LE MUSÉE DE VIENNE

LE
MUSÉE
DE VIENNE

FRANCISCO BELTRÁN
LIBRERÍA ESPAÑOLA Y EXTRANJERA
PRINCIPE, 16 - MADRID

Le
Musée de Vienne

Musée Impérial d'Histoire de l'Art

MÊME COLLECTION

Le Musée d'Amsterdam *(Rijksmuseum)*. — Préface de M. W. STEENHOFF. Conservateur du Rijksmuseum. 1 vol.

Les Musées de Florence *(Palais Pitti et Académie)*. — Préface de M. CORRADO RICCI, directeur général des Beaux-Arts d'Italie. 1 vol.

Les Musées de Florence *(Galerie des Offices)*. — Préface de M. CORRADO RICCI, directeur général des Beaux-Arts d'Italie. 1 vol.

Les Musées de Saint-Pétersbourg *(Galerie de l'Ermitage. Académie des Beaux-Arts)*. — Préface de M. LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Saint-Pétersbourg. 1 vol.

Les Musées de Londres *(National Gallery. Galerie nationale d'art britannique. Collection Richard Wallace)*. — Préface de M. GABRIEL MOUREY. 1 vol.

Le Musée de Berlin. — Préface de M. AUGUSTE MARGUILLIER. 1 vol.

Le Musée de Vienne (*Musée Impérial d'Histoire de l'Art*). — Préface de M. AUGUSTE MARGUILLIER. 1 vol.

Le Musée de Vienne

Musée Impérial d'Histoire de l'Art

TRENTE-SIX PLANCHES EN COULEURS
ACCOMPAGNÉES DE NOTICES INÉDITES

TEXTES PAR DIVERS COLLABORATEURS

Préface de M. Auguste MARGUILLIER

PARIS
Henri LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1913

LE MUSÉE DE VIENNE

Sans pouvoir rivaliser avec le Louvre, Dresde, Madrid ou Florence pour le nombre et l'importance des chefs-d'œuvre, avec Berlin pour la diversité des maîtres, la Galerie impériale de Vienne n'en offre pas moins un ensemble des plus instructifs, où les créations de premier ordre ne manquent pas : elle peut à bon droit citer avec orgueil, parmi les 1750 toiles environ qui la composent, son Giorgione, son Mantegna, son Jacopo de' Barbarj, ses portraits de Titien et ses autres tableaux vénitiens, la charmante Vierge dans la prairie *de Raphaël, la majestueuse* Sainte Justine *de Moretto, ses Rubens, ses Van Dyck, ses Peter Brueghel, ses Rembrandt, la* Trinité adorée par les Saints *et le* Portrait de l'empereur Maximilien *de Dürer, ses Holbein, d'autres œuvres encore qu'on trouvera reproduites ci-après.*

*L'origine de la collection remonte sans doute à l'empereur Maximilien Ier ; mais le fonds en est surtout constitué par les tableaux que se plurent à réunir l'empereur Rodolphe II (1552-1612) et l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas de 1646 à 1656, tous deux grands amateurs d'art. Le premier avait acquis quantité de peintures des écoles germaniques et italiennes parmi lesquelles — pour n'en citer que quelques-unes — six Dürer, l'*Adam et Ève *de Lucas de Leyde, la* Danaé *de Titien, le* Ganymède *et le* Jupiter et Io *du Corrège. Mais sa collection, au dire de Christian de Mechel dans la préface au premier catalogue de la galerie, souffrit grandement de la guerre de Trente ans ; il n'en subsiste qu'un petit nombre de pièces, dont celles que nous venons de mentionner. Le second de ces princes eut comme auxiliaire dans ses recherches Téniers le Jeune, qu'il avait nommé peintre de son cabinet. « C'est lui », dit Christian de Mechel, « qui rassembla la fameuse collection de ce prince, composée pour la plupart de tableaux italiens,*

d'après lesquels il publia un volume de deux cent quarante-trois gravures connu sous le nom de Cabinet de l'Archiduc. » *Il a, de plus, donné une vue partielle de cette galerie dans une peinture qui est venue avec elle à Vienne (d'autres, semblables, sont à Bruxelles et à Madrid) et qui montre une cinquantaine de tableaux dont la plupart sont encore aujourd'hui la gloire du musée. Là se trouvaient, en effet, le Giorgione qu'on admirera plus loin, le* Saint Sébastien *de Mantegna, dix Palma le Vieux, dix-neuf Titien, le* Portrait de cardinal *de Jean van Eyck, le Memling reproduit ici, les deux Gérard de Haarlem, les admirables pages de Brueghel le Vieux, six Rubens, quatre Van Dyck, etc. « Cette collection, que Téniers enrichit de tableaux de sa main, les plus grands et les plus beaux que l'on connaisse, » poursuit Christian de Mechel, « fut transportée à Vienne en 1657, lorsque l'archiduc se retira dans cette capitale. Ce trésor, qui forme la portion la plus précieuse de la Galerie impériale, fut alors réuni aux tableaux de la Cour dans un bâtiment nommé Stallbourg, situé dans la ville près de la Résidence. De nouvelles acquisitions accrurent successivement les richesses de ce dépôt [déjà en 1648, des Titien et des Véronèse, notamment, étaient venus de la collection du duc de Buckingham] ; elles devinrent surtout si considérables sous le règne de Charles VI [auquel on doit l'acquisition de plusieurs des Van Dyck] qu'il fallut leur donner plus de place. La collection impériale fut donc, en 1728, nouvellement arrangée et distribuée dans onze salles du Stallbourg, par les ordres de ce monarque.... Depuis lors, la galerie impériale demeura à peu près dans le même état jusqu'à l'époque de Marie-Thérèse et de Joseph II. Ces deux augustes protecteurs des arts et des sciences, ayant résolu de placer leurs tableaux dans un lieu qui répondît à la magnificence de la collection, leur assignèrent l'édifice le plus vaste, le mieux situé de la capitale, le palais nommé le Belvédère, dans lequel ils furent transportés en 1776 et 1777. »*

C'est à la suite de cette installation que Christian de Mechel, par ordre de Joseph II, dressa, en 1784, le premier catalogue de la galerie, enrichie encore, lors de ce transfert, des plus précieux tableaux que l'archiduc Ferdinand, gouverneur du Tyrol de 1563 à 1595, avait réunis au château d'Ambras, près Innsbruck. Ce premier inventaire comprenait 1300 numéros. C'est donc environ quatre cent cinquante œuvres qui depuis cent trente ans sont venues s'y ajouter. A l'opposé de sa jeune sœur berlinoise, dévorée d'ambition, pressée de s'enrichir et d'éblouir (1), *la Galerie de Vienne, comme une vénérable douairière qui se contente de ses collections de famille et de ses antiques parchemins, n'est intervenue que rarement — sauf en ces dernières années, où, grâce au conservateur actuel, M. Gustav Glück, elle s'est enrichie de plusieurs œuvres notables — dans les compétitions du marché artistique. On ne saurait donc trouver à Vienne, comme à Berlin, un résumé — seulement possible lorsqu'on crée un musée avec ce plan préalable — de l'histoire de la peinture dans les diverses écoles. Les tableaux, ici, se sont ajoutés les uns aux autres au cours des siècles, sans autre raison que le goût particulier des monarques, les alliances de famille ou les héritages. Ce caractère de princière galerie privée s'affirmait mieux dans les hautes salles du palais qui l'abrita jusqu'en 1891, qu'aujourd'hui dans le magnifique Musée d'histoire de l'Art — un des*

1. Voir notre préface à l'album du *Musée de Berlin* publié dans la même collection.

somptueux édifices qui, sur le Ring, forment à la vieille cité impériale une couronne de palais — où ces peintures ont pris place à leur rang, méthodiquement classées dans l'ensemble des œuvres d'art appartenant à la Maison d'Autriche, et cet arrangement, certes plus scientifique, mais qui fait mieux ressortir les lacunes de la collection, cette présentation meilleure, mais dans des salles banales, ne nous font pas oublier le charme particulier de l'ancienne Galerie du Belvédère.

La peinture italienne, surtout celle de la Renaissance, est, avec celle des Pays-Bas, le fonds principal du Musée de Vienne : la chose est assez naturelle, si l'on songe à la date où ce fonds fut constitué. Les maîtres primitifs y sont assez rares ; la plus ancienne œuvre, un triptyque sur fond d'or signé de Thomas de Modène, n'est pas une acquisition : elle décorait autrefois le château de Karlstein près de Prague ; la Vierge *de Benozzo Gozzoli et le* Christ au tombeau *d'Antonello de Messine sont entrés au musée au cours du* XIXe *siècle, et, de même, les Vivarini, le Cima, les Carpaccio, le Giovanni Bellini. Viennent ensuite — pour ne citer que les maîtres et les œuvres les plus marquants — Giorgione, avec le superbe et énigmatique tableau dont nous avons parlé ; Mantegna ; Jacopo de' Barbarj, auquel est attribué un délicat* Portrait de jeune homme *; le Pérugin ; Raphaël* (La Vierge dans la prairie) *; Sébastien del Piombo* (Portrait du cardinal Pucci) *; Andrea del Sarto ; Fra Bartolommeo, avec une belle* Présentation au Temple *; Palma le Vieux et Palma le Jeune, avec chacun douze toiles ; Titien, avec vingt-neuf (Madones, portraits, compositions mythologiques, etc.) ; le Tintoret, avec dix-sept ; Paul Véronèse, avec treize ; Moretto, avec sa magnifique* Sainte Justine, *son chef-d'œuvre ; Lorenzo Lotto ; Moroni ; Paris Bordone ; le Corrège ; le Guide ; Guardi, avec deux charmants tableaux ; Canaletto, auteur d'intéressantes vues de palais et de sites de l'ancien Vienne ; etc.*

L'école flamande et l'école hollandaise, grâce surtout aux acquisitions de l'archiduc Léopold-Guillaume, offrent encore un plus grand nombre de sujets d'admiration : plus de 770 tableaux (contre 580 environ pour l'école italienne) les représentent. On y remarque, entre autres, deux précieux portraits par Jean van Eyck ; deux admirables panneaux de Gérard de Haarlem ; trois Hugo van der Goes ; huit Van der Weyden, Gérard David et Memling, dont trois sont reproduits ci-après ; trois Jérôme Bosch ; deux Patenier ; puis, l'importante suite de Peter Brueghel le Vieux, dont aucun musée ne saurait offrir l'équivalent ; une charmante Adoration des Mages *de Jean Brueghel dit Brueghel de Velours ; le* Portrait du cardinal Granvelle *d'Antonis Mor ; les dix-sept Téniers ; enfin la brillante série des quarante-sept Rubens et des vingt-six Van Dyck, montrant ces maîtres sous tous les aspects de leur génie et aux diverses périodes de leur activité, créations dont on trouvera ci-après des spécimens choisis entre les plus caractéristiques. Parmi les Hollandais, Rembrandt domine par le nombre et l'importance des œuvres, comme il domine tout l'art de son pays. Les dix tableaux que la Galerie possède de lui sont tous excellents et laissent une vive impression, surtout le* Jeune homme lisant, *le* Portrait de la mère de l'artiste *reproduit plus loin, et sa propre effigie. Puis, ce sont un très beau Jan van Scorel ; une admirable* Lisière de forêt *de Jacob van Ruisdael et un tableau de même sujet de Hobbema ; des paysages de Salomon Ruysdael et d'Isack van Ostade ; deux Jan Steen ; un* Portrait d'homme *de Frans*

Hals; des Gérard Dou, des Wouwerman, une belle Marine *de S. de Vlieger, des Metsu, des Mieris, des Van Huysum, etc.*

*L'école allemande comprend 330 œuvres, depuis l'archaïque maître Théodoric de Prague (*XIVe *siècle), représenté par deux* Saints *sur fond d'or et une* Crucifixion *provenant, comme le Thomas de Modène, du château de Karlstein, jusqu'au minutieux Denner et ses confrères plus fades encore du* XVIIIe *siècle, les Rottenhammer et autres ; et, dans l'intervalle, voici le grand maître tyrolien du* XVe *siècle Michel Pacher, Schongauer, Hans von Kulmbach, Dürer (que font admirer huit peintures, entre lesquelles la fraîche et brillante page de l'*Adoration de la Trinité par tous les Saints, *le pittoresque* Martyre des dix mille chrétiens, *la charmante* Vierge à la poire *et les effigies de l'*Empereur Maximilien *et de* Johann Kleberger*), Hans Baldung, Altdorfer, Burgkmair, B. Strigel, L. Cranach le Vieux, représenté par quatorze peintures, Amberger, glorifié par huit beaux portraits, Holbein le Jeune par sept, etc.*

C'est en œuvres espagnoles, françaises et anglaises que la Galerie de Vienne est le moins riche ; mais, parmi les 28 tableaux du premier groupe, on a plaisir à trouver un Portrait d'homme *du Greco, des peintures de Pantoja de la Cruz et de Coello, un charmant Murillo : le* Saint Jean-Baptiste enfant *qu'on verra plus loin, et six œuvres de Velazquez, parmi lesquelles de ravissantes figures d'infants et d'infantes ; les toiles anglaises sont en très petit nombre, mais ce sont de beaux portraits par Reynolds, Raeburn, Wright of Derby, Hogarth ; et si notre école, à son tour, n'est représentée que par 25 œuvres, quelques-unes cependant, comme un* Portrait de Charles IX à l'âge de vingt ans *par François Clouet, un Poussin,* La Destruction de Jérusalem, *une* Ascension *de Le Brun, deux Hyacinthe Rigaud, dont le magnifique* Portrait d'un seigneur, *une effigie de* Gluck *par Duplessis, le* Bonaparte traversant le Saint-Bernard *de David, méritent une pleine admiration.*

AUGUSTE MARGUILLIER.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES PLANCHES (*)

(*) Ces planches sont classées dans le volume par ordre chronologique. Pour la commodité des recherches, nous en dressons la table par ordre alphabétique.

VAN DER WEYDEN (Roger)

(Vers 1400-1464)

École Flamande.

LE CRUCIFIEMENT

PANNEAU : HAUTEUR, 1m,01 ; LARGEUR, 0m,73

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Roger van der Weyden doit être considéré, avec Jan van Eyck, comme un des fondateurs de l'ancienne école de peinture des Pays-Bas. Quoique plus jeune que van Eyck, il ne doit pas, cependant, être regardé comme son élève et son successeur. Il part d'une tout autre direction, ayant moins que la sienne un but pictural et, conformément à la tradition moyenâgeuse, accordant au contraire le rôle principal au sujet. Quoique les van Eyck n'aient pas dédaigné non plus de peindre des tableaux de sujet historique, toutefois c'est Roger van der Weyden qui est le vrai peintre d'histoire de l'ancienne école des Pays-Bas, de même qu'il fut le premier, dans les pays du Nord, qui sut rendre l'expression des mouvements de l'âme. Il est le fondateur de l'école du sud des Pays-Bas, et ses successeurs ne sont pas parmi les Hollandais, mais parmi les Flamands qui au XVIIe siècle portèrent à son apogée le tableau d'histoire : une voie directe relie, par Quinten Massys, les productions de Roger van der Weyden aux peintures historiques plus achevées et si incomparables de Rubens. Roger est le premier grand conteur dans la peinture des Pays-Bas méridionaux ; Rubens, le dernier. Le triptyque du Musée impérial de Vienne, dont nous reproduisons ici la partie centrale, représente parfaitement l'art de Roger van der Weyden. L'ordonnance symétrique du Christ en croix et des quatre anges a encore quelque chose de la rigidité et de l'ingénuité du moyen âge ; mais un sentiment nouveau s'exhale du groupe des personnages réunis autour de la croix. Une profonde émotion anime la figure de la Vierge affaissée au pied du gibet et dont le mouvement et la physionomie expriment la plus intense douleur morale. Saint Jean lui vient en aide et, dans sa propre affliction, ne peut détacher ses regards du Christ. Plus atténuée est la douleur des Saintes Femmes sur les volets : à gauche, la Madeleine avec son vase à parfums ; à droite, Véronique avec le voile portant l'empreinte du visage divin. Le couple agenouillé qu'on voit sur le panneau central est celui des donateurs du tableau qui, suivant l'usage du temps, usèrent du droit de se faire représenter participant à la scène. La pieuse expression de leurs traits montre que cette prétention était justifiée. Ces deux portraits ont été exécutés par l'artiste avec amour ; même les vêtements, à la mode d'alors, et qui

contrastent avec le costume idéal des saints personnages, sont rendus de la façon la plus achevée. Le fond est formé par un paysage aux vastes horizons, qui n'est pas, comme ceux des van Eyck, rempli de quantité de petits détails, et n'a comme but que de servir de repoussoir aux figures. Tout ce triptyque est baigné d'une claire et froide lumière matinale avec laquelle les quatre anges vêtus de noir font un contraste plein de saveur, à notre goût moderne. Les yeux du peintre, il est vrai, ne reçurent sans doute pas la même impression qu'en reçoivent les nôtres : le noir de ces vêtements, dans sa pensée, était seulement un signe de deuil; mais certainement il eut conscience que, le paysage et les anges débordant sur les volets, tout le triptyque en tirerait la plus délicate harmonie. Cette harmonie en fait pour nous une des créations les plus achevées que nous possédions de la peinture ancienne des Pays-Bas au moment de sa plus belle floraison. La finesse de l'exécution, surtout dans les têtes, démontre partout la main du maître : nous pensons qu'aucun élève n'y a collaboré.

GUSTAV GLÜCK

MEMLING (Hans)

(Vers 1430-1494)
École Flamande.

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE UN ANGE ET UN DONATEUR

PANNEAU : HAUTEUR, 0m,69 ; LARGEUR, 0m,47

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

MEMLING est le plus remarquable successeur de Rogier van der Weyden. Par l'élévation et l'étendue de ses créations, il mérite d'être placé sur le même rang que ce maître et que Jean van Eyck : de ce dernier il possède la délicate exécution picturale; de Rogier le sentiment profond, et — ce que n'avaient fait ni l'un ni l'autre — il apporte, en ce qui concerne les sujets, une interprétation nouvelle et des conceptions particulières : il est moins solennel, plus humain, plus gai que Rogier, plus chaleureux et plus sentimental que Van Eyck. Celui-ci avait excellé dans les effigies masculines; Memling nous séduit principalement par la grâce de ses figures féminines. La plupart de ses tableaux offrent des personnages de petite dimension et une exécution minutieuse. Il allie au dessin le plus sûr les moyens picturaux transmis par ses prédécesseurs : les tons foncés et lumineux, le clair-obscur, une perspective savante dans les architectures et les paysages. Ce n'est pas un pur Flamand ; comparé à Rogier, il fait plutôt penser à un Hollandais ou à un Allemand. D'ailleurs, il était originaire du pays rhénan, de Mayence ou des environs; il connaissait Cologne et Bâle, ainsi que le prouvent ses tableaux de la châsse de sainte Ursule à l'hôpital de Bruges. On ne sait pas grand' chose de sa vie, sinon qu'il vint avant 1487 à Bruges, où il vécut ensuite et où il mourut en 1494. C'est là, à l'hôpital Saint-Jean, comme on sait, que se trouvent ses plus belles compositions, les seuls tableaux, en même temps, qui soient authentifiés de façon absolument certaine. Il dut naître vers 1430 et commença probablement à peindre vers 1460. Le petit triptyque dont nous reproduisons ici la partie centrale fait partie des acquisitions de l'archiduc Léopold-Guillaume alors qu'il était, de 1646 à 1656, gourverneur des Pays-Bas. Attribué auparavant à Hugo van der Goes, c'est sans contredit une œuvre de Memling, et une œuvre de sa dernière — c'est-à-dire sa meilleure — période. Le caractère et l'exécution de ce tableau le rapprochent du *Mariage mystique de sainte Catherine* de l'hôpital de Bruges et du retable de *Saint Christophe* (1484) conservé également là. L'impression générale de cette délicieuse composition, avec la pose droite de la Vierge et la figure du donateur agenouillé, est sérieuse comme il convient à un retable; mais l'ange qui vient

d'interrompre la mélodie de son violon pour offrir en souriant une pomme au petit Jésus, est si séducteur, que l'Enfant divin en oublie toute solennité et tend la main pour saisir le fruit, mettant ainsi dans cet ensemble un accent d'humanité terrestre déjà introduit dans l'œuvre par les enfants nus placés sur les chapiteaux et au sommet de l'arcade, qui s'empressent avec un zèle amusant à tendre et à soutenir deux guirlandes de feuillages et de fruits. Ces guirlandes et ces figures décoratives rappellent les maîtres de la haute Italie, principalement Mantegna. Dans les écoinçons accompagnant l'arcade au-dessus des chapiteaux se voient, comme il arrive souvent dans les compositions de Memling, des figurations de sculptures dont le sujet est emprunté au martyre de sainte Catherine. Enfin, de chaque côté du trône tendu d'un magnifique brocart, des ouvertures dans la muraille laissent apercevoir un ravissant paysage des Flandres. On s'explique qu'un artiste doué de si éminentes qualités ait dû plaire au goût, cependant difficile, des amateurs italiens. Dès le commencement du XVIe siècle le nom de Memling était célèbre en Italie et beaucoup de tableaux lui étaient attribués.

A. PHILIPPI

DAVID (Gérard) (?)

(Vers 1450-1523)

École Flamande

LA NATIVITÉ DE L'ENFANT JÉSUS

PANNEAU : HAUTEUR, 1m,13 ; LARGEUR, 0m,82

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

PARMI les épisodes du Nouveau Testament, l'école de peinture néerlandaise primitive a particulièrement affectionné le motif de la naissance du Christ. Dans les représentations qu'ils en ont données, les peintres de cette école ont emprunté maints détails aux figurations des *Mystères*, à tel point qu'on pourrait suivre dans leurs œuvres l'évolution de la conception du théâtre au Moyen âge. Au milieu d'un bâtiment en ruine, l'Enfant Jésus, nu la plupart du temps, repose à terre, ou sur un pan de la robe de sa mère, ou, mais seulement plus tard, dans une crèche; devant lui, Marie est agenouillée, l'adorant ou le protégeant de ses mains. Autour de l'Enfant divin sont agenouillés de même des anges ayant ce type d'adolescent particulier à l'art du xve siècle; d'autres anges descendent en volant du ciel. Fréquemment, on voit aussi des bergers se presser autour du nouveau-né, et, d'ordinaire, l'un d'eux a une cornemuse. Sur le côté se tient saint Joseph tenant dans une main une chandelle qu'il protège de l'autre main contre le vent. Cette chandelle, qui plus tard devient une lanterne, suffit d'abord à indiquer que la scène se passe pendant la nuit; mais, sauf ce détail, c'est la pleine lumière du jour qui règne dans la composition. Mais vers la fin du xve siècle apparaît — d'abord, autant que nous pouvons en juger, chez le génial peintre hollandais Geertgen tot Sint Jans — un changement important : on essaie de rendre véritablement l'éclairage nocturne. Pour cela, toujours la lumière vient de l'Enfant Jésus, qui éclaire tout ce qui l'environne; une seconde source de lumière est la chandelle de saint Joseph. C'est ce sujet qui — point important pour l'histoire de l'art — a permis aux Néerlandais d'étudier les premiers le problème de la lumière artificielle. Les Italiens les suivirent plus tard ; le Vénitien Lorenzo Lotto est le premier, parmi eux, qui, dans un tableau malheureusement perdu, ait représenté la naissance du Christ en éclairant toute la scène au moyen de la lumière émanant de l'Enfant-Dieu. Peu après apparut la plus célèbre réalisation de ce motif : la *Sainte Nuit* du Corrège, aujourd'hui à la Galerie de Dresde; pour la première fois, dans cette toile, l'artiste a traité le problème avec une entière liberté et en a donné une solution parfaite, mais, certes, tout à fait éloignée de la stricte et pieuse conception des

anciens Néerlandais. Le tableau ci-contre compte sans aucun doute parmi les plus remarquables représentations de la Nativité qu'ait créées l'école primitive des Pays-Bas. L'importance de cette œuvre est attestée par le grand nombre de copies, parfois un peu différentes, exécutées pour la plupart dans l'entourage du maître brugeois Gérard David. On n'a pu encore jusqu'ici déterminer sûrement quel est l'auteur de cet original peint vers 1500. Malgré un certain accent hollandais, il offre maintes ressemblances avec les œuvres de jeunesse du peintre wallon Jan Gossaert dit Mabuse, sans pourtant qu'on puisse l'attribuer avec certitude à ce maître.

GUSTAV GLÜCK

GIORGIONE (Giorgio BARBARELLI, dit)

(1478-1511)

École Italienne.

LES TROIS PHILOSOPHES

TOILE : HAUTEUR, 1m,22 ; LARGEUR, 1m,42

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

GIORGIONE est une des figures les plus remarquables et les plus énigmatiques de l'histoire de l'art : d'un côté, il apparaît dans la plupart de ses tableaux comme un poète et un rêveur, comme un peintre de sentiment ; de l'autre, quoiqu'il soit au centre de l'évolution lente et progressive de la peinture vénitienne et ne s'en éloigne pas par des tendances subversives, il semble cependant un novateur hardi, un précurseur, tel que, d'ailleurs, le désignent les anciens documents. L'évolution tranquille de la peinture vénitienne n'est peut-être comparable qu'à celle de la sculpture grecque antique ; et cela est dû aux conditions particulières de la production des ateliers, qui, malgré la grandeur des dons de certains artistes, mettaient peu en évidence les individualités isolées. C'est une route toute unie qui, de Giovanni Bellini, nous mène à Titien par Giorgione. Ce dernier n'en reste pas moins pour nous une personnalité artistique extrêmement vigoureuse, qui dut exercer sur ses contemporains et ses successeurs une puissante influence. Le tableau de sa production artistique est voilé et obscurci justement par la quantité d'imitations dont il fut l'objet ; il est peu d'œuvres qu'on puisse lui attribuer avec une pleine certitude. De ce petit nombre d'ouvrages fait partie la toile ci-contre appartenant à la Galerie impériale de Vienne et qui déjà en 1525, dans la collection d'un patricien de Venise, est citée comme une production de la main de Giorgione, avec la mention, pourtant, que le tableau a été achevé par Sébastien del Piombo. Il nous est difficile d'accorder crédit à cette dernière indication et de reconnaître dans cette œuvre si pleine d'unité deux mains d'artistes différentes ; cependant, comme cette mention ne peut être suspectée sérieusement, il nous faut admettre que Sébastien del Piombo, qui fut sans aucun doute l'élève et l'aide de Giorgione, collabora, mais dans une mesure très minime, à ce tableau, qui n'en reste pas moins au fond l'œuvre d'un unique artiste. Il n'est pas facile d'expliquer le sujet de cette composition. Le document du début du XVIe siècle que nous venons de mentionner la désigne sous le titre : *Trois philosophes dans un paysage* ; plus tard on vit dans ces personnages soit des mathématiciens, soit des géomètres, soit les trois Rois Mages. Franz Wickhoff a cru reconnaître une mise en scène du pas-

sage de l'*Énéide* racontant la fondation de Rome : l'homme au costume oriental et en turban serait Énée, que le vieux roi Évandre et son fils Pallas viennent de conduire sur le rocher où s'élèvera plus tard le Capitole. Cet essai d'interprétation, auquel nous pourrions encore en ajouter d'autres, nous met sur la bonne voie, car, sans aucun doute, c'est un épisode emprunté probablement à la légende antique que le peintre a voulu représenter ici. Mais combien il a eu peu le souci de s'astreindre à une plate interprétation ! Une expression de tranquille contemplation se lit sur la physionomie de ces trois personnages, comme s'ils admiraient avec nous le magnifique spectacle de nature étalé sous leurs yeux : les colorations orangées dont le ciel est illuminé par le soleil couchant dont les derniers rayons éclairent de chaudes lueurs les collines et la ville située dans la vallée, l'opposition des sombres silhouettes des rochers et des arbres avec cette douce lumière sur laquelle ils se découpent. La beauté de ce magnifique paysage, avec lequel s'accordent si bien les riches couleurs des vêtements des trois personnages, est le résultat de la plus importante des nouveautés que Giorgione introduisit dans l'art : la pleine indépendance dans l'interprétation du sujet. Elle seule pouvait rendre possible une si parfaite traduction de l'émotion intérieure du peintre.

GUSTAV GLÜCK

STRIGEL (Bernhard)

(1460-1528)

École Allemande.

PORTRAIT DU ROI LOUIS II DE HONGRIE ENFANT

PANNEAU : HAUTEUR, 0m,29 ; LARGEUR, 0m,22

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Le Musée impérial de Vienne possède du peintre souabe Bernhard Strigel, peintre de cour de l'empereur Maximilien Ier, une série de remarquables portraits, dont le plus important est le groupe de l'empereur avec sa famille. On y voit, figurés à mi-corps, Maximilien avec ses deux petits-fils Charles-Quint et Ferdinand Ier, son fils Philippe le Beau, sa première femme Marie de Bourgogne, et enfin le futur roi de Hongrie Louis II qui, après la mort de l'empereur, devait devenir l'époux de sa petite-fille. Ce groupement est curieux : tandis que la fille de l'empereur, Marguerite, et ses trois petites-filles Éléonore, Isabelle et Marie, cependant alors toutes vivantes, sont absentes aussi bien que sa seconde femme Bianca Maria Sforza déjà morte, le jeune Louis est présent, comme s'il faisait déjà partie de la famille. C'est sans doute une circonstance toute spéciale qui décida l'empereur à faire à son peintre la commande de ce groupe de portraits. Il nous semble que ce dut être lorsque le vieil empereur, qui, toute sa vie, avait combiné des mariages dans le but d'accroître la puissance de sa maison, vit enfin un de ses plans réussir par les doubles fiançailles de son petit-fils Ferdinand et de sa petite-fille Marie avec Anne et Louis de Hongrie. Ces accordailles, qui nous semblent étranges, car il s'agissait de jeunes enfants, mais qui, pour l'avenir de la famille des Habsbourg, étaient, comme l'empereur l'avait pressenti, d'une extrême importance, furent célébrées à Vienne en 1515. A cette occasion, Maximilien dut avoir le désir de voir réunis dans un même tableau les membres de sa famille qui avaient le plus contribué à l'accroissement de la grandeur de sa maison et devaient y contribuer encore. L'âge des personnages vivants qui figurent dans cette composition s'accorde avec notre supposition : Charles-Quint paraît y avoir quinze ans, Ferdinand Ier douze, et Louis de Hongrie neuf. Les couronnes qui ceignent les têtes de ces deux derniers princes indiquent certainement aussi leurs fiançailles. Il faut, sans aucun doute, dater de la même époque le portrait isolé de Louis de Hongrie reproduit ici ; le jeune fiancé y porte également une couronne posée sur ses longs cheveux blonds. Il est vêtu d'un riche pourpoint de brocart d'or et porte sur la poitrine, suspendu à une chaîne d'or, un précieux bijou. Son visage pâle, très soigneusement modelé par le

peintre au moyen de demi-tons verdâtres, s'enlève harmonieusement sur le fond bleu clair du tableau. Sans hésitation, il faut, au point de vue artistique, placer ce petit tableau avant la grande composition dont nous avons parlé, où le jeune prince est figuré de même façon : tandis que celle-ci choque notre œil de modernes par la gaucherie du groupement des personnages et par une perspective défectueuse, ce petit portrait isolé est un vrai bijou d'exécution harmonieuse tant au point de vue du dessin qu'à celui du coloris. A cela s'ajoute, comme nous l'avons vu, un intérêt historique, puisque cette œuvre charmante a été associée à un détail de politique matrimoniale au XVIe siècle.

GUSTAV GLÜCK

DÜRER (Albrecht)

(1471-1528)

École Allemande.

LA TRINITÉ ADORÉE PAR TOUS LES SAINTS

PANNEAU : HAUTEUR, 1m,44 ; LARGEUR, 1m,31

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

De toutes les peintures de Dürer parvenues jusqu'à nous, celle de *La Trinité adorée par tous les saints*, conservée à la Galerie impériale de Vienne, est certainement la plus remarquable. Peu après son retour de son second voyage en Italie, Dürer avait reçu du forgeron Matthæus Landauer, de Nuremberg, qui en 1501 avait fondé dans sa ville natale un hospice de vieillards, la commande d'un retable pour orner la chapelle ajoutée en 1507 et 1508 à cette maison de retraite. Dès 1508, le maître exécuta une première esquisse de ce tableau d'autel, un dessin à la plume légèrement lavé d'aquarelle qui se trouve aujourd'hui au Musée Condé, à Chantilly. C'est là sans doute l'esquisse que l'artiste soumit au donateur pour lui donner une idée de ce qu'il se proposait de faire. Un détail curieux de cette esquisse est le riche cadre Renaissance, inspiré de modèles vénitiens, en dépit de maints ornements gothiques, qui entoure la peinture et qui fut exécuté, d'après les dessins de Dürer, par un habile sculpteur sur bois. Dans le fronton arrondi, accompagné de trois anges, on voit le Christ, souverain Juge de l'univers, trônant entre la Vierge et saint Jean, sur le globe terrestre; dans la frise qui se développe au-dessous est représentée la séparation des bons d'avec les méchants, les premiers guidés par saint Pierre vers le Ciel, figuré par un soleil; les seconds entraînés enchaînés par Satan dans l'Enfer. Ce cadre, richement peint et doré, qui est aujourd'hui conservé au Musée germanique de Nuremberg et remplacé à Vienne, autour de la peinture originale, par une copie moderne, fut donc appelé dès le début à concourir à l'effet d'ensemble, non seulement au point de vue décoratif, mais parce que cette figuration du Jugement dernier servait en même temps de prologue à la composition peinte au-dessous. La scène représentée dans celle-ci ressemble à une vision apparue au milieu des nuages : tout en haut, la Sainte Trinité, environnée des chœurs des anges portant les instruments de la Passion ; puis deux groupes de saints en adoration : à gauche, principalement des saintes, sous la conduite de Marie, parmi lesquelles sainte Agnès, sainte Catherine, sainte Barbe, etc. ; à droite, surtout des saints, que précède saint Jean-Baptiste et où l'on voit David et Moïse; plus bas, un cercle pressé d'autres bienheureux, parmi lesquels on remarque, à

gauche, deux papes, un cardinal qui prend sous sa protection le donateur Matthæus Landauer, un moine, etc., et, à droite, l'empereur, un roi, un chevalier, des bourgeois et des paysans. Enfin, tout au bas, au-dessous des nuages, apparaît un lointain et merveilleux paysage terrestre, sur le côté duquel, à droite, Dürer s'est représenté debout (c'est un des meilleurs portraits qu'il ait tracés de lui-même), tenant un panneau où, dans une inscription latine, il se désigne comme l'auteur de ce tableau à la date de 1511. Le sujet de cette peinture est très clair : c'est l'adoration de la Trinité par tous les saints et les représentants de toutes les conditions humaines. Dans la première esquisse, la Trinité occupe un espace plus grand que dans la peinture définitive, et Moïse et David sont placés dans le cercle inférieur au lieu de figurer parmi les saints. Ce n'est que plus tard, aussi, que Dürer a opéré la séparation entre les saints et les humains. Le coloris de cette œuvre magistrale n'est pas moins merveilleux que la composition : la magnificence de ces tons clairs et lumineux, parmi lesquels scintillent des parcelles d'or véritable, répond pleinement à la conception poétique de Dürer. La condition que, de son temps, posaient toujours les donateurs, d'employer « de belles couleurs » a été remplie ici de façon parfaite, et aujourd'hui encore ces colorations magnifiques ont toute leur fraîcheur et leur éclat primitifs.

GUSTAV GLÜCK


ALBRECHT DVRER
NORICVS FACIEBAT ANNO A VIR
GINIS PARTV
1511

PATINIER (Joachim de)

(Vers 1490-1524)
École Flamande.

LE BAPTÊME DU CHRIST

PANNEAU : HAUTEUR, $0^m,68$; LARGEUR, $0^m,77$
Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Dans son Journal de voyage aux Pays-Bas, Dürer qualifie Patinier de « bon paysagiste ». C'est peut-être la première fois qu'on prononçait ce nom de paysagiste. Et, à ce moment, la chose elle-même était aussi nouvelle que le mot. Il n'y avait alors pas de spécialistes, à proprement parler, en peinture : on n'était pas, comme aujourd'hui, peintre de paysage, de nature morte, d'histoire, de mœurs ou de portraits ; on était peintre, tout simplement. La spécialisation des genres n'était pas telle qu'on dût faire de pareilles distinctions. Mais justement au moment où Dürer séjournait dans les Pays-Bas on commençait à établir ces différences, qui cent ans plus tard, à l'âge d'or de la peinture hollandaise, devaient atteindre leur plus parfait développement. Avec Patinier se produit pour la première fois, autant que nous sachions, un fait d'une grande importance dans le développement futur de l'art des Pays-Bas : la collaboration de plusieurs artistes à une même œuvre. Patinier, visiblement doué surtout pour la peinture de paysage, a, dans certains cas, fait peindre les figures de ses tableaux par d'autres artistes, notamment par Quinten Metsys et Joos van Cleve l'ancien; de même Dürer a dessiné pour lui, sans aucun doute pour « étoffer » ses paysages, quatre figures diverses de saint Christophe. Il n'est pas facile d'expliquer pourquoi Patinier eut ainsi recours à ses confrères. Peut-être fut-ce par commodité, ou parce qu'il trouvait peu de plaisir à peindre des personnages ; car, quand il le voulait, il savait très bien dessiner les figures : on en a la preuve par plusieurs de ses tableaux où certainement les personnages sont de sa main. De ce nombre est une de ses œuvres capitales les plus connues : le *Baptême du Christ* du Musée impérial de Vienne, où les deux figures du premier plan sont exécutées de la façon la plus achevée, mais toutefois, en comparaison de celles d'un Quinten Metsys ou d'un Gérard David, paraissent un peu raides et sans expression. Ces défauts se manifestent encore davantage dans les petits personnages de la scène figurée à l'arrière-plan et représentant la prédication de saint Jean-Baptiste : traités avec moins de soins, ils laissent mieux voir les fautes de dessin. Le véritable charme de ce tableau réside sans aucun doute dans le vaste paysage, avec ses hauts rochers déchiquetés, empruntés par l'artiste

aux rives de la Meuse, la coulée tranquille du fleuve qui les baigne, la contrée montagneuse, baignée d'une brume bleuâtre, qui s'étend en arrière jusqu'à l'horizon, et, au-dessus, les nuages sombres où, dans une éclaircie, Dieu le père apparaît. Si Patinier a eu des prédécesseurs en Flandre dans l'art du paysage, — Dirck Bouts et Hieronymus Bosch, par exemple, — il représente un grand progrès dans ce domaine par l'ingéniosité de sa composition, l'excellente exécution des détails, en particulier des frondaisons, la richesse et la puissance de l'invention, et aujourd'hui encore nous souscrivons au jugement porté sur lui par Dürer.

G. GRONAU

PALMA LE VIEUX

(Vers 1480-1528)
École Italienne.

VIOLANTA

PANNEAU : HAUTEUR, $0^m,65$; LARGEUR, $0^m,51$

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Comme la plupart des peintres qui travaillaient à Venise, Palma le Vieux n'en était pas issu ; il était né dans les environs de Bergame, dans un pays montagneux qu'on peut voir reproduit dans les fonds de ses tableaux. Il vient à Venise à partir de 1510 au plus tard ; deux ans après nous trouvons pour la première fois mentionné son nom de Palma ; son nom de famille était Nigretti. Giorgione venait alors de mourir ; mais Giovanni Bellini, le chef de la nouvelle école de peinture vénitienne, vivait encore, et son meilleur éleve, Titien, n'était guère plus âgé que Palma. La nature impressionnable de ce dernier subit l'influence de ces trois artistes et de leurs œuvres, car il leur est inférieur comme originalité ; il lui manque la force, l'accent viril. Ses tableaux, pour la plupart, ne sont pas de grandes dimensions et surtout offrent les mêmes sujets et aussi les mêmes types, ce qui rend ses œuvres facilement reconnaissables. De préférence il représente des femmes ; même ses personnages masculins ont habituellement le caractère passif et rêveur des femmes. En dehors de quelques grands retables religieux, qui ne sont pas ses plus fortes œuvres, il existe de lui des figures de saints traitées à la façon de tableaux de genre et généralement à mi-corps, destinées à la dévotion domestique. Mais ce qui l'a surtout rendu célèbre, ce sont ses portraits féminins. Ils ne sont pas très individuels et manquent encore davantage d'expression profonde — d'ailleurs les Vénitiennes d'alors étaient bien superficielles, — mais ils produisent un effet extraordinaire par leur merveilleux rendu et par la magnificence lumineuse du coloris. Ils sont assez nombreux, car il en existe dans les trois ou quatre périodes de sa courte carrière, dont ils caractérisent les diverses manières. Au point de vue de l'éclat du coloris et de la beauté de la matière, semblable à un émail, il faut mentionner avant tout *La Bella du Titien* de l'ancienne collection Schiarra à Rome (aujourd'hui dans la collection A. de Rothschild), puis peut-être les *Trois sœurs* de la Galerie de Dresde, et en tout cas notre jeune femme de Vienne, surnommée *Violanta* à cause du bouquet de violettes qu'elle porte à son corsage, ou encore *La bella gatta*. Elle faisait partie de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, qui de 1646 à 1656 fut gouverneur des Pays-Bas espagnols à Bruxelles et qui

avait comme directeur de sa galerie et conseiller artistique David Téniers le jeune. La plupart des œuvres de Palma le Vieux passèrent de cette collection à Vienne, où se trouvent encore, outre la *Violanta*, quatre portraits féminins de sa main.

A. PHILIPPI

RAPHAËL (Rafaello SANTI, dit)

(1483-1520)

École Italienne.

« LA VIERGE DANS LA PRAIRIE »

PANNEAU : HAUTEUR 1m,13 ; LARGEUR, 0m,88

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Entre les *Vierges* de Raphaël peintes pendant son séjour à Florence, il en est toute une série, a remarqué Eugène Müntz, où l'artiste s'est contenté de deux acteurs seulement: la mère et l'Enfant. Telles sont la *Vierge du grand-duc* au palais Pitti, la petite *Madone* de lord Cowper, la *Vierge de la maison Tempi* à la Pinacothèque de Munich, la petite *Madone d'Orléans* au Musée Condé à Chantilly, la grande *Madone* de lord Cowper, et la *Vierge de la maison Colonna* au Musée de Berlin. Une seconde catégorie comprend les tableaux où la Madone et l'Enfant sont représentés accompagnés du petit saint Jean, ainsi que les avaient déjà montrés depuis longtemps les sculpteurs florentins et aussi quelques peintres du début de la Renaissance. La composition y gagnait en richesse, et Raphaël s'applique à en tirer le plus heureux parti : nous possédons de lui de nombreux dessins où il a traité ce thème des trois figures réunies, les groupant tantôt d'une façon, tantôt d'une autre. Trois tableaux célèbres, très parents par les types des visages et par l'ordonnance, sont résultés de ces recherches : la *Vierge dans la prairie* du Musée de Vienne reproduite ici, peinte en 1506 (la date est inscrite sur le col de la robe), la *Vierge au chardonneret* de la Galerie des Offices, et la *Belle Jardinière* du Louvre (1508). Dans ces trois œuvres, la composition forme un triangle dont le sommet est la tête de la Madone et dont les deux côtés sont occupés par les enfants. Dans le tableau de Florence et dans celui de Vienne, Raphaël a mis dans la main de l'Enfant Jésus ou du petit saint Jean une croix de roseau, annonce de la Passion future ; dans le tableau des Offices, le jeune saint Jean n'est qu'un simple compagnon de jeu qui offre à son camarade un oiseau. Ces trois compositions sont ainsi des scènes de genre, ayant comme fond un délicat paysage printanier, et toutes trois, dans le type des figures, le dessin et le coloris, décèlent, sans qu'on puisse s'y tromper, le Raphaël de la période florentine. Notre tableau provient de la collection du château d'Ambras près Innsbruck, où il était venu du château de cette ville en 1669. L'archiduc Ferdinand-Charles l'avait acquis des héritiers de son premier possesseur, Taddeo Taddei de Florence.

A. PHILIPPI

MORETTO (Alessandro BONVICINO, dit)

(1498-1555)

École Italienne.

SAINTE JUSTINE

PANNEAU : HAUTEUR, 2m,00 ; LARGEUR, 1,m40

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

ORIGINAIRE de Brescia, Alessandro Bonvicino, dit Moretto (le Maure), y demeura toute sa vie, et la plupart de ses tableaux y sont encore conservés. Formé d'abord par son compatriote Girolamo Romanino, il se tourna ensuite vers les Vénitiens proprement dits, principalement vers Titien, et, à la fin de sa vie, également vers Paul Véronèse. Cette évolution le mit en possession d'un style propre, plein de grandeur et de beauté, et d'un coloris délicat, aux tonalités argentées, qui font de lui un artiste très supérieur à ses deux compatriotes Romanino et Savoldo, et également excellent dans les retables d'église et dans les portraits. La *Sainte Justine* du Musée impérial de Vienne est son chef-d'œuvre. Elle provient des collections du château d'Ambras. La sainte, vêtue par-dessus sa robe d'un lourd manteau de brocart d'or, et tenant dans la main droite la palme du martyre, est une des plus nobles figures créées par l'art italien. Elle est debout, comme une personne réelle, dans un paysage, et cependant sa pose a tant de majesté qu'elle donne l'impression d'un être surnaturel, sans qu'il soit besoin d'un décor céleste ou d'une mise en scène symbolique. Seule une licorne, emblème de la virginité, est couchée à ses pieds, tandis que de l'autre côté un seigneur, sans doute un patricien de Venise, donateur du tableau, est agenouillé, les yeux levés vers sa sainte patronne qui laisse tomber sur lui un regard plein de douceur. Cette œuvre fut d'abord attribuée à Titien, puis à Pordenone, avant d'être rendue à son véritable auteur, Moretto.

A. PHILIPPI

Le Maître de la " Mort de Marie "

(XVIe siècle)

École Flamande.

PORTRAIT DE LA REINE DE FRANCE ÉLÉONORE

PANNEAU : HAUTEUR, 0m,355 ; LARGEUR, 0m,295

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Le portrait que voici, acquit il y a quelques années seulement par la Galerie impériale de Vienne, compte parmi les spécimens les plus excellents de la peinture flamande primitive. La reine Éléonore y est représentée en riche costume de cour à la mode francaise vers 1530 ; elle porte une robe au corsage décolleté en carré, garni de brocart d'or, et aux manches de velours rouge sombre brodées d'argent avec des crevés par où bouffe la chemise; un boa d'hermine s'enroule autour des bras. Les cheveux roux, le cou et le bord du corsage sont ornés de riches parures de perles. La lèvre inférieure, forte et avançante, trait de famille commun aux Habsbourgs et que, suivant Brantôme, la reine Éléonore elle-même disait (mais sans grande raison) remonter à Marie de Bourgogne, première femme de Maximilien et à ses ascendants, décèle une princesse de la maison d'Autriche. Éléonore était la fille aînée du roi Philippe le Beau et la sœur de Charles-Quint; épouse en premières noces du roi Emmanuel de Portugal, elle fut, après la mort de ce dernier, mariée, pour des raisons politiques, au roi de France François Ier, lequel, peu satisfait de cette union forcée, ne craignit pas, lors de l'entrée à Paris de la nouvelle reine, de se montrer avec sa maîtresse la duchesse d'Étampes. Le portrait reproduit ici date de l'époque de ce second mariage: la preuve en est dans le costume à la mode de France et dans la lettre que la reine tient à la main et qui, écrite en langue espagnole, est adressée à la « très chrétienne et très puissante reine », termes qui ne pouvaient s'appliquer qu'à la reine de France. Dans deux répliques contemporaines de ce tableau, elle tient, en outre, à la main un anneau qui est sûrement une allusion à son récent mariage. Ce précieux portrait a été, à bon droit, attribué par M. Georges Hulin d'abord, puis par M. Max-J. Friedlander, au « Maître de la *Mort de Marie* » : on reconnaît bien ici, en effet, sa facture particulière, émaillée, son dessin plein de caractère, où les traits tracés à la pointe d'argent transparaissent sous la délicate peinture du visage, le modelé des chairs avec leurs demi-teintes si finement nuancées, s'enlevant sur le fond vert où se voient les ombres de la tête et du cadre. Cette copie est l'original de nombreuses répliques ou copies, qui toutes offrent quelques différences, notamment dans les parures,

de plus en plus riches. La meilleure est celle qui se trouve au château de Hampton Court et qui est peut-être due également au Maître de la *Mort de Marie* ; les autres montrent un style tout différent de celui de l'original et doivent avoir été exécutées par un peintre de la cour de la France. Ce portrait de la reine Éléonore fournit un nouvel argument en faveur de la thèse de MM. Carl Justi et Eduard Firmenich-Richartz, suivant laquelle le Maître de la *Mort de Marie* serait le même que le peintre flamand Joos van Cleve le Vieux, dont la présence est constatée à Anvers de 1511 à 1540. Justement l'historien florentin Guicciardini nous apprend qu'il fut appelé par François Ier à la cour de France, où il peignit plusieurs personnages princiers, parmi lesquels la reine Éléonore. Le beau portrait de la Galerie de Vienne serait un précieux et presque sûr témoignage de ce séjour à Paris d'un des peintres flamands les plus parfaits et les plus délicats du XVIe siècle.

GUSTAV GLÜCK

HOLBEIN le Jeune (Hans)

(1497-1543)

École Allemande.

PORTRAIT DE LA REINE D'ANGLETERRE JANE SEYMOUR

PANNEAU : HAUTEUR, 0m,65 ; LARGEUR, 0m,48

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

La Galerie impériale de Vienne ne possède pas moins de sept portraits remarquables, de la main de Holbein, datant tous de sa plus belle période, c'est-à-dire de son second séjour en Grande-Bretagne. A cette dernière époque de sa vie, il était en relations avec la cour d'Angleterre, et maintes des effigies qu'il exécuta lui furent commandées par le roi Henry VIII. Peu après son entrée au service du monarque (1536), il avait reçu l'ordre de peindre la troisième épouse de ce dernier, Jane Seymour, qui mourut en 1537, à l'âge de vingt-quatre ans, des suites de couches, après avoir donné le jour au futur Edouard VI. Ce portrait est un des plus vivants que le maître ait exécutés. La jeune femme paraît plus âgée qu'en réalité ; son visage, d'une blancheur éclatante, merveilleusement modelé au moyen de légères ombres grisâtres, reflète plus de sagesse avisée que de beauté. Une coiffe richement brodée d'or et de perles couvre sa tête ; elle porte au cou une magnifique parure de perles et de pierreries terminée par un pendentif ; la robe, échancrée en carré sur la poitrine, est de velours rouge avec un parement et des manches à crevés de brocart d'argent. Les mains, croisées au devant du corps, sortent de manchettes d'une batiste transparente ornée d'une délicate broderie noire. Sur les bras est rejeté un châle fait d'une étoffe en réseau de fils d'or. Toute cette parure est d'une magnificence et d'une distinction vraiment royales. Et l'exécution picturale ne saurait en être plus achevée. Holbein a apporté tant d'amour dans le rendu des plus petits détails, qu'on ne se lasse pas de regarder et d'admirer cette peinture ; la couleur a une beauté d'émail et un éclat qui en font comme une matière précieuse en elle-même, impression accrue encore par l'application d'or pur que le peintre a faite en maints endroits. Enfin, le fond bleu ajoute encore à la beauté de cet ensemble. Notre admiration sera encore plus grande si nous songeons que, d'ordinaire, pour les personnages princiers, l'artiste devait se contenter de prendre d'après nature un simple croquis. Les collections du château de Windsor renferment quantité de ces dessins, rehaussés seulement de légères colorations. Parmi eux se trouve l'esquisse de notre tableau.

GUSTAV GLÜCK


vbs

TITIEN (Tiziano VECELLI, dit)

(1477-1576)

École Italienne.

DANAÉ

TOILE : HAUTEUR, 1m,38 ; LARGEUR, 1,m52

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Il existe de beaucoup de compositions de Titien un grand nombre de répétitions, où le même sujet est reproduit avec de légères différences. Titien lui-même n'a pas craint de refaire plusieurs fois ses propres créations ; il n'était pas possédé de cette fièvre de nouveauté particulière à notre époque de journaux et de télégrammes. De son temps, on ne faisait pas à un artiste le reproche de se copier ; avait-il déjà donné d'un sujet une interprétation achevée, il importait peu qu'il la conservât dans une nouvelle œuvre. D'autres répétitions, exécutées par des élèves et des aides dans l'atelier du maître, souvent avec sa collaboration sur quelque point, s'expliquent par le caractère commercial qu'avait alors l'exercice de la peinture. Tout ce qui sortait d'un atelier déterminé portait le nom du maître, que ce fût son œuvre même ou seulement celle de ses élèves. Même un grand artiste comme Titien n'a pas attaché autant d'importance que le dernier barbouilleur de nos jours à ce que l'œuvre fût exécutée de ses propres mains. Quel artiste, aujourd'hui, ferait à qui lui commande un tableau la même proposition que Titien, laissant de bon gré Charles-Quint libre de faire transformer par n'importe quel peintre, au moyen de quelques coups de pinceau, au cas où ce portrait ne lui plairait pas, la tête de l'ambassadeur **Vorgas** qu'il avait figuré dans son tableau de la *Sainte Trinité* ? Outre ces répliques et ces copies d'atelier, il existe également des copies modifiées d'œuvres de Titien, exécutées par d'habiles peintres vénitiens du XVIIe siècle, soit par intérêt rétrospectif, soit dans le but de tromper des amateurs crédules. Nous passons sous silence volontairement les copies et imitations postérieures. La célèbre composition où Titien mit en scène l'aventure de Danaé a été l'objet d'une quantité de répétitions qui rentrent dans l'une ou l'autre des classes que nous venons d'indiquer. Le plus ancien en date de ces exemplaires est la toile du Musée de Naples, commandée à l'artiste en 1545 par Octave Farnèse. Ici déjà, la pose admirablement naturelle et simple de Danaé sur le lit est la même que dans les répliques suivantes ; mais, sur le côté, un Amour s'enfuit avec un geste presque indigné : curieux contraste avec l'interprétation du Corrège dans son célèbre tableau de la villa Borghèse où un Amour regarde, presque joyeux, le nuage

d'où va tomber la pluie d'or et où deux autres petits Amours jouent aux pieds de Danaé. Dans une deuxième peinture, magnifique, exécutée en 1544 pour Charles-Quint et conservée aujourd'hui au Musée du Prado à Madrid, Titien a remplacé cet Amour maussade par une figure plus complaisante : une vieille femme, à tête de mégère, qui reçoit dans son tablier les pièces d'or tombant du nuage divin. Titien s'en est tenu désormais à cette interprétation, où cette figure de servante, presque d'entremetteuse, sert à exprimer plus nettement que le petit Amour de tout à l'heure son dégoût de l'amour vénal. Une copie d'atelier, à la Galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, reproduit le même motif très peu modifié, et, de même, la peinture de la Galerie impériale de Vienne offre cette figure de vieille, mais rejetée davantage en arrière, vue de face au lieu de l'être de profil, et recevant les pièces d'or dans un bassin au lieu de les recueillir dans son tablier. Presque au bord supérieur du tableau on aperçoit, comme dans le *Jupiter et Io* du Corrège, la tête du maître des dieux visible dans le nuage. L'exécution n'a pas la délicatesse de celle des exemplaires de Madrid et de Naples ; aussi, quoique l'artiste l'ait signé de son nom en entier, ce tableau ne peut passer que pour une excellente réplique d'atelier, où, il est vrai, Titien a pris une part importante tant dans l'heureuse modification de la composition que dans le traitement du corps de Danaé. Un détail particulièrement délicat de cette peinture est la rose jetée sur le drap du lit à côté des pièces d'or et qui s'harmonise délicieusement avec le ton rose du rideau.

GUSTAV GLÜCK


TITIANVS VECELLIVS

TITIEN (Tiziano VECELLI, dit)

(1477?-1576)

École Italienne

« ECCE HOMO »

TOILE : HAUTEUR, 2m,62 ; LARGEUR, 3m,60

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Cette célèbre composition de Titien fut peinte pour une chapelle particulière. Elle fut commandée à l'artiste par un riche négociant néerlandais vivant à Venise, Giovanni d'Anna. Comme ce thème de l'*Ecce Homo* apparaît très rarement avant Titien et même de son temps dans l'art italien, comme même on ne le trouve jamais employé dans les retables des églises, il est probable que le choix de ce sujet fut imposé par le pieux Néerlandais. Peut-être devons-nous regarder comme un bonheur que Titien ait eu à peindre un semblable motif où, n'étant lié par aucune tradition locale, il pouvait tout tirer de son propre fonds; il devait ignorer complètement ou ne connaître que superficiellement les gravures et les tableaux de l'école des Pays-Bas qui avaient traité ce sujet. La composition du maître italien est des plus personnelles. La figure principale, celle du Christ, est reléguée tout en haut à gauche : le Sauveur apparaît là, presque entièrement dépouillé de ses vêtements et accompagné d'un bourreau, au sommet d'un escalier où s'ouvre la porte du palais du gouverneur. A côté de lui, Pilate, en tunique bleue et manteau jaune, le montre au peuple avec ces paroles : « Voici l'Homme! » Au bas et sur les premières marches de l'escalier, se presse la foule qui réclame le supplice du Juste; mais, tandis que les peintres des Pays-Bas ne trouvaient jamais trop nombreuse l'affluence du peuple en scène, Titien s'est contenté de nous montrer sur les marches de l'escalier deux drôles gesticulant furieusement et, au fond de la composition, des mains menaçantes qui se dressent. La plus grande partie du tableau est occupée par les trabans impériaux, dont quelques-uns à cheval, placés entre le spectateur et la foule, comme si le peintre avait voulu dissimuler la vue de ce peuple furieux; en fait d'ennemis du Christ, on ne voit que le grand-prêtre en robe rouge avec collet d'hermine qui, au premier plan, avec un calme tout professionnel, semble discuter ce qui se passe. Dans un but uniquement pittoresque, Titien a placé vers le milieu de la composition une figure qui est la plus séduisante de tout le tableau : une belle jeune femme, vêtue de blanc, qui pose ses mains sur les épaules d'un jeune garçon debout près d'elle ; elle remplit ici visiblement le même rôle que la petite fille, d'apparence fantastique, placée par Rembrandt dans sa *Ronde de nuit* :

elle sert, en jetant une note lumineuse parmi les tonalités sombres environnantes, à rehausser par constraste l'effet de celles-ci. Ce tableau, d'un pittoresque si achevé, peint par Titien en 1543, c'est-à-dire au moment de sa pleine maturité, se trouvait encore, à la fin du XVIe siècle, dans la famille de Giovanni d'Anna qui le commanda. En vain le roi de France Henri III en offrit, dit-on, 800 ducats, et plus tard, le célèbre amateur anglais le comte d'Arundel, 7000 livres sterling. Le duc de Buckingham en fit l'acquisition par l'intermédiare de l'ambassadeur anglais à Venise, et, de sa galerie, l'œuvre passa, au XVIIe siècle, dans les collections de la maison d'Autriche.

GUSTAV GLÜCK

TITIEN (Tiziano VECELLI, dit)

(1477-1576)
École Italienne

LA MADONE AUX CERISES

BOIS : HAUTEUR, 0m,81 ; LARGEUR, 1m,00

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

La Galerie impériale de Vienne n'a d'égale, pour sa richesse en œuvres de Titien, que le Musée du Prado à Madrid, et dépasse, à ce point de vue, tous les musées allemands réunis. Le délicieux tableau que nous reproduisons appartenait autrefois, comme les autres œuvres du maître que possède la galerie, à la célèbre collection que l'archiduc Léopold-Guillaume avait réunie à Bruxelles. Cette *Sainte Famille*, avec ses personnages à mi-corps et de grandeur naturelle, son ordonnance parente de celle qu'on rencontre chez Giovanni Bellini et ses premiers successeurs, est une œuvre de jeunesse de Titien. La Vierge, que plus tard il placera dans un angle du tableau, occupe, ici encore, le milieu de la composition; l'Enfant Jésus se tient debout devant elle sur une sorte de table ; derrière est étendu un riche tapis de brocart rouge, tandis qu'à droite et à gauche Joseph et Zacharie se détachent sur un pan de ciel bleu. Mais la pose de ces deux personnages ne s'harmonise pas étroitement, la Madone elle-même se tourne de côté vers son enfant, plein de vie, auquel le petit saint Jean offre des cerises et des fraises. C'est ainsi que s'annonce déjà, dans ce jeu charmant qui insuffle une vie nouvelle et fraîche à l'ancien thème traditionnel, le grand dramaturge que fut Titien. Ce contraste entre la sévérité du sujet et le charme de la composition ainsi que les profondes colorations dont elle est parée classent la *Madone aux cerises* au premier rang de tous les tableaux de Titien de ce genre. Palma le Vieux également (avec lequel on a coutume de comparer Titien à ce point de vue) possède, il est vrai, quelque chose de ce charme dans ses compositions similaires, mais jamais il n'atteint à cette fraîcheur de vie et de naturel.

C'est presque un miracle que ce tableau nous ait été conservé intact. Il avait été peint sur une toile, qu'on avait tendue sur un panneau : ainsi en témoigne l'inventaire de 1659. Peu après 1827 la toile dut être détachée du bois, et vingt ans après les couleurs commencèrent à s'écailler. Alors, en 1853, le restaurateur de tableaux Erasmus Engert entreprit de reporter la peinture sur un nouveau panneau de bois, et au bout de six ans d'un travail minutieux, réussit à mener à bien cette tâche difficile.

A. PHILIPPI

TITIEN (Tiziano VECELLI, dit)

(1477?-1576)

École Italienne.

LE PETIT JOUEUR DE TAMBOURIN

TOILE : HAUTEUR, 0m,52 ; LARGEUR, 0m,51

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

L'ARCHIDUC Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, qui fut le fondateur de la Galerie impériale de la maison d'Autriche, comptait le *Petit joueur de tambourin* de Titien parmi les pièces préférées de sa magnifique collection; du moins nous voyons ce tableau à une place d'honneur dans la peinture bien connue de la Galerie de Vienne, où David Téniers le jeune, peintre de l'archiduc, a représenté la collection d'art de son puissant protecteur. Aujourd'hui encore, ce ravissant tableautin excite une admiration universelle. Le motif imaginé par le peintre, sans doute dans un but décoratif, peut-être pour orner une chambre de musique, est des plus aimable : un gentil enfant, assis sur une sorte de degré, tient des deux mains un tambourin, qu'il semble vouloir frapper aussi de son pied droit levé, pour le faire vibrer davantage. Derrière lui s'élèvent quelques arbres d'une silhouette très décorative et, au fond, un beau paysage de forêt où l'on voit un chien poursuivre un lièvre. Cette œuvre, d'une inspiration si poétique, n'est malheureusement pas dans un état de conservation bien satisfaisante et a perdu beaucoup du charme primitif de son coloris. Nous ne voulons pas non plus passer sous silence le doute émis par quelques connaisseurs éminents de la peinture italienne touchant l'attribution à Titien. Récemment, pourtant, l'opinion suivant laquelle nous aurions ici véritablement une œuvre originale, un peu endommagée, du grand artiste, peinte vers 1510, semble avoir pris plus de poids, et nous-même c'est à Titien de préférence que nous attribuons cette composition si pleine de goût. Bien des détails paraissent, il est vrai, indiquer une époque assez avancée de la carrière de l'artiste ; mais un maître tel que Titien, qui trouva tant de choses nouvelles, pourrait fort bien avoir créé de bonne heure une œuvre qui nous semble d'une époque postérieure à cause des qualités d'invention et de facture qui s'y montrent avant le temps voulu.

GUSTAV GLÜCK

LE CORREGE (Antonio ALLEGRI, dit)

(Vers 1494-1554)

École Italienne.

JUPITER ET IO

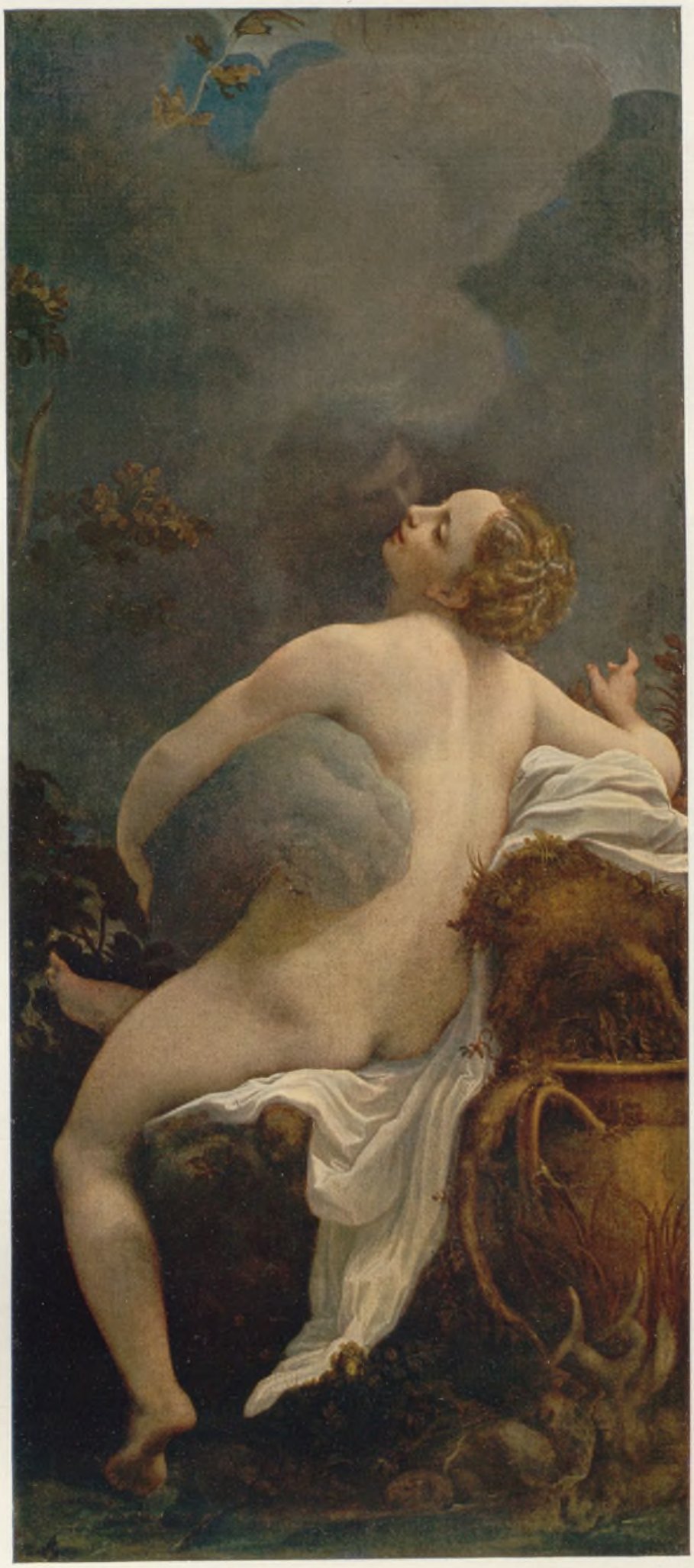
TOILE : HAUTEUR 1m,63 ; LARGEUR, 0m,74

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

L'ART du XVIe siècle avait, entre autres, deux problèmes extrêmement importants à résoudre : celui d'un clair-obscur parvenu à sa perfection, et celui de la parfaite aisance des mouvements des personnages. Aucun peut-être des grands maîtres taliens de la Renaissance n'a su aussi bien résoudre ces deux problèmes que le Corrège, quoiqu'il comptât parmi les plus jeunes d'entre eux. Dans le domaine du clair-obscur, c'est-à-dire dans l'art de modeler les corps au moyen de la lumière et des ombres, il atteignit à un moelleux qu'on soupçonnait à peine avant lui; le but qu'avaient poursuivi les maîtres de la précédente génération, Léonard de Vinci en tête, est atteint par lui comme en se jouant : au moyen de tons délicats et moelleux, il modèle le nu de façon à donner tout à fait l'impression des corps eux-mêmes. Il y joint une aisance dans les mouvements qu'on avait à peine obtenue jusque-là et, en même temps, il fait du mouvement le moyen principal de l'expression. Ces deux conquêtes placent le Corrège tout près de l'art du siècle suivant : il pose avec elles les conditions primordiales et les plus importantes de cet art, et, par suite, il n'est pas étonnant que les créations du Corrège aient été les modèles principaux des Carrache. Ces deux aspects de son art se manifestent le plus pleinement dans les compositions mythologiques de sa dernière période, dont la plus parfaite peut-être est la célèbre toile reproduite ici, appartenant à la Galerie impériale de Vienne et représentant Jupiter sous la forme d'un nuage embrassant Io. L'abandon complet de la femme n'a jamais été rendu avec autant de vérité que dans cette figure aux formes voluptueuses qui, cependant, ennoblie par l'art, conserve quelque chose de chaste. Ajoutez à cela la conception extrêmement poétique du sujet, l'art admirable avec lequel est modelée, dans le nuage qui entoure ce corps merveilleux, la figure de Jupiter. Le paysage, enfin, est aussi d'un charme très grand. — Le premier document que nous ayons sur ce tableau date de la seconde moitié du XVIe siècle. Il se trouvait alors en possession du célèbre sculpteur Leone Leoni, qui l'avait reçu, ainsi qu'une autre célèbre toile du Corrège, *Danaé* (aujourd'hui à la villa Borghèse), de son fils Pompeo, vivant en Espagne. L'empereur Rodolphe II l'acquit de Leoni, et, depuis ce temps, l'œuvre

figure dans la Galerie impériale. Une copie excellente, qui passa longtemps pour l'original, est au Musée de Berlin; provenant peut-être aussi de la collection de Rodolphe II, elle avait passé, au XVIIe siècle, entre les mains de la reine Christine de Suède, puis, en 1722, entre celles du Régent Philippe d'Orléans, dont le fils Louis, que ce sujet offensait dans sa pudeur, découpa dans le tableau la tête d'Io; elle fut rétablie dans la suite par le peintre français Prud'hon, dont l'art était si parent de celui du Corrège. Par bonheur, l'original n'a pas subi de pareilles mésaventures; le temps, il est vrai, ne l'a pas complètement épargné, mais, en dépit de quelques dommages, cette œuvre séduisante est restée telle que le grand maître l'a créée.

GUSTAV GLÜCK



BRUEGHEL le Vieux (Peter)

(Vers 1525-1569)
École Flamande.

LES CHASSEURS DANS LA NEIGE (LE MOIS DE FÉVRIER)

TOILE : HAUTEUR, 1m,17 ; LARGEUR, 1m,62

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Le grand peintre de la vie rustique Peter Brueghel le Vieux, dit aussi Brueghel des Paysans, joue également dans l'histoire de la peinture un rôle important. Si nous considérons un tableau comme celui qui est reproduit ici, nous devons nous rappeler qu'à l'époque de Brueghel un paysage pur, sans « étoffage historique » — chose si commune de nos jours — était quelque chose de tout nouveau : on pourrait à peine citer avant lui des tableaux de ce genre. On rencontre déjà la nature interprétée avec amour dans les fonds de compositions historiques des anciens peintres néerlandais et dans les illustrations pour le calendrier en tête des livres d'Heures du xve et du xvie siècle, où chaque mois donne lieu à de charmants tableaux de nature et de vie rustique. Le magnifique paysage d'hiver reproduit ici appartient, lui aussi, à une série de figurations des Mois peintes, ou du moins conçues, par Brueghel. Il n'est pas certain qu'il ait peint complètement lui-même cette suite, car la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, fondateur de la Galerie impériale au xviie siècle, ne contenait que cinq de ces toiles. Aujourd'hui on n'en connaît plus que quatre : trois au Musée de Vienne, et une chez le prince Lobkowitz, au château de Raudnitz. Le tableau ci-contre représente le mois de Février, déjà figuré de cette façon, par un paysage de neige, dans les *Très riches Heures* du duc Jean de Berry à Chantilly, exécutées au début du xvie siècle, et dans le célèbre *Bréviaire Grimani* de la Bibliothèque Saint-Marc à Venise, datant du commencement du siècle suivant. Brueghel est un peintre incomparable de l'hiver : il s'est plu particulièrement à représenter la neige et a même placé dans des paysages de neige des épisodes bibliques tels que le recensement à Bethléem, le massacre des Innocents, et l'adoration des Mages. Mais c'est dans notre tableau qu'il a donné l'interprétation la plus parfaite en ce genre : avec quel art merveilleux se détachent sur la vaste étendue blanche les sombres silhouettes des chasseurs, de leurs chiens, et des arbres dénudés ! Dans le fond on aperçoit des patineurs allant et venant à la surface d'étangs gelés et un village aux toits couverts de neige, avec de hautes montagnes que Brueghel n'a pas dû observer dans son propre pays. Sur toute cette composition pèse un ciel gris d'hiver. L'impression du froid

perçant est encore accrue par la vue d'un feu allumé en plein air, à gauche, près d'une auberge, et auquel se chauffent des paysans. Bien d'autres peintres, depuis Brueghel, ont choisi la neige comme sujet de leurs tableaux, mais aucun ne l'a surpassé dans le rendu de l'impression hivernale.

GUSTAV GLÜCK.

BRUEGHEL LE VIEUX (Peter)

(Vers 1525-1569)

École Flamande.

KERMESSE CHAMPÊTRE

TOILE : HAUTEUR, $1^{m},14$; LARGEUR, $1^{m},45$

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Dans cette célèbre *Kermesse*, Peter Brueghel le vieux, dit « le Breughel des Paysans », montre toute la puissance de son caractère et de son style si personnel. Ce n'est pas à tort qu'on raconte qu'il fréquentait les cabarets de paysans pour les observer dans leur propre milieu et mieux les représenter. Encore aujourd'hui, personne ne le surpasse comme peintre des mœurs rustiques; les mouvements lourds, les manières gauches, les joies grossières des paysans, n'ont jamais été rendus comme dans le tableau que voici. Chacune des nombreuses figures de cette composition vit réellement, et l'ensemble est plein de mouvement et de gaieté. L'air du joueur de cornemuse, dont la figure extrêmement caractéristique occupe le premier plan, à gauche, a mis en train jusqu'à un vieux couple, sur le même plan, à droite; et la jeunesse prend part aussi à la danse, mais en l'interrompant fréquemment pour se caresser tendrement, comme fait un couple au second plan, à gauche. Il n'est pas jusqu'à deux petites filles qui, à côté du musicien, ne s'essaient à la danse. En arrière, quelques paysans sont assis devant des pots de bière et s'échauffent à discuter, peut-être politique. Il est étonnant combien, malgré le grand style de cette composition, celle-ci reste vivante et tellement vraie qu'on ne peut l'imaginer autre. Les colorations sont très riches et très vigoureuses, sans offrir un aspect de bariolage confus; le dessin des personnages est précis sans être dur. La vue de la rue, au fond du tableau, montre quel maître paysagiste était aussi Brueghel. Il s'y révèle un précurseur, dans le nuancement délicat des tons du fond, de même qu'il est un des premiers qui s'affranchirent de la raideur compassée de la peinture primitive des Pays-Bas et montrèrent une pleine liberté dans les mouvements des personnages. Au premier coup d'œil, Brueghel peut nous paraître archaïque; mais qu'on y regarde de plus près : son style paraîtra incroyablement moderne. Il a créé des œuvres qui, de son temps, furent populaires, et qui, encore aujourd'hui, méritent, au plus haut sens du mot, cette qualification.

Gustav GLÜCK

RUBENS (Petrus-Paulus)

(1577-1640)

École Flamande.

LA FÊTE DE VÉNUS

TOILE : HAUTEUR, 2m,17 ; LARGEUR, 3m,50

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Les descriptions de tableaux de Philostrate, sophiste grec du temps de l'Empire romain, ont fourni de précieux sujets de compositions à nombre de peintres italiens de la Renaissance. Par exemple, une des plus célèbres toiles de Titien, la *Fête de Vénus*, conservée aujourd'hui au Musée du Prado à Madrid, est basée sur les *Divinités de l'amour* de Philostrate. Quelques phrases du commentaire queGœthe a consacrées à cet écrit nous donnent une idée du motif : « En considérant cette composition pleine de joie et d'animation, ne vous laissez pas distraire d'abord ni par la beauté du verger, ni par les mouvements des petits Amours ailés, mais regardez avant tout la statue de Vénus placée dans le creux d'un rocher d'où coule sans interruption une source d'eau vive. Ce sont les nymphes qui ont érigé là cette statue, en reconnaissance de ce que la déesse les a destinées à être les heureuses mères des petits dieux de l'amour. Elles lui ont apporté en offrande un miroir d'argent, une pantoufle dorée, qui servent à la parure de Vénus. Aux branches élevées des arbres sont suspendues des pommes d'or, rougies par le soleil, qui attirent tout l'essaim des petits Cupidons. Ils volent de toutes leurs ailes bigarrées de bleu, de rouge et d'or vers ces beaux fruits; ils ont suspendu aux branches leurs carquois et leurs flèches d'or, ajoutant ainsi à la richesse d'aspect de cette scène. » La description de Philostrate, dont ce texte de Gœthe rend mieux l'impression que l'original, a servi à Titien à composer son merveilleux tableau qui, avec ses figures d'enfants si séduisantes, produisit une grande impression sur les artistes du XVIIe siècle; Poussin, l'Albane, Padovanino le copièrent avec soin et y puisèrent les inspirations les plus variées; le célèbre sculpteur flamand François du Quesnoy, dit le Fiammingo, qui vivait à Rome, l'étudia à son tour et, comme fruit de cette étude, modela en bronze ou en terre cuite ses ravissants *putti* (c'est ainsi que les Italiens appellent les figures d'enfants, mi-anges, mi-Amours, peintes ou sculptées); il semble que tout ce petit monde délicieux des *putti* de l'époque du « baroque » italien soit issu de cette composition de Titien. A son tour, le grand peintre des enfants dans les écoles du Nord, Rubens, exécuta — probablement au cours de son séjour à Rome dans la première

décade du XVIIe siècle — une copie de ce tableau, laquelle se trouve aujourd'hui au Musée de Stockholm. Il emporta avec lui à Anvers cette copie ainsi que celle d'un tableau qui faisait pendant, une *Bacchanale* — dont le motif, a montré le perspicace critique Franz Wickhoff, était emprunté aussi à Philostrate — et les conserva chez lui jusqu'à sa mort. Dans les dernières années de sa vie, il donna lui-même du même sujet une interprétation personnelle : et c'est la célèbre *Fête de Vénus*, ici reproduite, de la Galerie impériale de Vienne. Si Titien ne s'était pas attaché directement à rendre tous les détails de la description de Philostrate, Rubens, — quoique, en excellent connaisseur de l'antiquité classique, il n'ignorât point cette source, — en a usé vis-à-vis d'elle encore plus librement. Il ne s'en est tenu strictement qu'au motif essentiel de cette description : le sanctuaire de Vénus avec sa statue, les nymphes apportant leurs offrandes, parmi lesquelles un miroir d'argent, et la troupe des petits Amours jouant et voletant. Mais il n'a pu s'empêcher de représenter aussi les forces élémentaires de l'amour sensuel sous la forme d'un groupe de satyres qui, comme dans l'enivrement d'une bacchanale, lutinent et ravissent des nymphes. On a coutume de voir dans la nymphe qu'à gauche, au premier plan, un satyre soulève de terre dans ses bras la seconde femme de Rubens, Hélène Furment; mais c'est à tort, selon nous : il faudrait plutôt la reconnaître dans une des deux femmes de droite qui apportent en présent à la déesse des statuettes. Le coloris de cette peinture, entièrement de la main de Rubens, est du plus grand charme : le bleu clair et le jaune lumineux y dominent. Non seulement le choix du sujet, mais encore son exécution picturale décèlent la grande prédilection que toute sa vie Rubens éprouva pour son grand prédécesseur vénitien, sans pourtant qu'on voie trace de la moindre imitation. Cette composition introduisit ce motif dans la peinture flamande : Jordaens, à son tour, le traita dans un tableau aujourd'hui conservé à la Galerie de Dresde et qui montre combien sous une autre main que celle, toujours noble, de Rubens, le même sujet pouvait facilement tomber dans la lourdeur et la brutalité.

GUSTAV GLÜCK

RUBENS (Petrus-Paulus)

(1577-1640)

École Flamande.

« LA PETITE PELISSE »
(PORTRAIT D'HÉLÈNE FOURMENT)

PANNEAU : HAUTEUR, 1m,75 ; LARGEUR, 0m,96

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

La seconde femme de Rubens, Hélène Fourment, joue un grand rôle dans la vie et l'œuvre du grand artiste. Quatre ans après la mort de sa première femme Isabelle Brant, dont la perte l'avait beaucoup chagriné, il épousait une fraîche jeune fille de seize ans, d'une beauté éclatante, appartenant à une bonne famille anversoise à laquelle il était déjà uni par des liens de parenté. Nous savons peu de chose du caractère d'Hélène Fourment ; mais, à en juger d'après les portraits qu'a exécutés d'elle son mari, nous pouvons la regarder comme ayant été extrêmement aimable, au plein sens du mot. Un esprit gai et enjoué, un amour bien féminin des magnifiques vêtements et des parures, se lisent dans ces effigies. Mais il serait tout à fait injuste de vouloir porter un jugement défavorable sur les dons intellectuels de la jeune femme, qu'en présence de tant de charme et de beauté nous serions volontiers disposés à déprécier. L'essentiel, pour nous, est ce qu'elle fut pour Rubens. A partir du moment où elle devint l'épouse du maître, on sent dans les créations de ce dernier une impulsion toute fraîche et toute nouvelle, et certainement ses plus belles œuvres furent exécutées durant les dix années qu'il lui fut donné de vivre avec elle. Nous avons un souvenir des premiers temps de cet amour dans le charmant tableau de la Pinacothèque de Munich où Rubens s'est montré accompagné de son fils et montrant à Hélène son jardin à Anvers, et dans la célèbre *Fête de Vénus*, peinte à deux reprises, où il faut voir sans doute une représentation symbolique de l'état d'âme de Rubens pendant le temps de ses fiançailles. Puis, à diverses reprises, on peut dire presque chaque année, Rubens nous a donné des portraits de sa jeune femme aimée, tantôt en buste, tantôt avec un ou plusieurs des beaux enfants issus de cet heureux mariage. Presque toutes ces effigies comptent parmi les plus belles œuvres du maître. La plus magnifique de toutes est peut-être la peinture reproduite ci-contre, où Hélène Fourment est représentée en pied, couverte seulement d'une étroite pelisse qu'elle retient de ses deux mains pour l'empêcher

de glisser. L'idée de cette composition fut sans doute suggérée à Rubens par une figuration de même genre due à son maître préféré Titien, toile conservée aujourd'hui également à la Galerie de Vienne. Il existe en peinture peu d'académies féminines traitées avec autant de talent que le corps d'Hélène Fourment, peint avec d'autant plus d'amour que Rubens exécutait ce tableau pour lui seul. Dans son testament, il le légua à sa femme, le désignant sous le nom de « *Het pelsken* » (*La Petite Pelisse*) sous lequel l'œuvre est encore connue aujourd'hui. Il date non pas, comme on l'admet généralement, des premiers temps du mariage de Rubens, mais de quelques années plus tard. Le corps a déjà tous les caractères d'un corps de femme faite ; cependant Hélène Fourment y apparaît plus élancée que dans les portraits peints immédiatement après les noces. Il n'y a pas que dans ce tableau où elle servit de modèle à son mari : on la reconnaît dans plusieurs des plus belles figures de ses compositions.

GUSTAV GLÜCK

RUBENS (Petrus-Paulus)

(1577-1640)

École Flamande.

RETABLE DE « SAINT ILDEFONSE »

(Partie centrale)

PANNEAU : HAUTEUR, 3m,52 ; LARGEUR, 2m,36

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

A TRAVERS toute la variété de sa production, Rubens reste principalement, du commencement à la fin de sa carrière, le peintre de l'Eglise. Reprenant l'art froid des Italiens de la décadence, il lui infuse la chaleur de la vie dont il déborde et lui donne une flamme et un éclat que l'art religieux italien n'avait jamais connus à aucune époque. L'œuvre que nous reproduisons ici n'est pas seulement une des créations les plus remarquables de Rubens; si nous avions à choisir dans tout son œuvre les deux productions les plus grandioses, il faudrait prendre la *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers et ce retable de *Saint Ildefonse*. Celle-là, avec la passion douloureuse qui l'anime et sa stricte exécution, représente son premier style (1612); la seconde œuvre, représentation suave et aimable, est — nous le pensons du moins — d'une époque plus tardive. La date de son exécution étant très discutée, il est nécessaire d'en donner d'abord l'histoire. L'impératrice Marie-Thérèse acheta ce retable, pour 40.000 florins, aux moines d'une église située à Bruxelles sur le Kaltenberg, à l'endroit où se trouve maintenant celle de Saint-Jacques-sur-Caudenberg, et qui avait été incendiée en 1743. Primitivement l'œuvre appartenait à une confrérie déjà disparue à l'époque de cette acquisition : la confrérie de Saint-Ildefonse que l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas, avait fait venir de Portugal à Bruxelles, et peu après son retour d'Italie (1608) Rubens avait reçu la commande de cet autel : une tradition prétend qu'en août 1609, ayant refusé d'être rétribué pour ce travail, il avait reçu en présent, du couple archiducal, une chaîne d'or. Mais comment cette date est-elle admissible lorsqu'on considère cette liberté de style, cette légèreté d'exécution, cette sûreté dans les effets de clair-obscur ? D'après une autre version le retable aurait été donné en 1630 par la veuve de l'archiduc (mort en 1621), l'infante d'Espagne Isabelle-Claire-Eugénie, aux confrères de Saint-Ildefonse pour leur chapelle Notre-Dame du Caudenberg, et à ce moment la peinture n'était pas encore tout à fait terminée. Telles sont les traditions confuses qu'on possède sur cette œuvre. Dans la partie centrale, nous voyons la Vierge sous les traits, habituels chez Rubens, d'une aimable Flamande, accompagnée de quatre jeunes femmes dont deux portent les palmes du martyre. Elles figurent, sans aucun doute,

des saintes ; mais, en réalité, c'est un groupe de trois suivantes, avec une dame de compagnie en riches atours debout à gauche sur le premier degré du trône, tout près de sa souveraine. Ce groupe s'ouvre à droite, dans un arrangement merveilleux, pour faire place à saint Ildefonse, jadis archevêque de Tolède, qui vient s'agenouiller devant la Vierge et recevoir avec dévotion une magnifique chasuble brodée, ainsi qu'il lui arriva en réalité à la suite d'un songe. Le fond de la scène est formé par une niche dorée, d'architecture « baroque ». Comme tout cet ensemble se tient harmonieusement ! Les personnages, par leurs formes et leurs lignes, semblent participer à cette pompe et à cette richesse du style « jésuite », de sorte que toute la peinture dans son ensemble, et non seulement dans ses détails de forme, est comme une émanation de ce style. Au sommet le ciel s'ouvre, et, parmi des nuages légers que transpercent des rayons de soleil, se jouent de petits anges nus, portant des fleurs et se réjouissant du bonheur du saint. Cette lumineuse échappée sur le ciel, donnant l'impression illusionnante du réel, se trouve d'abord chez le Corrège et chez Titien, puis chez les Bolonais, notamment chez Guido Reni, le contemporain de Rubens. Si nous observons toute cette scène pompeuse et calme, nous la voyons obéir, d'un mouvement vivant, à une diagonale se dirigeant vers le haut à gauche. Le style de la composition est plein de facilité et de liberté, l'éclairage magistral, le coloris d'un ton général doré, plus accentué au centre de la niche et se perdant au-dessus et au-dessous dans des gris argentés.

A. PHILIPPI

RUBENS (Petrus-Paulus)

(1577-1640)

École Flamande.

RETABLE DE « SAINT ILDEFONSE »

(Volets latéraux)

PANNEAUX : HAUTEUR, 3m,52 ; LARGEUR, 1m,09 CHACUN

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Les volets du retable de *Saint Ildefonse* offrent de tout autres colorations que la partie centrale reproduite dans la planche précédente. Le gris sombre des nuages qui couvrent le ciel — un ciel de fin de journée, semble-t-il — sert de base au coloris, et tous les autres tons sont relativement sombres, sauf les manteaux et les vêtements des donateurs, où de vives lumières sont posées. L'effet de ces deux tableaux est encore plus grandiose que celui de la partie centrale, non pas seulement à cause de la dimension des personnages, qui dépasse la grandeur naturelle, mais à cause de la simple beauté et du naturel des deux groupes. L'archiduc est aussi imposant qu'i ll'était dans la vie réelle; son saint patron, Albert de Brabant, debout en arrière, le présente avec un geste discret. Sur l'autre panneau, sainte Claire d'Assise se penche avec sollicitude vers l'infante, qui avait, après la mort de son mari, pris le voile des Clarisses. L'exécution de ces deux volets est encore plus libre que celle du tableau principal; ils durent être peints plusieurs années après celui-ci. En tout cas il est impossible que tout ait été terminé en 1609. Combien dura l'exécution de cette commande, si ce fut, pour des raisons que nous ne connaissons pas, jusqu'à 1630, ou seulement jusque peu après la mort de l'archiduc (1621), ou moins longtemps, il est difficile de le dire. Il est probable, tout au moins, que finalement l'infante resta seule comme donatrice. En 1630, elle était âgée de plus de soixante ans, et même en 1621 elle était encore plus vieille que ne l'a représentée Rubens. Mais qu'est-ce que cela prouve? Ce n'est pas un argument plus fort que celui qu'on pourrait tirer du manteau archiducal remplaçant ici la robe des Clarisses. L'archiduc, en tant que donateur, devait figurer dans le retable, à n'importe quel âge, et ce rajeunissement entraînait naturellement celui de son épouse. Au reste, après la mort d'Isabelle, Rubens eut à exécuter, en vue des décorations pour l'entrée à Anvers en 1633 de son successeur le cardinal-infant Ferdinand d'Espagne, le portrait de la princesse et celui de son époux. Ils sont conservés aujourd'hui au Musée de Bruxelles; or, tous deux sont représentés dans la force de l'âge.

A. PHILIPPI

RUBENS (Petrus-Paulus) et SNYDERS (Frans)

(1577-1640) (1579-1657)

École Flamande.

L'ENFANT JÉSUS AVEC LE JEUNE SAINT JEAN ET DES ANGES

PANNEAU : HAUTEUR, 0m,76 ; LARGEUR, 1m,22

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

DÈS les premières œuvres qu'il exécuta, jeune encore, pendant son séjour en Italie, Rubens se montra peintre hors ligne des enfants. Pour n'en citer qu'un exemple, son retable de la Chiesa Nuova, à Rome, où il a représenté une douzaine de petits anges soutenant une image de la Vierge, témoigne de la science délicate avec laquelle il savait, dès cette date, rendre les formes et les gestes de l'enfance. Mais lorsqu'il se fut marié et eut trouvé dans ses propres enfants des modèles tout prêts bien propres à l'inspirer, les enfants jouent dans son œuvre un plus grand rôle encore et sa joie à les peindre s'accroît visiblement. Il nous montre ses propres enfants tantôt sous la figure du petit Jésus ou du jeune saint Jean, tantôt sous celles d'anges ou de bambins groupés décorativement, portant des guirlandes de fleurs ou de fruits. Malgré la prédilection que lui-même et toute son époque avaient pour la représentation d'essaims d'enfants, il est, dans ces figurations, moins prodigue que la plupart de ses contemporains. Ce n'est guère que dans la *Vierge aux anges* du Musée du Louvre et dans la *Fête de Vénus* de la Galerie impériale de Vienne qu'il s'abandonne à sa fantaisie et ne se lasse pas de représenter à profusion de beaux enfants. Il existe aussi des tableaux de Rubens dont les enfants constituent le véritable sujet : rappelons seulement la célèbre *Guirlande de fruits* de la Pinacothèque de Munich, avec ses sept enfants ravissants qui peinent à traîner leur riche et savoureux fardeau. A une autre série appartiennent les peintures où Rubens a groupé le petit Jésus et le jeune saint Jean. Une composition de Rubens, dont nous ne connaissons pas l'original, mais dont il existe quantité de répliques, nous montre l'Enfant Jésus assis sur un tronc d'arbre et caressant un agneau que le petit saint Jean, debout, tient tendrement embrassé. Cette réunion des deux enfants sacrés, si courante dans l'art depuis Murillo, le plus grand peintre des enfants après Rubens, semble avoir été, au temps du maître flamand, quelque chose de nouveau. La forme la plus achevée que Rubens ait donnée à ce

motif est la composition, ici reproduite, de la Galerie impériale de Vienne. On y voit le petit Jésus appuyé sur un coussin blanc et caressant les joues du jeune saint Jean assis devant lui et qui entoure de son bras gauche un agneau que lui amène un petit ange. En arrière de l'Enfant Jésus, un autre bébé tient un raisin. A droite, sur le sol, gisent des fruits dont l'exécution est due à l'excellent peintre de natures mortes et d'animaux Frans Snyders, collaborateur habituel de Rubens pour les détails de ce genre. Les quatre enfants, surtout la blonde figure du petit Jésus, comptent parmi les plus beaux que Rubens ait jamais créés. Le coloris est clair et lumineux. Ce tableau dut exciter, du temps même de Rubens, une grande admiration : il en existe, en effet, quantité de répliques, parmi lesquelles une excellente, conservée au Musée de Berlin, où Snyders a disposé les fruits de tout autre façon que dans l'exemplaire de Vienne ; d'autres, telles que celles de Schleissheim et de Kingston Lacy, en Angleterre, ont un encadrement formé de grandes guirlandes de fruits, peintes également par Snyders.

GUSTAV GLÜCK

RUBENS (Petrus-Paulus)

(1577-1640)

École Flamande.

PORTRAIT DE L'ARTISTE

TOILE : HAUTEUR, 1m,09 ; LARGEUR, 0m,83

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

RUBENS n'est pas du nombre de ces artistes qui, comme Dürer ou Rembrandt, se sont intéressés particulièrement à leur aspect extérieur. Il ne nous a pas laissé beaucoup de portraits de lui-même. De sa jeunesse, nous n'en connaissons que deux : l'un est l'effigie si célèbre de la Pinacothèque de Munich, où il s'est représenté, jeune marié, en compagnie de sa première femme, Isabelle Brant, sous un berceau de verdure; le second se trouve dans la grande *Adoration des Mages* de Madrid, peinte vers la même époque (1609), mais retouchée par lui-même plus tard en bien des endroits, lors de son second séjour en Espagne : il s'y est représenté à cheval. C'est seulement de la seconde décade du XVIIe siècle que datent les deux excellents portraits en buste conservés au château de Windsor et à la Galerie des Offices de Florence; il y apparaît homme mûr et personnage imposant tel que le figurent les tableaux ou les sculptures modernes, où le grand chapeau de feutre noir constitue l'élément principal de cette ressemblance. Après son second mariage avec la belle Hélène Fourment en 1630, il s'est portraituré un peu plus souvent. Des premiers temps de cette union date sans doute l'aimable effigie en buste qui appartient au duc d'Arenberg, à Bruxelles. La célèbre *Promenade au jardin* de la Pinacothèque de Munich, où on le voit faisant à sa jeune épouse les honneurs de sa belle propriété, le représente sous des traits tout à fait semblables. Il apparaît avec une physionomie extrêmement sympathique dans le célèbre portrait de famille qui faisait jadis partie de la collection du duc de Marlborough, à Blenheim Palace, et appartient aujourd'hui au baron Alphonse de Rothschild, à Paris : ses traits pleins de noblesse sont illuminés de joie au spectacle des premiers pas que, sous la conduite de la gracieuse Hélène Fourment en riches atours, s'essaie à faire un de leurs enfants. Malgré l'intimité de cette scène familiale, le maître s'est plu à faire montre de la noble magnificence de son intérieur : lui-même, comme sa femme, est vêtu de la façon la plus élégante et sa pose a quelque chose de chevaleresque. Mais le plus beau et le plus profond de tous ces portraits dus à son pinceau est l'effigie à mi-corps de la Galerie de Vienne, que nous reproduisons. Ici également, il est vêtu de la façon la plus distinguée, avec son grand

chapeau noir, un pourpoint noir et un manteau aux larges plis; la main droite, revêtue d'un gant, retombe le long du corps, tandis que la main gauche, nue, est appuyée sur la garde de l'épée. Mais, au-dessus du col blanc plissé, le visage est presque maladif et le regard tombe fatigué sur le spectateur. Ce portrait fut peint visiblement peu avant la mort du maître et il s'en exhale un accent de mélancolie peu habituel chez Rubens, dû sans doute au pressentiment que l'artiste, alors souffrant de rhumatismes aigus, avait de sa mort prochaine. Toutefois ces traits déjà fanés sont tout imprégnés de ce qui faisait le fond du caractère de Rubens : cette noble et vraie bonté, cette cordialité dont il nous a laissé tant de témoignages. Il est peu de grands artistes qui aient eu à ce point ces qualités; qui, comme lui, aient été aussi bons, aussi dénués d'envie à l'égard de leurs collègues et de leurs élèves. Cette effigie, incomparable et inoubliable comme profondeur d'expression, suffirait à elle seule, également au point de vue de l'exécution, extrêmement délicate, à mériter à Rubens le titre de grand portraitiste que Fromentin lui a refusé.

GUSTAV GLÜCK

VAN DYCK (Antonius)

(1599-1641)

École Flamande.

LA SAINTE FAMILLE

PANNEAU : HAUTEUR, 1m,21 ; LARGEUR, 0m,84

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

L'ÉCLATANTE renommée de Van Dyck portraitiste fait qu'on oublie trop souvent les compositions religieuses, historiques ou mythologiques auxquelles il consacra toute la première moitié de sa carrière. Il avait été formé à ces travaux, qui avaient alors la prédilection du public, dans l'atelier du peintre Hendrick van Balen à Anvers; il continua de les pratiquer dans l'atelier de Rubens où en 1618, à l'âge de dix-neuf ans, et venant de recevoir le titre de maître, il était entré pour se perfectionner. De même, pendant son voyage d'études en Italie et après son retour à Anvers en 1628, alors que les commandes de portraits affluaient déjà chez lui, il revint sans cesse aux tableaux d'histoire. On peut suivre nettement son évolution en ce genre. Tandis que ses premières compositions religieuses montrent en lui le « bon élève » de Rubens, animé de l'ambition juvénile de surpasser encore son maître dans le déploiement des effets de vigueur et des contrastes, les dernières, par contre, exécutées pendant et après le voyage en Italie, se distinguent par une simplification dans la composition, le coloris et le sentiment, acquise au contact des modèles classiques italiens. Toutefois, malgré cette évolution, Van Dyck, dans tous ses tableaux de piété, surtout dans les représentations du Christ descendu de la croix et pleuré par les siens, de saint Sébastien, de la Sainte Famille, a mis tant de personnalité qu'ils sont très significatifs des qualités, mais aussi des limites de son art. La *Sainte Famille* du Musée impérial de Vienne, reproduite ci-contre, est très instructive à ce point de vue et nous incite même à nous demander si les compositions historiques de Van Dyck n'ont pas été trop reléguées dans l'ombre par ses portraits. Ce tableau n'est pas daté, mais la simplicité et le calme de la composition montrent que l'artiste avait alors surmonté l'influence de Rubens, et l'ordonnance, le coloris, et le ciel ont quelque chose d'italien. C'est donc dans la seconde période de sa carrière, peu avant avant son départ pour Londres, que Van Dyck dut le peindre. C'est avec une simplicité extraordinaire, un accent de pure humanité, sans auréoles ni attributs, que le maître a traité ici ce thème si ancien, et qui a donné lieu à tant de variations, de la Sainte Famille. L'Enfant Jésus est placé au

premier plan, au centre, mis en valeur par le coloris, l'éclairage, le geste, comme la figure principale, et il ravit par sa grâce, sa fraîcheur et son expression vraiment enfantine. Marie, avec un geste un peu maniéré de ses belles mains, le présente avec fierté, levant en même temps la tête comme si elle écoutait une voix venant d'en haut; son visage n'offre pas l'expression chaste et pieuse qu'on pourrait attendre ; il y a plutôt quelque chose de mondain et de dominateur dans ses traits accusés, avec lesquels ne s'harmonisent pas très bien le rouge et le bleu très prononcés de la robe et du manteau. Oui, plus on cherche à pénétrer l'intime de cette œuvre, plus on s'aperçoit qu'on a affaire à un artiste donnant du premier coup tout ce qu'il a : suave coloris, équilibre de la composition, noblesse de la figuration, mais aucune profondeur, aucune âme. On pourrait constater la même chose dans les autres tableaux religieux de Van Dyck. Il avait reçu en don d'être avant tout le peintre séduisant de la beauté extérieure. C'est ce qui en fit un des plus grands portraitistes, et seulement un peintre d'histoire moyen.

FELIX BECKER

VAN DYCK (Antonius)

(1599-1641)

École Flamande.

PORTRAIT DU PRINCE RUPRECHT DU PALATINAT

TOILE : HAUTEUR, 1m,76 ; LARGEUR, 0m,96

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Les deux portraits des jeunes princes Carl Ludwig et Ruprecht du Palatinat comptent parmi les plus belles, et aussi les plus en faveur près du public, des nombreuses effigies de la main de Van Dyck que possède la Galerie impériale de Vienne. C'étaient les fils de ce malheureux électeur Frédéric V du Palatinat qui fut un moment roi de Bohême, mais qui perdit à la fois sa couronne de roi et son titre de prince-électeur après sa défaite de la Montagne Blanche. Van Dyck a peint à plusieurs reprises ses deux fils. Les portraits de Vienne furent sans doute exécutés dans les Flandres, alors que l'aîné de ces princes, Carl Ludwig, avait environ quatorze ans et son frère Ruprecht douze. Ce dernier apparaît ici comme un enfant charmant, à la physionomie douce et rêveuse. Van Dyck l'a représenté debout, dans une pose simple et noble, appuyé au pilier d'une galerie. Son vêtement noir se détache magnifiquement sur le gris de la pierre apparaissant entre un rideau de soie verte et un coin de paysage. Un chien blanc, assis à terre près du prince et qui le regarde, forme avec ce noir du vêtement un contraste non moins délicat. L'exécution picturale est d'un soin et d'un moelleux extrêmes, et la conception générale offre cette élégance qu'aucun artiste ne possède au même degré que Van Dyck : considérez seulement les mains délicates, à la pose nonchalante. La personne du modèle elle-même touche de façon particulièrement intéressante à l'histoire de l'art : ce jeune prince si distingué devint plus tard un des plus remarquables amateurs d'art du XVIIe siècle; il grava lui-même environ une douzaine de planches à la manière noire, technique nouvelle dont l'inventeur Ludwig von Siegen lui avait enseigné les secrets. Ces feuilles comptent aujourd'hui parmi les raretés artistiques. De plus, étant devenu, en qualité de petit-fils du roi d'Angleterre Jacques Ier, général et amiral dans l'armée et la marine anglaises, il eut le mérite encore plus grand d'introduire ce procédé de gravure en Grande-Bretagne et, ainsi, de préparer l'incomparable floraison, au XVIIIe siècle, de la gravure anglaise à la manière noire.

GUSTAV GLUCK

FETI (Domenico)

(1589-1624)

Ecole Italienne.

UN MARCHÉ

PANNEAU : HAUTEUR, 0m,61 ; LARGEUR, 0m,44

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Le peintre romain Domenico Feti, qui fut élève de Cigoli et mourut, encore jeune, peintre de la cour du duc de Mantoue, est un des artistes les plus curieux et les plus féconds du XVIIe siècle. Ses œuvres furent, de son temps, très prisées : les célèbres galeries du roi d'Angleterre Charles Ier et de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, en possédaient plusieurs. On en compte encore plus de vingt, au XVIIIe siècle, dans les collections de la Maison d'Autriche. La moitié environ furent cédées, en 1742, à la Galerie royale de Dresde. Gœthe, alors qu'il était étudiant à Leipzig, étant venu à Dresde dans le but de visiter la galerie, les vit et fut guidé dans cette visite par le fils de celui qui avait amené les toiles de Feti de Prague à Vienne, l'inspecteur Riedel, qui lui en fit remarquer les qualités artistiques. « Certes, raconte Gœthe dans *Wahrheit und Dichtung*, je n'avais pas pénétré profondément l'école italienne ; mais Domenico Feti, un excellent artiste, quoique humoriste, et bien qu'il ne fût pas un peintre de premier ordre, m'avait intéressé. Il avait eu à peindre des sujets religieux ; il avait traité des paraboles de l'Évangile et les avait représentées avec beaucoup d'originalité, de goût et de bonne humeur, les tirant entièrement de la vie quotidienne, et les détails aussi spirituels que naïfs de ces compositions, que faisait valoir une exécution pleine de liberté, avaient fait sur moi une vive impression. Mais lorsque Gœthe, à Strasbourg voulut faire partager son enthousiasme à Herder, celui-ci lui répondit, avec sa manière mordante, par un vers moqueur et vraiment sans goût. En fait, ces *Paraboles* célébrées par Gœthe comptent justement parmi les plus remarquables et les plus précieuses créations de Feti et sont uniques dans l'art italien du XVIIe siècle : par le choix des sujets et surtout par leur interprétation à la façon de scènes de mœurs, elles apportaient une note presque inconnue en Italie. Comme son illustre confrère néerlandais Peter Brueghel le Vieux, Feti en vint, après ces représentations bibliques, aux scènes de mœurs proprement dites. La preuve en est dans le petit tableau reproduit ici, choisi parmi les peintures encore nombreuses de Feti que conserve la Galerie impériale de Vienne. Sous de hautes arcades qui laissent apercevoir un coin d'une ville de l'Italie septentrionale, un orfèvre a

dressé son étalage et offre sa marchandise ; une femme, assise sur le sol, vend des pigeons et des canards ; un travailleur pousse sa brouette, et, au fond, des gens vont et viennent dans les rues. La facture est vive et large, une fine tonalité argentée est répandue sur tout cet ensemble aux couleurs claires. Dans de semblables morceaux, le spirituel Feti, au talent si varié, se montre précurseur du talent du Néerlandais — qui travailla en Italie — Pieter van Loer, dont le surnom de Bamboccio a fait appeler des « bambochades » ces scènes de vie quotidienne traitées parfois aussi par les Italiens.

GUSTAV GLÜCK

REMBRANDT VAN RYN

(1606-1669)

École Hollandaise.

PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE

PANNEAU OVALE : HAUTEUR, 0m,80 ; LARGEUR, 0m,62

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

On rencontre dans les premiers tableaux ou eaux-fortes de Rembrandt la figure d'une femme âgée qui fréquemment fait pendant à celle d'un vieil homme et qu'ont peinte également des artistes qui, comme Gérard Dou, approchèrent Rembrandt dans sa jeunesse. Ce couple passe — quoique jusqu'ici on manque encore de preuves formelles à cet égard — pour représenter le père et la mère de Rembrandt. Nous retrouvons cette même vieille femme dans un admirable tableau de la Galerie impériale de Vienne qui, cependant, n'offre pas le caractère d'une œuvre de jeunesse du maître et qui, au contraire, a toutes les qualités de sa pleine maturité. Cette peinture date de 1639. Le soin et l'amour extraordinaires avec lesquels elle a été exécutée rendent vraisemblable la supposition que nous sommes là en présence de la mère de Rembrandt. Jamais, en peinture, on n'a représenté de façon plus achevée une face ridée de vieillard. C'est un de ces cas où un grand artiste arrive à dépasser dans un certain genre les spécialistes eux-mêmes ; jamais, par exemple, le peintre des rides, Balthazar Denner, n'a approché de la perfection que nous admirons ici. Et nous ne parlons pas de la magnifique tonalité dorée, propre à Rembrandt, qui baigne toute cette figure : quelle merveilleuse unité d'effet elle donne à tout le tableau !

GUSTAV GLÜCK

TERBORCH (Gérard)

(1617-1681)

École Hollandaise.

L'ÉPLUCHEUSE DE POMMES

TOILE SUR PANNEAU : HAUTEUR, 0m,36 ; LARGEUR, 0m,30

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Les motifs favoris de la peinture de genre hollandaise au moment de sa plus brillante floraison sont extrêmement simples : ce sont des épisodes familiers de la vie quotidienne, quelques personnes occupées à un travail domestique dans un intérieur baigné de lumière où sur la muraille grisâtre sont accrochés quelques tableaux ou une carte géographique, et la magie des colorations et de l'éclairage fait de ces modestes scènes des œuvres d'art magnifiques. Après Jan Vermeer de Delft, à côté de Pieter de Hooch, c'est Gérard Terborch qui a laissé dans ce genre les créations les plus magistrales. Ses œuvres témoignent d'un goût et d'une distinction tels, qu'en les considérant on se représente leur auteur comme un artiste d'une éducation et d'une instruction des plus soignées. Né à Zwolle, en Hollande, et fils d'un peintre très à son aise et qui avait beaucoup voyagé, il avait lui-même, dès sa jeunesse, parcouru l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et, finalement, l'Espagne. A son retour, il vécut quelques années dans sa ville natale, mais en 1654 alla se fixer à Deventer, où il se maria et où il fut, jusqu'à la fin de sa vie, un bourgeois et un conseiller de ville très considéré. Il avait commencé par peindre des scènes de soldatesque dans la manière de l'école de Haarlem, de laquelle il avait beaucoup appris ; vers la fin de sa carrière, il se voua exclusivement à ce qu'on appelait « le genre élevé » et au portrait. Sa représentation, peinte sur les lieux mêmes, de la conférence de la paix de Münster en Westphalie (1646) semble avoir eu une grande renommée : cette composition, peuplée d'une quantité de petits portraits exécutés aussi finement que des miniatures, compte aujourd'hui parmi les trésors de la National Gallery de Londres. D'ailleurs ses portraits, soit en buste, soit en pied, sont presque toujours de petit format ; malgré cela, à cause de leur coloris discret et choisi, de la simplicité de leur ordonnance, ils sont dignes d'être comparés aux productions de Velazquez, que sans doute notre artiste avait eu l'occasion de connaître lors de son voyage en Espagne. Ses tableaux de mœurs, empruntés à la vie familiale de la bourgeoisie hollandaise, montrent un goût non moins délicat. Un excellent témoignage de cet aspect de son talent est l'œuvre ici reproduite : l'*Eplucheuse de pommes* de la Galerie impériale de

Vienne. Il serait difficile de rêver sujet plus simple : une jeune femme, en robe grise et jaquette jaune garnie de fourrure blanche, la tête couverte d'un capuchon noir, épluche une pomme, probablement à l'intention de la fillette au grand chapeau à plumes qui la suit des yeux avec une vive attention ; elle est assise devant une table recouverte d'une étoffe bleue et sur laquelle sont posés un chandelier et une coupe en faïence pleine de pommes. Ce groupe, d'un coloris délicat et raffiné, se détache sur le gris froid de la muraille et d'une carte géographique qu'une inscription latine désigne comme une carte nouvelle et exacte de toute l'Europe. Le tout est enveloppé d'un clair-obscur merveilleusement délicat, et le coloris est d'une harmonie si achevée qu'on n'en rencontre de semblable que dans très peu de chefs-d'œuvre.

GUSTAV GLÜCK

VELAZQUEZ (Diego)

(1599-1660)

École Espagnole.

PORTRAIT DE L'INFANTE MARGUERITE-THÉRÈSE

TOILE : HAUTEUR, 1m,28 ; LARGEUR, 1m,00

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Ce n'est pas un hasard si la Galerie impériale de Vienne ne possède pas moins de quatre portraits de l'infante Marguerite-Thérèse, fille du roi d'Espagne Philippe IV et de sa seconde femme Marianne d'Autriche, tous de la main ou, du moins, de l'atelier du grand peintre de la cour d'Espagne, Velazquez : toutes ces effigies ont probablement leur origine dans des plans matrimoniaux politiques, et, en tout cas, dès la première enfance de la jeune princesse, la cour de Vienne s'intéressa à elle. Finalement les pourparlers entre les cours espagnole et autrichienne aboutirent au mariage de l'infante avec l'empereur Léopold Ier. Parmi ces portraits de la future impératrice, le premier en date et, en même temps, de beaucoup le plus remarquable au point de vue artistique, est celui que nous reproduisons ici. La jeune infante, née en 1651, y est représentée à l'âge d'environ trois ans, dans toute la fraîcheur de son heureuse enfance, objet de la tendre sollicitude de son père ravi et déjà vieux. Son rond visage de bébé encadré des boucles blond clair de sa chevelure, elle est debout, vêtue d'une robe de couleur rose pâle brodée d'argent, sur un tapis à fleurs rouges, près d'une table recouverte d'un tapis gris bleu et sur laquelle est posé un vase de fleurs. Il serait difficile de rêver arrangement plus simple et plus naturel. Néanmoins, avec le portrait du jeune infant Philippe conservé également à la Galerie de Vienne, cette effigie est certainement le portrait d'enfant le plus achevé qui soit dans l'histoire de l'art. La vérité et la sincérité de l'observation, la merveilleuse exécution picturale même des plus petits détails — comme, par exemple, le bouquet de fleurs, — la disposition et la juxtaposition extrêmement délicates et harmonieuses des couleurs cependant très diverses, font de ce tableau un chef-d'œuvre incomparable et insurpassable.

GUSTAV GLÜCK

VELAZQUEZ (Diego)

(1599-1660)

École Espagnole.

PORTRAIT DE L'INFANT PHILIPPE-PROSPER

TOILE : HAUTEUR, 1m,28 ; LARGEUR, 0m,99

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

L'HISTOIRE des portraits d'enfants commence avec le temps où, dans les négociations diplomatiques des cours européennes, l'enfant, même dès sa plus tendre jeunesse, joue un rôle important, presque tous les traités comportant des plans de mariage entre princes encore mineurs. Les plus anciens portraits d'enfants qui nous ont été conservés remontent à la fin du XVe siècle et sont des effigies de jeunes princes : la ravissante image d'un fils, mort jeune, du roi Charles VIII de France, le dauphin Charles-Orland, par le « Maître de Moulins », et le diptyque, bien moins précieux au point de vue artistique, qui réunit les deux figures du jeune Philippe le Beau et de sa sœur Marguerite d'Autriche. Après cette date, le portrait d'enfant n'est plus une rareté dans les maisons princières; au cours du XVIe siècle, des bourgeois même font peindre leur progéniture. Mais c'est au XVIIe siècle que l'on rencontre les plus remarquables productions en ce genre; dans les pays du Nord, les plus belles sont dues à Rubens et surtout à Van Dyck; mais le *summum* a été atteint en Espagne par Velazquez : c'est un trésor incomparable que la demi-douzaine de portraits d'enfants que la Galerie impériale de Vienne possède de la main de ce maître ou de son atelier et que nous devons vraisemblablement aux nombreuses négociations matrimoniales qui eurent lieu, durant le XVIIe siècle, entre la cour d'Autriche et celle d'Espagne. Les plus beaux de tous ces portraits sont, sans aucun doute, ceux des enfants de Philippe IV : l'infant Philippe-Prosper à l'âge de deux ans à peine, et l'infante Marguerite-Thérèse à l'âge d'environ trois ans. La première de ces effigies, reproduite ici, nous montre un enfant délicat, aux traits un peu maladifs, aux rares cheveux blonds. Il porte une robe de couleur rose pâle, recouverte d'un tablier blanc montant, serré à la taille par une ceinture à laquelle sont suspendus plusieurs hochets; l'une des mains pâles retombe le long du corps; l'autre est appuyée au dossier d'un fauteuil d'enfant recouvert de drap rouge sombre et sur lequel est couché un petit chien blanc. Sauf ce chien, qui à lui seul est une merveille de peinture, sauf le tablier et les manchettes bouffantes de la chemisette, tout cet incomparable tableau est une symphonie de rouges, nuancés depuis le rose pâle jusqu'au rouge foncé. Il est peu de peintures où l'on rencontre une gamme de

rouges aussi variée. C'est sur ce fond chaud que le peintre n'a pas craint de détacher la tête pâle du jeune prince, audace que n'imiterait pas facilement un artiste moderne. Et cependant l'enfant n'apparaît pas plus malade qu'il n'était; peut-être même le semble-t-il moins. C'était, nous raconte l'histoire, un enfant d'une constitution débile, craintif, épileptique, faible des genoux, aux mouvements indolents, aux traits pâles, à la tête trop grosse. Cette plante délicate se flétrit vite : sa naissance, qu'avait chantée un Calderon, datait du 28 décembre 1657 ; moins de quatre ans après, le 1er novembre 1661, l'enfant mourait.

GUSTAV GLÜCK

MURILLO (Bartholomé-Esteban) (?)

(1618-1682)

École Espagnole.

SAINT JEAN-BAPTISTE

TOILE : HAUTEUR, 1m,54 ; LARGEUR, 1m,08

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

L'ENFANT joue un rôle considérable dans les créations de Murillo. L'essaim de petits anges dont il accompagne ses tableaux de sainteté, ses représentations de la Vierge immaculée, de saint Antoine de Padoue, de saint François d'Assise, montrent quelle joie il éprouve à peindre des enfants, et aussi sa fine observation de la vie de ces jeunes êtres ; chacun de ces petits anges a sa personnalité bien définie. Dans ce XVIIe siècle, qui vit sur les retables monumentaux d'Italie et des Flandres se presser toute une foule d'enfants, Murillo peut être appelé le peintre par excellence de l'enfance et n'a, comme rival digne de lui être comparé, que son grand prédécesseur Rubens. Ces figures d'enfants de Murillo, par leur grâce, leur naturel, leur vie, n'ont pas moins de charme que ses célèbres *Madones*. Mais, dans un autre domaine, celui du tableau de genre, il est allé encore plus avant dans cette peinture de l'enfance : ses représentations de petits mendiants et petits villageois en guenilles mangeant des pastèques, des raisins ou des melons, offrant des fruits ou des fleurs, n'ont jamais été surpassées : qu'on se rappelle les *Enfants mangeant des fruits* de l'Ancienne Pinacothèque de Munich. Parmi ces tableaux d'enfants, une place particulière doit être faite à ceux où Murillo a figuré l'Enfant Jésus ou le jeune saint Jean dans la solitude d'un site rocheux ou boisé. Leur unique compagnie est un mouton ou un troupeau d'agneaux, ceux-ci servant à représenter l'Enfant divin sous les traits du Bon Pasteur, celui-là servant d'attribut au Précurseur. Murillo pouvait observer d'après nature, dans son pays, la prédilection des enfants pour ces animaux ; c'était en effet l'usage en Espagne d'offrir aux enfants, pour Pâques, des agneaux vivants. D'excellents spécimens de ce genre de créations de notre peintre se trouvent au Musée du Prado à Madrid, à la National Gallery de Londres, et dans la collection de lord Rothschild. Une des plus célèbres et des plus charmantes de ces représentations est le tableau que nous reproduisons, conservé au Musée impérial de Vienne. Mais, si séduisante que soit cette œuvre, elle est cependant un peu en dehors de la série de celles qui peuvent être attribuées en toute sûreté à Murillo. Ce joli enfant est d'aspect vigoureux et de proportions trapues, avec une grosse et large

tête presque carrée, particularités qui ne répondent pas très bien à ce que Murillo nous montre dans ses autres figures du même genre, toujours élancées et bien proportionnées, douées en outre d'une expression idéalisée qui manque tout à fait à cet enfant, strictement peint d'après nature. Le beau paysage romantique ne porte guère, non plus, la signature du maître. Ces raisons, sans doute, ont déterminé Waagen à douter de l'authenticité de ce tableau, et Karl Justi, à qui certainement cette œuvre si célèbre n'est pas inconnue, ne la cite aucunement dans son excellente monographie de Murillo. Les anciens inventaires du XVIIIe siècle de la Galerie impériale semblent ratifier ces doutes : ils attribuent le tableau à l'Italien Bernardo Strozzi surnommé « *il Prete Genovese* » ; c'est seulement à la fin de ce même siècle que le nom de Murillo fut mis en avant. Mais, quel que soit l'auteur de cette ravissante et excellente peinture, elle n'en continuera pas moins d'exercer sur le public sa séduction habituelle.

G. GRONAU

DENNER (Balthazar)

(1685-1794)
École Allemande

TÊTE D'ÉTUDE

TOILE : HAUTEUR, 0m,37 ; LARGEUR, 0m,315

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Le jugement porté sur les deux têtes d'étude, masculine et féminine, de Balthazar Denner que possède le Musée de Vienne est resté le même aujourd'hui qu'à l'origine : très admirées et aimées du grand public, elles n'ont nullement l'approbation de la plupart des connaisseurs. Déjà, peu d'années après la mort de Denner, Winckelmann écrivait : « Mais le principal caractère d'une peinture doit-il être l'agrément ? Les têtes de vieillards de Denner plaisent aussi ; mais comment les aurait jugées la sage antiquité ? Plutarque, par la bouche d'un Aristide ou d'un Zeuxis, dirait : « Les mauvais peintres, « qui, par impuissance, ne peuvent atteindre au beau, cherchent cette beauté dans la « copie des rides et des verrues. » On raconte que l'empereur Charles VI, ayant apprécié la première tête de Denner qu'il vit et en ayant admiré la facture minutieuse, en commanda une autre du même genre à l'artiste, qui reçut pour les deux quelques milliers de florins. L'empereur, qui était un connaisseur, les compara à des têtes de van Dyck et de Rembrandt et dit, paraît-il, « qu'il avait deux morceaux de Denner afin de posséder quelque chose de lui, mais qu'il n'en désirait plus d'autre, même si l'artiste voulait lui en faire cadeau ». Les têtes dont parle ici Winckelmann sont celles, justement, qui se trouvent à la Galerie Impériale de Vienne et dont celle d'homme est reproduite ci-contre. L'anecdote qu'il raconte à leur sujet peut être vraie, car il semble que l'empereur ait, en 1721, acheté de l'artiste, alors à Londres, la tête de femme, et que le portrait d'homme, qui porte, avec la signature de l'artiste, la date 1726, ait été commandé plus tard pour lui faire pendant. Ces deux œuvres comptent certainement parmi les meilleures créations de Denner ; mais, encore aujourd'hui, on ne trouve pas, dans le cercle des artistes et des amateurs, beaucoup d'admirateurs de cette sorte de peinture qui n'a d'autre but, pour ainsi dire, que la copie littérale et minutieuse de la nature. Seul peut-être l'historien peut prendre de l'intérêt à ce genre de productions : en effet, il n'a pas été sans observer qu'à presque toutes les époques de l'histoire de l'art se produit une nouvelle tendance à pousser le naturalisme à ses extrêmes conséquences et que les artistes reviennent toujours, de temps en temps, au point d'où ils ont dû partir : la stricte obser-

vation de la nature. A côté de cela, néanmoins, les portraits de Denner nous offrent, particulièrement dans le coloris et dans le traitement des draperies, un reflet du style de son époque, cependant bien éloigné de l'imitation servile de la nature. On ne saurait d'ailleurs refuser aux deux têtes qui nous occupent des qualités artistiques réelles dans l'exécution, et, lorsqu'on les considère de loin, on s'aperçoit que le rendu minutieux des plus petits détails, par exemple des innombrables rides des visages, n'enlève pas à ces portraits leur effet d'ensemble.

GUSTAV GLÜCK

TIEPOLO (Giovanni-Battista)

(1696-1770)

École Italienne.

SAINTE CATHERINE DE SIENNE

TOILE : HAUTEUR, 0m,70 ; LARGEUR, 0m,52

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Si nous exceptons quelques créations isolées du temps de la Renaissance, c'est surtout à l'art « baroque » que nous devons ces figures à mi-corps de saints ou de saintes représentés, dans un mouvement d'extase, les yeux levés au ciel avec ferveur. Dans ces figures « nostalgiques », comme les a qualifiées assez justement Jakob Burckhardt, de même que dans les personnages en pied ou les groupes composant les grands retables d'autel, s'exprime pleinement une recherche d'expression spirituelle que les époques d'art antérieures n'avaient pas connue. Rappelons ici seulement les tableaux bien connus de Guido Reni, du Guerchin, du Dominiquin, de Carlo Dolci et autres, figurant à mi-corps le Christ, la Vierge de douleur, des saints ou saintes et des Sibylles. Un des derniers spécimens de cet art, devenu au XVIIIe siècle de plus en plus rare, est la *Sainte Catherine de Sienne* de G.-B. Tiepolo à la Galerie impériale de Vienne, peinte vraisemblablement pour une église de Jésuites de Padoue. Ici, nous voyons l'élan de ferveur prendre presque les apparences de l'hystérie : observez les traits délicats, douloureusement bouleversés, du visage, les mains fines, nerveuses et transparentes où les stigmates sont légèrement indiqués. Le génial peintre vénitien, que ses merveilleuses compositions aux murailles ou aux plafonds de palais ou d'églises permettent d'appeler le plus grand décorateur du XVIIIe siècle, se montre dans cette œuvre sous un nouvel aspect : celui de peintre de l'expression. Combien, sous ce rapport du sentiment, cette *Sainte Catherine* est différente de ses froides et presque dédaigneuses *Madones !* Au point de vue du coloris également, ce petit tableau a bien peu de parenté avec ses autres créations, aux colorations si brillantes : les traits pâles et les mains exsangues de la sainte se détachent à peine sur le blanc jaunâtre, délicatement nuancé, du vêtement et du fond, et ce minimum de couleur atteint ici a un effet extrêmement harmonieux et tout particulier.

GUSTAV GLÜCK

DAVID (Jacques-Louis)

(1748-1825)

École Française.

BONAPARTE PASSANT LE SAINT-BERNARD

TOILE : HAUTEUR, 2m,46 ; LARGEUR, 2m,31

Musée Impérial d'histoire de l'Art, Vienne

Lorsque, après son audacieuse traversée des Alpes au Grand Saint-Bernard et sa brillante victoire de Marengo en 1800, le Premier Consul revint à Paris, il donna à David, l'ancien ami de Robespierre, le peintre du *Marat assassiné*, la commande d'une toile où il voulait se voir représenté, suivant ses propres paroles, « calme sur un cheval fougueusement cabré ». Rarement thème aussi héroïque fut proposé à un peintre, et rarement tâche fut aussi brillamment remplie que dans le célèbre tableau du Musée de Versailles, dont la Galerie impériale de Vienne possède une réplique très peu modifiée, que nous reproduisons ici. Vraiment Bonaparte put en être content. Le héros de Marengo, aux traits impérieux et dont le regard va hors de la toile chercher le spectateur, est assis, en effet, calme et ferme, sur un cheval dont tout l'avant se dresse; son manteau rouge flotte au vent ; sa main droite est dressée, dans un geste de commandement qui indique la route à suivre. Il franchit ainsi les Alpes couvertes de neige, suivi de ses soldats. Quoique rien dans ce tableau, sauf les traits de Bonaparte, ne soit une copie de la réalité, cependant jamais peinture n'a exprimé aussi complètement le côté grandiose de cette figure de grand conquérant. C'est ici une image profondément vraie de cette époque héroïque à propos de laquelle Stendhal, qui l'a vécue, disait que la postérité ne saurait si elle devrait placer Napoléon à côté ou au-dessus d'Alexandre le Grand. Ces comparaisons se présentaient déjà à l'esprit des contemporains de Napoléon : sur la neige qui couvre les rochers des Alpes le peintre de notre tableau a inscrit, à côté du nom de Bonaparte, ceux d'Annibal et de Charlemagne. On a coutume aujourd'hui — et non sans raison — de donner la préférence, dans l'œuvre de David, à ses portraits réalistes de bourgeois ; mais le temps pourrait bien revenir où l'on recommencerait à apprécier les compositions héroïques du maître, expression de ce mouvement de renaissance de l'idéal classique qui nous a valu des chefs-d'œuvre comme l'*Iphigénie* de Gœthe et le *Titus* de Mozart.

Gustav GLÜCK


BONAPARTE
KAROLVS. MAGNVS. M