-grande page et très-importante, dont la couleur, également sombre et bistrée, ne peut ni cacher ni amoindrir le style imposant et magnifique. Quant aux meilleures œuvres de Sébastien Bourdon et de Jacques Stella, élèves préférés de Poussin dans les sujets d’histoire, elles rappellent le maître en l’affaiblissant. Mais de Gaspard Poussin (Dughet), il faut au moins recommander quelques excellents paysages, le Chasseur, le Pêcheur, la Cascade, dans la manière grave et forte du Diogène et du Phocion. Il faut recommander encore un Saint Pierre reniant Jésus, ou, si l’on veut, des Soldats jouant aux dés, par l’imitateur de Caravage, Moïse Valentin, qui fut l’ami

de Poussin à Rome, et qui pouvait, avec une moins courte vie, devenir aussi son émule.

Avant l'acquisition du cabinet de l'impératrice Joséphine, j'aurais probablement parlé du Lorrain (Claude Gelée) comme du peintre des Andelys ; je me serais plaint aussi de ne pas le trouver à l'Ermitage, complet, entier, digne en tout de lui-même. Malgré ses dix ouvrages, malgré de superbes échantillons, tels qu'un Site d'Italie, un Port de mer, et les deux grands. Paysages antiques où se voient d'un côté Apollon et Marsyas, de l'autre Apollon et la sibylle de Cumes, j'aurais encore cherché, dans mon orgueil de compatriote et d'admirateur enthousiaste, un plus éclatant chef-d'œuvre. Mais la Malmaison a fort heureusement absous l'Ermitage de tout reproche en lui livrant une magnifique série de quatre pendants, le Matin, le Midi, le Soir et la Nuit, où l'aide habituel de Claude, Filippo Lauri, a peint la Rencontre de Jacob et de Rachel, le Repos de la sainte Famille, la Pêche de Tobie et la Lutte avec l'Ange[100]. J'ai trop souvent essayé de décrire quelques pages du Lorrain, j'ai trop vanté, suivant la profonde et inépuisable admiration qu'il me cause, le Raphaël du paysage, pour qu'il soit besoin de répéter ici des descriptions bien insuffisantes et des louanges bien superflues. Dire que cette précieuse série de quatre pendants égale les plus fameux chefs-d'œuvre de Paris ou de Londres, et surtout ceux de Madrid qu'ils rappellent aussi par le sujet, n'est-ce pas en faire sans phrases le plus pompeux éloge ?

Mais, à propos de ces paysages italiens transportés au nord de la Russie, l'occasion se présente de toucher une question d'art qui prête à de nombreuses discussions, et qui n'est pas sans intérêt : Est-il vrai qu'il faille absolument, pour bien apprécier une peinture, et généralement toute œuvre d'art, pour bien en sentir les mérites et les beautés, la voir dans le pays même où l'a

faite son auteur ? En d’autres termes, est-il vrai que le déplacement lui ôte à coup sûr une grand partie de sa valeur morale ?

On pourrait peut-être, au contraire, rappeler l’opinion de Montesquieu, qui prétend que, si la nature a placé dans les régions méridionales une partie des productions les plus utiles aux habitants des régions du Nord, et réciproquement, c’est qu’elle a voulu, en donnant ainsi des aliments au commerce, créer des liens de bonne relation et de confraternité entre tous les hommes ; et dire aussi qu’en changeant de place, de région, presque de nature, une œuvre d’art acquiert au moins l’attrait de la nouveauté, du contraste ; qu’elle est comme une blonde et blanche fille du Nord amenée sous le ciel brûlant des tropiques, ou comme une brune du Midi, aux cheveux d’ébène, aux yeux de velours, conduite au milieu des neiges du cercle boréal. Leurs attraits semblent augmenter à mesure qu’elles s’éloignent de leur patrie, parce qu’ils deviennent plus rares, plus inconnus, dès lors plus saisissants. C’est ce qui arrive, entre autres, pour les chansons et les danses nationales. Mais, sans chercher à la retourner, prenons la question dans ses termes.

Je crois très-fermement qu’une œuvre d’art n’est complétement expliquée à l’œil et à l’esprit du spectateur que sur la place et par la place où elle a pris naissance ; que, par exemple, Raphaël et Claude ont besoin, pour être bien compris, que l’on connaisse la nature italienne, c’est-à-dire les types de la population, le ciel, la terre, la lumière, tous les objets qu’ils ont eus pour modèles, tout le milieu où ils ont vécu. De même, Rubens et Ruysdaël ont besoin, pour être compris, justifiés, admirés, que l’on connaisse la nature flamande. Mais je crois aussi que, cette connaissance une fois acquise, cette révélation complète de l’artiste une fois obtenue, on les porte facilement partout avec soi ; et qu’il ne faut pas un grand effort d’imagination pour se rappeler, devant Rubens et Ruysdaël, la nature

flamande, devant Raphaël et Claude, la nature italienne ; partant, pour apprécier, en quelque part qu'on les rencontre, toutes leurs beautés et tout leur mérite. Autrement (je ne parle pas des monuments de l'architecture, qui ne peuvent être déplacés, et dont l'imitation, entre contrées très - différentes, ne produit guère que des monstres), autrement nulle œuvre d'art ne pourrait impunément se dépayser. Alors comment expliquer que l'Italie entière n'ait peut-être pas conservé dix tableaux de Claude, qui fit tous les siens dans cette patrie adoptive, sa patrie d'artiste, tandis que l'Angleterre les recherche avidement, les paye au poids de l'or, les amoncelle dans ses galeries publiques et ses cabinets d'amateurs ? N'est-ce pas, au contraire, que les Anglais, grands touristes, sont ravis de retrouver, dans les tableaux de Claude, la plus belle image d'une contrée dont ils ont admiré le ciel et la terre ? Autrement encore, comment expliquer que les marbres du Parthénon, arrachés à leur temple, à leur point de vue, à leur lumineux soleil, puissent encore, entre de sombres murs en brique, sous les brumes de la Tamise, nous confondre d'admiration, nous ravir en extase ? Non, non ; le beau n'est pas une question de latitude et de thermomètre, pas plus que de siècle et de mode ; il ne dépend ni du lieu ni du temps. Partout et toujours, il est le beau ; partout et toujours, l'âme humaine peut le saisir, le comprendre, s'en repaître, s'en rassasier, et savourer en lui sa véritable ambroisie sur la terre.

Revenons à nos peintres français.

Avec un intéressant portrait de Mlle de La Vallière en Flore, et une Cléopatre. imitée de Guide, Pierre Mignard (qu'on appelle le Romain, ce qui veut dire un peu le Raphaël, sans doute parce qu'il avait peint une Sainte-Famille, la Vierge à la grappe), a dans les salons de l'Ermitage un grand tableau représentant la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre. Mignard le peignit, dit-on, en opposition du chef-d'œuvre de Lebrun, qui fut gravé par le

célèbre Édelinck, et il partagea les suffrages de la cour, car un peintre de portraits qui flatte ses modèles est toujours sûr de leur préférence. Quant à Charles Lebrun, il n'apporte au concours, en original, que des essais de jeunesse, très au-dessous de son nom et de son talent ; mais il se recommande davantage par une excellente copie de la plus fameuse fresque des chambres du Vatican, l'École d'Athènes. Eustache Lesueur, si l'on en croit le catalogue, aurait sept ouvrages dans la galerie des czars. Quelle bonne fortune ! Sept ouvrages d'un maître mort à trente-huit ans, et qui en a peu laissé hors du cloître des Chartreux, où il finit sa trop courte vie ! Mais d'abord quatre des sept ne sont que de simples esquisses, dont l'authenticité est incertaine. Il n'y a d'important qu'un Moïse enfant exposé sur les eaux du Nil par sa mère Jochabed, et un Martyre de saint Étienne. Le Moïse est un grand tableau, de noble ordonnance, de forte exécution, qu'on peut, sans lui faire injure, attribuer au digne rival de Poussin. Mais comment l'accuser du Martyre de saint Étienne ? Cette toile immense renferme dix-neuf personnages plus grands que nature. Jamais Lesueur (à l'exception du Martyre de saint Gervais et saint Protais, pour l'église Saint-Gervais de Paris) n'a peint dans de telles proportions ; il préférait les demi-figures. Et d'ailleurs où est son style si grandiose, où est son dessin si énergique, où est sa couleur si bien appropriée au sujet ? Dans ce groupe gauchement réuni, sans passion, sans mouvement, dans ces visages calqués l'un sur l'autre, et tous busqués comme des têtes de chevaux normands, où reconnaître l'admirable auteur de la Vie de saint Bruno ?

Je vais citer plus à la hâte. Du Bourguignon (Jacques Courtois) : quelques morceaux en imitation de Salvator ou de Wouwermans, et deux vastes pendants, la Sortie d'une place assiégée et l'Attaque d'une batterie, non moins précieux par la rare perfection du travail que par la grande dimension des cadres. — D'Hyacinthe Rigaud : un beau

portrait de vieillard, qu'on dit celui de Fontenelle dans un âge avancé. Je ferai remarquer pourtant que, si c'est Fontenelle, il n'a pu être peint par Rigaud vers la fin de sa longue carrière, puisque, né en 1657, il vécut un siècle entier, et que Rigaud, né en 1659, ne dépassa point l'âge de soixante-quatre ans. — D'Antoine Watteau : Marche et Halte de troupes, Danse et Dîner champêtres, touchés avec esprit, grâce, finesse, et de sa plus charmante couleur ; puis encore, le croira-t-on ? une Sainte-Famille dans un paysage. Oui, Watteau a peint une Sainte-Famille ; il a fait de l'histoire, de l'histoire sacrée, et je le dénonce pour Romain, pour classique, pour académique, aux amateurs du Pompadour, aux enthousiastes du rococo. Mais peut-être que cette Sainte-Famille est du temps où il ne s'appartenait pas encore, où il faisait, tout le long du jour, des Saints Nicolas pour un brocanteur appelé Métayer, son premier maître à Paris, qui lui payait cette besogne trois livres par semaine, et la soupe.

Lorsqu'en visitant l'Ermitage, M. Horace Vernet a passé le seuil de la salle XIX, consacrée spécialement à l'école française, il a pu se croire dans un musée de famille. Il a trouvé réunis dix-sept tableaux de son célèbre aïeul Claude-Joseph Vernet. Dans ce nombre, plusieurs sont très-choisis, très-importants, non moins que les Ports de France rassemblés au Louvre. Je citerai de préférence deux séries de pendants, les Vues de Palerme et de Reggio en Calabre, et les Marines au soleil levant et au clair de lune ; puis trois Naufrages, entre autres celui de Virginie à l'île de France. Sans doute il ne faut chercher dans ces Marines ni Claude, ni Salvator, ni Guillaume Van de Velde. Mais, après ces maîtres du genre dans des manières diverses, nul ne dispute le premier rang à Joseph Vernet, dont la peinture, au dix-huitième siècle, est pleine de raison, de naturel, d'ampleur et de solidité. Citons après lui deux petits paysages de Lantara, pour rappeler le nom de cet ivrogne de talent, mort à l'hôpital ; et, pour finir, le Paralytique

servi par ses enfants, l'une des plus grandes et des plus charmantes compositions de Greuze, qui, touchant par son âge au siècle présent (il est mort en 1805), et par sa manière à Prudhon, nous amène aux débuts de l'école actuelle, à qui l'on n'a point encore ouvert les portes du palais de l'Ermitage, pour elle seule inhospitalier.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Si l'on s'étonne de rencontrer au musée de Saint-Pétersbourg plus de deux cents tableaux de l'ancienne école française, on peut éprouver une surprise au moins égale en y trouvant jusqu'à cent dix tableaux de l'école espagnole, qui a fleuri à l'autre bout de l'Europe, et qui est restée, on peut le dire, inconnue à toutes les nations étrangères jusqu' au siècle présent. C'est une collection rare, curieuse, distinguée, qui peut rivaliser avec une certaine autre collection plus nombreuse, et dont le premier tort fut d'être annoncée dans notre pays avec trop de pompe et de fracas. Toutefois, je n'avancerai pas, comme le livret, que « elle offre une série assez complète des trois principales écoles d'Espagne, Madrid, Séville et Valence. » Ce serait dire un peu plus que la vérité. Je ferai remarquer aussi à propos de cette phrase, d'abord que l'ordre chronologique exige le renversement des noms : il faut dire Valence, Séville et Madrid ; et puis, il faut ajouter une quatrième école, celle de Tolède, qui précéda les trois autres. En supprimant Tolède, où placerait-on Moralès, Blas del Prado, le Greco, Tristan et ses condisciples ? Cette suppression a fait commettre quelques erreurs dans la répartition des maîtres parmi les écoles ; d'autres erreurs assez fréquentes ont échappé dans l'orthographe des noms propres (je citerai pour unique exemple celui de Chimenti da Torres, qui ne peut pas être espagnol), et d'autres encore dans certains détails biographiques. Pourquoi dire,

en prenant un nouvel exemple à propos du portrait de Lope de Vega (et non Lopez), pourquoi dire : « Il composa au delà de quatre cents pièces de théâtre, sans parler de ses innombrables poëmes. » Les poëmes de Lope ne sont pas innombrables, car on compte aisément jusqu'à six ou sept, la Jérusalem conquise, les Larmes d'Angélique, la Circé, la Gatomachie, le Pèlerin, l'Art de faire des comédies, et peut-être quelque autre pièce didactique ; mais c'est bien au delà de quatre cents pièces de théâtre qu'il écrivit, c'est au delà de deux mille, si l'on réunit aux comédies profanes de capa y espada les drames religieux nommés autos sacramentales.

Après ces petites querelles faites dans l'intérêt du catalogue futur, mais que je regretterais amèrement si l'on y trouvait quelque ombre de pédantisme, nous allons examiner successivement la part des quatre écoles, en nommant toujours dans chacune d'elles les meilleurs maîtres et leurs meilleures œuvres.

École de Tolède. Antonio del Rincon : Rien ne serait plus précieux qu'un échantillon de ce vieux maître, qui, né en 1446, alla l'un des premiers étudier l'art en Italie, où il apprit, dit-on, d'Andrea del Castagno lui-même les procédés de la peinture à l'huile, et qui devint à son tour peintre des rois catholiques, Ferdinand et Isabelle. Mais la Madone qu'on lui attribue est d'un caractère trop moderne pour appartenir à son époque. — Luis de Moralès (et non Cristobal Perez Moralès) surnommé El divino : une belle Mater dolorosa, dans le genre religieux, ascétique, toujours empreint de sainte douleur et d'ardente piété, qui valut à Moralès, en Espagne, le surnom dont l'universelle admiration salua Raphaël en Italie. — Blas de Prado : on a mis un Christ et une Vierge sous le nom de ce peintre qui passa une partie de sa vie dans le Maroc, et dont les rares ouvrages sont fort difficiles à reconnaître. — Domenico Theotocopuli, surnommé El Greco : le portrait du célèbre Don Alonzo de Ercilla y Zuñiga, qui composa de ses

aventures guerrières le long et beau poëme de l'Araucana. Ce portrait, dans la manière raisonnable du Greco, fut peint sans doute avant que l'élève de Titien, né dans la Grèce et établi à Tolède où il fonda une école, se fit volontairement faux et ridicule pour se rendre original. — Fray Juan Bautista Mayno : une Adoration des bergers, réunion de portraits dans la manière de Véronèse, où l'on retrouverait probablement la famille de Philippe III, car le dominicain Mayno fut le maître de peinture du prince des Asturies, depuis Philippe IV. — Luis Tristan : un portrait de Lope de Vega (qui a pour inscription Lupus de Vega Carpio), digne à la fois du poëte universel et de l'élève préféré du Greco, qui devint le premier des peintres de Tolède.

École de Valence. Juan de Joanès : deux figures en pied, dans le style des disciples de Raphaël ; — Sainte Anne, à qui l'ange annonce la fin de sa stérilité : Ne timeas, Anna, concipies et paries. Mariam, Dei matrem, — et Saint Dominique tenant la terrible devise de l'inquisition : Timete Deum, quia veniet hora judicii ejus. Je ferai remarquer, à propos de Joanès, qu'on a tort de lui donner dans le livret le surnom de Vicente, sous lequel fut connu son fils. L'illustre fondateur de l'école valencienne s'appelait Vicente Juan Macip. En Italie, il eut la fantaisie, alors fort commune, de latiniser un de ses prénoms, Joannes, et de s'en faire un surnom de peintre. De là vint, par habitude et corruption, le nom que lui donnent toujours les Espagnols, et sous lequel il faut le désigner, Juan de Joanès. — Francisco et Juan Ribalta : parmi leurs œuvres, que l'on confond habituellement en Espagne sous le nom commun de los Ribaltas, on donne au père une Mise en croix, une Madeleine au tombeau, et une Sainte Catherine, dans le style des Carrache, sous lesquels il étudia en Italie ; au fils une belle Rencontre d'Anne et de Joachim, d'un pinceau plus moelleux et plus délié. — Joseph Ribera, surnommé à Naples lo Spagnoletto : je crois devoir reproduire ici l'observation déjà faite, qu'ayant passé toute sa vie

d’artiste en Italie, Ribera fut plutôt et mieux connu en Europe que nul autre peintre espagnol. A l’Ermitage, sur les huit tableaux qui forment sa part, quelques-uns sont de premier choix : deux des Philosophes mendiants dont il fit plusieurs séries, — une charmante Sainte Lucie portant deux yeux sur un plat d’argent, en pendant d’un Saint François de Paule reconnaissable à la devise des minimes dont il fut fondateur, Charitas, — un Saint Sébastien secouru par les saintes femmes, très-belle académie, peinte dans la forte manière de Caravage, mais avec plus de style et de noblesse, — enfin un Saint Jérôme au désert, appelé par la trompette de l’ange, autre superbe académie, égalant l’autre Saint Jérôme qu’on a justement placé dans la salle des Capi d’opéra au musée de Naples.

École de Séville, qu’il faudrait plutôt appeler école d’Andalousie, pour y comprendre celles de Grenade, de Murcie et de Cordoue. — Pablo de Cespedès : on sait que la plupart des tableaux du savant Cespedès, qui fut aussi statuaire, architecte, philologue, antiquaire et poëte, ayant été faits pour le collège des jésuites de Cordoue, ont disparu après la suppression de l’ordre par Charles III ; en recueillir quelques-uns est donc, pour toute collection, une vraie bonne fortune, et je crois que l’Ermitage peut s’applaudir de l’avoir eue. La Tête du Christ semble, en effet, une précieuse étude pour la fameuse Cène, rivale de la fresque de Léonard, qui orne une des chapelles de la Mezquita ou cathédrale arabe de Cordoue ; et le Martyre de saint Étienne, en petites proportions, rappelle bien un digne et enthousiaste élève de Michel-Ange. — Juan de Las Roelas : le Sacrement de l’Eucharistie, petit tableau que je cite surtout pour ne pas omettre le nom d’un peintre qui propagea en Espagne le style vénitien. — Francisco Zurbaran : la Vierge Marie, jeune fille en prières, unique et faible échantillon de l’austère et puissant historien des rigueurs du cloître. — Diego Velazquez de Silva : on lit ce grand nom sur onze cadres à l’Ermitage. Je ne crois pas

qu’il y ait, dans tous les musées et cabinets de Paris, dix ouvrages reconnus du maître illustre qui, ayant appartenu toute sa vie à Philippe IV comme pintor de camara, a laissé toute son œuvre dans le palais de Madrid. C’est dire assez qu’à Saint-Pétersbourg on a trop prodigué son nom. Pour un Buveur, pour un Paysage, pour la Mort de saint Joseph, j’affirme hardiment qu’ils ne sont point de Velazquez. Quant aux Vues de Saragosse et de la Caraca (arsenal maritime situé dans la baie de Cadix, et non à deux lieues de Séville), on les a placées si haut et si mal qu’il est impossible de reconnaître si elles sont de Velazquez lui-même, qui a peint effectivement de semblables vues, ou de son gendre Mazo Martinez, qui l’a parfaitement imité dans ce genre comme dans le portrait. Je ne vois d’acceptable pour Velazquez que trois Études, une tête de jeune paysan riant aux éclats, — la première ébauche du portrait d’Innocent X, qui est au palais Doria de Rome, après avoir eu les honneurs de la procession, — et le portrait en buste du comte-duc d’Olivarès, qu’il a plusieurs fois répété, à mi-corps, en pied et à cheval. Tout cela ne donne guère l’idée du maître éminent dont j’ai tâché d’analyser les œuvres et la manière dans l’article du Musée de Madrid[101]. Je citerai, près de ses œuvres, et comme parmi elles, le beau portrait d’un provincial des capucins par son esclave affranchi, Juan de Pareja, duquel on peut trouver, dans le même article, la curieuse et touchante histoire[102]. — Alonzo Cano : on lui attribue une Madone et un Enfant Jésus, qui, fussent-ils de lui tous deux, ne sauraient davantage représenter un artiste fameux, qu’on a nommé le Michel-Ange espagnol pour indiquer la pluralité de ses talents, et l’Albane espagnol pour caractériser la sagesse et le charme de sa peinture. — Pedro de Moya : un portrait de femme, que je cite, comme l’Eucharistie de Las Roelas, pour nommer au moins ce peintre-voyageur, qui, à son retour d’Angleterre, eut le mérite d’être intermédiaire entre Van Dyck et

Murillo. — Bartolomé Estaban Murillo : plus généreusement traité que ses illustres rivaux de l'Espagne, Velazquez et Ribera, Murillo, ne compte pas moins de dix-neuf cadres dans la galerie de l'Ermitage. Ce serait beaucoup, même pour ce peintre si laborieux et si fécond, qui, jouant à Séville le rôle de Rubens à Anvers, couronna toute l'école, dont il ne fut pas le fondateur, comme dit le livret, puisqu'au contraire elle mourut après lui, mais la plus complète et la plus brillante personnification. Il faut donc retrancher quelque chose de sa part, et d'abord un grand Saint Florian martyr, car jamais il n'a peint ainsi, sans perspective, et d'une monotone couleur rougeâtre. Ce Saint Florian rappelle plutôt la manière de Francisco Herrera le jeune. — La petite Sainte-Famille est une simple esquisse. — L'Echelle et la Bénédiction de Jacob, grands paysages pâles, froids et vides, pourraient bien être d'Iriarte, longtemps son aide, son collaborateur, dans lesquels il aurait seulement peint les figures. — Enfin la Fuite en Égypte et le Calvaire, touchés dans le style de Van Dyck, marquent sa première époque. On aurait dû leur joindre, au lieu de la mettre sous le nom de Bocanegra, la copie réduite d'une partie de son grand tableau de Sainte Claire mourante, qu'il fit à vingt-huit ans, au retour de Madrid, et qui devint le premier fondement de sa haute renommée. Si l'on veut trouver Murillo, le vrai Murillo, il faut, je crois, le chercher de préférence dans le Jeune garçon et la Jeune fille, charmants tous deux, quoique de sa manière froide ; — une Adoration des bergers, esquisse finie et très-délicate ; — une Nativité, où, comme dans la Nuit de Corrége et dans plusieurs compositions de Honthorst, le corps lumineux de l'Enfant-Dieu éclaire toute la scène ; — une Conception (apothéose de la Vierge), où d'excellents groupes de petits anges rachètent la vulgarité du sujet, tant de fois répété par l'artiste ; — enfin une vaste composition qui représente l'assassinat d'un prêtre frappé par deux brigands devant son prie-Dieu. Le livret, très-

réservé cette fois, désigne le sujet sans le nommer. C'est évidemment le Martyre de saint Pierre de Vérone, moine dominicain canonisé ; ce sujet avait déjà produit deux chefs-d'œuvre, l'un de Titien à l'église San-Giovanni-San-Paolo de Venise, l'autre de Dominiquin, à la Pinacothèque de Bologne[103]. Moins important que les tableaux de ses devanciers, celui de Murillo, malgré des qualités saillantes où le maître se reconnaît sans peine, ne saurait non plus prétendre au premier rang dans son œuvre ; et, pour ne prendre des points de comparaison que loin de l'Espagne, il n'égale ni le Miracle de saint François de Munich, ni la grande Madone de la galerie des princes Esterhazy à Vienne, ni le Retour de l'Enfant prodigue de celle des ducs de Sutherland à Londres.

École de Madrid. Juan Fernandez Navarrete, el Mudo : un Saint Jean en prison, belle figure à mi-corps, dans le style de Titien, sous lequel étudia ce sourd-muet de naissance, que les instincts naturels, les penchants innés, firent peintre en dépit de son isolement parmi les hommes. — Vicente Carducho : une grande et correcte Extase de saint Antoine de Padoue, qui paraît cependant petite, faible et pâle quand on se rappelle l'immense chef-d'œuvre qu'a légué Murillo à la cathédrale de Séville. Ce tableau est signé et daté de 1620, ce qui rend inexplicable l'inadvertance où est tombé le livret, lorsqu'il ajoute : « Saint Antoine de Padoue mourut en 1630. » Comment le peintre aurait-il reproduit la vision du bienheureux durant sa vie et avant sa canonisation ? Saint Antoine était mort en 1231. — Juan Carreño de Miranda : un Saint Damien, figure à mi-corps, et un Baptême du Christ, simple esquisse. — Juan Antonio Escalante : un Saint Joseph, digne d'un maître plus renommé. — Mateo Cerezo : une Conception et une Madeleine, ouvrages de faible importance, et que l'artiste a souvent surpassés. — Claudio Coello : une autre Madeleine, non supérieure, et son propre portrait. C'est un visage

triste, morose, où l'on croit lire le caractère et le sort du pintor de camara de Charles II, qui s'illustra, jeune encore, par un magnifique ouvrage, le tableau de la Forma, mais que l'arrivée de Luca Giordano en Espagne fit mourir de dépit et de chagrin. Il fut le dernier des maîtres de la grande époque, qui avait commencé aux premières communications avec l'Italie et dont le cycle entier renferme à peine un siècle et demi.

ÉCOLE ITALIENNE.

Bien que les tableaux italiens forment au moins le quart du nombre total de ceux de la galerie, il me semble que, toutes proportions gardées, l'école italienne est plus faible à l'Ermitage que les autres écoles. Si l'on met en compte, avec la quantité des œuvres qu'elle a produites, la renommée de ses maîtres, si ancienne, si générale, si éclatante, on conviendra qu'elle est moins richement représentée en Russie, non-seulement que l'école flamande-hollandaise, mais encore que les écoles de France et d'Espagne. Bien des noms s'y trouvent, de peu d'importance et de peu de valeur, marquant plutôt, dans chacune des écoles locales, la décadence de l'art que sa perfection ; et il faut dire aussi que, sous des noms plus haut placés dans l'estime du monde, bien des œuvres se trouvent qui n'ont ni plus d'importance, ni plus de valeur. En pénétrant, plein de respect, dans une si vaste et si splendide collection, l'on voudrait rencontrer, avec tous les noms illustres, vénérés, auxquels s'attache une admiration séculaire, des œuvres d'élite qui, faisant éclater à tous les yeux la supériorité de leurs auteurs, en justifiassent la renommée. Par une sorte de fatalité, les plus grands ont les moindres parts. Mais, encore une fois, que faire à cela ? Dès longtemps, les maîtres ne vivent plus que dans leurs ouvrages, et ces ouvrages sont recueillis presque tous dans

des collections publiques, inaliénables. Ni désirs ardents, ni démarches actives, ni trésors offerts, ne peuvent rien créer de nouveau, ni rien prendre aux anciens sanctuaires. Malheur donc, malheur aux derniers venus ! Væ tarde venientibus !

Comme je les rangerais dans la nouvelle galerie, je rangerai ici les tableaux italiens qui valent une mention, soit pour les approuver, soit pour les contredire, en les classant sous six divisions, Florence, Parme et la Lombardie, Rome, Venise, Bologne et Naples.

École de Florence. Léonard de Vinci : c'est son nom que les dates amènent le premier, et comme pour rendre sur-le-champ témoignage à la vérité des observations qui précèdent. Sauf celui de Raphaël, en est-il un plus grand, plus respecté ? Mais les œuvres qui le portent répondent-elles au souvenir ou à l'idée qu'il éveille ? Parcourons-les rapidement. La Sainte Catherine, à mi-corps, provenant de la Malmaison, peut être admise sans doute, malgré sa couleur très-sombre, pour un ouvrage médiocre de l'illustre auteur de la Cène. Mais faut-il accepter aussi la petite Madone allaitant ou le Christ à mi-corps ? Ils n'ont vraiment qu'une simple ressemblance, et non très-prochaine, avec la manière de Léonard. L'autre Madone à mi-corps n'est-elle pas évidemment plus moderne que lui, et peut-on y voir autre chose qu'une intention fort louable et fort heureuse d'approcher de l'illustre modèle ? Le buste de l'apôtre saint Jean n'est-il pas une copie du disciple bien-aimé de la Cène, faite à l'époque où cette admirable fresque, aujourd'hui presque effacée, presque anéantie, vivait encore aux yeux de ses admirateurs ? Toutes ces œuvres sont de l'école, mais non du maître. Qu'on n'oublie pas d'ailleurs l'histoire de Luca Fa presto, que son père, le marchand de tableaux, employait à refaire les vieux peintres, et celle de Dietrich, qui les a tous imités, et celle encore d'un artiste allemand, établi à Florence dans le siècle dernier, qui, après s'être enrichi à fabriquer des

originaux, se vantait d'avoir dupé tout le monde, et d'avoir introduit sa contrebande effrontée jusque dans les palais des souverains et les galeries nationales.

Quant au portrait de femme, la preuve qu'il n'est point de Léonard, c'est l'erreur où tombe le catalogue à son sujet : « Portrait à mi-corps, dit-il, de Joconde, surnommée la belle Ferronière, femme d'un maréchal ferrant et maîtresse de François I^er^. » La femme du marchand de fer des Halles de Paris, de ce mari jaloux qui empoisonna par son intermédiaire le galant monarque, n'était nullement la dame milanaise, Monna Lisa, femme de Francesco Giocondo, que Léonard peignit plusieurs fois, et qui devint comme son type de beauté. A l'époque où cette Ferronière était maîtresse de François I^er^, Léonard avait cessé de vivre. Reste le plus considérable ouvrage, la Sainte-Famille à mi-corps. Mais vainement le catalogue invoque en son honneur ces paroles de Lanzi : « Parmi les meilleures productions de Vinci, celle-ci, pendant le pillage de Mantoue, fut, dit-on, dérobée et cachée avec soin, jusqu' à ce qu'après une longue vicissitude, elle fut vendue à très-haut prix à la cour de Russie. » On peut répondre aussitôt que Lanzi ne l'avait donc point vue, et qu'il n'en parlait que par ouï dire. J'ignore si le judicieux historien de la peinture italienne eût accepté pour œuvre du grand Léonard cette page défectueuse, où les deux femmes, Marie et sainte Catherine, sont calquées l'une sur l'autre, où tout est laid, disgracieux, grimaçant ; mais j'affirme qu'il ne l'eût pas nommée l'une de ses meilleures productions, surtout s'il avait connu l'autre merveilleuse Sainte-Famille, que le musée de Madrid a récemment reprise au monastère de l'Escorial. — Fra Bartolommeo della Porta : les figures en pied des apôtres saint Jean et saint André. On lui attribue encore une Madone écoutant un concert d'anges. Mais cette peinture n'est-elle pas bien molle, bien fade pour l'austère disciple de Savonarole ? — Michel-Ange

Buonarroti : un Enlèvement de Ganymède, dont le dessin est assurément de Michel-Ange, ou d'après lui, comme dans les tableaux de Vienne et de Londres ; mais dont la peinture est d'une autre main, peut-être de son élève Marcello Venusti, qui s'est à peu près borné à colorier et reproduire les compositions du maître. — Andrea del Sarto : une Sainte-Famille augmentée de sainte Élisabeth et de sainte Catherine, en demi-proportions, et une autre Sainte-Famille, qu'on appelle la Visitation, parce qu'Élisabeth semble présenter à l'Enfant-Dieu son jeune fils le précurseur. Au dire du livret, « le musée de Paris possède une répétition de ce tableau ; » mais il y a dans le monde plusieurs autres répétitions du même sujet, et je ne sais trop quelle collection pourrait se flatter d'avoir sûrement l'original. Je ferai la même observation à propos d'une troisième Sainte-Famille et d'une quatrième encore copiée ensuite par le Pontormo, en rappelant que de tous les maîtres éminents de l'Italie, Andrea del Sarto est peut-être celui qui a le plus donné prise aux imitateurs et aux copistes. Il faut être, pour lui, deux fois sur ses gardes. — Angelo Allori, le Bronzino : une Bethsabée sortant du bain, de grand style, qui semble enlevée d'une fresque et portée sur la toile. — Lodovico Cardi, de Cigoli : une Cène, en demi-proportions ; mais peut-on lui attribuer aussi une vaste Circoncision, où les figures sont colossales ? Jamais Cigoli, je le crois au moins, jamais l'élève d'Andrea del Sarto, devenu l'imitateur de Corrége, n'a peint dans ces proportions et dans cette manière ; il brille toujours par la grâce et la délicatesse exquise. — Carlo Dolci : un Christ, une Vierge, une Sainte Catherine, un Saint Antoine, etc., dans le style dévot, dans la petite manière fine et gracieuse où est venue se perdre et s'éteindre avec lui la grande école de Florence.

École de Parme et de la Lombardie. Andrea Mantegna : une Adoration des mages, réunissant trente-sept figures de petites proportions ; l'une des vastes compositions de ce

grave et savant maître, si important dans l'histoire de l'art par ses ouvrages et son exemple, et le doyen vénérable des peintres de l'Italie à l'Ermitage, ou plutôt de tous les peintres qui s'y trouvent rassemblés, car aucun d'eux n'est antérieur à la première moitié du quinzième siècle. — Garofalo (Benvenuto Tisio) : une belle Mise au tombeau, la Femme adultère, et quelques autres petites compositions. Dans une Madone imitant sa manière, on voit l'œillet dont il signait souvent ses œuvres, et d'où lui vint son nom. Ainsi le copiste s'est fait faussaire. — Corrége (Antonio Allegri) : deux Groupes d'enfants, études qui ont servi probablement à ses grandes fresques du Duomo et de l'église San-Giovanni de Parme, et un Mariage de sainte Catherine en proportions de miniature, plus petit encore que celui de Naples, dont il y a tant de répétitions et de copies. On lisait l'inscription suivante au revers du panneau : Laus Deo ! per donna Matilda d'Este. Antonio Lieto da Correggio fece il présente quadretto per sua divozione, anno 1517. Corrége n'avait alors que vingt et un ans. Ce quadretto serait donc la première pensée du sujet qu'il traita ensuite en figures de grandeur naturelle dans le célèbre tableau que nous avons au Louvre, et à l'époque de la maturité de son talent, peu avant sa fin déplorable. On attribue encore à Corrége une petite Madone dont l'histoire est fort romanesque, et le portrait d'un homme inconnu. Pour ce dernier, comme pour le Baccio Bandinelli d'Hampton-Court et le Médecin de Dresde, on est réduit aux suppositions, car les portraits de Corrége sont d'une si grande rareté qu'on n'en montre pas un dans toute l'Italie, et du très-petit nombre qui lui sont donnés dans le reste de l'Europe, aucun n'est garanti par ce que les légistes nomment une ancienne possession d'État. — Caravage (Michel-Angelo Amerighi) : une figure allégorique de la Musique, bonne et forte peinture, un grand Martyre de saint Pierre, qu'a dû étudier son disciple Ribera, le peintre des supplices, et un Couronnement d'épines dans le genre des Carrache ; c'est à leur école que

peut se rattacher Caravage, qui n’eut point de maître (quoique le livret le fasse élève du Josépin, qu’il détestait), et qui, simple maçon, apprit les éléments de l’art en broyant la chaux et le mortier pour les peintres de fresques. — Benedetto Castiglione (il Greghetto) : quelques tableaux anecdotiques, la Rencontre de Jacob et de Rachel, celle de Rébecca et du serviteur d’Abraham, Orphée chantant, Cyrus exposé et nourri par une lice, simples prétextes pour placer des animaux, les mettre en scène, et en faire les plus importants personnages de la composition.

École de Rome. En arrivant à Raphaël, et prêt à nier, comme pour Léonard, la plupart des tableaux qu’on lui attribue, prêt à repousser, pour l’honneur de son nom sans rival, ce que je crois d’injurieuses imputations, il faut que j’explique les raisons d’une sévérité qui peut sembler au moins excessive. Qu’un marchand de tableaux décore des plus pompeuses dénominations les ouvrages exposés dans ses magasins, les lois fort indulgentes du commerce lui donnent à peu près le droit d’agir ainsi ; c’est aux acheteurs à se tenir sur leurs gardes. Qu’un amateur s’imagine posséder dans son salon bourgeois quelque impayable chef-d’ œuvre ; pourquoi lui ôter cette innocente satisfaction ? Ce serait presque aussi coupable que d’ébranler la croyance d’un vrai chrétien ; c’est la foi qui les sauve, les console et les réjouit tous deux. Mais il en est autrement d’une galerie publique, d’un musée placé sous la sauvegarde du prince et de la nation, ouvert pour exemple aux artistes, pour enseignement non moins que pour récréation aux visiteurs du monde entier. Là, nulle supercherie n’est permise, ignorée ou volontaire, innocente ou coupable. Point d’illusion d’amateur, point de calcul de marchand. Tout tableau reçu dans un musée est revêtu d’une sanction, comme la monnaie qui a la garantie de sa valeur dans l’effigie du prince. Il n’y faut donc admettre aucun objet de bas aloi, rien qui soit entaché d’alliage, pas de fausse monnaie enfin. Voilà pourquoi, en général,

pouvant se montrer indulgent partout ailleurs, il faut être d'une rigidité en quelque sorte impitoyable quand il s'agit d'une galerie publique. Et puis, en particulier, comment ne pas être sévère à propos des noms les plus illustres, d'autant plus exposés aux usurpations qui les avilissent, qui les dégradent, qui les calomnient ? Comment ne pas être sévère à propos de Raphaël ?

Mettant à part un Jésus adoré, ouvrage douteux du Pérugin, et que je crois seulement de son temps et de sa manière, nous trouvons huit pages signées du nom divin de Raffaello Sanzio. Mais laissons d'abord une petite Cène, car le catalogue avoue qu'elle est seulement l'œuvre d'un élève. Laissons encore un autre Jésus adoré, tout semblable à celui qu'on dit du Pérugin et auquel on a fait une généalogie complète, car le loyal directeur de la galerie a lui-même biffé sur mon livret le nom de Raphaël, pour y substituer le nom plus modeste de Filippino Lippi. Examinons rapidement les six autres ouvrages. La petite esquisse à deux sujets représentant le Christ allant au Thabor, puis se transfigurant sur la montagne, n'est que du temps de Raphaël et non de sa main. Elle ressemble aux petits sujets de Garofalo, et peut-être faudrait-il la rendre au peintre de Ferrare. — Pour la Sainte-Famille sans nom, j'éprouve un étonnement extrême à la voir sous l'invocation du grand apôtre de la peinture. Marie, sans doute, est peinte comme un pastiche de Raphaël, dans son style et ses formes ; mais Joseph et l'Enfant-Dieu ne le rappellent même point par ce côté si facile de l'imitation. Je crois donc que ce tableau n'est pas, ne peut pas être de Raphaël. — Une autre Sainte-Famille, également sans appellation particulière, oppose à ce fâcheux indice une autorité puissante : elle avait été reçue dans la collection choisie de la Malmaison. Je n'oserais donc contredire les gens experts qui lui ont donné ou laissé le nom qu'elle porte ; mais certes je n'oserais pas davantage m'en faire le parrain. — La Judith foulant aux pieds la tête d'Holopherne, et

chantant son cantique au Seigneur, est assurément une très-belle académie, de haut style, de sage et forte peinture. Mais, parce quelle a tous ces mérites, faut-il absolument l'attribuer à Raphaël ? n'est-elle pas simplement l'ouvrage d'un de ses élèves ou de ses condisciples, du Fattore, par exemple, ou de Pinturicchio ? Une circonstance toute matérielle vient singulièrement en aide à cette supposition. Le panneau, étroit et allongé comme un volet, porte en outre la trace d'une serrure. Jamais, que je sache, Raphaël, même à ses débuts, n'a peint un ouvrage dans la forme de triptyque. Où seraient donc, étant.de lui, de qui l'on recueille les moindres traces avec respect, avec amour, où seraient donc l'autre volet et le panneau central ? — C'est encore le nom de Raphaël qu'on lit, en grandes lettres d'or, sur un cadre de moyenne dimension, où se voit une femme presque nue, à mi-corps, coiffée d'un petit turban, espèce d'odalisque à sa toilette. La pose est gauche, la figure laide, le bras tordu, tout le dessin défectueux, toute la couleur sèche et terne. On ne trouve à louer dans ce tableau que quelques détails accessoires. En voyant sur une telle œuvre un tel nom, ce nom divin qu'adorent pieusement tous les amis de l'art, il n'y a qu'un mot pour rendre le sentiment qu'on éprouve : c'est un blasphème.

Reste la Vierge d'Albe, sainte famille à trois personnages, qu'on nomme ainsi, parce qu'elle fut dans la maison des ducs d'Albe, en Espagne, depuis le temps du chef de cette maison, don Fernando Alvarez de Toledo, le célèbre et cruel vice-roi des Flandres, mort en 1582. Je dois dire que cette Vierge elle-même n'est pas acceptée par tout le monde. J'ai entendu tel homme très-versé dans l'histoire des monuments artistiques prétendre que Raphaël n'en avait tracé que le carton, qui serait aujourd'hui dans je ne sais quel palais de Rome, et que, sur ce carton, plusieurs peintures avaient été faites par ses disciples ; la Vierge d'Albe serait seulement la plus heureuse des copies.

N’allons point, en fuyant une tolérance trop facile, n’allons point tomber dans l’excès contraire. Avec de semblables explications, quelle œuvre échapperait au doute, à la négation de son origine ? quelle œuvre serait incontestable ? Croire ou ne pas croire, est une affaire de foi personnelle ; mais, dans les arts, la foi s’éclaire et raisonne. Je crois que la Vierge d’Albe est de Raphaël par des motifs précisément inverses de ceux qui m’ont fait douter des autres compositions. C’est qu’elle porte un nom historique, et de temps immémorial ; c’est qu’elle est admise par les plus imposantes autorités, outre la tradition ; c’est qu’elle montre dans son style, dans ses formes, dans son faire, le génie et la main du maître ; c’est enfin qu’elle est digne de lui. Quel autre que l’auteur de tant de saintes et merveilleuses Madones a pu trouver cette heureuse et charmante disposition du groupe, ce dessin hardi, correct et délicat, cette peinture sage et ferme, ces traits, ces expressions de visages qui surpassent toute humaine beauté ? Il faut donc s’écrier avec le cardinal Bembo : Ille hic est Raffael. Toutefois, la Vierge d’Albe n’étant que de sa seconde manière, ne peut être que de second ordre dans ses œuvres. Elle no saurait nullement rivaliser avec la Vierge de saint Sixte ou la Vierge au poisson, et c’est, quoique moins vaste et moins importante, sur le rang de la Vierge à la rose ou de la Vierge à la perle qu’il faut la placer, car, en somme, elle est aussi plutôt jolie que belle.

Continuons l’école, après le maître. Jules Romain (Giulio Pippi) : une Bataille très-finement terminée, la Création d’Ève, autre miniature, une Sainte-Famille rappelant par sa disposition la Vierge au chardonneret, mais d’un ton rose et fade, enfin une autre Sainte-Famille copiée de celle de la Vierge aux ruines qu’on nomme dans les ateliers la Vierge à la longue cuisse. Ce n’est pas une répétition de ce tableau, comme dit le livret, qui existe au palais de l’Escorial, c’est l’original même de Raphaël, qui est

maintenant au musée de Madrid. — Perin del Vaga (Pietro Buonacorsi) : une charmante Madone adorant l'Enfant-Dieu, qui prouve qu'on peut ressembler à Raphaël sans être lui-même. Cette Madone serait plus digne du divin jeune homme que certaine Sainte-Famille qui porte son nom. — Daniel de Volterre : un Christ mort soutenu par sa mère et deux anges, en figurines, mais dans le style énergique de Michel-Ange, son maître. — Baroccio (Federico Fiori) : une esquisse de sa grande Descente de croix qui est dans la cathédrale de Pérouse, une petite Nativité, autre esquisse terminée, etc. On lui attribue encore une Sainte-Famille, qui me semble de l'école bolonaise. L'idée de cette composition, dit même le livret, est empruntée à Caracci. Mais comment, et à quelle époque, Barroccio, qui avait vingt-deux ans de plus qu'Annibal Carrache, se serait-il fait tout à coup son imitateur ? — Pierre de Cortone (Pietro Berettini) : l'Alliance de Jacob et de Laban, le Retour d'Agar, un Noli me tangere, et quelques bonnes esquisses, qui promettent habituellement plus que ne tiennent ses tableaux. — Carlo Maratta : une énorme collection de dix-neuf ouvrages. Il y en a de tous les âges de ce peintre, qui termine honorablement, en pleine décadence, la liste des maîtres romains. Le Repos en Égypte est encore dans le goût d'Andrea Sacchi, dont il fut disciple ; la Samaritaine et l'Adoration des bergers, datées du milieu de sa vie, sont de sa meilleure manière ; enfin, le Jugement de Pâris fut peint par Carle Maratte à l'âge de quatre-vingt-trois ans, et une petite Sainte-Famille, de ses derniers jours, n'est pas même achevée.

École de Venise. Giovani Bellini : Jésus adoré par saint Pierre et saint Antoine, — un autre Jésus adoré par quatre saintes, Catherine, Élisabeth, Hélène et Lucie. Ces deux compositions, caprices de commettants qui réunissent leurs patrons ou patronnes, sont de faibles échantillons pour l'illustre fondateur de la grande école vénitienne. —

Giorgion (Giorgio Barbarelli) : un Saint Antoine à mi-corps, simple figure d'étude, et un excellent portrait d'homme, que je crois non-seulement de Giorgion, mais Giorgion lui-même. Du moins cette forte tête, cette belle physionomie si douce, si intelligente, rappellent bien tous les traits du gros George, et, par exemple, son portrait de Munich ; un portefeuille placé sous la main du modèle ajoute une nouvelle probabilité à cette supposition qui, vérifiée, donnerait un grand prix au portrait. Il est daté de 1511, de l'année même où Giorgion mourut, âgé de trente-quatre ans. Peut-être l'avait-il destiné à cette ingrate et volage maitresse dont l'abandon lui coûta la vie. — Titien (Tiziano Vecelli) : seize cadres portent le nom du peintre centenaire. Mais ce que fait le catalogue en rendant à l'un de ses élèves une Marie Madeleine, devrait être fait, je crois, à l'égard de bien d'autres tableaux. Ce serait justice, et pour ceux à qui l'on restitue, et plus encore pour celui qu'on dépouille. Qui peut reconnaître l'immortel auteur de l'Assomption et de cent autres merveilleux chefs-d'œuvre dans une petite Madone, dans une Andromède au rocher, dans une Angélique avec Médor, qui n'est que la très-faible imitation de Vénus et Adonis ; dans un portrait de l'Arétin, où l'on ne trouve pas plus la figure si connue du satirique ami de Titien que le pinceau de Titien lui-même ? — Ce qui est bien du peintre de Cadore, ce qu'on ne saurait lui reprendre sans injustice, c'est un beau portrait de la femme qu'on nomme sa maîtresse, une certaine Laura de Dianti, qui fut celle d'Alphonse I^{er}, duc de Ferrare, de cette beauté qu'il a peinte sous une foule d'aspects, qu'il a mise jusque dans la mythologie et dans les testaments ; c'est un autre portrait de femme, en profil, très-fine et très-élégante peinture ; et le portrait d'un enfant conduit par sa gouvernante, qu'on croit celui de l'un des fils de Titien, Orazio ou Pomponio ; c'est la Toilette de Vénus, provenant de la Malmaison ; c'est la Danaé, répétition de celle de

Naples, et qui rappelle un peu, par la beauté des chairs, les fameuses Vénus de Florence et de Madrid. Quant au portrait de Gaston de Foix, n'est-il pas plutôt de Giorgion, qui, près de mourir lui-même, a peint effectivement le jeune héros français un an avant sa mort glorieuse sous les murs de Ravenne ? Au surplus, quelque opinion qu'on se fasse de l'authenticité des cadres donnés à Titien, il faudra bien convenir que nul d'entre eux n'est de premier ordre, que nul ne répond dignement à la grande idée qu'éveille ce grand nom, et que. Titien n'est pas encore représenté à l'Ermitage. — Sébastien del Piombo (Bastiano Luciano) : un beau portrait du cardinal anglais Polus (Pool), président du concile de Trente. — Pâris Bordone : une très-jolie figure de la Foi, et quelques portraits. — Le Bassano (Jacopo da Ponte) : on a réuni sous son nom une vingtaine de pages ; mais évidemment tous les sujets sacrés, traités en grandes proportions ou en demi-nature, sont plutôt de ses fils, Leandro et Francesco. Le vrai Bassano se retrouve dans quatre paysages animés, en pendants, les travaux du printemps, de l'été, de l'automne et de l'hiver, et dans une assez grande composition des Noces de Cana, toute remplie de chiens, de chats, de légumes, de fruits, des objets chéris du peintre ; il est étrange qu'il se soit privé du bœuf, de l'âne et de la chèvre. — Jacopo Palma, il Vecchio : un beau portrait de femme, et une Sainte-Famille dont le sujet divisé forme deux groupes, suivant l'usage défectueux du maître, mais dont la peinture excellente est digne de ce disciple bien-aimé de Titien. — Tintoret (Jacopo Robusti) : deux portraits faibles, insignifiants, et une grande Naissance de saint Jean-Baptiste, dont la vue fait naître un scrupule très-légitime. Le livret dit avec raison qu'elle est peinte dans la manière de Paul Véronèse ; or, plus jeune que Tintoret de dix-huit ans, Véronèse ne pouvait guère lui imposer sa manière. Ne serait-ce pas simplement une imitation de ce dernier, faite par un de ses successeurs dans l'école, et non par son prédécesseur ? Au reste, on

peut dire aussi de l'illustre fils du teinturier : il n'est pas représenté à l'Ermitage. — Paul Véronèse (Paolo Cagliari) : est-il plus heureux que Tintoret, avec seize ouvrages comme Titien ? pas beaucoup, à mon avis. La plupart de ces ouvrages sont de simples esquisses, telles que l'Adoration des rois, le Riche Épulon et le pauvre Lazare, ou des études, telles que le groupe de concertants où il s'est peint avec Titien et Tintoret. Le Saint George, l'Ascension, la Pentecôte, le Repos en Égypte, tous en demi-nature, une Sainte-Famille à mi-corps, qui me semble sa meilleure peinture à l'Ermitage, et même la Descente de croix, œuvre considérable, qui fut gravée, dit-on, par Augustin Carrache, avant qu'il abandonnât le burin pour le pinceau, tous ces tableaux me paraissent insuffisants, soit chacun à part, soit tous ensemble, pour élever à la haute place qui lui est due le puissant auteur des Noces de Cana, du Souper chez Lévi et de l'Enlèvement d'Europe. — Canaletto (Antonio Canale) : le Mariage du doge avec la mer, et la Réception d'un ambassadeur de France à Venise, grandes vues du canal principal et de la place Saint-Marc, animées par de nombreuses foules portant les costumes à la française qui étaient usités en Italie dans le milieu du dix-huitième siècle.

École de Bologne. Francesco Francia (Raibolini) : l'Enfant Jésus bénissant le monde, précieux échantillon du premier fondateur de l'école bolonaise, du digne rival de ses contemporains le Pérugin et Bellini ; après lequel nous passons sans intermédiaire aux réformateurs de toute l'école italienne, qui leur doit une ère nouvelle et brillante, les Carrache. Lodovico Carracci : une dizaine de pages, entre autres une copie de la Zingarella de Corrége, maître qu'il affectionnait particulièrement, et dont il recommandait à ses neveux l'étude et l'imitation pour les corriger des défauts qu avait mis à la mode l'école exagérée de Michel-Ange ; une Mise au tombeau, dans le style vénitien, dont sa manière fut une dérivation ; une

Sainte-Famille en fine miniature, gravée par Augustin Carrache ; un Christ portant la croix, de l'expression la plus noble et la plus touchante, etc. — Agostino Carracci : une Vierge aux douleurs, qu'on suppose l'un des rares ouvrages du peintre de la première Communion de saint Jérôme, qui fut d'abord orfèvre, graveur, professeur, et qui mourut jeune. — Annibale Carracci : douze ouvrages, dans les divers genres qu'il a cultivés ; — histoire sainte, la Descente de croix, les Trois Maries au Sépulcre, la Samaritaine, le Repos en Égypte, la Sainte-Famille, etc. ; — histoire profane, Diane et Endymion, — paysages, divers sujets épisodiques, tels que le Repos de la Sainte-Famille, dans un cadre rond comme les Lunette du palais Doria. Plusieurs de ces tableaux ont de l'importance ; mais aucun cependant n'est de premier ordre dans l'œuvre considérable du fécond Annibal, qui, maître illustre, forma tant d'illustres disciples. — Guide (Guido Reni) : dans une quinzaine de cadres, grands ou petits, esquisses ou tableaux, on peut trouver tous ses genres et suivre toutes les variations de sa manière. Il y a des miniatures de quelques pouces, comme la Sainte-Famille et l'Adoration des mages ; il y a des toiles de dix pieds carrés, comme la Dispute sur l'Immaculée Conception. On voit Guide à ses débuts dans une Vierge glorieuse, encore timide, incertaine ; — puis, avec la plénitude de son talent, de sa force, de sa beauté, dans un vigoureux Saint François adorant l'Enfant-Dieu, et dans cette grande Querelle théologique, traitée à la façon de la Dispute sur le Saint-Sacrement de Raphaël et de la Dispute sur la Trinité d'Andrea. del Sarto, où l'étrange effet de l'apparition qu'on croit voir dans un jaune d'oeuf est bien racheté par l'admirable ensemble du groupe des vieillards ; — puis enfin, après le regrettable abandon de sa manière chaude, et l'adoption de cette nuance argentée et pâle, que je nomme blafarde, on le voit encore dans l'Enlèvement d'Europe. Bien des gens, je le sais, approuvent, admirent

cette dernière transformation de Guide. Ils peuvent avoir raison ; où est le juge souverain dans les choses de goût ? Mais je reste avec ceux qui la blâment et la déplorent, et je ne puis concevoir, par exemple, qu'on éprouve devant ce pâle Enlèvement d'Europe un autre sentiment que le regret, quand on a dans le souvenir l'énergique et éclatant chef-d'œuvre que Véronèse a laissé sous ce nom au palais des doges. — Albane (Francesco Albani) : quelques ouvrages dans les deux genres qu'il a traités si diversement, l'histoire sacrée et la mythologie. D'un côté, l'Annonciation en figurines, et le Baptême du Christ, répétition ou copie du grand et noble tableau de la pinacothèque de Bologne ; de l'autre, le Triomphe de Vénus et l'Enlèvement d'Europe, qu'on peut citer parmi les plus vastes et les plus charmantes compositions du maître qui fut justement surnommé l'Anacréon de la peinture. — Dominiquin (Domenico Zampieri) : exposé de son vivant même, non-seulement à des jalousies furieuses, mais encore aux copies, aux imitations et contrefaçons, le fils du cordonnier de Bologne ressemble par ce côté au fils du tailleur de Florence. Il faut, pour Dominiquin, être sur ses gardes comme pour Andrea del Sarto. Des treize tableaux mis sous son nom à l'Ermitage, combien lui en resterait-il après une sévère investigation ? Le livret reconnaît déjà que la Timoclée devant Alexandre n'est qu'une copie dont l'original se trouve à Paris, — que la Sibylle delphique est la variante des sibylles du Capitole et du palais Farnèse, — que le petit Christ au Calvaire doit être restitué à Ludovic Carrache. Mais qui oserait se rendre garant du Saint Jérôme à mi-corps, — ou du Reniement de saint Pierre, — ou de l'Assomption de la Madeleine ? La petite Trinité, fine et délicate peinture assurément, n'est-elle pas d'une époque plus moderne ? La même question n'est-elle pas permise encore à propos de la grande Extase de sainte Thérèse, car la célèbre réformatrice des Carmélites ne fut canonisée qu'en 1621, lorsque Dominiquin avait déjà

quarante ans ? En tous cas, y trouve-t-on bien la touche du Martyre de sainte Agnès, des Aumônes de sainte Cécile, de la Notre-Dame du Rosaire, de toutes ses œuvres mystiques ? Ce que l'on peut, ce que l'on doit, si je ne m'abuse, laisser à Dominiquin, c'est une figure de l'Amour, pourtant de médiocre valeur, et surtout la Sainte Hélène entourée des instruments de la Passion, qui passe pour un portrait de la fille du peintre. Mais, quoique traitée avec un amour tout paternel, cette simple figure ne saurait faire entièrement connaître le plus illustre élève des Carrache, dont tant de belles œuvres recueillies à Rome et à Bologne ont immortalisé le nom. — Guerchin (Giovanni Francesco Barbieri) : sa part est plus importante et plus digne de lui. A la vérité, sur les dix ou douze pages qu'on lui donne, quelques-unes sont au moins fort incertaines, telles que les Trois âges de la vie, ou la Sainte Claire, petite esquisse qui rappelle plutôt son condisciple Schidone ; d'autres, faibles et froides, telle que le Saint Sébastien attaché au tronc d'arbre. Il en est aussi plusieurs qui ne sont que de simples esquisses, comme l'Apparition de la Vierge à saint Laurent, ou de fines miniatures, comme Sainte Catherine d'Alexandrie et Saint Pierre et saint Paul. Mais on peut compter pour œuvres importantes Saint Jérôme dans le désert de Chalcis, appelé par la trompette céleste, deux Saintes-Familles diversement traitées, enfin une vaste composition nouvellement acquise, car elle n'était encore ni cataloguée ni mise en place, il y a dix ans, qui représente l'Assomption. Tandis que, dans le haut du tableau, la mère de Dieu s'avance rajeunie vers le céleste séjour, dans le bas, les apôtres accourus à son tombeau n'y trouvent que des roses fleuries au lieu de sa dépouille mortelle. Dégradée en plusieurs parties, retouchée en plusieurs autres, cette grande toile rappelle néanmoins, autant par son mérite supérieur que par sa disposition tout à fait analogue, le chef-d'œuvre du magicien de la peinture, la

fameuse Sainte Pétronille, qui est en original au Capitole et en mosaïque à Saint-Pierre.

École de Naples. Privée de Ribera, qu'il faut bien rendre à l'école de Valence, celle de Naples n'a plus que deux maîtres dignes de mention, tous deux élèves du peintre espagnol, Salvator Rosa et Luca Giordano. Mais ils ont l'un et l'autre une part considérable, quinze à vingt compositions. J'ai trop souvent parlé de Luca Giordano, le Fa presto, le copiste universel, pour qu'il me reste rien à ajouter sur sa manière expéditive et toujours imitatrice, sur sa prodigieuse fécondité, sur son exemple fatal qui précipita la décadence. Il suffit de dire qu'il est à l'Ermitage, comme partout ailleurs, ce qu'indique l'autre surnom plus noble qu'il a reçu, le Protée de la peinture. Voici de l'italien, du flamand, de l'espagnol ; voici de fines esquisses près de toiles immenses ; voici de la mythologie près de l'histoire sacrée, le Jugement de Pâris et la Descente de croix, le Triomphe de Galathée et la Nativité de saint Jean-Baptiste, la Nymphe Aréthuse et le Massacre des Innocents ; voici des allégories, et des paysages, et des animaux, e tutti quanti. Quant à Salvator Rosa, autre peintre universel, mais le plus original de son école, on peut le connaître et l'étudier au musée de Saint-Pétersbourg, non-seulement dans tous les genres qu'il a cultivés, mais sur d'excellents échantillons en tous les genres. Voulez-vous le peintre d'histoire sacrée, son côté le plus faible et le plus négligé ? cherchez un Denier de saint Pierre, un Saint Pierre repentant et un Enfant prodigue, dont la tête est passionnée, méchante, pleine d'instincts bas et vicieux. Voulez-vous le peintre d'histoire anecdotique, son côté le plus fort et le plus fécond ? vous trouverez Démocrite et Protagoras, Ulysse et Nausicaa et les Soldats jouant aux dés, page admirable par la hardiesse des poses, par la force et l'éclat du coloris. Voulez-vous le peintre de portraits ? il y a celui d'un poëte lauréat, qu'on appelle Torquato Tasso, et qui est peut-être simplement le

cavaliere Marini ; il y a l'énergique tête d'un bandit, beaucoup plus poétique que celle du poëte. Voulez-vous enfin le peintre de marines et de paysages ? voici deux Vues de mer à l'aube du jour et au soleil couchant, toutes deux calmes, tranquilles, sereines, où l'imitation de Claude est flagrante ; voici un Diogène jetant son écuelle, répété de Poussin, une côte aride et rocailleuse, où sont groupées quelques figures pittoresques, enfin un site montagneux, sauvage, tourmenté, dans le genre préféré du peintre et dans son style le plus vigoureux.

Là se termine, avec la série des diverses écoles de peinture et celle de leurs plus illustres maîtres, l'énumération des meilleurs tableaux que nous ayons rencontrés à l'Ermitage. Mais ce palais, vaste dépôt d'objets d'art, n'offre pas seulement des tableaux à la curiosité du visiteur ; et si notre tâche n'était bornée, il y aurait une autre analyse à entreprendre, non moins longue, non moins prolixe. Nous indiquerons, toutefois, avec autant de brièveté que ferait une simple table des matières, et seulement en les groupant par grandes masses, par règnes, familles, genres et espèces, comme dirait un naturaliste, les autres objets précieux que renferme la petite maison de Catherine la Grande.

Les copies fort exactes et fort remarquables de toutes les Loges de Raphaël, peintes sur des toiles tendues imitant la fresque, dans une galerie qui a précisément la forme et les proportions de celle que le peintre d'Urbin, devenu architecte à trente-cinq ans, éleva dans la palais des papes ; — une collection de statues, statuettes et bustes, en bronze, en marbre, en terre cuite, qui réunit aux portraits de plusieurs czars et czarines, et de plusieurs hommes célèbres depuis Pierre le Grand, Galitzin, Schérémeteff, Roumantzoff, Souworoff, Tchitchagoff, etc., quelques morceaux d'art de premier ordre, tels qu'un Faune en bronze de Giam Bologna, qui surmonta longtemps une

fontaine publique en Italie, et quatre marbres de Canova, le groupe de l’Amour et Psyché, Hébé, Terpsychore et Pâris ; — une collection de dessins originaux, que l’on évalue à dix-huit mille pièces ; il y en a de Raphaël et de tous les grands maîtres ; — une collection de gravures, estampes, lithographies, etc., dont le nombre dépasse cent mille, à ce qu’on assure, et où l’on trouve Marc-Antoine, Albert Durer, Ribera, Rembrandt, etc. ; — une collection de médailles et de monnaies, divisée en trois sections principales : médailles de l’antiquité, surtout grecques et romaines, médailles du moyen âge, médailles orientales ; — une collection de camées et pierres gravées, rangées sous des vitrines, qui comprend environ dix mille pièces originales, venant des Égyptiens, des Perses, des Étrusques, des Grecs, des Romains, de l’Europe moderne, et un supplément d’environ trois mille pièces copiées en pâte et en plâtre ; — quelques mosaïques, soit italiennes du dix-septième siècle, soit russes et modernes, entre autres celles de M. Wekler, d’après Paul Potter et Claude le Lorrain ; — quelques tableaux sur porcelaine et une nombreuse collection de miniatures et d’émaux ; on en compte deux cent vingt-six groupés en neuf cadres ; — émaux de Limoges, du quinzième siècle, vases, plats, ustensiles peints de Faenza ; — poupées et animaux automates, bureaux et fauteuils mécaniques, horloges à musique, dont l’une contient tout un orchestre et douze cylindres de rechange ; — plusieurs armoires remplies d’ouvrages d’orfèvrerie et de bijouterie, en pierres précieuses, or, argent, platine, filigrane, etc. ; — ouvrages en cire, ivoire, ambre, coquillages ; — petits temples, portiques, fontaines, colonnes ornées ; — vases de toutes formes et de toutes grandeurs, tables, consoles, guéridons, coupes, jattes, candélabres, trépieds, en bois sculpté, bronze, marbre, granit, cristal, porcelaine, jaspe, malachite, porphyre, cipoline, serpentine, brèche, lapis-lazuli, quartz, onyx, sardoine, agate, etc. ; — vases et idoles

de la Chine, du Japon, de la Mongolie ; — antiquités de Kertsch, en Crimée, non moins curieuses que celles de Pompéi, provenant des fouilles que l'on opère dans une espèce de nécropole, dans les tombeaux de l'antique Panticapée, colonie grecque de l'Asie Mineure, qui fut la capitale du royaume de Bosphore, où Mithridate mourut, où s'établirent les Romains après le roi de Pont, puis les Grecs du bas Empire, puis les Génois au quatorzième siècle, puis les Turcs sous Mahomet II, puis les Russes en 1774 ; — enfin, pour clore la liste des curiosités, le célèbre Règlement de l'Ermitage, l'une des lois conçues, rédigées et promulguées par Catherine II pour sa petite république intérieure[104].

Je ne saurais non plus passer sous silence, quoique étant plus étrangère à mon sujet, la bibliothèque particulière des czars, qui n'est pas la bibliothèque impériale, et que renferme aussi le palais de l'Ermitage. Les quelques cent mille volumes qui la composent proviennent presque tous de collections formées par des hommes éminents de divers pays : l'historien russe Tcherbatoff à Saint-Pétersbourg, Nicolaï et Zimmermann à Berlin, l'abbé Galiani à Naples, et en France Diderot, d'Alembert, Voltaire enfin, de qui Catherine a fait acheter toute la bibliothèque. Elle comprend plus de six mille tomes sur toutes les matières, dont un grand nombre sont annotés de la main du grand homme, sans compter les extraits et manuscrits, parmi lesquels il s'en trouve quelques-uns, dit-on, encore inédits, malgré les cent volumes de ses œuvres complètes.

C'est un autre édifice qui renferme la galerie des antiques. Il faut aller la chercher à l'extrémité de Saint-Pétersbourg, près de la cathédrale de Smolna, dans le Palais de Tauride, ainsi nommé par Catherine II, qui le fit bâtir pour son favori Potemkin (Patiomkine), tandis qu'il faisait la facile conquête de l'ancienne Chersonèse-

Taurique, la Crimée. Ce musée provisoire, comme on l'appelle, n'est pas encore bien considérable en nombre, ni surtout bien riche en chefs-d'œuvre. La plupart des marbres qu'il renferme furent achetés par l'empereur Paul, lorsqu'il voyagea en Italie et en France sous le nom de prince du Nord. Dans la grande rotonde à l'entrée et dans la grande salle oblongue à colonnes, qui n'a pas moins de cent pas sur trente, et que termine un jardin en serre chaude, voici, parmi les statues, bustes, bas-reliefs, sarcophages, vases, colonnettes, etc., les morceaux qu'on peut chercher de préférence : d'abord, une Vénus pudique, répétition de la célèbre Vénus de Médicis, qui a aussi des bras modernes et des mains non moins maniérées. Elle fut donnée à Pierre le Grand par le pape Clément XI, en 1719 ; — un Jupiter-Sérapis, un Hercule au repos, deux autres Hercules plus petits, portant les pommes des Hespérides, un Silène et une petite déesse Hygie, dont les draperies sont très-belles. On rencontre aussi, près de ces reliques vénérables de l'antiquité, quelques marbres tout modernes, un Prométhée animant l'homme, un Pygmalion animant Galathée, puis d'assez bonnes copies de l'Apollon pythien, du Laocoon, de la Vénus callipyge, etc. ; enfin, près de quelques précieuses colonnes de manganèse, ou quartz rouge de Sibérie, on rencontre, étendus à terre ou dressés contre les murailles, des marbres arabes, persans, géorgiens, pris dans les expéditions militaires qu'ont faites les Russes en Orient. Ce ne sont pas des images, bien entendu, car toutes les sectes musulmanes, issues d'Aly ou d'Omar, sont encore iconoclastes, mais des tables ou panneaux, dont les inscriptions, souvent dorées, et les ornements en forme d'alvéoles rappellent singulièrement les décorations de la mosquée arabe de Cordoue et de l'Alhamrâ moresque de Grenade.

On trouve encore dans le palais de Tauride un assez grand assortiment de meubles rococo, et des tableaux d'Angelica Kaufmann, de Vien, de Mongez, de de Troy, qui

pourraient bien recevoir le même nom. Les seules peintures bonnes et curieuses sont diverses Vues de Dresde, de Varsovie et de Saint-Pétersbourg, par Canaletto le neveu. La principale est une espèce de grand panorama de Varsovie, où le peintre s'est représenté en habit de marquis français, avec la perruque poudrée et l'épée en sautoir ; elle porte la date de 1779. Ce n'est donc pas le vrai Canaletto (Antonio Canale), mort en 1768, mais le neveu, Bernardo Belotto, mort à Varsovie en 1780, et que l'on confond d'habitude avec son oncle, sous le nom commun des Canaletti.

Dans un pays d'aristocratie puissante comme la Russie, où les nobles seuls ont le privilège de l'éducation de même que celui de la fortune, où seuls ils forment leur goût par les études et les voyages, on comprend que la possession d'une galerie, d'une collection d'objets d'art, soit presque inséparable de la possession d'un grand nom, d'un grand bien, d'une grande demeure. Les nobles russes, en effet, sont comme les patriciens de la moderne Italie ; leurs hôtels, comme les palais de Rome ou de Venise ; et si nul d'entre eux ne peut montrer quelqu'un de ces anciens musées de famille qui font encore l'orgueil des maisons Borghèse, Doria, Sciarra, Colonna, Corsini, — ou Manfrin, Barbarigo, Pisano, Capovilla, ni davantage quelqu'un de ces somptueux cabinets dont les richesses s'accumulent depuis des siècles dans les majorats de l'Autriche et de l'Angleterre, c'est parce que les hôtels de la noblesse russe sont tout nouvellement bâtis dans une ville toute neuve, à l'extrémité de l'Europe, et que son goût pour les arts n'est pas moins nouveau que les demeures qu'elle habite ; c'est enfin parce qu'elle a pour ses galeries, comme l'empereur pour la sienne, l'irréparable désavantage des derniers venus.

Je vais indiquer rapidement les principales collections particulières de Saint-Pétersbourg, et les principaux objets

que j’ai notés en les visitant :

Cabinet du grand chambellan, M. de Tatischtcheff, ancien ambassadeur à Vienne et à Madrid : une troupe de cavaliers et de fantassins en armure du moyen âge, muette garnison d’une espèce de château fort ; — plusieurs marbres et bas-reliefs antiques, camées, pierres dures, mosaïques, meubles curieux, porcelaines du Japon, de Saxe, de Sèvres, etc. ; — et parmi les tableaux, malheureusement dans des salles fort obscures : un ancien diptyque flamand qu’on attribue à Jean Van Eyck, le Calvaire et le Jugement dernier ; celui-ci divisé en deux groupes, au-dessus la Trinité recevant les élus, au-dessous les damnés enveloppés dans les ailes de la Mort ; — une Annonciation, de Filippo Lippi ; — les copies de la Cène et de la Vierge aux rochers, de Léonard, la première par Marco d’Oggione, et celle de Saint Jean, de Raphaël, parle Bronzino ; — une Sainte-Famille, du Frate, petite, mais belle et noble ; — une Vierge glorieuse, d’Innocent d’Imola ; — une Vierge au voile, donnée à Raphaël, mais qui me semble du Pérugin, comme le Jésus adoré par Marie et Joseph ; — une très-belle Vénus, de Titien ; — l’esquisse ou la copie réduite du Souper chez Lévi, de Paul Véronèse ; — les Trois Grâces, d’Albane ; — deux figures à une fenêtre, la mère et la fille, faisant la même tête vieille et jeune, qu’on donne à Murillo, et qui sont une belle étude de Velazquez ; — un Claude, un Bassano, etc.

Cabinet du comte Alexandre Koucheleff, formé par son oncle le prince Besborodko, chancelier de Catherine II : une Sainte-Famille, d’Andrea del Sarto ; — une Sainte Catherine, de Carlo Dolci ; — un Saint Jean au mouton, de Murillo ; — un Ecce Homo, de Rubens, dans sa manière la plus travaillée, la plus magnifique ; — une Adoration des rois, tableau capital de Poelenbourg ; — une superbe Marine, de Rembrandt, sujet rare dans son œuvre. C’est une plage hollandaise ; terre, mer, ciel, tout est gris et tout est lumineux. — Des Dames, de Terburg ; des Joueurs de

dés, de Téniers ; une Halte de cavalerie, de Wouwermans, morceaux de premier choix, de grande valeur ; — un magnifique paysage de Ruysdaël, l'Écluse de moulin ; — un autre, d'Hobbéma ; — une grande et excellente Chasse dans une forêt, d'Adrien Van de Velde ; — trois vaches de Paul Potter, etc.

Cabinet de la princesse Anne Beloselsky de Belozerski : une petite Madone, étude de Corrége ; — une belle Judith, attribuée à Andrea del Sarto, peut-être de Pontormo ou de Squarzella ; — une Descente de croix, de Sassoferrato, sujet à plusieurs personnages, sans dout unique dans son œuvre, qui se compose à peu près tout entière de Madones au giron ; — un Saint François visitant saint Dominique, de Carlo Dolci, très-fin et même très-fort ; — un charmant Noli me tangere, d'Annibal Carrache ; — un petit Mariage de sainte Catherine, sur cuivre, qu'on dit de Paul Véronèse, et qui est sans contredit d'Alessandro Turchi, l'autre peintre de Vérone ; — un Héros victorieux, allégorie de Poussin ; — un Fumeur, de Terburg, etc. ; — une belle collection de gravures, dont plusieurs avant la lettre, et même dès épreuves d'essai d'Edelinck, Raphaël Morghen, Masson, Desnoyers, etc., et quarante-huit portraits d'hommes et de femmes célèbres du siècle de Louis XIV, la plupart gravés par Nanteuil.

Cabinet du prince Joussoupoff : un groupe de Psyché enlevée, par Canova ; — une allégorie de la Fécondité et une belle esquisse de saint Pierre et saint Paul, par Rubens ; — une Chasse aux loups, de Rubens et Sneyders ; — un beau portrait de femme, de Giorgion ou de Sébastien del Piombo ; — quelques morceaux d'Annibal Carrache, Guide, Salvator Rosa, Canaletto ; — un Saint Jean, de Murillo ; un Combat, de Wouwermans ; — un autre Combat sur un pont et l'Enlèvement d'Europe, de Claude le Lorrain ; — puis un grand tableau de notre école moderne, que j'ose à peine désigner, par respect pour son auteur ; c'est une déplorable composition de Sapho et Phaon,

signée Louis David, 1809. Quand on voit dans quelle profonde décadence était déjà tombée l'école classique de l'empire, même sous le pinceau de son chef, il est facile de reconnaître que cette école ne pouvait se continuer jusqu'aux élèves de ses élèves, que l'art devait forcément chercher à se rajeunir dans la violente réaction du romantisme, c'est-à-dire de la liberté personnelle.

Cabinet de la comtesse de Laval : une collection d'antiques, statues, bas-reliefs, bronzes, albâtres, terres cuites, vases étrusques ; une Joconde, de Léonard, qui est au moins la cinquième répétition du même modèle ; — une Sainte-Famille, de Fra Bartolommeo ; — un très-beau David, de Guide ; — un Martyre, de saint Barthélemy, esquisse de Guerchin ; — quelques morceaux de Rembrandt, Poelenbourg, Wouwermans, Wynants, Everdingen, etc.

Cabinet du comte Nicolas Gourieff, dans une habitation somptueuse, disposée avec autant de bon goût que de richesse par l'architecte Bossé : une excellente Madone, de Luini, tableau digne de Léonard, à qui l'on pourrait attribuer également les têtes, les mains, les chairs, les draperies et le fond du paysage ; — un Joueur de luth, de Caravage ; — trois précieuses études de Léopold Robert, de 1821 et 1822 ; — une Terpsychore, de Canova, etc.

Cabinet du comte de Schéréméteff : une Sainte-Famille, de Rubens, belle, mais fort dégradée ; — une vigoureuse Atalante au sanglier, de Jordaëns ; — plusieurs Vues, de Canaletto le neveu ; — plusieurs Têtes, de Greuze ; — des études faites en Italie par Kiprensky, etc.

LE KREMLIN DE MOSCOU.

Saint-Pétersbourg est une ville trop moderne, puisqu'il n'y a pas un siècle et demi que Pierre le Grand en marqua la place dans les forêts de la Finlande et les marais de la Néva, et une ville trop européenne pour la forme de ses édifices comme par les mœurs de ses habitants, pour qu'un voyage à Saint-Pétersbourg soit un voyage en Russie. Les touristes de profession, qui ne parcourent que les grandes routes et ne traversent que les grandes cités, qui ne voient un pays que par la portière de leurs carosses et du balcon de leurs auberges, doivent au moins aller à Moscou. Certes, Moscou n'est plus la vieille capitale des czars, celle que se disputèrent les Mongols et les Polonais, et qui, victorieuse des uns et des autres, hérita des dépouilles de Kiev et de Novgorod. L'Europe occidentale a pénétré jusque-là ; elle s'y est infiltrée avec toute sa civilisation ; elle y règne en souveraine, et chaque jour, emportant quelques débris des formes du passé, étend sur la jeune nation moscovite cet uniforme niveau qui, du centre de l'Europe vieillie, monte et coule comme le flot d'une marée sans reflux sur le reste du monde. Mais toutefois, préservée par la distance et par les derniers efforts d'une résistance qui s'épuise, Moscou tient encore assez à l'Orient, à l'Asie, par sa position géographique, au moyen âge par son aspect, ses institutions et ses mœurs, pour offrir, aux gens de nos contrées et de notre époque, le plus curieux de tous les spectacles, celui d'une ville originale.

Tracée dans des plaines uniformes, et presque habituellement à travers des bois marécageux, la grande chaussée, toute récente[105], qui lie l'une à l'autre les deux têtes rivales de l'empire, offre peu d'intérêt à l'œil et à

l’esprit. On traverse la petite chaîne des montagnes de Valdaï, qui, dans une contrée moins plate que la Russie, n’auraient pas même de nom, car c’est simplement une montée et une descente, — puis, Novgorod (ville neuve), la plus vieille des villes russes, malgré son nom, et dont l’antique église de Sainte-Sophie fut le premier temple élevé par les Moscovites à la religion que leur donna Byzance, — puis Tarjok, célèbre par ses merveilleux ouvrages en cuirs parfumés, dorés et de toutes couleurs, — puis la Tver, puis le Volga, qui serait le plus grand fleuve de l’Europe, surpassant même le Danube par la longueur de son cours et la largeur de ses rives, si, passant la frontière de l’Asie, il n’allait se perdre dans la Caspienne, — puis Kline, avec ses forges et ses pâles imitations des excellentes armes circassiennes, — puis enfin le palais bizarre, curieux et tout oriental de Pétrofski, élevé par Catherine la Grande à la mémoire de Pierre le Grand, où vint camper Napoléon, le soir de cette victoire sanglante, de cette bataille de géants, qu’on nomme en Russie Borodino, en France la Moskva, où il attendit vainement la députation qui devait lui apporter les clefs de la ville soumise, et d’où il vit, après une seule nuit passée au Kremlin, les lueurs de l’horrible incendie qui, en détruisant l’abri conquis par son armée, la livrait aux inévitables désastres d’un combat inégal contre le froid et la faim.

L’entrée de Moscou, par le côté de Saint-Pétersbourg, n’offre pas l’aspect général, la vue d’ensemble, que désire un voyageur à sa venue dans un pays nouveau. On y entre, comme à Paris par la barrière d’Enfer, ou d’Italie, ou de Charenton. Aussi, n’eus-je aucun regret d’arriver à la tombée de la nuit. Mais le lendemain, malgré la fraîcheur, ou plutôt le froid encore vif d’une matinée d’avril, j’étais de bonne heure monté sur le sommet de la haute tour d’Ivan-Véliki (de Jean le Grand), qui, au centre du Kremlin, centre lui-même de la ville, la domine tout entière, et dans toutes les directions. C’est le clocher de la cathédrale. Pour

prendre une idée de cette position si commode, qu'on suppose les tours de Notre-Dame à la hauteur du Panthéon. De là-haut, sur une plate-forme circulaire, où sont pendues dans de larges embrasures les petites cloches du troisième étage, se déroule, à perte de vue, le plus magnifique panorama. Les regards dirigés alternativement sur tous les édifices de cette ville singulière, qui en rappellent les différents âges, on peut commodément repasser par le souvenir les principales phases de son histoire.

La première fondation de Moscou appartient au douzième siècle. C'est une date ancienne pour toute ville qui ne fait pas remonter sa généalogie jusqu'à un municipe romain, ancienne surtout dans un pays dont le nom même était alors moins connu de l'Europe que celui de la Chine. Ce fut Iourii (Georges), fils de Vladimir Monomachos, qui fit construire, en 1147, les premières maisons d'un bourg sur la colline que couronna depuis le Kremlin. Vingt ans plus tard, son fils André éleva sur la même place la première église de l'Assomption (Ouspenski, la Mort, ou plutôt le Sommeil de la Vierge), et le petit-fils d'André, Daniel, le plus jeune des enfants de saint Alexandre Nefski, y fixa la résidence des grands princes de Moscou, qu'agrandirent ses successeurs immédiats, Ivan Danilovitch et Dmitri Ivanovitch surnommé Donskoï. Enfin, les fondateurs de la puissance des czars, Ivan III, Ivan IV le Terrible, et Boris Godounoff, en avaient fait, à la fin du seizième siècle, la vaste et puissante capitale d'un empire toujours agrandi. Ce ne fut pas toutefois sans périls, sans combats, sans catastrophes, que Moscou atteignit son développement et sa puissance. Attaqué au levant et au couchant, au midi et au nord, par les princes de Sonzdâl, de Kiev et de Tver, par la république de Novgorod, par les Lithuaniens et par toutes les races tatares, il fut dévasté de fond en comble par les Mongols, sous Batu-Khan, au commencement du treizième siècle, sous Tokhamykh, en 1382, et un peu plus tard, sous Iédigheï, l'un des lieutenants de Tamerlan, puis

enfin par les Polonais en 1611, lorsque, alliés du faux Démétrius (Dmitri), ils occupèrent toute la ville, d'où les repoussèrent le boucher Minine et le prince Pojarski, venus de Nijni-Novgorod. Mais un autre ennemi que ses voisins d'Europe et d'Asie ravagea plus fréquemment encore la capitale des czars, je veux dire le feu. On ne saurait croire combien de fois Moscou fut détruit par des incendies. Schnitzler, dans son Tableau statistique, etc., en cite un au treizième siècle, un autre sous Dmitri Donskoï, vers 1370, puis en 1382, puis encore avant la fin du même siècle, puis en 1547, sous Ivan le Terrible, puis en 1571, et vers 1590, sous Fédor Ivanovitch, puis en 1611, sous l'un des faux Démétrius. Et je ne parle ici que des incendies complets, généraux, où disparaissait la ville entière, car des incendies de maisons, de rues, de quartiers, il serait impossible d'en faire le dénombrement. « La négligence des Moscovites est si grande, dit Olearius (Œlschlœger, Voyage en Moscovie et en Perse, 1635), qu'il ne se passe point de mois, ni même de semaine, que le feu ne prenne à leur ville, et que cet élément, rencontrant une matière fort combustible, et renforcé par le vent, ne réduise en cendres, dans un moment, plusieurs maisons, même des rues entières. Peu de jours avant notre arrivée, le feu avait consumé la troisième partie de la ville, et il y a cinq à six ans, qu'un accident semblable faillit la détruire entièrement.... Ceux qui font ces pertes s'en consolent en quelque façon par la facilité qu'ils ont de trouver des maisons neuves, toutes bâties, au marché destiné pour cela hors de la muraille blanche, où l'on achète pour fort peu de chose une maison entière, que l'on fait démonter, transporter et rebâtir en fort peu de temps au lieu où était la première. »

Je ne crois pas qu'en 1812, lorsque, pour dernière défense contre un ennemi maître de leurs murs, les Moscovites se décidèrent à brûler eux-mêmes la ville sainte profanée par l'étranger, je ne crois pas qu'ils comptassent alors sur les ressources du marché aux maisons. Dans ce

dernier et sublime effort d’un sauvage héroïsme, la Rome tatare (comme l’appelait Mme de Staël) prit un aspect nouveau, et c’est de sa ruine totale que date sa véritable splendeur. Qu’on la compare au serpent qui, se dépouillant de sa vieille enveloppe, en revêt une plus brillante, ou à l’or qui sort plus pur du creuset, ou au phénix qui s’envole de son bûcher plus jeune et plus beau, toujours est-il que l’incendie de 1812 a changé une ville de bois en une ville de pierre (c’est le nom qu’on donne à la brique en Russie), et que Moscou, à l’abri désormais d’une si fréquente calamité, n’a plus à sa porte un marché de maisons. Quand on voit cette résurrection rapide et magnifique, quand on se rappelle ce que Londres est devenu par le grand incendie de 1665, Lisbonne par le tremblement de terre de 1755, Hambourg par le grand feu de 1842, on reconnaît que ce ne sont jamais les calamités physiques, mais seulement les fautes morales des nations, qui détruisent sans retour les ouvrages de l’homme, qui effacent du globe les cités et les empires.

Du haut de la tour d’Ivan-Véliki, l’aspect de Moscou, étendu, comme l’autre Rome, sur les croupes et les pentes de plusieurs collines, est étrange jusqu’au fantastique. Rien dans le reste de l’Europe, et probablement dans le reste du monde, n’a pu préparer à ce spectacle singulier. C’est à deux circonstances principales que Moscou doit cette originalité complète. D’abord les toits des maisons ne sont ni de tuiles, ni d’ardoises, ni de chaume, ni de planches, ni d’aucune matière employée en d’autre pays. Ils sont tous en feuilles de tôle, et tous uniformément peints en rouge foncé ou en vert pâle. Et puis, cette immense marqueterie de deux couleurs éclatantes, toujours mêlées et toujours en opposition, est parsemée en tous sens et comme émaillée par les dômes, les minarets, les clochers et les clochetons d’une innombrable multitude d’églises. Jamais, même après la grande Cordoue des Arabes, qui renfermait, au dire de leurs géographes, deux cent mille maisons, six cents

mosquées, cinquante hôpitaux, huit cents écoles publiques et neuf cents bains, jamais aucune ville n'eut autant d'édifices consacrés au culte. Jadis on disait proverbialement de Moscou qu'il possédait quarante fois quarante églises. Les incendies et les prises d'assaut, joints à l'effet du temps, en ont fait disparaître bon nombre. Mais on en compte encore au moins neuf cents aujourd'hui. Toutefois, que ce mot d'église ne cause pas d'illusions : ce sont généralement de simples chapelles, de toutes formes, de toutes couleurs, rappelant Byzance et l'Asie beaucoup plus que Rome et l'Europe, et qui, vues de haut et de loin, semblent autant de petites pagodes en porcelaine de Saxe.

On a longtemps nommé Moscou le grand village, et chacun de ces deux mots était également vrai. Pour l'étendue de son enceinte, aucune ville ne mérita mieux le nom de grande. On la dit encore, et longtemps elle fut, en effet, la plus grande ville de l'Europe. Avec une population qui ne dépasse pas 350 000 âmes, elle se vante d'être plus vaste que Saint-Pétersbourg qui a 500 000 habitants, que Paris qui en renferme plus d'un million, que Londres qui a le double de Paris. Je crois que ce dernier point est fort contestable ; mais il est certain que Moscou n'a pas moins de quarante verstes ou environ dix lieues de tour. Quant au nom de village, il ne le méritait pas moins lorsque les habitants de cette capitale d'un pays barbare, d'un pays de servitude, où la civilisation n'avait pas encore lui, allaient acheter au marché des maisons toutes faites. Aujourd'hui, sans doute, un tel nom ne serait pas inventé. Et pourtant, Moscou, dans certaines parties et sous certains rapports, n'est rien de plus qu'un grand village. Les quartiers du centre seulement, tels que le Kitaï-Gorod et le Beloï-Gorod, qui entourent le Kremlin, offrent des rues véritables, dont les maisons se touchent et forment, sans interruption, des lignes monumentales. Ailleurs, les habitations sont isolées, entourées de cours et de jardins. Il y a même, en dedans du mur d'enceinte, de vastes parties entièrement vides, des

champs cultivés, des prairies, des bois, des étangs. On peut, sans sortir de la ville, chasser à tir et à courre. C'est dans ces habitations dispersées, véritables maisons de campagne réunies en cité, que la vieille noblesse moscovite peut continuer l'antique genre de vie, la vie des patriarches, qu'elle menait de temps immémorial dans ses terres. Là, chaque famille, amenant les provisions d'hiver de possessions plus ou moins lointaines qu'elle habite l'été, traîne aussi après elle ses chevaux, ses vaches, ses poules et ses innombrables valets. Les uns sont tisserands, les autres tailleurs ou cordonniers, charpentiers ou maçons, médecins quelquefois ; et souvent encore, joignant l'agréable à l'utile, des orchestres de musiciens-serfs donnent chaque soir, après le travail de la journée, un concert à leurs maîtres, qui trouvent ainsi, sans sortir de chez eux, sans recourir à personne, tout ce qu'il faut pour mener l'oisive et somptueuse existence des gens qui se nomment bien nés.

La position générale de Moscou rappelle singulièrement celle de Prague. La Moskva traverse l'ancienne capitale russe comme la Moldau l'ancienne capitale bohème, et par une inflexion semi-circulaire toute semblable. Dans l'une et dans l'autre, la rivière baigne, sur la rive du nord, le pied de la colline que couronne le vieux château-palais, appelé Kremlin ici, et là Hradschin. Seulement il faudrait, pour la parfaite similitude, qu'au lieu d'être assise sur la rive méridionale de sa rivière, la principale partie de Prague s'étendit à l'entour des créneaux ruinés qui ceignent encore la demeure de ses anciens rois. Du reste, entre Prague et Moscou, la ressemblance est purement topographique. Si l'on veut trouver une ressemblance pittoresque, celle de l'aspect, celle qui frappe les yeux, il faut franchir toute l'Allemagne, toute la France, et s'arrêter seulement à l'autre bout de l'Europe, au centre de l'Espagne. C'est Madrid, avec ses ondulations de terrain, avec sa multitude de petits clochers dépassant çà et là les

blocs des maisons, c’est Madrid qui rappelle le mieux l’effet général d’une vue de Moscou. Mais qui pourrait s’étonner de ce rapport intime entre deux villes si distantes pourtant, et si étrangères l’une à l’autre qu’elles se connaissent à peine de nom ? Ne sait-on pas que l’Orient a pénétré dans l’Europe par ses deux extrémités ? N’est-ce pas l’Orient qu’ont apporté les Arabes en Espagne et les Mongols en Russie ? Maîtresse en civilisation des premiers Arabes sortis de leurs plaines de sable à la voix du prophète, la Byzance du bas Empire n’a-t-elle pas été l’institutrice des Russes pour le culte, pour la langue et pour les arts ? N’est-ce pas Byzance qu’on retrouve dans la Sainte-Sophie de Novgorod ou l’Assomption de Moscou, comme dans la Mezquita de Cordoue, — qu’on retrouve dans l’Alcazar des califes à Séville ou dans l’Alhamrâ des émirs à Grenade, comme dans le Kremlin des czars ?

La ressemblance entre la Russie et l’Espagne, malgré l’extrême différence du climat et des caractères nationaux, se fait sentir dans tout ce qui leur est venu, à l’une ou à l’autre, par l’imitation, par l’importation étrangère, et principalement dans les arts. Si les Russes, s’arrêtant pour leurs saintes images à la manière des Byzantins, n’ont rien à opposer à la grande peinture des Espagnols, émancipée du dogme par l’art comme celle des Italiens, la similitude frappante qu’offre l’architecture dans les deux pays s’étend, par exemple ; jusqu’à la musique, et même aux deux espèces de musique, la sacrée et la profane. Dans le rituel grec, comme dans le rituel latin, cette musique traditionnelle qu’on nomme le plain-chant est également le chant grégorien, celui que le pape saint Grégoire établit pour l’Église universelle, à la fin du sixième siècle, trois cents ans avant le grand schisme de Byzance. Les deux rituels viennent également du bas Empire, où l’on connaissait dès longtemps, et bien avant saint Grégoire, le cantique de saint André. Et si l’on pouvait remonter du plain-chant à ce cantique, et de ce cantique à la musique

des anciens, l’on reconnaîtrait sans doute que l’art de la musique, comme celui de la peinture, a une filiation traditionnelle et ininterrompue depuis les anciens Grecs jusqu’à nous. On reconnaîtrait aussi que le plain-chant fixé par saint Grégoire a fait, en quelque sorte, partie du dogme chrétien, comme la peinture des Byzantins, et qu’ils sont tous deux restés immuables pendant une longue période de temps. Seulement cette période d’immobilité dans l’art a beaucoup plus duré pour l’Église grecque que pour l’Église latine. En Italie, puis en Espagne, ce fut à l’époque d’émancipation générale appelée la Renaissance, grâce aux Palestrina et aux Monteverde, imitant Giotto et ses successeurs, que la musique rompit les liens du dogme, comme la peinture, pour entrer dans la pleine liberté de l’art. En Russie, l’introduction d’une musique sacrée autre que le plain-chant grégorien, ainsi que d’une peinture autre que la byzantine, date seulement du siècle passé, lorsque, sous la grande Catherine, Giuseppe Sarti créa le célèbre corps des Chantres de la cour, dirigé ensuite par Bortnianski, et maintenant par le général Alexis Lvoff. Mais, pour le rituel au moins, dès l’origine et jusqu’à cette heure, la ressemblance est restée complète entre la musique religieuse du nord et celle du midi de l’Europe.

Cette ressemblance n’est pas moins frappante pour la musique populaire, si on la cherche entre l’Espagne et la Russie. Écoutez les chants nationaux des peuplades caucasiennes aujourd’hui soumises aux Russes, les Arméniens, Géorgiens, Baschkirs, Kirghises, Tcherkesses, etc. ; rien ne ressemble plus aux chants arabes conservés en Andalousie ; et toute la musique russe, qui est venue de là, a gardé, comme la musique espagnole, le caractère de son origine orientale. A Moscou principalement, et dans le quartier populaire du Zamoskvarétchié (pays au delà de la Moskva), on pourrait se croire au faubourg de Triana de Séville, qui est au delà du Guadalquivir. C’est qu’à Moscou vivent aussi un grand nombre de Bohémiens, gens de cette

race nomade qui, venue d'Égypte vers le quatorzième siècle, et peut-être précédemment de l'Inde, s'est répandue dans toute l'Europe, s'appelant Zingari en Italie, Gitanos en Espagne, Gypsies en Angleterre, Zigeuner en Allemagne, Tsigani en Russie, et se nommant eux-mêmes Pharaons. Ces Bohémiens sont les musiciens du peuple ; ils forment des troupes assez nombreuses de chanteurs, qui font des excursions jusqu'à Saint-Pétersbourg, où l'on invite pour entendre les Bohémiens comme pour prendre le thé et pour danser au bal. Ce qui frappe le plus dans leurs chants nationaux (si le nom de nation peut se donner à une race dispersée et vagabonde), c'est le singulier rapport, la similitude frappante qu'on y trouve avec ceux des Bohémiens d'Espagne. Il y a des morceaux lents et tendres qui semblent des tiranas et des polos de l'Andalousie. D'autres sont animés, vifs et sémillants comme les seguidillas de la Manche ou la jota d'Aragon. Sur ces mouvements rapides, les femmes se lèvent, jeunes ou vieilles, et se mettent à danser, ou plutôt à glisser sur le parquet, en donnant à leurs bras, à leurs épaules, à leurs hanches, à tout leur corps des frémissements bizarres, des mouvements désordonnés, qui les jettent peu à peu, comme les bayadères et les almées de l'Orient, dans une sorte de transport et d'ivresse. C'est que, pour dernière ressemblance, en Russie comme en Espagne, le même air est à la fois un chant et une danse.

Puisque les Bohémiens de Moscou devaient être cités ici, il me reste à dire, pour achever leur histoire, qu'ils ont conservé là non moins purement qu'ailleurs tous les caractères de leur race, et qu'ils sont, malgré l'extrême différence des climats, tout semblables aux Bohémiens que j'ai vus en Hongrie, en Angleterre et en Espagne. Dans les femmes surtout, ces caractères sont visibles et prononcés. Elles ont les cheveux et les yeux noirs, la peau brune, les dents blanches, l'oreille maigre, la gorge petite, les doigts effilés, la taille cambrée, le corps souple. Elles s'habillent

d’oripeaux, de clinquants, d’étoffes bariolées. Chacune s’attife à sa guise ; mais, rouge ou vert, de soie ou de coton, toutes portent le véritable peplum attaché sur les épaules. D’où leur vient, et comment conservent-elles encore cette mode de la Grèce antique ? Et ce n’est pas seulement par la physionomie, c’est aussi par les mœurs que les Bohémiens de Russie ressemblent à ceux du reste de l’Europe. Là aussi, les hommes ont pour principale profession le maquignonnage, le commerce et la médecine des chevaux ou du bétail ; là aussi, les femmes disent la bonne aventure, et tous sont, comme je l’ai dit, les musiciens du peuple ; là aussi, ils vivent en tribus, sous l’autorité d’un chef électif. Tout ce qu’ils gagnent est mis en commun ; les gens valides nourrissent les enfants, les vieillards, les malades. C’est le communisme en exercice. Si les mœurs des Bohémiens à l’égard des autres races ne sont pas irréprochables sous le rapport de la probité, s’ils ont ce que les phrénologues appellent poliment la bosse de l’appropriation, c’est-à-dire l’instinct naïf du vol, comme les sauvages de la mer Pacifique, en revanche, dans les rapports des sexes, leurs mœurs sont d’une extrême sévérité. Ni par les hommes, ni par les femmes, la race bohémienne ne se mêle à nulle autre. Une femme mariée est incorruptible ; elle payerait une faute de sa vie, comme l’adultère de l’Évangile, et tous les gens de sa tribu auraient le droit de lui jeter la première pierre. Quant aux filles, quelquefois, avec la permission des chefs et des anciens, elles se marient à des Russes ; mais ce n’est qu’après de longues épreuves d’affection et de fidélité mutuelles. Quelquefois aussi (ce cas est fort rare) elles sont vendues au profit de la communauté, qui les recueille lorsqu’elles sont abandonnées de leurs riches amants. Au reste, si l’on veut connaître dans tous leurs détails les mœurs des Bohémiens russes, on n’a qu’à lire celle des nouvelles de Cervantès qui est intitulée la Gitanilla de Madrid. Bien qu’écrite il y a deux cent soixante-dix ans, l’histoire est encore de notre époque, et

bien que tracé en Espagne, le portrait n'est pas moins ressemblant en Russie. Ne faut-il pas admirer quelle est, dans certaines races émigrées, la puissance des traditions originelles, puisque, au physique et au moral, sans correspondre et sans se connaître, leurs tribus sont absolument les mêmes au pied de l'Alhamrâ de Grenade et du Kremlin de Moscou ?

Mais les Bohémiens, cités à propos de la musique, comme la musique à propos des arts venus de l'Orient, m'ont fait oublier trop longtemps que je suis au faîte de la tour d'Ivan-Véliki, cherchant à discerner les monuments que présente le panorama circulaire de la vieille cité moscovite.

Parmi les toits rouges et verts des maisons, parmi les coupoles et les clochers des temples, comptons d'abord, hors de l'enceinte du Kremlin, les édifices profanes ; le nombre n'en est pas fort considérable, et tous sont de récente origine. Voilà, sur la même place, le grand et le petit théâtre, l'Opéra et le Vaudeville. A l'exception de San Carlo, de Naples, et de la Scala, de Milan, aucune salle en Europe n'est aussi vaste que le premier. J'entends aucune salle de spectacle, car celle de bal et de concert qu'on nomme à Moscou l'Assemblée de la noblesse est encore plus gigantesque et plus magnifique. Sous ses pilastres de marbre blanc et ses lambris dorés, elle peut contenir quatre à cinq mille personnes. — Voilà, d'un autre côté, la Maison d'exercice, destinée aux manœuvres des troupes pendant l'hiver. Deux régiments d'infanterie, ou deux batteries d'artillerie à cheval, peuvent commodément manœuvrer dans cette salle immense, la plus grande peut-être qu'il y ait au monde. Elle a 80 sagènes de long sur 21 de large (c'est-à-dire environ 162 mètres sur 42 1/2) ; et, chose vraiment étrange ! elle est couverte par un simple plafond uni, posé sur ses quatre murailles. Pas un berceau de voûte, pas un pilier, pas une colonne. Je n'ai pu savoir au juste par qui fut construite cette toiture étonnante ; les uns m'ont nommé l'ingénieur Bétancourt, les autres le général

Carbonnier, l'un des quatre élèves de l'École polytechnique que Napoléon, après le baiser de paix donné à Tilsitt, mit au service de l'empereur Alexandre. Naturalisés Russes, tous quatre ont eu la plus brillante carrière, et le général Destrem, seul survivant[106], occupe encore un des premiers rangs dans l'empire. — Voilà enfin, en descendant le cours de la rivière, un autre établissement phénoménal, la Maison des Orphelins et des Enfants trouvés (Vospitaielnii dom). De ce vaste hospice, créé et richement doté par Catherine II, respecté, en 1812, par les Français et par les Russes, et alors seule maison de Moscou habitée et tranquille, relève une population d'environ vingt-cinq mille âmes. Outre ses employés nombreux, un mont-de-piété, un hôpital d'accouchement, outre un millier d'orphelins des deux sexes, qui, destinés à la profession de maîtres et d'institutrices, forment une espèce d'école normale, outre un nombre à peu près égal d'enfants trouvés, auxquels on donne là les premiers secours, la maison entretient au dehors, dispersés dans les villages, plus de vingt mille enfants abandonnés, qui reçoivent une petite pension jusqu'à quinze ans, pour devenir ensuite paysans de la couronne. C'est dans la chapelle de ce puissant établissement de bienfaisance que j'ai assisté à l'une des cérémonies religieuses de la semaine de Pâques. L'office était célébré par le métropolitain, qui occupe la première charge de l'Eglise grecque, depuis que Pierre le Grand a supprimé le patriarche. Il n'y a que trois métropolitains en Russie : celui de Kiev, le premier par le droit d'ancienneté ; celui de Novgorod, qui a Saint-Pétersbourg dans son diocèse, et celui de Moscou. Moine, et non marié, comme tous les hauts dignitaires de l'Église russe, qui laissent au bas clergé le mariage et la famille, le métropolitain de Moscou était un petit vieillard maigre et débile, à la barbe grisonnante, qu'on s'accordait à dire homme d'esprit et d'instruction. Tout ce qui me frappa dans le rituel grec,

comme différant essentiellement du nôtre, c'est une cérémonie préliminaire qui sert d'introduction à l'office. Servi par trois diacres, comme Vénus par les Grâces, le métropolitain fait sa toilette dans le temple et devant le public. Après qu'on l'a dépouillé de ses vêtements extérieurs, il se peigne les cheveux et la barbe, il se lave les mains et la figure, et c'est seulement ensuite, lorsqu'il a revêtu le riche et pompeux costume de sa dignité, que le clergé, s'humiliant devant le chef de l'Église, le salue de la fumée de ses encensoirs.

Très-nombreuses, et quelquefois anciennes, les églises forment la partie monumentale de Moscou. Rien, d'ailleurs, dans leur forme et leur construction, n'offre le moindre rapprochement avec les grandes cathédrales gothiques élevées depuis le moyen âge par l'Église latine. Ni Saint-Pierre de Rome ou Saint-Paul de Londres, ni Saint-Étienne de Vienne ou Notre-Dame de Paris, ni la cathédrale de Séville ou celle de Nuremberg, ne sauraient trouver d'analogue en Russie. Petites, basses, étroites, les églises de Moscou, même les plus fameuses et les plus vénérées, ne sont que des chapelles à dômes et à clochetons. S'il s'en trouve quelqu'une plus ambitieuse, qui, sur une enceinte toujours courte et exiguë, dresse des nefs plus élancées, on peut être certain qu'elle est l'œuvre d'un architecte italien, qui a porté, dans les formes adoptées pour le rite grec, un peu de l'élégance et du grandiose des temples romains. Telle est l'Assomption (Ouspenskii Sabor), rebâtie en 1475, à la place d'une antique église en bois, par Alberto Fioravanti, de Bologne, que les Russes nommaient Aristotil ; tel est l'Archange Saint-Michel (Arkangelskii Sabor), que le Milanais Alevisi reconstruisit également sur l'emplacement d'une vieille église, et l'Annonciation (Blagovechtchenskii Sabor), qu'il termina vers 1485, pendant qu'il élevait les murailles en briques du Kremlin, avec l'assistance de Marco-Antonio et de Pietro, deux autres Italiens. Ce qui rend les églises grecques plus

petites encore qu’elles ne devraient le paraître, c’est qu’elles sont coupées presque en deux moitiés par la cloison du sanctuaire, où n’entrent que les prêtres pendant les offices, où les femmes ne peuvent jamais pénétrer. Mais, semblables par là, comme par la forme et les proportions, à l’église tout orientale de Saint-Marc à Venise, ces églises sont, pour la plupart, très-riches et très-ornées à l’intérieur. D’antiques peintures byzantines en couvrent tous les murs, toutes les voûtes, toutes les coupoles. Sur la plupart de ces images sont appliquées des plaques de métal, des espèces de carapaces en or ou en argent battu et ciselé imitant les habits qu’elles couvrent et remplacent, de sorte que souvent une paroi entière est toute revêtue de ces plaques de métaux précieux, étincelants, où se voient seulement, sous la forme de quelques trous sombres, les têtes et les mains des figures de bienheureux. Certaines images, les plus anciennes et les plus révérées, sont enfermées dans des châsses ou sous des dais en argent et en or massif, et chargées d’une foule d’ex-voto, qui sont habituellement des pierres précieuses, diamants, rubis, émeraudes, saphirs, de telle dimension et de telle valeur qu’elles feraient honneur au trésor d’un roi.

La plus curieuse des églises de Moscou, parce qu’elle est la plus russe, c’est-à-dire la plus orientale, c’est assurément celle qu’on appelle Vasili Blagennoï (Basile l’heureux, le béat). Elle fut bâtie, en 1554, sous Ivan le Terrible, qui voulait remercier ainsi le ciel de la prise de Khasan, et qui compléta son œuvre pie par un trait digne de l’affreux surnom qu’il ne mérita que trop bien. Nous l’avons rapporté précédemment[107]. Cette église, très-petite cependant, est multiple dans tous les genres. Outre son nom populaire, elle s’appelle encore la Protection de la Vierge (Pakrofskoï). la Sainte Trinité sur le rivage, Jérusalem, etc. Horizontalement, elle est coupée en deux parties, ayant un rez-de-chaussée et un premier étage

auquel on monte par des perrons extérieurs ; et, dans le sens vertical, ces deux étages sont divisés en trente-six compartiments, sans communications entre eux, formant autant d'églises dans la même. Au dehors, la bizarrerie ou plutôt la bigarrure n'est pas moindre. Suivant l'usage presque immuable, les toit sont couronnés de petites coupoles. Mais pas une ne ressemble à l'autre, ni par la taille, ni par la forme, ni par la couleur. Et pourtant l'ensemble de cette étrange pagode ne plaît pas moins à l'œil que ses curieux détails : preuve nouvelle que, dans les arts, on peut arriver au beau par des voies très-diverses, et qu'il ne faut pas plus condamner absolument un genre qu'il ne faut en adopter exclusivement un autre.

Vasili Blagennoï n'est pas dans le Kremlin, mais tout auprès du mur d'enceinte, sur la Belle-Place, et presque en face de la Porte-Sainte, que personne ne traverse sans se découvrir humblement la tête. On croit, pour expliquer cet usage, que c'est l'ancienne porte particulière aux czars, où l'on saluait en entrant, comme les paysans saluent encore devant la porte de leurs seigneurs. Mais c'est dans l'intérieur même et au centre du Kremlin, que quatre églises, décrivant un carré parfait, forment la véritable métropole et le sanctuaire de la Russie. L'une de ces églises, celle qui porte le nom de Saint Nicolas Goltounskii, ou le thaumaturge, le faiseur de miracles, n'est qu'une chapelle adossée à la tour d'Ivan- Véliki, rebâtie en 1600, sous le czar Boris Godounoff, pour être le clocher de la métropole. Parmi les trente-deux cloches que porte cette tour,il en est une qui peut rivaliser avec les plus grosses du reste de la chrétienté. Elle pèse 4000 pouds, ou 72 000 kil. On ne la sonne qu'aux trois grandes fêtes de l'année, et non pas en la mettant en branle, car elle est immobile, mais en frappant le battant contre ses parois. Cette cloche énorme n'est pourtant qu'une espèce de joujou en comparaison de celle qui fut fondue en 1737, par ordre de l'impératrice Anne. Celle-là, qui a vingt pieds de haut sur

vingt pieds de diamètre intérieur, ne pèse pas moins de 12 000 pouds, ou 216 000 kil. Cette masse énorme, qui est assurément la plus grosse pièce de métal qu'ait fondue la main des hommes, tomba pendant qu'on la hissait sur un échafaudage, d'autres disent dans un incendie, et resta, brisée d'un côté, à demi enfouie dans la terre. En 1836, un ingénieur français, M. de Montferrand, parvint à la soulever et à la poser sur un piédestal, au pied de la tour.

Les trois autres églises du carré ont toutes trois le titre de cathédrale (sabor). Elles furent d'abord bâties en bois. La plus ancienne, depuis leur reconstruction en briques, est celle de l'Annonciation, qui date de 1397. Ce qu'elle offre de plus curieux, ce sont les fresques qui la décorent, œuvres de deux moines russes et de deux époques, 1405 et 1508. Les voûtes représentent le paradis, ou la réunion des grands saints. Chose bien digne de remarque ! entre les bienheureux fêtés par l'Église, les peintres, bien que moines, ont placé des philosophes païens, qui ne se distinguent de leurs compagnons que parce qu'ils n'ont pas sur la tête le nimbe, emblème de la demi-divinité des bienheureux. Parmi ces philosophes admis aux joies du ciel chrétien, on peut ne pas s'étonner de rencontrer Anacharsis : il était Scythe, c'est-à-dire presque Russe ; ni Socrate, qui mourut comme le juste, prêchant le Dieu unique, maximum et optimum. Mais on est plus surpris de voir, auprès de saint Pierre ou de saint Nicolas, Aristote l'encyclopédiste, Ptolémée l'astronome, et jusqu'à Ménandre, l'auteur de comédies. Les chrétiens grecs se montraient certainement, il y a quatre siècles, plus tolérants que ceux de l'Église apostolique et romaine. Un moine italien du quinzième siècle n'aurait pas manqué de mettre en enfer, près de Gaïn et de Judas Iscariote, le comique Ménandre, Aristote, et jusqu'au maître du divin Platon.

En bois ou en briques, l'Archange saint Michel conserva le privilége d'être la sépulture des czars depuis André

Ivanovitch, mort en 1253, jusqu'à Ivan Alexeïevitch, mort en 1696. Ce fut trente ans plus tard que Pierre le Grand, déshéritant Moscou des princes morts comme des princes vivants, commença dans la forteresse de sa ville nouvelle une autre série de tombes impériales. Mais, quoiqu'elle ne possède ni les cloches de Saint-Nicolas Goltounskii, ni les curieuses fresques de l'Annonciation, ni les sépulcres de Saint-Michel, la principale des quatre églises, la première des trois cathédrales, la vraie métropole, en un mot, c'est l'Assomption. Là reposent, à défaut des princes, les anciens patriarches, espèces de papes de l'Église grecque ; là se faisaient couronner les vieux czars, et se font encore aujourd' hui couronner les empereurs. On y voit une tribune ou chaire, dans laquelle il n'est jamais entré que des auto-crates, lorsque, le front oint par l'huile sainte, ils ont reçu, au nom de Dieu, toute la puissance qu'un homme peut exercer sur la terre ; là, enfin, au milieu des pierres précieuses, brillantes et nombreuses comme les constellations du ciel, sont exposées deux célèbres images, objets d'une antique et générale vénération, qui ont échappé toutes deux aux incendies et aux pillages. L'une est le Sauveur tenant l'évangile de saint Jean ; on le dit peint par l'empereur grec Emmanuel Comnène, et il orna la basilique de Sainte-Sophie, à Constantinople, jusqu'à la conquête de Mahomet II. L'autre image est celle de Notre-Dame de Vladimir, qui passe pour l'œuvre originale, et tant de fois. répétée, de l'évangéliste saint Luc. C'est le vrai portrait de la Vierge, dit-on sans rire, peint il y a dix-huit cents ans. On l'apporta, comme un palladium, de Vladimir à Moscou, lorsque Tamerlan marchait contre cette capitale encore récente des grands princes de Moscovie, et, quatre siècles plus tard, en 1812, mais moins heureuse cette fois, elle fut portée dans les rangs de l'armée russe la veille de la bataille formidable qui livra Moscou à Napoléon.

Il est cependant une autre image encore plus célèbre et plus vénérée que la Notre-Dame de Vladimir ; c'est la

Vierge d’Iversk, placée dans une chapelle adossée à l’intervalle des deux passages de la porte d’Iversk, entre la cour de justice et la prison. Celle-là n’a pas éloigné de Moscou les conquérants étrangers ; mais elle opère chaque jour des guérisons miraculeuses. C’est le médecin le plus accrédité de toute la Russie. Outre ses desservants, occupés à ranger dans la chapelle d’innombrables ex-voto, elle a ses serviteurs, sa maison, et même son carrosse à quatre chevaux, car on la porte chez les malades assez riches pour recevoir à domicile la visite d’un tel esculape. Son cocher la conduit tête nue, comme le saint Viatique en Espagne, et, sur son passage, tout le monde se range, se découvre, s’agenouille.

Sanctuaire religieux de la Russie, le Kremlin de Moscou est aussi, en quelque sorte, son sanctuaire politique. Il réunit tous les vieux souvenirs de son histoire, jusqu’à l’époque où, par une secousse gigantesque, Pierre le Grand fit entrer la Russie dans l’Europe. On ne sait rien de précis sur l’origine du Kremlin, ni même sur l’origine et le sens de son nom (kreml), que certains étymologistes font dériver de krem, pierre. Ce nom, d’ailleurs, ne lui est point particulier ; il y a d’autres kreml en Russie ; Khasan a son kreml, Toula aussi, d’autres villes encore. Kreml est donc sans doute un nom plus général, comme, par exemple, celui d’Alcazar (Al-Kasr) que les Arabes ont tant répandu en Espagne, et qui signifie un palais fortifié. Le Kremlin n’est pas autre chose qu’un alcazar, une forteresse qui renferme et protège, avec la résidence du souverain, tout ce que la nation a de plus cher et de plus sacré. Près des temples et des images que je viens de citer, sont des reliques d’une autre espèce. Voilà le vieux palais des czars, non moins étrange et non moins bariolé, de ses fondations jusqu’au faîte des coupoles, que l’église de Saint-Basile ; voilà le vieux palais des patriarches, où se conservent encore tous les actes et tous les livres du saint synode ; voilà le sénat et l’arsenal ; voilà le Trésor, ou palais des armures

(Oroujéïnaïa palata), dans lequel vingt salles sont encombrées des objets les plus précieux par la matière, le travail ou les souvenirs qu'ils rappellent : des trônes, des sceptres, des couronnes, des bijoux, des armes, des armures, des drapeaux, des croix, des crosses, des bâtons de commandement. On trouve là, parmi d'autres curiosités, le sceptre et le globe qu'envoya, dit-on, l'empereur Alexis Comnène à l'un des premiers grands princes moscovites, Vladimir Monomachos, le trône d'Ivan III, celui de Boris Godounoff, celui des deux fils d'Alexis, Ivan et Pierre, les couronnes des royaumes de l'Asie et de l'Europe annexés à la Russie, les habits que Pierre le Grand portait à Pultava, et le brancard sur lequel on promenait Charles XII à cette bataille qui décida entre les deux rivaux, etc. Les Russes regrettent sans doute de n'avoir pu donner aussi place dans cette collection de trophées nationaux aux canons pris à l'armée française eu 1812, ou plutôt ramassés derrière elle pendant l'effroyable retraite qui suivit les premiers triomphes de cette campagne fabuleuse. Ils sont rangés devant l'arsenal.

Mais de toutes les curiosités du Kremlin, celle qu'on montre avec le plus d'empressement, parce qu'elle aura peut-être bientôt disparu, c'est la partie de l'ancienne résidence des czars qu'on appelle, à cause du travail extérieur des murailles, le Palais à facette (Granovitaia palata). C'est dans la grande salle, qui remplit tout l'édifice et dont les voûtes circulaires reposent sur un pilier central, comme la vieille salle aux archives de l'abbaye de Westminster, que les czars tenaient leur cour, qu'ils donnaient audience aux ambassadeurs, qu'ils écoutaient débattre en leur présence par le saint synode les questions religieuses. A cette salle, tant de fois citée dans les annales russes, attenait le célèbre Perron-Rouge, théâtre aussi d'une foule d'événements historiques. Ce Perron-Rouge est déjà renversé, et peut-être le même sort attend le Palais à facettes. Ils doivent céder la place au nouveau palais

impérial (imperatorskii dvoretz), commencé sous Élisabeth, et que chaque règne nouveau voit agrandir, mais non pas terminer. Les vieux Moscovites, que révolte le seul nom de Saint-Pétersbourg, voient avec un mécontentement qu'ils ne prennent pas la peine de cacher, et qu'il leur est facile de justifier cette fois, l'empiétement toujours progressif du moderne sur l'ancien. Ils s'indignent contre les grilles de fer qui font d'un monument national la propriété du souverain ; ils s'indignent contre les lourdes constructions récentes qui écrasent, par le seul contact de leur massive régularité, les légères et capricieuses dentelures des tours orientales du vieux Kreml. Il est sûr, il est évident que, faisant offense aux règles du goût, non moins qu'aux souvenirs de l'histoire, l'imperatorskii dvoretz mérite d'être comparé de tous points au palais florentin que Charles-Quint fit insolemment construire dans l'alcazar moresque de l'Alhamrâ.

Si les touristes de l'Italie recherchent avec empressement l'occasion de se trouver à Rome pendant la semaine sainte, pour avoir le spectacle des grandes cérémonies de l'Église catholique, les voyageurs moins nombreux qui parcourent le nord de l'Europe feront bien de passer à Moscou le temps de Pâques, s'ils veulent connaître aussi les grandes cérémonies de l'Église grecque. Quant à moi, j'eus d'autant plus à m'applaudir d'avoir pris cette époque pour le voyage de Moscou, que le carême russe s'étant trouvé presque d'un mois plus tardif que le nôtre, et Pâques n'étant arrivé que le 27 avril, on avait passé les grands froids d'un long et rigoureux hiver, et la neige amoncelée depuis le mois d'octobre venait de fondre enfin sous la tiède haleine du printemps. On pouvait donc, sans crainte de geler sur pied, passer quelques heures de nuit à la belle étoile. C'est la nuit, en effet, comme à Rome, qu'a lieu le plus imposant et le plus magnifique des spectacles du culte ; non pas le jeudi saint, toutefois, ni dans la soirée, mais deux jours plus tard, et à l'heure

précise où le samedi finissant, et avec lui la semaine des fêtes lugubres, commencent, avec le dimanche, les fêtes triomphales. A onze heures du soir, la veille de Pâques, j'étais monté avec quelques amis sur la plus haute plate-forme de mon observatoire ordinaire, la tour d'Ivan-Véliki. Bien enveloppés dans nos pelisses et nos bonnets fourrés, nous bravions la petite gelée qui durcissait encore chaque matin la surface des flaques d'eau. Le vent ne soufflait pas ; la nuit était parfaitement calme et sereine, mais obscure néanmoins, et les seules étoiles scintillaient au firmament. Cette profonde obscurité du ciel ne permettait pas de distinguer autre chose, en jetant nos regards sur Moscou, que les pâles lanternes de l'éclairage public, lesquelles, dispersées dans les rues et les places, et vues de haut en bas, semblaient les étoiles d'un ciel inférieur. Nous pouvions nous croire lancés hors de notre planète, n'ayant autour de nous que le vide infini et l'immensité de l'espace où nagent les astres et les mondes.

Jusqu'au milieu de la nuit régnèrent le silence et l'immobilité. Dans la ville entière, aucun bruit, aucun mouvement ne pouvait faire soupçonner l'approche d'une fête générale. Enfin minuit sonne. Aussitôt l'énorme bourdon suspendu sous nos pieds, que frappe le battant de fer secoué par quatre vigoureux sonneurs, lance dans l'air un son grave et retentissant. A la voix de cette reine des cloches, et comme si la baguette d'un enchanteur eût donné le signal, toutes les églises s'illuminent à la fois. Notre tour d'I-van- Véliki se montre entourée de plusieurs ceintures de feu, et Moscou tout entier sort des ténèbres. C'est en ce moment que le métropolitain, ouvrant les portes du sanctuaire où il se tenait caché, prononce au milieu de la cathédrale de l'Assomption la parole sacramentelle : Christ est ressuscité. Alors, pour la seconde fois, le bourdon résonne ; les trente-deux cloches de la tour lui répondent, et, s'ébranlant de proche en proche, toutes celles des neuf cents temples illuminés. Dans chaque

église, dans chaque chapelle, les diacres et les chantres entonnent l'hymne de louange auquel tout le peuple répond en chœur, et le canon mêle sa grande voix à ce concert universel. Il ne manque que le tonnerre pour que tous les grands bruits de la terre soient réunis. Bientôt de longues processions sortent de toutes les églises pour en faire le tour. Le clergé marche en tête, et chaque assistant porte un cierge à la main. Nous avions sous les yeux la procession de la cathédrale. Entouré d'archevêques, d'évêques, de diacres, de tout le haut clergé grec en pompeux costumes de cérémonie, le métropolitain était suivi d'une foule de généraux, d'officiers, de magistrats et d'employés civils dont les riches uniformes brillaient aux feux de toutes ces lumières mouvantes, et les yeux n'étaient pas moins éblouis par tant de spectacles éclatants que les oreilles n'étaient assourdies par les bruits confus et prolongés des voix humaines, des cloches et du canon. Les offices commencent alors et se prolongent bien avant dans le jour.

Parmi toutes les fêtes de l'Église grecque, Pâques est la plus grande et la plus populaire. C'est aussi la plus magnifiquement célébrée, et ce qui lui donne une supériorité incontestable sur les fêtes de l'Église romaine, principalement sur celles que Rome elle-même célèbre, c'est que toute la population y prend une part active et sérieuse, c'est que tous les fidèles se font un devoir d'y assister, non pas en curieux, pour amuser leurs yeux d'un spectacle, mais avec recueillement et piété. Certes, dans ce peuple jeune, neuf, où la civilisation commence seulement à luire et n'éclaire que les hauteurs de la société, le scepticisme n'a pas encore pénétré à la suite des lumières. La foi se montre encore, aveugle si l'on veut et amie de vaines pratiques, mais naïve et sincère. Il suffit, pour la reconnaître à tous ses caractères, de jeter un coup d'œil sur la foule qui se presse, qui s'agenouille, qui se frappe la poitrine et baise humblement la terre autour de tous les

autels, de toutes les images, de tous les objets de sa dévotion.

Pâques est à Moscou l'époque des visites et des cadeaux, comme le jour de l'an à Paris, comme Noël à Londres, à Berlin, à Saint-Pétersbourg. On se sert alors, pour le salut, d'une formule particulière : Christ est ressuscité. — En vérité, il est ressuscité. Pendant six semaines après Pâques, on ne s'aborde qu'avec cette phrase et cette réponse sacramentelles, et, pendant six semaines, toutes les lettres commencent par cette même félicitation : Christ est ressuscité. Mais Pâques amène un autre usage plus singulier, plus spécial et plus touchant. Dès que le métropolitain, en prononçant la fameuse formule, donne le signal des réjouissances, la joie des fidèles éclate dans les transports d'une embrassade universelle. Que les parents embrassent les parents,.que les amis embrassent les amis, ce serait trop peu ; pour un moment tous les hommes sont frères, tous les hommes sont égaux. Les valets embrassent leurs maîtres, les serfs embrassent leurs seigneurs, les moujiks embrassent les nobles, les pauvres embrassent les riches. Et chaque embrassade se compose invariablement de trois baisers sur les joues. On ne voit, on n'entend que des baisers dans les maisons, que des baisers dans les rues, que des baisers partout, entrecoupés seulement par le salut : Christ est ressuscité, et par la réponse : Vraiment, il est ressuscité.

Mais à ces démonstrations d'allégresse générale, à cette universelle effusion des cœurs, se joignent de plus solides témoignages d'union et de fraternité entre les hommes. D'abondantes aumônes accompagnent ces baisers qui rapprochent les petits et les grands, la misère et l'opulence. Dans toutes les maisons, suivant-le rang et la fortune, on distribue aux nécessiteux des hardes, des vivres, de l'argent. Ce jour-là, demander n'est point une honte, et donner est un devoir. Au reste, il faut le reconnaître et le proclamer, la charité est grande en

Russie. C'est, hélas ! l'unique correctif à cet état de choses antisocial, antihumain, antireligieux, qui attache l'homme à la glèbe, ainsi qu'une brute, qui fait de l'homme la propriété d'un maître, homme comme lui. Du moins, cet unique correctif à la servitude, la charité, s'exerce largement. Une foule d'établissements de bienfaisance sont fondés et entretenus par des dons volontaires, et nulle famille dans l'aisance ne manque d'avoir ce qu'on appelle ses pauvres, qu'elle se fait un devoir et un honneur d'assister avec fidélité. Dans ces habitudes bienfaisantes, on sent les mœurs de l'Orient, où la charité est un dogme religieux mieux pratiqué qu'à l'Occident, et je ne serais pas surpris que bien des gens en Russie, nobles ou marchands, riches par la naissance ou par l'industrie, donnassent aux pauvres la dîme de leurs revenus, comme le voulut, comme l'enjoignit Mahomet. Certes on reconnaît à tous ces caractères le sentiment de la fraternité humaine, de la fraternité devant Dieu, tel que l'a prêché Christ, le premier dans le monde, tel qu'il a consolé, pendant des siècles, par la promesse d'une autre vie meilleure, les opprimés et les souffrants. La fraternité, c'est le premier des trois termes dont se compose aujourd'hui le progrès de la destinée humaine ; c'est par elle que viendront la liberté et l'égalité. Puissiez-vous, ô Russes, peuple doué de grandes vertus naturelles, peuple bon, brave, patient, fidèle, hospitalier, généreux, puissiez-vous marcher à ce progrès avec toutes les forces de la raison et de l'amour ! C'est au sortir de votre longue passion dans la servitude, que vous pourrez vous embrasser fraternellement les uns les autres, et vous écrier avec un juste orgueil : Christ est ressuscité !

Lorsqu'au retour d'un voyage en Italie, j'écrivis le premier de ces quatre volumes des Musées d'Europe (première édition, 1842), sans avoir autre chose, pour aider ma mémoire, que de simples notes, dont je regrettais bien alors la rapidité et l'insuffisance, je n'avais ni la pensée ni l'espoir de donner une suite à ce travail particulier. Mais

depuis, d’autres voyages successifs à travers toute l’Europe, de Grenade à Moscou, par Madrid, Londres, Anvers, Amsterdam, Munich, Vienne, Dresde, Berlin, Saint-Pétersbourg, m’ont donné le rare et précieux avantage de visiter à peu près toutes les grandes collections d’art des diverses capitales d’États. J’ai donc pu généraliser, pour l’Europe entière, un ouvrage d’abord tout spécial à l’Italie. Ce vaste travail, qui comprend en abrégé l’histoire de toutes les écoles, et, en quelque sorte, de tous les artistes dont la vie est dans leurs œuvres plus que dans leurs actions, aurait dû, sans les circonstances favorables qui m’ont conduit partout, se diviser entre plusieurs écrivains. Ainsi fait, il eût gagné sans doute par le talent et l’autorité de ses rédacteurs ; mais il eût perdu d’abord l’une de ses qualités, celle de pouvoir établir des comparaisons perpétuelles de ville à ville, de galerie à galerie, de maître à maître, de tableau à tableau. De plus, il eût nécessairement péché par la divergence des opinions, et le lecteur eût trouvé peut-être quelque embarras à concilier des jugements, sinon opposés, du moins fort divers, sur les mêmes choses et les mêmes hommes. Au contraire, le travail que j’ai entrepris seul, et mis seul à fin, a ce mérite, faute d’autres plus éclatants, qu’il offre l’unité de goût, de sentiment, d’appréciation.

Mais, arrivé au terme de ma tâche, d’une tâche ingrate et difficile, je dois prier le lecteur de montrer une juste indulgence pour la sécheresse et l’aridité toujours croissantes du long ouvrage que j’achève enfin. Parlant sans cesse, quatre volumes durant, des mêmes choses et des mêmes hommes, je ne pouvais répéter, à tous les chapitres, les observations générales sur quelques parties de l’art, ou les détails biographiques sur quelques artistes, qui auraient jeté de la variété et de l’intérêt dans un chapitre fait isolément. Plus j’avançais, plus j’étais privé de ressources accessoires, et réduit à mon seul sujet ; en finissant, il ne me restait guère à tracer qu’une simple

nomenclature. Lorsque j’ai entrepris, en voyageur et pour d’autres voyageurs, ces analyses des musées de l’Europe, je ne pensais guère à imiter certain critique de l’Allemagne, qui, devant l’Ecce Homo de Rembrandt, se demande Cur Deus homo ? et se jette résolûment dans une profonde dissertation sur l’anthropomorphisme, sur les incarnations de Dieu au sein de l’humanité. Loin de me plonger dans ces extases métaphysiques, je n’ai pas même prétendu (et Dieu m’en garde !) bâtir, à force de science et d’ingéniosité, quelque nouveau système d’esthétique. Mes prétentions sont beaucoup plus modestes. J’ai seulement voulu montrer aux voyageurs la porte des musées, leur annoncer, comme fait l’affiche du spectacle, ce qu’ils trouveront dans la salle, le rappeler à ceux qui ne voyagent plus, et l‘apprendre à ceux qui ne voyagent point ; heureux si mon travail ne semble pas plus difficile à lire que les livrets des

galeries, qu’il peut remplacer d’habitude, qu’il corrige quelquefois, et sur lesquels iil a du moins un incontestable vantage, celui de les réunir tous !

FIN.

1 1852. Depuis lors les augmentations sont considérables. Nous en parlons plus loin.

2 Ne pouvant répéter ici les appréciations détaillées que renferment, sur la plupart des maîtres de ces écoles, les volumes précédents (Musées d'Italie, d'Espagne et d'Allemagne), je me borne à y renvoyer le lecteur.

3 Ceci s'écrivait en 1852. Un tel reproche serait aujourd'hui fort déplacé. Voir l'appendice de ce chapitre. (1858.)

4 On a récemment placé dans la National Gallery un fragment de fresque renfermant deux têtes de vieillards, qui sont attribuées au grand Giotto, et une Vierge glorieuse entre Saint Jean et la Madeleine du Padouan Andrea Mantegna. Cette dernière page est très-belle, très-noble, digne en tout point de son illustre auteur, et, bien que peinte à la détrempe, d'une admirable solidité. (1856.)

5 Le livret a tort de nommer ce maître Cristoforo Allori. Ce serait le troisième Bronzino, l'auteur de la belle Judith du palais Pitti, et le portrait est certainement du premier Bronzino (Angelo ou Agnolo Allori.)

6 On dit que c'est une copie dont l'original se trouve dans le cabinet du duc de Wellington.

7 Un legs du poëte Samuel Rogers a récemment enrichi la National Gallery d'un autre ouvage de Titien ; c'est la rencontre de la Madeleine et du Christ dans un jardin, sujet qu'on appelle d'habitude Noli me tangere. Il est intéressant et précieux. Mais je crois cependant qu'on peut lui préférer un autre cadeau du même donateur, le portrait en figurine d'un jeune chevalier couvert de son armure, par Giorgion. C'est fort et puissant comme Titien, fin et délicat comme Terburg. (1856.)

8 M. Angerstein l’avait acquis lorsque, dans l’année 1792, la célèbre collection du duc d’Orléans Philippe-Égalité fut vendue et dispersée en Angleterre. On prétend que, sous l’Empire, et pour placer ce tableau en face de la Transfiguration, l’on en offrit 250 000 francs à M. Angerstein, qui refusa.

9 Ils sont relégués maintenant dans l’escalier du vestibule : justice est faite. (1858.)

10 Portés sous les n^{os} 123 et 114 dans le Livre de Vérité, recueil des esquisses de Claude. (Voir la note 1 à la page 88 du volume des Musées d’Espagne.)

11 Du moins, il est ainsi nommé dans le livret de la National Gallery. Mais un portrait du même personnage, dans une autre attitude, gravé par Paul Ponce, d’après Van Dyck, le désigne sous le nom de Cornelius Van der Geest, artis pictoriæ amator Antverpiæ. C’est probablement la gravure de Paul Ponce qui ne se trompe point.

12 Depuis que cette page est écrite, on pourra me répondre par l’exposition universelle de Paris, en 1855, où l’école anglaise avait une large part, et par l’exposition de Manchester, où elle s’était donné une galerie égale en importance à celle de toutes les écoles de l’Italie. Et pourtant ces deux faits n’ont point changé mon sentiment. Je crois avec la même sincérité et la même conviction qu’il y a des artistes en Angleterre, nombreux, intéressants, spirituels et surtout-humoristes, originaux ou plutôt excentriques, mais qu’il n’y a d’autre école anglaise que celle du portrait, fondée par Reynolds et Gainsborough. Reynolds a fait d’excellents Discours sur la peinture, mais à la façon des prédicateurs : « Fais ce que je dis, et non ce que je fais. » Il vante le style, sans en avoir jamais rencontré même l’ombre ; il vante le dessin, et n’a guère brillé que par la couleur ; il offre Michel-Ange pour modèle,

et, s’il en a jamais pris un, ce ne peut-être que Rembrandt. Quant à l’époque contemporaine, que voyons-nous ? A peine Turner avait-il porté ce qu’il nommait l’imitation de la nature jusqu’au dévergondage le plus insensé, que les pré-Rafaëlites, un peu semblables aux adeptes de l’école allemande-catholique d’Overbeck, veulent nous ramener aux premiers bégaiements de la peinture à son berceau, sans la naïveté de l’enfance et la foi du croyant : double folie.

13 Hogarth s’est fait connaître aussi par son étrange traité d’Esthétique qui a pour titre Analyse de la Beauté. Il semble y paraphraser le mot plus ancien que l’on prête à Albert Durer : « Toute recherche de la beauté est inutile. » Pour l’un et pour l’autre, la vérité suffit.

14 Peut-on croire, en les voyant que ce soit Reynolds qui ait tracé ces excellentes paroles : « Loin d’être les entraves dû génie, les règles ne sont des entraves que pour ceux qui n’ont pas de génie ; semblables à ces armures qui servent également de défense et d’ornement aux personnes robustes, mais dont le poids est un fardeau pour l’homme faible et mal conformé. Il arrive un moment, toutefois, où l’on peut se dispenser des règles ; mais c’est seulement lorsqu’on s’est rendu maître de son art. Il ne faut pas abattre l’échafaudage avant que la clef de voûte ne soit posée. »(1er Discours.) Reynolds me semble plus grand peintre dans ses quinze Discours que dans ses nombreux tableaux, et l’on ne trouve, en vérité, nulle analogie entre sa théorie et sa pratique. Il a donné de bons conseils aux autres, encore une fois, mais il s’est bien gardé de les prendre pour lui-même.

15 Je n’avais point parlé de cette collection Vernon, lorsqu’elle occupait les salles basses de la National Gallery, parce qu’elle est entièrement composée d’œuvres anglaises, et qu’il m’eût semblé fort injuste de vouloir,

d’après elles, juger l’art anglais. Il peut offrir assurément, dans ses diverses branches, de plus remarquables échantillons.

16 Cette Apparition porte un troisième nom maintenant, celui de Filippo Lippi. On eût mieux fait de la donner simplement à l’école florentine et au quinzième siècle. (1859.)

17 350 000 fr., dit-on, avec les frais.

18 On vient de les ramener dans un des grands salons, d’où l’on a exclu, pour leur faire place, des toiles moins importantes. (Mai 1858.)

19 Elles ont 5 pieds anglais de diamètre et 45 de hauteur.

20 On a récemment ouvert aux lecteurs munis d’autorisations, qu’il est d’ailleurs facile de se procurer, une salle très-belle et très-comfortable. (1858.)

21 On s’accorde toutefois à voir dans ce personnage l’un des rois bibliques, l’un des souverains assyriens dont parlent les Ecritures (le Livre des Rois, Isaïe, Esdras, etc.), tels que Sargon, Sennachérib, Assur-Akhbal, Nabuchodonosor.

22 Encore aujourd’hui, c’est sur des outres enflées d’air que se posent les radeaux qui servent à la navigation du Tigre et de l’Euphrate.

23 Déjà le docteur Hincks affirme que ces deux cent dix lignes d’écriture assyrienne contiennent les annales royales pendant une période de trente et un ans, et que, parmi les tributaires du roi d’Assyrie, se trouvent désignés successivement Jéhu, roi de Samarie (celui que Racine appelle, dans Athalie, le fier Jéhu), et Hazaël, fait roi de la même contrée par le prophète Élie, vers l’an 885 av. J. C.

24 Ce que je dis, en général, des antiquités assyriennes peut se vérifier au Musée du Louvre, où nous avons même des échantillons plus considérables, — tels que les quatre énormes taureaux à tête d'hommes, avec leurs gigantesques statues latérales, — mais dont la collection, cependant, est. jusqu'à cette heure, moins nombreuse et moins variée que celle de Londres. (Voir le volume des Musées de France au chapitre du Louvre, Musée Assyrien.)

25 Alexandre, dans la suite, fut aussi représenté en Jupiter, Néron en Bacchus indien et Louis XIV en Apollon.

26 Nous avons, au Musée du Louvre, des exemples de ces deux espèces de peinture : dans les bas-reliefs du tombeau de Séti I^{er}, et dans une foule de papyrus peints.

27 Ce Zodiaque de Denderah fut d'abord tenu pour une observation astronomique qui constatait l'état du ciel à une époque de prodigieuse antiquité. Mais la lecture des hiéroglyphes fit ensuite reconnaître que c'était tout simplement une figure d'astrologie judiciaire, un horoscope ; tiré depuis l'ère chrétienne.

28 Aujourd'hui Madfouneh, ou la Ville enterrée, sur la rive gauche du Nil, et qu'il ne faut pas confondre avec l'Abydos de l'Asie Mineure, sur l'Hellespont, aujourd'hui Nagara-Bouroum.

29 Le Musée du Louvre a reçu récemment (1852) un specimen de la Pierre de Rosette.

30 « On y voit peints (dans le temple de Thésée), d'abord le combat des Athéniens contre les Amazones, combat représenté aussi sur le bouclier de Minerve et sur le piédestal de la statue de Jupiter-Olympien, puis la bataille des Centaures et des Lapithes.... » (Pausanias Attique, chap. VII) a Sur le mur du milieu (au Pœcile), on voit le

combat de Thésée et des Athéniens contre les Amazones. » (Ibid., chap. xv.)

31 Voir au volume des Musées d’Allemagne, p. 125 et suiv.

32 L’un des directeurs du British Museum, M. Ch. T. Newton, a rapporté récemment de Boudroum, où il a pratiqué d’habiles fouilles, une quantité d’autres débris du Mausolée. Dans le nombre, il se trouve une belle statue d’homme, que l’on suppose l’Icone ou portrait de Mausole, des statues de femme, parmi lesquelles est probablement Artémise, des fragments avec lesquels on espère reconstruire en entier l’un des chevaux du quadrige colossal, œuvre de Pythis, qui couronnait le monument, des lions, des tigres, des corniches, des inscriptions diverses, et plusieurs fragments de la merveilleuse frise, en haut relief, où des ornements de métal s’ajoutaient au marbre, et qui avait pour sujet le Combat des Grecs et des Amazones. Après le travail de reconstitution auquel on se livre avec ardeur et succès, ces débris du Mausolée seront une des plus précieuses richesses du Musée Britannique. (1859.)

33 Pour faire comprendre comment, dans les débris d’un temple grec, un seul fragment peut donner la mesure de l’ensemble, il faut rappeler quels principes constants présidèrent à l’architecture religieuse de la Grèce. Nous résumerons en peu de mots cette explication, empruntée au cours d’architecture de M. Beulé. Dans l’origine, aux débuts de la société hellénique, le temple était simplement l’abri de l’image d’un Dieu aussi grossier qu’elle. On planta en terre et debout des troncs d’arbres formant un carré long ; sur les deux faces allongées, on posa transversalement une poutre qui soutenait les solives inclinées du toit. Comme les troncs d’arbres étaient sujets à se pourrir à leurs deux extrémités, dans la terre et sous la poutre, on plaça des dés de pierre au-dessous et au-dessus. Peu à peu la colonne, en pierre ou en marbre, remplaça le

tronc d’arbre rude et fragile ; les dés de pierre du bas et du haut devinrent la base et le chapiteau de la colonne. La poutre latérale se changea en architrave, frise et entablement. La pointe ou saillie des solives du toit fut le triglyphe, et l’intervalle creux qui les séparait fut la métope. Par leur inclinaison à droite et à gauche, en angle obtus, les toits formèrent le fronton triangulaire sur l’une et l’autre façade. Enfin, les ornements de détails, tels que bucranes (têtes de victimes), oves, palmettes, rosaces, méandres, avaient été tous employés en nature avant que l’art les imitât. Les ordres aussi se formèrent historiquement par des combinaisons naturelles : d’abord l’ordre dorique, celui de la race âpre et vigoureuse des Doriens. Comme elle, il fut fort, austère, mâle. Puis l’ordre ionique, celui de la race molle et voluptueuse de l’Ionie, fut gracieux, élégant, féminin. On peut dire que les cannelures des colonnettes sont comme des plis de robes, et les festons des chapiteaux comme des coiffures en guirlandes. Enfin l’ordre corinthien, celui de la civilisation raffinée, réunit les caractères des deux sexes et des deux races dans sa complexe beauté. Sur ce type primordial, resté immuable, furent dressés tous les temples de la Grèce, qui ne différèrent entre eux que par les dimensions variées et l’ornementation plus ou moins riche, plus ou moins exquise. Mais toujours les parties furent à l’égard de l’ensemble, et réciproquement, dans une proportion identique. Voilà comment, de même qu’un fragment fossile d’un animal anté diluvien suffit pour le recomposer en entier, de même un fragment quelconque d’un temple grec donne la mesure de tout l’édifice, et en indique même, avec l’ordre adopté, le degré d’ornementation générale.

34 Le Synopsis anglais dit Pandrosus. Ce mot masculin est une erreur. Pandrose, d’après Pausanias, est celle des trois filles de Cécrops (Aglaure, Hersé et Pandrose), qui respecta

le secret que leur avait confié Minerve, celui de la naissance d'Érechthée, qu'elle élevait en cachette.

35 D'après Pausanias, les Athéniens placèrent dans leur nouveau Parthénon « un tableau représentant Thémistocle. »

36 « Jupiter lui-même a donné son approbation à cet ouvrage ; car Phidias, lorsqu'il l'eut terminé, supplia ce dieu de lui faire connaître par quelque signe qu'il était satisfait de son travail, et aussitôt, dit-on, la foudre frappa le pavé du temple à l'endroit où l'on voit encore une urne de bronze avec son couvercle. » (Pausanias, Élide, chap. XI.) La description détaillée de la statue et de son trône est au commencement du même chapitre.

37 Phidias avait seulement écrit sous le pied de son Jupiter-Olympien : Phidias, Athénien, fils de Chrmidès, m'a fait.

38 « Vous arrivez ensuite au temple nommé le Parthénon ; l'histoire de la naissance de Minerve occupe tout le fronton antérieur, et on voit sur le fronton opposé sa dispute avec Neptune au sujet de. l'Attique. « (Pausanias, Attique, chap. XXIV, trad. de Clavier). Voilà, sauf quelques détails à propos de la fable des Gryphons et des Arimasques, tout ce que dit sur le Parthénon l'artiste rhéteur du second siècle de Rome. Phidias n'est pas même nommé, pas plus qu'Ictinus et Callicrates. Vainement les traducteurs de Pausanias veulent-ils expliquer son silence en disant qu'il ne parlait pas des choses très-connues de son temps ; car alors, pourquoi nommer le Parthénon ? Pourquoi dire les sujets des deux frontons ? On est confondu de tant de froideur et d'indifférence. Quelques lignes plus loin, Pausanias ajoute : « Au delà du temple est la statue en bronze d'Apollon Parnopius, qui passe pour l'ouvrage de Phidias. On l'a surnommé Parnopius parce qu'il promit de délivrer le pays des sauterelles (parnopes) qui le ravageaient. On sait qu'il tint sa parole, mais on ne dit pas par quel moyen. J'ai vu

trois fois les sauterelles détruites sur le mont Sipyle, et toujours d’une manière différente. Les unes furent emportées par un violent coup de vent : les autres furent détruites par une pluie suivie d’une chaleur excessive ; la troisième fois, elles périrent saisies d’un froid subit. Tout cela est arrivé de mon temps. » Telle est, pour juger les œuvres d’art, pour parler d’une statue de Phidias, la manière du célèbre voyageur de Césarée, du grand critique de l’antiquité !

39 Lorsque le marquis de Nointel fut envoyé comme ambassadeur à Constantinople, en 1674, il fit dessiner fidèlement par Carrey, élève de Lebrun, et graver ensuite à Paris les vues de la frise, des métopes et des deux frontons, déjà fort dégradés sans doute, mais du moins encore entiers. Ce fut à l’attaque des Vénitiens sous Morosini, en 1687, que le Parthénon eut le plus à souffrir. Un transfuge ayant appris au général vénitien que les Turcs avaient caché leurs provisions de guerre dans le temple de Minerve, il y fit jeter des bombes, et, pendant la nuit du 26 septembre, une terrible explosion fit sauter la cella et coupa en deux le Parthénon. Puis, lorsqu’un peu plus tard, Morosini fut obligé d’abandonner sa conquête, il voulut en emporter à Venise les plus riches trophées. Mais l’enlèvement des statues principales se fit avec tant de hâte et de maladresse qu’elles furent précipitées à terre et brisées en morceaux. (M. Léon de La-borde, Athènes aux quinzième, seizième et dix-septième siècles.) C’est donc à la fin de ce dix-septième siècle, si savant et si poli, en plein règne de Louis XIV, quatorze ans après que Molière était mort et sept ans avant que naquît Voltaire, que s’est accompli cet acte de suprême barbarie, la destruction des figures centrales de l’un et l’autre fronton ! Il serait bien intéressant de placer, dans l’Elgin Saloon, ces gravures d’après Carrey, qui retraçaient les marbres du Parthénon

tels qu’ils étaient avant l’attaque des Vénitiens et la conquête définitive des Turcs.

40 « Il y a vis-à-vis de ce temple (celui d’Hipposthènes à Sparte) un Mars avec des fers aux pieds, statue très-ancienne, qui a été érigée dans la même intention que la Victoire sans ailes qu’on voit à Athènes. Les Athéniens ont représenté la Victoire ainsi pour qu’elle restât toujours chez eux, et les Lacédémoniens ont enchaîné Mars pour qu’il ne pût jamais les quitter. » (Pausanias, Laconie, chap. XV.)

41 « En son âme siégeait l’idée du Beau. » C’est encore Cicéron qui d sait : Phidiæ simulacris nihil perfectius.

42 On cite successivement sir Anthony Browne, sir Michaël Stanhope, le marquis William de Northampton, le comte Charles de Nottingham, le duc Georges de Buckingham, Christopher Villiers, comte d’Anglesey ; sous Cromwell, le garde du sceau privé, Thomas Smitherly, et Nathaniel Watherhouse ; sous Charles II, le général Monck, devenu duc d’Albemarle ; puis la duchesse de Cleveland, sous le nom de William Young, deux comtes d’Halifax, lady Anne North, comtesse de Guilfort, morte en 1797 ; puis, sous Georges III, son frère le duc de Clarence, et, depuis 1837, la reine douairière Adélaïde, veuve de Guillaume IV.

43 Il y a un autre Hemskerck, dont le prénom est Egbert, peintre de petits sujets, qu’il ne faut pas confondre avec l’ancien Martin Van Venn.

44 Il était alors chargé d’une mission secrète du roi d’Espagne Philippe IV. Ce fut peut-être pendant qu’il copiait cette Vénus de Titien qu’un grand personnage, le trouvant à son chevalet, lui demanda tout surpris : « Est-ce que l’ambassadeur de S. M. Catholique s’amuse parfois à peindre ? — Je m’amuse parfois à être ambassadeur, » répondit l’artiste. Mais l’à-propos et la noblesse de cette

réponse ne suffisent pas pour relever Rubens de la véritable humiliation qu'il encourait en nouant des relations d'amitié entre la cour d'Espagne et la cour d'Angleterre : celle de servir un gouvernement étranger qui tenait sa patrie sous le joug d'une oppression tyrannique.

45 Voir au volume des Musées d'Allemagne, page 210.

46 A Arras, d'où ils furent nommés, à leur retour en Italie, Arrazzi.

47 Il fut fait au moins trois exemplaires des tapisseries d'Arras sur les cartons de Raphaël, car, outre la collection complète que possède le Vatican, il s'en trouve neuf des douze dans le Gemælde-Sammlung de Berlin, savoir : la copie des sept cartons d'Hampton-Court, puis, le Martyre de saint Etienne et la Conversion de saint Paul, et six dans la rotonde centrale de la nouvelle Galerie royale de Dresde.

48 Le défaut de livret m'avait fait voir, dans cette composition de Rubens, le sujet inventé que je viens de décrire. Mais ce sujet est réellement l'Histoire d'Ixion avec la Nue faite à l'image de Junon. Et c'est à Vénus, accompagnée de l'Amour, que la Calomnie dévoile cette fausse intrigue qui doit perdre Junon dans l'esprit du maître des dieux.

49 Depuis la mort récente de M. Rogers, sa galerie a été dispersée par une vente publique aux enchères. Il me semble que ce n'est point une raison pour supprimer les deux pages qui lui étaient consacrées dans ce volume ; c'est peut-être une raison de plus pour les conserver (1856).

50 Ces habitudes, il faut nous hâter de le dire, se modifient chaque jour, à ce point qu'elles auront bientôt disparu, et qu'à notre tour nous recevrons de nos voisins des leçons de politesse et de générosité. Ainsi déjà, dans plusieurs institutions publiques, la National Gallery, le British

Museum, etc., non-seulement le visiteur n’a nul droit d’entrée à payer, mais on n’exige et on ne reçoit rien de lui pour le dépôt de son parapluie, de sa canne ou de son manteau. (1856.)

51 Les peintres plus récents, tels que Joshua Reynolds, Benjamin West, Thomas Lawrence, sont dans les caveaux de Saint-Panl.

52 Les Musées d’Italie, page 321.

53 Dans son livre De l’Art en Allemagne, M. Fortoul cite un passage des chroniques allemandes rassemblées par Menckenius, où il est fait mention d’un certain Johannes Hemelingus, architectus capituli Bremensis, lequel vivait en 1420. Ce ne pourrait être que le père du blessé de l’hôpital Saint-Jean.

54 Il est probable, suivant une récente remarque de M. P. Hédouin, que l’on a pris pour une H l’M majuscule gothique. En ce cas, le vrai nom du peintre de l’hôpital Saint-Jean serait Hans Memling.

55 Il faut remarquer à ce propos que la légende des onze mille Vierges repose sur l’erreur d’un chroniqueur du moyen âge. Le tombeau de sainte Ursule dans la cathédrale de Cologne portait cette épitaphe : « Sancta Vrsula, XI. M. V. » Au lieu de lire Sancta Vrsula, XI martyres virgines, Sigebert a lu et rapporté XI millia virginum. On pourrait croire que Hemling revenait à la vérité historique, si, dans les autres tableaux de la châsse, il ne donnait beaucoup plus de onze compagnes à sainte Ursule.

56 Lorsque Philippe le Bel reçut à Bruges le titre de comte, la reine de France s’étonna du luxe des dames flamandes : « J’avais cru, dit-elle, être la seule reine présente ici ; mais je m’aperçois que Bruges en renferme plus de six cents. (A. Michiels, Hist. de la peinture flam. et holl.)

57 Cette Madone de Bruges ne serait-elle pas l'œuvre du Florentin Torregiani, qui, fuyant son pays par jalousie des succès de Michel-Ange, voyagea en France, en Flandre, en Angleterre, et alla mourir en Espagne ? On appelait généralement Torregiani le rival de Michel-Ange, auquel il brisa le nez d'un coup de poing dans sa jeunesse. Ce serait assez pour que la tradition en eût fait Michel-Ange lui-même.

58 M. le docteur Escalier vient de mourir, et il a légué toute sa collection au musée de Douai, sa ville natale, à l'exception du grand retable d'Hemling, dont il a fait l'insigne présent à l'église Notre-Dame. (1857.)

59 Voir la note de la page suivante.

60 Ils ne l'étaient pas du moins sur l'ancien livret, parce que, provenant de la riche donation faite au musée d'Anvers par le bourgmestre Florent Van Ertborn, mort en 1840, ils n'étaient point encore catalogués. Mais le nouveau livret, dont la seconde édition a paru en 1857, les a réunis aux tableaux de la collection primitive ; de sorte que la totalité des cadres du musée d'Anvers s'élève maintenant à 524. (1858.)

61 Ce portrait est enlevé à Holbein par le nouveau catalogue, et justement restitué à François Clouet, dit Janet. Il est semblable au portrait du même prince par le même peintre, qui se trouve dans la galerie d'Hampton-Court.

62 Ce tableau est attribué maintenant à Rogier Van der Weyden, ou Roger de Bruges ; et, si la nouvelle attribution est la véritable, il prouve combien cet illustre élève de Van Eyck s'est approché de son illustre maître.

63 On a conservé, à Anvers et à Louvain, des berceaux de vigne en fer ouvragé qui sont de ses premières œuvres, et on lui attribue aussi le tombeau d'Édouard IV, du même

travail, que renferme la chapelle Saint-Georges à Windsor. L'inscription gravée sur son propre tombeau, dans la cathédrale d'Anvers, se termine ainsi : Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.

64 , Michel Coxcie pourrait être également nommé le Titien des Pays-Bas, puisque, semblable à l'illustre centenaire de Venise, il travaillait encore à l'âge de quatre-vingt-treize ans. Né en 1499, il mourut en 1592 de la même mort que Murillo, en se laissant tomber d'un échafaudage qu'on lui avait dressé dans l'hôtel de ville d'Anvers, pour réparer un tableau.

65 On conserve, dans les archives de la famille de Van de Werve la quittance des 750 florins que Rubens reçut pour prix de ce tableau. Elle est datée du 17 mai 1619.

66 Il ne faudrait pas croire que, dans les noms flamands et hollandais, De fût, comme chez nous, une particule indiquant la noblesse. De est simplement l'article le. Ainsi De Crayer signifie Le Coq ; De Hooghe, Le Haut ; De Joung, Le Jeune, etc.

67 Je voudrais faire à cette heureuse définition un léger amendement, et dire : « L'art, c'est l'homme s'ajoutant à la nature. »

68 Ce caractère n'a été oublié, ni par M. Charles Blanc dans l'Histoire des peintres, ni par moi-même. (Voir entre autres la page 237 au volume des Musées d'Allemagne.)

69 A l'explication que donne M. Quinet du peintre d'histoire hollandais, je n'ajouterai qu'un mot pour expliquer à son tour le paysagiste hollandais. Par son renoncement exagéré des choses de cette vie mondaine et sa tendance exclusive vers la vie céleste, le catholicisme avait nécessairement éloigné l'homme de la terre et de la nature. Le protestantisme d'abord, après la Renaissance et le retour au goût de l'antiquité, puis surtout les idées

panthéistiques, l’ont ramené à l’amour de l’Alma parens, de la Mère universelle.

70 Outre les raisons qui vont suivre, M. Edg. Quinet aurait dû remarquer aussi qu’entre Lucas de Leyde et Rembrandt était venu Rubens avec l’école d’Anvers, et que la Meuse confine à l’Escaut.

71 On y voit, par exemple, trois petites marines d’Albert Cuyp, de Jacques Ruysdaël et de Guillaume Van de Velde. Ce sont trois chefs-d’œuvre en des manières différentes dans un genre pareil, qui montrent, non-seulement le caractère particulier des trois maîtres, mais aussi comment l’art peut arriver également à la perfection dans un même sujet par des moyens qui diffèrent, qui paraissent moins semblables qu’opposés.

72 Voir au volume des Musées d’Allemagne, pages 38 et suiv.

73 Si c’est le Govaerts, ou Gevartius, historiographe d’Anvers, dont le nom est donné, dans la National Gallery de Londres, à un merveilleux portrait de Van Dyck, il devient doublement prouvé que la National Gallery se trompe, car celui-ci n’est pas le même personnage. (Voir une note précédente, page 33.)

74 Vol. des Musées d’Allemagne, page 341.

75 Il est daté de 1644, alors que Téniers, à trente-quatre ans, entrait dans ce qu’on nomme sa période argentine. « De Téniers, ajoute M. W. Burger, c’est surtout le milieu qui est bon. Dans sa jeunesse, il tient encore trop à son vieux père, qui avait été son maître. Dans sa vieillesse, son imagination est un peu stéréotypée, et sa main s’alourdit. Téniers est, comme certains de ces poissons qu’il faisait si bien, excellent entre tête et queue. »

76 A propos de ce portrait de Terburg par lui-même, portrait d’un homme de belle taille et de belle mine, je ferai remarquer qu’on s’est entièrement mépris, dans l’Histoire des Peintres de toutes les Écoles, en lui prêtant une laide et ridicule figure, qui, d’ailleurs, contraste étrangement avec la réputation d’homme à bonnes fortunes que Terburg se piquait d’avoir acquise.

77 Ce portrait bien authentique de Paul Potter fut peint, dit-on, trois jours avant sa mort précoce. M. W. Burger ajoute : « Ce précieux portrait, d’une exécution superbe, a été peint par Van der Helst de premier coup sans doute, d’un jet tout magistral, comme faisaient les peintres de ce temps-là. On y admire la certitude et la simplicité du dessin, la franchise calme de la touche, la justesse du ton, et, dans l’expression générale, une sorte de sincérité éloquente qui communique au spectateur l’émotion intime que le portraitiste a ressentie devant la nature. Il faut que Van der Helst, peu chaleureux d’habitude, ait été vivement remué, ce jour-là, en contemplant le jeune et glorieux artiste qui allait mourir. »

78 Maison des frères Trippe, riches fabricants d’armes.

79 Un nouveau livret vient e paraître (1859), sous la forme et avec les développements des livrets du Musée de Paris. On y a même ajouté, chose utile et louable, le fac-similé des signatures, monogrammes et dates que portent les tableaux. Par malheur, ce livret est publié seulement en hollandais ; il attend, pour les étrangers, sa traduction française.

80 Celle du Botermarkt.

81 Elle est occupée maintenant par un apothicaire.

82 Voir au vol. des Musées d’Allemagne, page 237, et plus loin au présent volume.

83 C’est à Velazquez, en effet, c’est encore à Giorgion et à Titien que l’on peut comparer Rembrandt dans sa prodigieuse originalité ; mais non, malgré les rapports de voisinage et d’époque, au grand coloriste flamand, à Rubens. « . Il n’y a pas dans toutes les écoles, dit M. W. Burger avec autant de finesse que de raison, deux peintres qui diffèrent plus l’un de l’autre que Rembrandt et Rubens. Ce sont précisément les contraires : l’un est un peintre concentré, l’autre est un peintre étalé ; l’un cherche la simplicité caractéristique, l’autre une somptuosité ambitieuse ; l’un ménage ses effets, l’autre les prodigue aux quatre coins de ses toiles ; l’un est tout en dedans, l’autre tout en dehors ; l’un est mystérieux, profond, insaisissable, et vous fait replier sur vous-même,... l’autre est expansif, entraînant, irrésistible, et vous fait épanouir.... Devant Rembrandt on se recueille, devant Rubens on s’exalte. » (Musées d’Amsterdam et de la Haye, pages 21 et suiv.)

84 Il faut remarquer, en outre, qu’employant cette fois le plus étrange procédé, Rembrandt semble avoir voulu, dans la Ronde de nuit, où chaque figure est peinte d’une manière spéciale et différente, réunir toutes les diverses manières de peindre dont il a fait usage durant le cours de sa vie, et qu’il a dispersées dans ses oeuvres de tous genres.

85 Cette célèbre École du soir était en France ; elle fut achetée à la vente Page, en 1786, pour le Musée d’Amsterdam, en même temps que le portrait de Guillaume III d’Angleterre, par G. Sckalken.

86 Dont le nom signifie en hollandais Jean Le Blanc.

87 « C’était l’époque des succès de ce pays en tous genres. Après avoir arraché son sol à la mer et sa foi à l’inquisition, il avait, sans autre force que sa persévérance, triomphé de tous les despotismes, donné un libérateur à l’Angleterre, et humilié l’orgueil le plus insensé qui ait jamais gonflé le

cœur d’un roi. La Hollande ouvrait alors un asile à toutes les hardiesses de l’esprit, un cabinet d’études à toutes les investigations de la science, et elle fondait une école de peinture nationale ; mérite rare, qui n’appartient qu’à ce petit pays, et à l’Italie, de glorieuse mémoire. » (Lettre sur la curiosité.)

88 M. A. Michiels a fait la remarque ingénieuse que l’histoire de la peinture dans les Pays-Bas offre les mêmes phases que l’histoire de la Grèce et de la plupart des peuples antiques. A l’âge divin correspond la peinture religieuse, qui eut son siège à Bruges au temps de Van Eyck et de Hemling ; à l’âge héroïque la peinture chevaleresque, qu’Anvers vit briller au temps de Rubens et de son école ; à l’âge humain la peinture bourgeoise, inaugurée par la Hollande au dix-septième siècle.

89 « ... Un oukase du 4 avril 1714 ordonna que toutes les maisons sises le long du fleuve fussent bâties en charpente et murées, couvertes de tuiles, avec de bons poêles à l’intérieur. Un autre oukase, du 3 juillet suivant, prescrivit aux riches propriétaires nobles et aux principaux négociants qu’ils eussent à faire bâtir des maisons dans la nouvelle ville ; et, pour soutenir le zèle qu’on témoigna de toutes parts, un oukase du 9 octobre de la même année porta que, aussi longtemps que dureraient les constructions entreprises à Saint-Pétersbourg, aucune maison murée ne pourrait être élevée dans une portion quelconque de l’empire. Enfin un oukase du 24 octobre décida que tout grand bateau arrivant sur la Néwa serait tenu d’apporter au moins trente pierres, tout petit bateau dix, toute charrette de paysan trois. En même temps (oukases des 4 novembre 1714 et 14 septembre 1715), on arrêta un plan régulier de voirie auquel tout le monde devait se conformer, et l’on détermina (1719, 1720 et 1724.) d’une manière plus précise le nombre et la nature des maisons que la noblesse et le haut commerce devaient

faire bâtir. (Schnitzler, la Russie, tableau statistique, etc., page 192.) « … Pierre donna ordre de rassembler pour le printemps de 1703 une grande quantité de paysans russes, tatars, cosaks, kalmuks, finnois, etc. ; on fit venir des ouvriers de tous les points de l'empire. En même temps, il fit camper ses troupes sur les deux bords de la Néwa. C'était une grande difficulté que de nourrir un tel amas d'hommes. Le pays d'alentour offrait peu de ressources, et des vents contraires arrêtaient souvent les convois qu'on envoyait de l'intérieur par le lac Ladoga. Les vivres étaient donc rares et d'une cherté excessive. Maf nourris, exposés au froid, à l'humidité, souvent dans l'eau jusqu'aux épaules, les malheureux ouvriers succombaient aux fatigues et à la misère, et l'on compte que près de cent mille hommes ont ainsi péri. Mais rien n'arrêta Pierre.… » (Id., p. 190.)

90 De même que la poterie d'argile a donné aux hommes leurs premiers ustensiles de ménage, de même les briques. cuites au soleil ou au four, ont été les premiers matériaux dont ils ont bâti et couvert leurs demeures, dès qu'ils ont quitté les creux d'arbres et les cavernes. Les palais des rois assyriens à Babylone, à Ninive, à Nimroud. à Korsabad, ceux de Crésus à Sardes, d'Attale à Trolles, de Mausole à Halicarnasse. etc., étaient construits en briques. C'est en briques également que furent élevés le temple de Pachacamac au Pérou et la grande pyramide de Tcholula au Mexique.

91 Voir aux Musées d'Angleterre, le chapitre Abbaye de Westminster, page 160.

92 On peut consulter sur ce point le catalogue d'Adelung et le Tableau statistique de Schnitzler, pages 252 et suiv.

93 Elle porte pour inscription : Petro primo Catharina secunda. On devrait mettre aujourd'hui, pour exprimer la vraie pensée de la fondatrice : Petro magno Catharina magna. « La statue que l'impératrice de Russie élève à

Pierre le Grand, parle du bord de la Néwa à toutes les nations ; elle dit : J'attends celle de Catherine. » (Voltaire, art. Beaux-Arts, dans le Dict. Philos.)

94 C'est ainsi qu'au moyen âge, Lanfredo, l'architecte de la belle forteresse d'Yvrée en Piémont, eut, dit-on, la tête tranchée par ordre de la comtesse Albereda, dès qu'il en eut achevé la construction, afin que le talent dont il venait de faire preuve ne pût s'employer au service de nul autre seigneur.

95 Cette appréhension, que j'exprimais il y a quelques années, est devenue malheureusement une sorte de prédiction. M. de Klense n'a pas été libre pour le choix de l'emplacement, et la nouvelle galerie, étroitement encaissée entre des monuments plus élevés qu'elle, n'a pas, dans toutes les salles dont elle se compose, tout le jour désirable. D'un autre côté, l'extrême richesse des matériaux et la profusion des ornements de ces salles nuisent singulièrement à la peinture. On ne croirait pas que la galerie a été faite pour abriter et recevoir des tableaux ; on croirait plutôt que les tableaux ne servent qu'à compléter l'ornementation de la galerie, et qu'ils ne sont encore là, comme naguère à l'Ermitage, que les meubles meublants d'un palais. (Note de 1853.)

96 M. Alexandre Ivanoff est auteur d'une très-grande composition où l'on voit Saint Jean le Précurseur annonçant la venue du Christ. A cette composition, pleine de grandes beautés et de grands défauts, il a travaillé, soit en Russie soit à Rome, pendant vingt-sept années, et la mort l'a frappé quand il venait de la finir. (1858.)

97 Il faut plutôt chercher l'école russe à l'Académie des Beaux-Arts. C'est là que sont de bonnes copies des grands chefs-d'œuvre italiens, les fresques des Chambres du Vatican (entre autres l'Ecole d'Athènes par M. Bruloff), la Vierge de Saint-Sixte, la Communion de saint Jérôme, la

sainte Pétronille de Guerchin, la Notre-Dame-de-Pitié, de Guide, etc., et la grande composition de M. Bruloff, le Dernier jour de Pompeï, que nous avons admirée au Louvre, à l'exposition de 1835. Il y a, dans Saint-Pétersbourg, un cabinet d'amateur plus riche en peintures russes que le palais de l'Ermitage, celui de M. Prianitehnikoff, directeur des postes. Je puis en citer quelques morceaux : un portrait de vieillard, à la manière forte et solide de Rembrandt, par Lewitski, peintre qui est mort depuis un demi-siècle ; — un autre vigoureux portrait, celui d'un métropolitain, par Borowikowski, peintre du temps de Catherine II, — une famille de paysans des bords du Volga, peinte au pastel par le Danois Eriksen pendant le voyage de Catherine en Crimée ; — une jeune fille malade recevant les sacrements, scène de chaumière russe, simple et vraie, de M. Venetzianoff ; — de bonnes vues de Rome, par Schédrine ; — le lac Karakol, curieux paysage de la frontière nord de la Chine, par Meyer ; — Une nuit de Saint-Pétersbourg au mois de juin, par Vorobieff, effet très-bien étudié d'un demi-jour intermédiaire entre la clarté du soleil et le clair de lune ; — des vues du Kremlin avant 1812, par Alexéieff, etc. Il ne faut pas confondre cet Alexéieff (Féodor), avec un autre artiste du même nom qui a récemment fondé, dans la petite ville d'Arzamas, du gouvernement de Nijni-Novgorod, une espèce de petite école nationale ou locale, comptant cinq à six élèves. Leur coloris est terne et jaune ; mais ce grand défaut est racheté dans toutes leurs œuvres, comme dans celles de Vénétzianoff, par une verité naïve qui a beaucoup de charme. Ils réussissent principalement à rendre, dans des scènes villageoises, les figures mélancoliques des pauvres paysans serfs. Leur école enfin s'approche de l'art ; ce n'est déjà plus la fabrique d'images dévotes de Souzdâl.

98 On devrait y compter dix ouvrages de Paul Potter. Un magnifique Troupeau de bœufs conduit par un paysan. qui

fut acheté pour l'impératrice Catherine à la vente Gerret Braamcamp, d'Amsterdam, en 1771, périt dans un naufrage (moins heureux que le Spasimo de Raphaël), en compagnie d'un admirable tableau de Gérard Dow et d'autres chefs-d'œuvre hollandais.

99 Le tableau de Paul Potter est entré, dit-on, pour 250 000 fr. dans l'estimation totale du cabinet de la Malmaison. Et c'était en 1817 ! Quel prix lui donnerait-on aujourd'hui ?

100 Portés sous les n^{os} 169, 154, 160 et 181 du Livre de Vérité.

101 Voir au volume des Musées d'Espagne, pages 123 et suiv.

102 Voir au volume des Musées d'Espagne, pages 134 et suiv.

103 Voir au volume des Musées d'Italie, pages 122 et 332.

104 Règles d'après lesquelles on doit se conduire en entrant : 1° On déposera en entrant ses titres et son rang, ainsi que son chapeau, et surtout son épée ; — 2° les prétentions sur les prérogatives de la naissance, l'orgueil et autres sentiments semblables devront aussi rester à la porte ; — 3° soyez gai ; toutefois ne cassez ni ne gâtez rien ; — 4° asseyez-vous, restez debout, marchez ; faites ce que bon vous semblera sans faire attention à personne ; — 5° parlez modérément et pas trop fort, pour ne pas troubler les autres ; — 6° discutez sans colère et sans vivacité ; — 7° bannissez les soupirs et les bâillements pour ne causer d'ennui ni être à charge à personne ; — 8° les jeux innocents proposés par une personne de la société, doivent être acceptés par les autres ; — 9° mangez doucement et avec appétit ; buvez avec modération pour que chacun retrouve ses jambes en sortant ; — 10° laissez les querelles en entrant. Ce qui entre par une oreille doit sortir par

l’autre avant de passer le seuil de la porte. — Si quelqu’un manquait au règlement ci-dessus, et sur le témoignage de deux personnes, il sera obligé, pour chaque faute, de boire un verre d’eau fraîche (sans en excepter les dames), et, indépendamment de cela, de lire à haute voix, une page de la Télémachide (poëme ennuyeux de Trédiakoffski), etc.

105 Aujourd’hui c’est un chemin de fer.

106 En 1845.

107 Page 300.

Les Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie, guide et mémento de l'artiste et du voyageur, par Louis Viardot. 2e édition, très augmentée

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6553772m

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