

1619

gillet



CENTAURE MARIN ET SILÈNE

GROUPE ANTIQUE DU MUSÉE DU LOUVRE



LE Musée du Louvre a reçu, il y a quelque temps, de Versailles et a exposé dans la salle du Tibre un groupe de marbre¹ qui a eu, au début du xviii^e siècle, son rôle dans l'ornementation du château, mais qui, depuis de longues années, avait été exilé dans le jardin du Grand Trianon², d'où l'état de délabrement auquel le réduisaient les intempéries a dû le faire retirer. Injures du temps et injures du plein air, le groupe a cruellement souffert, mais, malgré les parties mutilées ou refaites, il reste une sculpture antique non sans valeur et qui a légitimement pris place dans nos collections.

Il s'agit, comme on peut le voir d'après la reproduction ci-contre, d'un *Centaure marin enlevant un Silène*. Sur une base simulant des flots, où se montre un dauphin, le jeune demi-dieu, appuyé à la fois sur les enroulements de son corps et sur sa jambe droite de cheval à demi ployée, dresse, verticalement relevé et légèrement rejeté vers sa gauche, tout son torse humain. Le bras gauche est étendu en avant. Le droit a saisi à bras le corps, derrière le dos, un Silène qui, à califourchon sur les reins de sa monture, ne semble qu'à moitié réjoui de la chevauchée et, cramponné de sa main gauche, se laisse emporter en détournant la tête.

Entre son ravisseur et lui, pourtant, il ne s'agit que d'un jeu et l'enlèvement n'est qu'un enlèvement pour rire. Sous le ciseau des sculpteurs de l'époque hellénis-

1. Inventaire MND., 42.

2. E. Soulié, *Notice des peintures et sculptures des palais de Trianon*, p. 37, parterre de Trianon-sous-Bois.

Bibliothèque Maison de l'Orient



135854

tique et romaine, les demi-dieux marins n'ont plus rien du farouche Triton archaïque, adversaire d'Héraklès. Ils sont avant tout, grâce à leur nature composite, dont on peut, pour ainsi dire, graduer à son gré les éléments divers, depuis les Tritons proprement dits, puis les Tritons centaures, jusqu'à ces êtres marins variés en qui à une queue de poisson s'allie tel ou tel avant-corps d'animal, un thème à représentations décoratives fécond en heureux effets. L'art antique s'y est plu avec raison.

Il est à peine besoin de rappeler telle frise, comme la *Procession des noces de Poséidon et d'Amphitrite*, conservée à la Glyptothèque de Munich¹, que sa beauté a longtemps fait attribuer à la main même de Scopas. L'étude plus attentive de ce qu'on peut appeler l'état-civil du monument est venue, il est vrai, modifier sur ce point les conclusions de la critique. La prétendue frise de Scopas, découverte à Rome, sans doute dans le voisinage du palais Santa Croce, où elle fut conservée jusqu'au commencement du XIX^e siècle en compagnie d'une autre frise qui représente le sacrifice solennel des *suovetaurilia* offert par un général romain, — celle-ci venue de la collection Fesch au Louvre², alors que, de la même collection, la première prenait le chemin de Munich, — décorait en réalité un autel élevé à Neptune par Domitius Ahenobarbus vers l'an 30 seulement avant notre ère³. Du monument reconstitué, tel qu'on peut au Louvre même le voir rétabli dans sa partie essentielle⁴, il ressort, toutefois, avec évidence que l'artiste, qui pour la scène proprement romaine, livré à ses propres forces, ne s'est guère élevé au-dessus du médiocre, se trouvait au contraire soutenu lorsqu'il figurait son cortège nuptial par des modèles meilleurs, dont il a su habilement se servir. Les mêmes modèles ont aussi inspiré les sculpteurs de sarcophages, où les divinités marines apparaissent fréquemment, et il en est peu de plus beaux que le sarcophage dit des Néréides qui, placé d'abord dans l'église de San Francesco a Ripa au Transtévère, puis transporté au musée du Capitole, a été acquis à la France par les conquêtes de Napoléon I^{er} et conservé en 1815⁵.

Les figures en ronde-bosse, si surtout on laisse de côté quelques bustes ou torses de Tritons, qui constituent tout au plus des demi-statues, sont de beaucoup moins fréquentes⁶, et plus rares encore sont les groupes. Le seul qui se rapproche d'assez près du groupe de Versailles est un groupe de la salle des Animaux au musée du Vatican⁷. Là aussi le triomphateur est un Centaure marin. Il lève la main gauche en signe de triomphe; tandis que son bras droit enserre sa conquête, une Nymphe apeurée qui voudrait se débattre et appelle au secours. Trouvé, dit-on, dans une carrière de

1. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 239; Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, pl. 424.

2. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 975.

3. Furtwängler, *Intermezzi, Kunstgeschichtliche Studien*, 3, Der Münchner Poseidonfries und der Neptuntempel des Domitius, p. 33-48.

4. Salle des bas-reliefs romains. L'existence, aux extrémités du bas-relief du Louvre, du retour d'angle des faces latérales avec amorces de sculptures, que le marbre encastré dans le mur ne laissait pas autrefois soupçonner, confirme d'une manière certaine le rapprochement des deux frises indiqué par M. Furtwängler.

5. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 342.

6. Voyez pourtant une statue de Triton, avec double queue de poisson, de la collection Jacobsen, la *Glyptothèque de Ny-Karlsberg*, pl. 132.

7. Helbig, *Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 2^e éd., t. I, n° 184.

pouzzolane d'une vigne des bords de la voie Latine, le marbre a subi beaucoup de restaurations. M. Helbig va même plus loin : il n'ose pas affirmer, malgré le récit de la fouille, que la sculpture soit bien antique¹. Le groupe, pourtant, a paru digne d'être reproduit dans les *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur* de Brunn-Bruckmann². Mais, vraie ou exagérée, la suspicion de M. Helbig s'explique au moins



CENTAURE MARIN ENLEVANT UN SILÈNE.

Groupe en marbre. Musée du Louvre.

par plus d'une raison, l'aspect même du marbre, qui a l'air saucé, l'exagération de certains détails, comme le pli de la gorge qui forme une véritable arête, la facture violemment mouvementée de la draperie jetée sur l'épaule.

Ici, dans le groupe qui nous occupe, le départ des parties refaites et des parties originales est plus aisé à établir. Sont modernes : la base en entier ; le nez, le bras droit, la jambe et le pied gauches du Silène ; l'extrémité de la queue, la hanche gauche, la jambe de cheval, le bras gauche, la lèvre inférieure, le bout du nez et le

1. *Ibid.*, p. 106.

2. Pl. 258.

sommet de la tête du Centaure. L'expression pathétique de ce dernier pourrait aussi inquiéter quelque peu, quoiqu'elle soit loin d'être sans exemple, et sans doute son visage a-t-il été légèrement retravaillé par le restaurateur : sur ce point, le long séjour du groupe en plein air, en donnant partout au marbre une apparence presque uniforme, rend bien difficile de se prononcer avec certitude. Mais en ce qui concerne la masse même du groupe, le torse du Centaure et tout le corps du Silène, il ne me semble pas qu'on puisse mettre en doute son antiquité.

L'association même du Silène avec un dieu marin pourrait presque être invoquée comme un argument. A la place qu'il occupe figure le plus souvent une Nymphe, et sur la croupe des Tritons on s'attend, en effet, plutôt à voir quelque femme emportée ; mais, M. Amelung en a fait la remarque, les nombreuses anses où la mer vient mourir au milieu des bois de pins paraissaient aux anciens comme une invite à mettre en relation Satyres et Silènes, habitants de ceux-ci, avec les hôtes de celle-là¹. Il existe, notamment à la Villa Borghèse, des images de Satyres portés par des dauphins. L'idée de mettre un Silène à dos d'un Centaure marin est plus naturelle encore, puisque les Tritons, dont le Centaure n'est qu'une variété, se rattachent à la famille bachique et portent souvent les oreilles pointues des Satyres.

Il faut noter en outre que Ficoroni, parmi les statues exhumées dans les fouilles faites à Rome et aux environs de 1690 à 1750, indique comme trouvé en 1702 à la montée de l'Esquilin, « dove si va al monastero delle Turchine, un gruppo di un Tritone che teneva stretto un Satiro per portarlo via² ». La description, les mots en particulier « che teneva stretto... per portarlo via » s'appliquent de tous points à notre groupe, sinon que le personnage emporté est un Silène plutôt qu'un Satyre³. Ficoroni ajoute que la statue avait probablement servi d'ornement à une fontaine, « come si può argomentare da una crosta di tartaro che si vedeva nella bocca del Satiro, come suol avvenire per le deposizioni dell'acqua corrente ». Ici encore, à la seule réserve que l'eau était lancée par le Triton et non par le Silène, et qu'il faudrait par suite admettre une légère confusion, l'accord avec Ficoroni se maintient : l'avant-corps du Triton, en effet, est percé dans toute sa hauteur, depuis la calotte du crâne jusqu'à la base, pour donner passage à une conduite dont le déversoir se faisait par la bouche. Jamais d'ailleurs, semble-t-il, le Triton emportant un Satyre mentionné par Ficoroni, sur l'emplacement duquel il ne donne aucun renseignement, n'a été signalé dans aucun musée, ni collection. Il y a donc presque certitude qu'il faut y reconnaître le marbre de Versailles, dont la découverte, à laquelle nous pourrions ainsi remonter, se doit précisément placer vers cette date.

Le groupe récemment entré au Louvre, intéressant par lui-même, l'est encore davantage par son histoire.

« Après avoir monté les onze marches à pans du premier perron, écrit M. de Nolhac à propos de l'escalier des Ambassadeurs, on trouve au palier central une niche d'où sort une cascade, première et peut-être unique adaptation d'aussi puissantes masses

1. W. Amelung, *Satyrs Ritt durch die Wellen, Strena Helbigiana*, p. 5.

2. Fea, *Miscellanea filologica, critica et antiquaria*, t. I, p. cxx, n° 7.

3. Le terme générique de Triton s'appliquerait sans difficulté au Centaure marin, mais, remarquons-le, la jambe de cheval qui lui donne ce caractère est due au restaurateur.

d'eau à la décoration intérieure de nos maisons royales. Les gravures de Surugue nous montrent une grande nappe, qui tombe dans une vasque de marbre et s'échappe dans une cuve inférieure par un masque de bronze et par la gueule des dauphins de bronze qui soutiennent la première¹. Au-dessus de la nappe notre groupe, malgré sa petitesse, se laisse reconnaître. Surugue, d'ailleurs, l'a également gravé à part². M. de Nolhac, aussi bien, après avoir indiqué dans une note comment le groupe de la fontaine du grand escalier figure aujourd'hui au musée du Louvre³, continue : « Dans les premiers temps, ajoute une description, cette fontaine était composée d'un superbe



L'ESCALIER DES AMBASSADEURS AU CHATEAU DE VERSAILLES.

Gravure de Surugue montrant l'emplacement du *Centaur enlevant un Silène*.

bassin de marbre soutenu par des dauphins de bronze; deux tritons dessus supportaient une coquille de marbre, ornée d'un masque qui jetait de l'eau dans un panier rempli de coquilles; ce panier formait une nappe d'eau, qui se déchargeait par un autre masque et par les deux dauphins, le tout en bronze. Mais ce dessin ne subsiste presque plus aujourd'hui; on a substitué aux deux tritons un groupe antique de marbre blanc; c'est le bonhomme Silène emporté par un centaure marin⁴. Le savant historien de Versailles a bien reconnu, en effet, que l'arrangement représenté dans l'estampe n'est pas antérieur à la fin du règne de Louis XIV. Il en trouve la preuve

1. P. de Nolhac, *la Création de Versailles*, p. 118.
2. *Catalogue des planches de la Chalcographie du Louvre*, n° 1739. Il est à noter que la main droite du Silène saisit la queue du Triton au lieu de tenir une patère.
3. *La Création de Versailles*, p. 228.
4. *Ibid.*, p. 118.

dans un paiement du 6 avril 1713 : « Aux sculpteurs, maçons et autres ouvriers, qui ont été employés à faire la niche et le modèle de la nouvelle fontaine du Grand Escalier de marbre du château de Versailles, 644 livres, 17 sols, 8 deniers¹ ».

La même conclusion se pouvait déjà tirer des différentes descriptions de Versailles. Félibien s'en tient au passage suivant, assez vague :

Une espèce de niche se présente en face dans le mur. Il en sort une source d'eau qui forme comme trois napes de cristal en tombant successivement dans quatre bassins ornés de coquillages, de festons, de masques et de deux Dauphins de bronze doré qui jettent encore de l'eau dans le bassin d'en bas².

La comparaison des éditions successives de Piganiol de la Force est plus instructive. Dans les deux premières, en 1701 et 1707, la fontaine est ainsi décrite :

Dans la face du palier, qui est au-dessus du perron, il y a une niche surbaissée, dans laquelle est un bassin de marbre soutenu par deux Dauphins de bronze ; au-dessus est une double coquille de marbre, ornée d'un masque qui jette de l'eau et forme une nape qui, après être tombée dans un bassin de marbre, se décharge enfin par un autre masque et par les deux Dauphins³.

Vient-on, au contraire, à la troisième édition, publiée en 1713, on lit :

Au-dessus est un groupe de marbre blanc et antique. C'est le bonhomme Silène, emporté par un Centaure marin. Ce monstre a la figure qu'on donne ordinairement aux Centaures, hormis qu'au lieu de la croupe de cheval et des pieds de derrière, son corps se termine par une queue de poisson large et fourchue, comme celle qu'on donne aux Tritons et aux Syrennes⁴.

Mais les circonstances mêmes qui amenèrent la transformation n'ont jamais été signalées. Il est curieux, à ce point de vue, de rapprocher les documents qui suivent, extraits de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*⁵.

Le premier en date est une lettre de Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome, au duc d'Antin, directeur général des Bâtiments, datée du 4 juin 1712, où se trouve le passage suivant :

Poerson à d'Antin.

4 juin 1712.

Le Prince Dom Alexandre, neveu du Pape⁶, a fait réparer deux torsos antiques représentant un homme marin, qui tient sur sa queue un Silène, dans le dessein d'en faire présent au Roy ; cela est assez beau, sans être toutesfois du rang des belles figures Grecques qui ont le premier rang, et même

1. *Ibid.*, p. 228.

2. *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, p. 87.

3. *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, p. 21-22.

4. T. I, p. 22.

5. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments (1666-1793)*, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par MM. A. de Montaiglon et J. Guiffrey, sous le patronage de la Direction des Beaux-Arts. Paris, 1887-1903.

6. Il s'agit du futur cardinal Alexandre Albani, neveu du pape Clément XI. Né en 1692, il n'avait encore que vingt ans et ne revêtit l'habit ecclésiastique que l'année suivante, en 1713. Huit ans après, il recevait le chapeau des mains d'Innocent XIII. Grand amateur d'antiquités, il fut le créateur de la Villa Albani et des collections qui y sont rassemblées. L'hostilité d'un autre cardinal Albani devait amener les Français, au moment des conquêtes de la Révolution, à faire transporter à Paris un choix de ces richesses. Toutefois, la plus grande partie fut restituée en 1815. Mais seules les pièces les plus

j'y ai esté plus d'une fois pour ayder au sculpteur, qui étoit assez embarrassé dans cet ouvrage, quoiqu'il passe pour le meilleur restaurateur du païs ¹.

L'occasion de mettre le dessein à exécution s'offrit d'ailleurs aussitôt : un nouveau nonce, M^r Cornelio Bentivoglio, nommé le 24 octobre 1711, étoit sur le point de s'embarquer pour rejoindre son poste. Il étoit le messenger indiqué pour se charger du présent.

Poerson à d'Antin.

25 juin 1712.

Monseigneur de Bentivoglio partit devant hier pour Civitá-Vecchia, où il doit s'embarquer sur les Gallères du Pape pour aller en France. Il fait porter le groupe de marbre que Dom Alexandre veut faire présent au Roy et dont j'ai eu l'honneur d'informer votre Grandeur ².

Nul doute, par suite, que notre groupe n'ait été contenu dans une « grande caisse de statues pour le Roy », consignée à Marseille par le nonce et que signale une autre lettre du 7 août 1712 ³. Restait à lui faire prendre le chemin de la capitale ; le nonce avait eu une première audience à Fontainebleau, le 19 juillet ; le 23 octobre, il faisait son entrée à Paris et peut-être avait-il été précédé par le groupe lorsque, le 25 du même mois, Louis XIV le reçut à Versailles.

La satisfaction du Roi, comme aussi la date du placement du groupe, nous sont attestées dans deux nouvelles lettres. De la première, datée du 25 mars 1713, il apparaît que le prince Albani songeait à un nouveau présent, un tableau cette fois, et plus encore qu'il profitait de cette annonce pour s'enquérir, auprès du directeur de l'Académie, de l'accueil fait à son marbre.

Poerson à d'Antin.

25 mars 1713.

J'ai eu l'honneur de voir plusieurs fois le Prince Alexandre, neveu de Sa Sainteté, qui a dessein de faire présent d'un tableau au Roy ; mais les Beaux-arts sont rares à Rome, et jusqu'à présent il n'a rien pu trouver qui pût convenir. Le Prince m'a demandé plusieurs fois si votre Grandeur ne

célèbres reprirent la route de l'Italie. En présence des frais très élevés qu'entraînait le transport, le reste fut mis en vente et alla à qui voulut l'acquérir : le prince royal de Bavière s'assura de la sorte beaucoup de marbres pour la Glyptothèque de Munich. Il ne serait resté au Louvre qu'un certain nombre de bas-reliefs, quelques bustes et les quatre Satyres Atlantes de la salle du Tibre, gardés en vertu d'un échange, si Louis XVIII, presque aussitôt son avènement, n'avait en outre racheté vingt monuments considérés comme particulièrement intéressants. D'autre part, le cardinal Alexandre Albani, malgré le souci de ses collections particulières, contribua aussi grandement à l'enrichissement des collections publiques romaines. Clément XII lui acheta, en 1733, pour 60.000 écus, la suite nombreuse de portraits d'empereurs et de philosophes qui forme une des principales richesses du Capitole ; à cette série s'ajoutèrent bon nombre d'autres sculptures, sans parler des épitaphes du columbarium des affranchis de Livie, données ou vendues. Le Louvre, de cette manière, possède encore deux monuments qui avaient appartenu au cardinal Albani avant d'entrer au musée du Vatican et au musée du Capitole, un buste d'Antinoüs en divinité égyptienne et le sarcophage des Muses (*Catalogue sommaire des marbres antiques*, n^o 433 et 475).

1. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. IV, n^o 1604, p. 103.

2. *Ibid.*, n^o 1607, p. 107.

3. *Ibid.*, n^o 1635, p. 134.

m'avoit jamais fait l'honneur de m'écrire quelque chose du groupe de marbre qu'il a eu l'honneur de faire présenter à Sa Majesté. Je lui ai dit que non, sur quoi il me fit voir une lettre où on luy écrivoit que ce groupe avoit eu le bonheur de plaire et qu'il estoit avantageusement placé dans Versailles ¹.

L'oubli fut bientôt réparé et, dans sa réponse à Poerson, le duc d'Antin s'exprime en ces termes :

D'Antin à Poerson.

24 avril 1713.

Je suis étonné de ne vous avoir point parlé du groupe que Dom Albano a envoyé au Roy, puisque Sa Majesté l'a trouvé le plus beau du monde. J'en ai écrit une grande lettre à Dom Albano, qu'il a reçue et à laquelle il m'a fait réponse ².

Le plus beau du monde, tel avoit paru à Louis XIV le groupe du prince Albani. Il fallait bien qu'il en fût ainsi, pour que le Roi n'hésitât pas, dans le dessein de lui donner une place, à faire modifier la décoration d'une des parties les plus somptueuses du château : c'est en somme à l'arrivée de ce présent que sont dus les changements apportés à cette date de fin 1712 ou commencement de 1713 dans la décoration du grand escalier de Versailles.

ÉTIENNE MICHON

1. *Ibid.*, n° 1686, p. 192.

2. *Ibid.*, n° 1693, p. 201.



BIBLIOGRAPHIE

Les Musées d'Europe. La Belgique, par Gustave GEFROY. — Paris, P. Lamm, 1906, in-4°.

Bruxelles, Anvers, Bruges, Malines, Gand, — les Van Eyck, Memlinc, Van der Weyden, les Breughel, Rubens, Jordaens, Van Dyck : avec ces villes et ces artistes, dit M. Geffroy, « nous feuilletons encore une fois le grand livre d'art écrit par l'histoire; encore une fois, nous allons essayer de retrouver dans les œuvres le caractère d'une race, la preuve des événements et des sentiments humains ».

Et l'auteur, comme il a fait déjà au Louvre, à Versailles, à Londres et en Hollande, prend texte des œuvres des musées pour s'élever à des considérations générales sur l'histoire de l'art de chaque pays. Mais ici, dans ce pays des Flandres où la peinture « est née et s'est développée longtemps dans des centres distincts, à l'ombre des églises monacales et des beffrois civiques, en confréries et en écoles », chaque ville a son importance propre et — le livre de M. G. Geffroy, avec son texte si attachant et son abondante illustration le prouve, — chaque musée représente un effort bien particularisé, une continuité de traditions fidèlement observées.

E. D.

Adolph von Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien, herausgegeben von Dr. Hugo von Tschudi. München, Verlagsanstalt F. Brückmann A.-G., 1906; in-f°; 100 marks.

L'Allemagne impériale honore ses grands hommes : quand Menzel mourut l'an dernier, Berlin lui fit des funérailles solennelles; une exposition, aussitôt organisée, offrit à l'admiration du public plusieurs centaines de ses peintures et de ses dessins, et voici que M. von Tschudi, directeur de la Nationalgalerie, publie, avec le concours de la maison Brückmann, la reproduction complète de son œuvre en couleurs, 157 tableaux à l'huile et 529 aquarelles, gouaches ou pastels, accompagnés de notices brièvement mais excellemment rédigées par MM. E. Schwedeler-Meyer et J. Kern.

« Menzel, écrivait M. Louis Gillet, dans la pénétrante et spirituelle étude publiée ici-même, est un homme qui voit. Il est exactement, mais absolument cela et pas autre chose... Il ne médite pas, ne songe pas, ne pense pas ». On ne saurait mieux dire. En cet imposant recueil, où les peintures sont classées par ordre chronologique, on peut suivre pas à pas l'évolution de l'artiste : tant que la sensibilité reste fraîche, les choses charmantes abondent; partout où le goût de l'anecdote et du fait-divers ne vient pas gêner la vision, c'est la vie même, et la lumière saisie dans ses variations les plus délicates; mais, l'œil s'affaiblissant avec l'âge, il ne demeure plus dans les derniers ouvrages que des images sans beauté, trop exactes ou défigurées par le plus désa-

gréable esprit berlinois. Menzel n'était pas poète; il a subi le sort de tous ceux dont l'art ne s'est pas renouvelé par une forte vie intérieure.

Son œuvre n'en est pas moins d'un grand intérêt pour l'historien. La place qu'il occupa dans l'estime de ses compatriotes, les honneurs singuliers dont on l'accabla, suffiraient à nous avertir qu'il fut, en quelque façon, représentatif de son temps. Son art, qui commença par glorifier le fondateur de la puissance prussienne, son art réaliste et « terre à terre », qui ne s'embarrasse ni de pensée, ni de rêve, est bien l'art de cette Allemagne commerçante, industrielle et militaire, qui, depuis 1870, a recouvert la vieille Allemagne, poète, philosophe et mystique. M. von Tschudi dédie son ouvrage « à S. M. l'Empereur et roi Guillaume II, l'éminent ami et protecteur de l'art de Menzel »; rien de plus caractéristique.

Les éditeurs ont tenu à se rendre dignes d'un si haut patronage : l'exécution des gravures, la typographie, le papier, la reliure, tout concourt à faire de ce livre considérable un très beau livre.

P. A.

Le Peintre-Graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles), par M. LOÏS DELTEIL, t. I^{er}. — Paris, l'auteur, 1906, in-fol.

L'auteur de ce catalogue raisonné, qui est lui-même un graveur apprécié, s'est donné pour tâche de présenter, sous forme d'inventaires illustrés, l'œuvre de certains peintres-graveurs français et étrangers des XIX^e et XX^e siècles : Millet, Rousseau, Dupré et Jongkind inaugurent la série; Ch. Meryon formera le tome second.

L'ouvrage, dit M. Delteil, aura une double utilité pratique : d'abord, il facilitera les recherches aux amateurs d'estampes, car il contient le fac-similé de toutes les pièces mentionnées, sauf de très rares exceptions; d'autre part, il mettra à la portée de tous, par la modicité du prix, des travaux exclusivement envisagés au point de vue documentaire.

De courtes biographies, accompagnées de notices bibliographiques, précèdent le catalogue de l'œuvre gravé ou lithographié de chacun des maîtres. Ce catalogue comprend : le titre, la dimension, la description des divers états et la reproduction de chaque estampe; enfin, une indication des prix obtenus dans les ventes publiques, des renseignements sur certaines particularités « historiques », si l'on peut dire (détails de morsures, de tirages, faux, etc.), complètent, de la plus heureuse façon, le *pedigree* des diverses pièces décrites.

A une époque où le nombre des amateurs d'estampes va sans cesse croissant et où les instruments de travail sont mieux accueillis que jamais, nul doute que le *Peintre-Graveur* n'obtienne auprès du public spécial le succès qu'il mérite.

E. D.

Vittore Carpaccio. La Vita e le Opere, par G. LUDWIG et P. MOLMENTI. — Milano, Ulrico Hoepli, 1900, 1 vol. in-4^o, 308 p., 225 ill., 62 pl. hors texte.

Voici un beau et bon livre, savamment préparé, clairement et agréablement écrit, magnifiquement présenté, que les auteurs et les éditeurs ont soigné avec le même amour. Vittore Carpaccio, le délicieux Carpaccio, le plus vénitien des peintres-poètes de Venise à la fin du xv^e siècle, méritait bien cet honneur. Par deux monographies

antérieures, M. Molmenti s'était déjà bien essayé à la tâche. Son association fructueuse avec un érudit allemand aussi passionné que lui pour Carpaccio, le Dr G. Ludwig, mort par malheur avant l'achèvement de l'œuvre commune, lui a permis de reprendre ses premiers travaux sur un fonds de documents inédits très solides et très précieux. Nous savons, désormais, que Carpaccio n'est point un Dalmate, mais un pur et vrai Vénitien, d'une vieille souche locale, les Scarpazza. Nous savons que son maître fut, non pas Gentile Bellini, mais ce Lazzaro Bastiani dont Vasari avait fait deux personnages, si proche de Carpaccio, en ses toiles chaudes et savoureuses, qu'on le prenait communément pour son camarade ou son élève. Eh bien ! non, Bastiani, d'une nombreuse lignée d'artistes, avait vingt ans de plus, et c'est chez lui que Carpaccio apprit son admirable métier. Un gros chapitre est consacré à Bastiani. D'autres chapitres, plus copieux encore, nous détaillent l'histoire, les mœurs, l'activité de toutes ces *Scuole* (confréries pieuses d'arts et métiers, secours mutuels, charité, enseignement, etc.), qui jouaient un si grand rôle dans la vie sociale à Venise, et dont Carpaccio fut, parmi d'autres artistes employés, le peintre le plus recherché et le plus aimé. C'est pour ces *Scuole* que le sincère et brillant conteur a déroulé le spectacle enchanteur de ses compositions les plus vivantes, colorées, expressives, les légendes de sainte Ursule, de saint Georges, de saint Jérôme, de saint Étienne, de la Vierge, les premières restées à Venise, les deux dernières dispersées entre Milan, Paris, Berlin, etc. On ne saurait trop recommander un travail si intéressant et si complet, si nouveau aussi par tant d'informations inédites, et développé avec la vivacité de forme, chaleureuse et souvent émue, que réclamait le charme naïf et noble du sujet traité.

GEORGES LAFENESTRE

Fra Angelico et Benozzo Gozzoli, le maître et l'élève, par Gaston SORTAIS. — Lille, Desclée, de Brouwer et Cie, gr. in-8°.

C'est une étude que le regretté Eugène Müntz trouva jadis « aussi substantielle que brillante », quand il la lut dans son premier état, c'est-à-dire sans illustrations.

Aujourd'hui, elle se présente transformée : elle est devenue un gros volume, où l'auteur ne se contente pas d'étudier les œuvres de l'Angelico et de son meilleur disciple, après avoir retracé un tableau de la vie florentine au xv^e siècle et de la lutte entre le spiritualisme et le naturalisme dans l'art à cette époque, mais où il donne, en outre, un catalogue de l'œuvre des deux artistes, une bibliographie et des illustrations.

Rien à dire des photogravures en noir, qui sont suffisantes. Mais le livre est également orné de quelques chromos, et c'est chose franchement regrettable : un tel procédé pour donner l'idée de l'œuvre de tels maîtres !

R. G.

Notes sur l'art japonais, par TEÏ-SAN. **La Peinture et la Gravure**. — Paris, Société du « Mercure de France », 1905, in-18.

Le collectionneur avisé qui se dissimule sous le pseudonyme de Teï-San va donner au public, en deux petits volumes, une histoire complète de l'art japonais, histoire si mal connue encore en Europe, bien que nos amateurs se soient attachés, depuis une trentaine d'années, à retenir en France les plus purs chefs-d'œuvre du Nippon.

Il était d'ailleurs impossible d'écrire plus tôt ce tableau d'ensemble. Tant que les merveilles léguées par l'antiquité dormirent dans le secret des temples, on put croire que l'art japonais n'avait pas d'histoire avant le xvii^e siècle; mais du jour où ces trésors ont été exhumés, on s'est aperçu que, dès le viii^e siècle, une admirable floraison de chefs-d'œuvre avait commencé, que les grands collectionneurs, comme feu M. Gillot et feu M. J. Garié — notre collaborateur, M. Marcel Nicolle, le rappelait tout récemment dans le *Bulletin*, à propos de la vente de la galerie de ce dernier — étudiaient avec une prédilection marquée.

L'auteur du présent livre ne s'est point donné pour tâche de démontrer la supériorité de telle époque de l'art japonais sur telle autre, mais bien d'esquisser toute son évolution « après avoir étudié son mode de formation et les influences étrangères et religieuses qui y ont contribué », et en s'appuyant toujours sur les grands événements de l'histoire générale.

Ce premier volume, consacré à la peinture et à la gravure, augmenté d'un appendice donnant les noms et la généalogie des artistes, et enrichi d'un index bibliographique, est appelé à rendre les plus utiles services aux amateurs, de plus en plus nombreux aujourd'hui, de l'art japonais.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

- | | |
|--|--|
| <p>— <i>Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut</i>, par Albert SOUBIES, 2^e série, 1816-1852. — Paris, E. Flammarion, 1906, in-8^o.</p> <p>— <i>Le Bienheureux Fra Giovanni Angelico da Fiesole</i>, par Henry COCHIN. — Paris, Lecoffre, 1906, in-16, fig.</p> <p>— <i>Le Musée des Arts décoratifs. Le Bois</i>, par Louis METMAN et Gaston BRIÈRE, 2^{me} partie : xvii^e et xviii^e siècles. Paris, D.-A. Longuet, gr. in-4^o, 60 pl., 40 fr.</p> <p>— <i>La Peinture française au début du XVIII^e siècle (1690-1721)</i>, par Pierre MARCEL. — Paris, Librairies-Imprimeries réunies, gr. in-8^o, fig. et pl., 25 fr.</p> <p>— <i>Histoire des peintres impressionnistes</i>, par Th. DURET. — Paris, Floury, pet. in-4^o, fig. et pl. (en souscription), 25 fr.</p> | <p>— <i>Gustave Courbet, peintre</i>, par Georges RIAT. Avant-propos de Paul VITRY. — Paris, Floury, pet. in-4^o, fig. et pl., 25 fr.</p> <p>— <i>Louis-Pierre Desceine, statuaire (1749-1822)</i>, par Georges LE CHATELIER. — Paris, Librairies-Imprimeries réunies, gr. in-8^o, fig., 10 fr.</p> <p>— <i>Le Musée d'art (XX^e siècle)</i>. — Paris, Larousse, in-4^o, fig. et pl.; par fascicules à 75 cent. l'un; complet, 26 fr.</p> <p>— <i>Les Arts et leur technique</i>, par Émile BAYARD. — Paris, Delagrave, in-8^o, 3 fr. 50.</p> <p>— <i>Le Retable de Beaune</i>, par F. DE MÉLY. — Paris, <i>Gazette des Beaux-Arts</i>, gr. in-8^o, fig. et pl., 5 fr.</p> <p>— <i>J.-H. Fragonard, 1732-1806</i>, par Pierre DE NOLHAC. — Paris, Manzi, Joyant et C^{ie}, in-4^o, fig. et pl.; en souscription, 200 fr.</p> |
|--|--|

Le gérant : H. DENIS.

lorsque ce rêveur opiniâtre, déjà mûr, à l'âge où la plupart ne font guère que se répéter et où l'on n'attend plus d'aurores, donna coup sur coup les deux œuvres les plus grandioses qu'ait encore inspirées un siècle de démocratie, les triomphales décorations du Capitole de Toulouse et de la Caisse d'épargne de Marseille.

Tout le monde a présentes ces compositions superbes, qui marqueront une date dans l'histoire de l'art français. Dans la première, un pré au fond d'une vallée ; au centre, une file de faucheurs dessinant à peu près, par leur position dans le champ, le croissant d'une vaste faux ; à gauche, un couple paysan ; à droite une vieille qui chemine à côté de sa chèvre ; au milieu, une ronde de petites filles, enfance insouciant de l'amour, du labeur et de la mort. Dans l'autre, le port phocéén aux eaux bleues, aux murailles blanches ; un enchevêtrement d'agrès et de cordages, un encombrement de vaisseaux dégorgeant sur le quai les richesses du voyage ; va-et-vient de portefaix chargés de ballots et de sacs ; lumière incandescente, chauffant le ciel à blanc, faisant réverbérer les pierres, rutiler les chemises sous une averse de flammes ; grandes ombres obliques où dansent des reflets pourpres ; des gamines trottent vers l'école ; des vieilles gens paisibles viennent se dégourdir les os au soleil et se réjouir le cœur au spectacle de l'activité de leur ville. C'est *le Travail* et c'est *la Vie*.

Tout ici est réel, d'une rusticité ou d'une roture avouées ; et cependant jamais l'idéalisme de l'auteur n'avait paru plus éclatant ; jamais il ne s'était montré plus vrai, plus grand poète ; jamais l'existence quotidienne, avec son train vulgaire et ses trivialités, n'avait atteint une expression si émouvante, si magnifique. Est-ce un hasard si cette forte esthétique s'est épanouie justement sous forme de triptyque ? Peu importe d'ailleurs le détail des parties ; le tableau de Marseille est formé de trois arches égales ; celui de Toulouse se compose d'une vaste scène principale, flanquée de deux panneaux étroits, dont la somme des surfaces est à peine le tiers du morceau central. L'essentiel est ici la loi de distribution, ce qu'on pourrait appeler la division en strophes, quel que soit le mètre adopté ; mais n'est-il pas curieux que cette prosodie — j'emploie faute de mieux ces termes de grammairien — dédaignée par l'artiste au temps de ses allégories, dans sa période de symbolisme, ne se soit imposée à lui comme une ressource indispensable qu'à l'heure où s'abîmait sa notion de l'idéal, et où,

renonçant à le saisir dans le monde imaginaire, il ne chercha plus qu'à l'extraire des entrailles de la réalité ?

Une œuvre qui, à cet égard, joua un rôle décisif, c'est le beau triptyque de *la Mer*, par M. Charles Cottet. C'est là qu'on vit peut-être pour la première fois, dans ce grave tableau d'angoisse, de résignation et de ténèbres, quelle poésie se dégage d'un fait ordinaire, représenté avec son accompagnement d'émotions et d'images, comme une note musicale avec ses harmoniques. C'est ce qu'avant Cottet, le flamand Frédéric, dans ses ouvrages crus, débordants et lugubres, avait indiqué à l'art plutôt que réalisé d'une manière artistique. Henri Martin ne fit que s'emparer du système, et l'élever à la souveraine puissance, à l'existence décorative.

Quelles que soient les différences du style de ces trois maîtres, leurs œuvres n'en forment pas moins un groupe intérieurement uni par une même pensée. Cette pensée est que le fait n'est que d'un prix médiocre, que l'homme ne s'y révèle jamais que d'une manière incomplète, et qu'il ne s'exprime tout entier que dans cet ensemble d'événements, qui va du berceau à la tombe. Le réalisme, en ne présentant que des fractions d'existences découpées au hasard, dépecées, sevrées de leurs antécédents, concluait que la vie est mauvaise, plate, risible. Il subissait la même erreur que produit le cinématographe, lorsqu'on en détaille les images : l'analyse d'un mouvement, comme celui de la marche, y découvre mille attitudes dont chacune est inesthétique ; on arriverait ainsi à faire de la course de Diane une série de bonds grotesques. Une mélodie n'est pas une simple succession de notes ; chacune d'elles tient à toutes ses voisines. Une suite d'anneaux détachés ne forme pas une chaîne. La vie est faite d'incidents humbles, ennuyeux, vulgaires, dont chacun ne mérite que la pitié ou l'ironie ; mais l'esprit anime ces misères et de cette vile poussière compose une figure humaine empreinte de majesté.

C'est une croyance générale de l'art, de la philosophie modernes, que les contingences, les phénomènes saisissables, ne nous révèlent que peu de chose de la nature, et que le plus précieux est l'âme inénarrable qui se cache sous ces apparences. Le triptyque est, à sa manière, une expression des mêmes idées. Une famille de marins à table, sous la lueur douteuse que répand l'ovale de l'abat-jour, pourrait ne présenter qu'un intérêt mesquin, sans la double vision, suggérée plutôt que dessinée dans la nuit et

l'horreur, d'une barque de pêche qui lutte contre le jusant, et d'une falaise tragique où des femmes attendent et prient, tandis qu'au fond du triple tableau règne comme un joug pesant l'horizon de plomb de la mer. Un pré que des ouvriers fauchent est à coup sûr un spectacle fécond en beaux motifs plastiques. Croit-on cependant qu'il fût digne de proportions monumentales, si l'enfance, l'amour, la vieillesse, n'y venaient mêler leurs images avec le printemps et l'automne, si une eau courante n'y faisait passer le doux bruit de la fuite des jours, et si le paysage où ces hommes ont crû, aimé, travaillé, écoulé leur vie, n'était pas la même terre où ils doivent dormir leur mort? Ce n'est qu'en sa totalité que l'existence humaine rend sa vraie harmonie, et c'est le dernier coup, c'est l'heure suprême qui lui donne son diapason de noblesse et de grandeur. Ces pensées sont au fond de toute représentation moderne de la vie. Quelque chose qui passe et qui pourtant demeure, qui change et cependant subsiste, dépérit et s'accroît, se soutient, s'enrichit à la fois de tout un long passé et de beaucoup de rêves, plus riche mille fois de tout ce qui ne sera jamais dit, telle est à peu près l'image que nous nous faisons d'une âme, d'une conscience. Une conscience semblable flotte au centre des œuvres d'un Cottet, d'un Henri Martin; aucun lien logique ne réunit leurs parties; aucune analyse ne réussirait à les dissoudre; il se passe entre elles un phénomène assez semblable à l'endosmose. Chaque jour a son matin, son midi et son crépuscule, et pourtant c'est le même jour. L'homme fait ressembler au jeune homme et déjà présage le vieillard. Aucune action, aucun moment, aucun épisode, ne nous paraît plus capable d'enfermer, de déterminer un homme; le fait s'évanouit dans un immense *fieri* mélancolique, dont le secret nous échappe, et où, sous l'épiderme des accidents saisissables à l'histoire, on entend le pouls sourd et puissant du mystère.

IV

Cette vertu expressive du triptyque est si grande, cette forme est un instrument lyrique si accompli, qu'elle suffit presque seule à faire d'un paysage de Segantini un poème philosophique désolé comme une ode de Leopardi ou comme *la Maison du berger*, ou d'un paysage de M. Le Camus, une fable triste et voilée, un conte bleu pareil à *Pelléas et Mélisande*.

L'Ève, de M. Lévy-Dhurmer, est un hymne sur le corps de la femme, avant et après le péché. M. Van Hove a pu appliquer cette formule avec grâce à un groupe de *Portraits*. M. Henri d'Estienne y a trouvé une manière ingénieuse de faire d'une *Noce en Bretagne* un tableau de grand style.

Aussi la tentation est vive, et, comme il est inévitable, on abuse de cette forme nouvelle sans en comprendre le sens. Il est clair cependant que le triptyque agit mal et raconte peu. L'histoire, l'anecdote, lui répugnent. Mais le plus grave danger est la facilité elle-même du procédé; qu'est-ce qui ne se met pas en trois points? N'avons-nous pas déjà un triptyque de M. Bruggmann sur *la Navigation fluviale*, un triptyque de M. Le Roux sur *les Études classiques de la peinture*, un troisième sur *le Jardin du Luxembourg*, un dernier de M. Geoffroy, *l'Œuvre de la goutte de lait*? Ce n'est plus même un cadre, c'est le plus grossier des passe-partout...

Un autre écueil est de changer la nature intime du genre et d'en altérer l'organisme. C'est le malheur du *Jacques Bonhomme*, de M. Lappara, qui est formé de trois morceaux à lire de gauche à droite, comme une ligne d'écriture, au lieu d'avoir un centre d'où la vie se répande et circule. Et c'est un grave contre-sens.

Il est d'ailleurs possible qu'aujourd'hui le triptyque ait dit tout ce qu'il avait à dire, et ne soit désormais qu'une forme vulgaire, livrée à la médiocrité. Il suffit qu'elle ait paru à temps pour exprimer, à l'inverse d'une philosophie à courtes vues, une conception plus profonde et plus harmonieuse de l'homme et de la destinée. Qu'en subsistera-t-il demain? Vingt ou trente ans, c'est une longue vie pour une vérité. Trois ou quatre œuvres, c'est beaucoup pour une génération. Quel que soit l'avenir du triptyque, n'est-ce pas une formule féconde et vénérable que celle qui a pu embrasser tant de rêves, achever de nos jours une évolution commencée il y a deux mille ans, suffire à tant de songes, exprimer tant de génies différents, et, ayant pour germe le minuscule ivoire Harbaville, aux dimensions d'amulette, convenir à l'esprit d'un Van Eyck, d'un Rubens, d'un Dante Rossetti et d'un Henri Martin?

LOUIS GILLET